

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Juliana Silveira Mafra

O AMARGO HUMOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Belo Horizonte
2017

Juliana Silveira Mafra

O AMARGO HUMOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tese 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 Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Maria Angélica Melendi

Coorientador: Michael Asbury

Belo Horizonte
2017

À Joy,
minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo apoio e por tornar essa jornada mais leve; à Dilma Rousseff, pelo exemplo de resistência e luta, e pelo financiamento através da CAPES, durante o seu governo, de minha bolsa de estudos no Brasil e no exterior; à Piti, a melhor professora que já tive, pela amizade e orientação em mais este trabalho.

Ao meu co-orientador, Michael Asbury, por ter-me aceito para o programa de Bolsa Sanduíche no Exterior e por me incluir nas atividades de seu grupo de estudos na *University of the Arts London*.

À Consuelo Salomé, pela leitura atenciosa e pela revisão deste trabalho; à Júlia Rebouças pelos livros emprestados; ao Renato Saredine e aos estudantes secundaristas, pelo vídeo com a boneca Elinor; aos colegas do grupo de estudos *Estratégias da Arte numa era de catástrofes*, pela partilha das pesquisas, pelas conversas e pela amizade; ao Alexis Azevedo, pela consultoria tecnológica; aos *nerds* anônimos que postam livros em pdf pela *web*.

Às escolas públicas estaduais e federais que me trouxeram até aqui.

RESUMO

A pesquisa sobre o humor na arte contemporânea, levou-me a reunir os artistas selecionados para este estudo em três grupos, a partir da temática de sua produção: os que apresentam em suas obras o tema do excremento, recorrente, desde Piero Manzoni, e que pode ser encontrado nos trabalhos de Paul McCarthy, Win Delvoye, Andres Serrano, Paulo Nazareth, etc.; as artistas que se identificam com a causa feminista, como Judy Chicago, as Guerrillas Girls, Melanie Bonajo etc.; e os latino-americanos que se debruçam sobre as questões políticas e de poder estabelecidas desde o período colonial até os dias de hoje, como Nadín Ospina, Luis Camnitzer, Héctor Zamora, Javier Téllez, entre outros.

Faz parte também deste trabalho, a apresentação da história de Elinor, uma boneca de pano que viveu alguns dias do mês de novembro de 2016, com os estudantes secundaristas acampados em suas escolas em protesto contra as mudanças na educação impostas pelo governo de Michel Temer, presidente do Brasil, desde o golpe que retirou Dilma Rousseff de seu cargo.

O amargo humor da arte contemporânea não tenta definir tipos de humores, mas sim, observar as contradições que o conformam, tentando entender sobre a arte e o nosso tempo.

ABSTRACT

The research on humor in contemporary art led me to divide the artists selected for this study in three groups, according to the theme of their work: those who present the subject of excrement, recurrent since Piero Manzoni and which can be found in the works of Paul McCarthy, Win Delvoye, Andres Serrano, Paulo Nazareth, etc.; artists who identify themselves with the feminist cause, such as Judy Chicago, the Guerrillas Girls, Melanie Bonajo, etc.; and the Latin Americans who are concerned with political and power issues, such as Nadín Ospina, Luis Camnitzer, Héctor Zamora, Javier Téllez, among others.

This work also presents the history of Elinor, a cloth doll who, in November 2016, lived for a few days together with high-school students that occupied their schools in protest against the changes in education imposed by the government of Michel Temer, the new president of Brazil after the coup that removed former president Dilma Rousseff.

The bitter humor of contemporary art does not try to define the types of humor, but to observe the contradictions that shape them, trying to understand art and our time.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	17
O começo	17
O riso e o humor: contextualização teórica	23
Breves considerações sobre o humor na arte europeia e norte-americana	26
A tese	33
2 - <i>COMPLEX SHIT</i>, O GROTESCO E "A MERDA DA CIVILIZAÇÃO"	36
"Um vento para as terras baixas": o grotesco	46
O <i>kynismós</i> e o cinismo: a tomada de força contra os poderes supremos	48
Breton e Bataille: o "leão castrado" e o "filósofo do excremento"	53
A insatisfação com um modelo de cultura	61
"O excesso geral de merda"	63
3 - O RISO DAS ARTISTAS FEMINISTAS	93
Anos 1970: entre a melancolia e a paródia	95
A revolta de Andy Warhol	112
Guerrillas girls: o humor, o riso e a ironia como instrumentos pedagógicos	118
Melanie Bonajo: o humor em tempos de pós-polaridade	132

4 - O HUMOR COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA NA ARTE LATINO-AMERICANA	145
Estratégias modernas fundadoras	145
"Estratégia da alegria"	158
Estratégia da reapropriação de estereótipos	168
Estratégia da reformulação histórica	185
Estratégia da expansão de limites	195
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
6 - REFERÊNCIAS	214
7 - APÊNDICE	227
Elinor	228
<i>Pen drive</i>	

LISTA DE IMAGENS

FIG. 01: Guto Lacaz. Coincidências industriais. Copinho de café + Lata de refrigerante. 1972. Fonte: LACAZ, 2009, p. 30.	18
FIG. 02: Guto Lacaz. OFNI - Objeto flutuante não identificado. 2011. Fonte: http://www.gutolacaz.com.br . Acesso: 05/02/2017.	19
FIG. 03: Francis Alÿs. Quando a fé move montanhas. 2002. Fonte: ALÿS, 2005, p. 85.	19
FIG. 04: Zbigniew Libera. Campos de concentração LEGO. (Conjunto de 7 caixas) 1996. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm . Acesso: 05/02/2017.	20
FIG. 05: Zbigniew Libera. Kit de cama de parto para meninas. Conjunto de 3 camas de parto + propaganda. Camas baseadas nas proporções dos corpos das garotas. 1996. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm . Acesso: 05/02/2017.	21
FIG. 06: Francis Alÿs. A procissão moderna. (Vídeo de 7 min) 2002. Fonte: http://whitehotmagazine.com/articles/2009-parades-processions-parasol-unit/1915 . Acesso: 05/02/2017.	31
FIG. 07: Paul McCarthy. Complex pile, 2007 https://janiek.files.wordpress.com/2011/03/19032011.jpg . Acesso: 05/02/2017.	36
FIG. 08: Paul McCarthy. White Snow tree forest monochrome, 2012. Fonte: http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2013/01/2012_Painting_McCarthy-Foam-Pallet-2012.jpg . Acesso: 26/09/2016.	38
FIG. 09: Paul McCarthy. Fake shit, 1992. Fonte: https://lamblegs.files.wordpress.com/2014/05/paul_mccarthy_1.jpg . Acesso: 26/09/2016.	38
FIG. 10: Paul McCarthy. Santa with butt plug. Chocolate factory, 2007. Fonte: https://media3.artspace.com/media/paul_mccarthy/santa_with_butt_plug/paul_mccarthy_5407_1024x768.jpg . Acesso: 26/09/2016.	38
FIG. 11: Universal Studios. Hollywood. Fonte: http://www.universalstudioshollywood.com/attractions/studio-tour . Acesso: 26/09/2016.	40
FIG. 12: Paul McCarthy. Escultura após tempestade em Hong Kong South China morning post. Data: 12/11/2013. Fonte: http://www.scmp.com/news/hong-kong/article/1224015/pile-poo-victim-bad-weather . Acesso: 11/11/2013.	42
FIG. 13: Tanto a escultura quanto sua explosão em um dia de chuva foram assuntos em blogs na internet, redes sociais e jornais locais. Fonte: http://gizmodo.com/5036186/giant-inflatable-turd-terrorizes-swiss-town . http://geekologie.com/2008/08/wait-what-inflatable-art-turd.php . Acesso: 23/11/2014.	43
FIG. 14: Paul McCarthy. Shit. 2010. Pós-monumento: 14ª Bienal de Carrara. Fonte: http://iltirreno.gelocal.it/polopoly_fs/1.2964143.1325077356!/httpImage/image.jpg_gen/derivatives/landscape_660/image.jpg . Acesso: 11/11/2013.	44
FIG. 15: Paul McCarthy. The painter. Vídeo 50 min. 1995. Fonte: http://www.art21.org/files/images/mccarthy-photos-038-039.jpg . Acesso: 11/11/2013.	45
FIG. 16: Jeff Koons. Michael Jackson e Bubbles. 1988. Fonte: http://www.digitaljournal.com/img/8/3/1/7/8/5/i/1/2/8/o/Jeff_Koons_Michael_Jackson_and_Bubbles.jpg . Acesso: 26/09/2016.	51
FIG. 17: Paul McCarthy. Michael Jackson fodido. 2001. Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/c0/70/6d/c0706dd9c6fc8c0cccb437dbdd94949e.jpg . Acesso: 26/09/2016.	51

FIG. 18: Jeff Koons. Balloon dog (Cão de balão). 1994-2000. Fonte: https://66.media.tumblr.com/48a1f5c77b80d0ee936f1c73bc95c211/tumblr_n8te19TMVk1r5clboo2_500.jpg . Acesso: 26/09/2016.	52
FIG. 19: Paul McCarthy. Cão de balão, 2013. Fonte: https://66.media.tumblr.com/48a1f5c77b80d0ee936f1c73bc95c211/tumblr_n8te19TMVk1r5clboo2_500.jpg . Acesso: 26/09/2016.	52
FIG. 20: André Breton. O que é o surrealismo? Brussels, René Henriquez Editeur, 1934 Capa: <i>O estupro</i> , René Magritte. Fonte: http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/fileadmin/templates/images/surrealisme/zoom_phot2_surrealisme.jpg . Acesso: 26/09/2016.	54
FIG. 21: André Masson. Acephale. 1936. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/ae/Acephale1.gif . Acesso: 26/09/2016.	55
FIG. 22: Georges Bataille. Un cadavre, 1930. Fonte: http://catalogo.artium.org/sites/default/files/imagenes/Exposiciones/Guernica/a._breton_cadavre_1930.jpg . Acesso: 26/09/2016.	57
FIG. 23: Jaques-André Boiffard. Big toe, male, aged 30. 1929. Fonte: BATAILLE, Georges. Enciclopædia Acephalica. Georges Bataille, Encyclopaedia Da Costa, Robert Lebel & Isabelle WALderg. Trad. Iain White. Atlas Press: London (Atlas arkhive three. Documents of the Avant-Garde. Number 3). 1995. p. 88-89.	58
FIG. 24: Toulouse Lautrec em torno de 1900. Fonte: FREY, Julia frey. Toulouse-Lautrec, a life. Weidenfeld and Nicolson: London. 1994. p484.	64
FIG. 25: Marcel Duchamp. Fountain, 1917. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg . Acesso: 26/09/2016.	65
FIG. 26: Raoul Hausmann. Postcard, 1921. Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/07/67/3c/07673cd744bab4f8927e66cbd2f63739.jpg . Acesso: 26/09/2016.	65
FIG. 27: Marcel Duchamp. Paisagem faltosa, 1946. Fonte: http://oaj.oxfordjournals.org/content/33/2/143/F18.large.jpg . Acesso: 26/09/2016	65
FIG. 28: Piero Manzoni. Merda de artista, 1961. Fonte: http://www.areaconsulting.ch/wp-content/uploads/2014/02/Piero-Manzoni-Merda-dartista.jpg?88499c . Acesso: 26/09/2016.	66
FIG. 29: Nancy Spero. Les anges, merde, fuck you, 1960. Fonte: http://www.macba.cat/PDFs/mignon_nixon_nancy_spero_eng.pdf . Acesso: 26/09/2016.	67
FIG. 30: Andy Warhol. Oxidation Painting. 1977/1978. Fonte: https://oss.adm.ntu.edu.sg/linc0013/wp-content/uploads/sites/321/2015/09/h.jpg . Acesso: 26/09/2016.	67
FIG. 31: Chris Ofili. The holy virgin Mary, 1996. Fonte: https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/chris-ofili-the-holy-virgin-mary . Acesso: 26/09/2016.	68
FIG. 32: Dennis Heininger atacando The Virgin Holy Mary, no Brooklyn Museum, 1999. Fonte: http://quod.lib.umich.edu/m/mqrg/images/02206_07-ic.jpg . Acesso: 26/09/2016.	69
FIG. 33: Andres Serrano. Piss Christ, 1987. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/de/Piss_Christ_by_Serrano_Andres_(1987).jpg . Acesso: 26/09/16.	70
FIG. 34: Andres Serrano. Shit, 2008. Fonte: http://estaticos01.elmundo.es/elmundo/imagenes/2008/09/29/1222688405_0.jpg . Acesso: 26/09/2016.	71
FIG. 35: Win Delvoye. Anal kisses, 1999-2000. Fonte: http://janssen.webfactional.com/system/assets/Artist/901/original/WDel012.jpg . Acesso: 26/09/16.	72

FIG. 36: Win Delvoye. Cloaca Machine, 2000. Fonte: http://static.neatorama.com/images/2008-08/wim-delvoye-cloaca-machines.jpg . Acesso: 26/09/2016.	73
FIG. 37: Wim Delvoye. Cloaca Faeces, 2000-2002. Fonte: http://thepedagogicalimpulse.com/wp-content/uploads/2012/10/Cloaca3.png . Acesso: 26/09/2016.	73
FIG. 38: Paulo Nazareth. Bosta de homem brasileiro anônimo (2004), Bosta de peão de obra (2004) e Bosta de artista emergente (s/data). Fonte: http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/ . Acesso: 13/06/2013.	74
FIG. 39: Paulo Nazareth. Aqui é arte. s/data. Fonte: http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/ . Acesso: 13/06/2013.	76
FIG. 40: Gilbert e George. George, a boceta, Gilbert, a merda, 1969. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00170_10.jpg . Acesso: 27/09/2016.	77
FIG. 41: Gilbert e George. Naked (Shitty world), 1994. Fonte: http://johnmcdonald.net.au/wp-content/uploads/2015/12/1994-naked-from-snhw.jpg . Acesso: 27/09/2016.	78
FIG. 42: Gilbert e George. Bum roles, 1994. Fonte: http://www.artwiki.fr/files/GilbertGeorges/bum_holes_20130417172653_20130417173448.jpg . Acesso: 18/07/2014.	78
FIG. 43: Gilbert e George. Shit Faith, 1982. Fonte: http://www.culturekiosque.com/images/faith1.jpg . Acesso: 18/07/2014.	78
FIG. 44: SAMO© COMO UMA EX-PRESSION OF SPIRITUAL LOVE... Fonte: http://www.henryflynt.org/overviews/artwork_images/samo/11.jpg . Acesso: 27/09/2016.	80
FIG. 45: SAMO© AS AN END 2 AMO'S'N ANDY 1984... Fonte: http://streetartnyc.org/wp-content/uploads/2013/06/Samo-graffiti-As-an-End-2-Amos-N-Andy-1984....jpg . Acesso: 27/09/2016.	80
FIG. 46: SAMO©... ANTI-ART! #XXXX. Fonte: http://al-diaz.com/wp-content/uploads/2011/09/Anti-Art.jpg . Acesso: 27/09/2016.	81
FIG. 47: SAMO© FOR THE SO CALLED AVANT GARDE. Fonte: https://flavorwire.files.wordpress.com/2011/11/01.jpg . Acesso: 27/09/2016.	81
FIG. 48: SAMO© AS A NEO ART FORM. Fonte: https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a_3122/a_733802/samo_as_a_neo_art_form_by_jean_michel_basquiat_1982_1372170141_b_650x161_l.jpg . Acesso: 27/09/2016.	81
FIG. 49: SAMO©? IT'S A MOVIE! Fonte: https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a_3122/a_733802/samo_as_a_neo_art_form_by_jean_michel_basquiat_1982_1372170141_b_650x161_l.jpg . Acesso: 27/09/2016.	82
FIG. 50: SAMO©... FOR THE URBAN RED_NECK... Fonte: http://www.henryflynt.org/overviews/artwork_images/samo/51.jpg . Acesso: 27/09/2016.	82
FIG. 51: SAMO© FOR THE PHONY... Fonte: http://al-diaz.com/wp-content/uploads/1982/01/For-the-Phony.jpg . Acesso: 28/09/2016.	83
FIG. 52: SAMO© IS ALL... Fonte: http://al-diaz.com/wp-content/uploads/is_all.jpg . Acesso: 28/09/2016.	83
FIG. 53: SAMO© IT'S A GONZO'S WORLD... AINT IT SAD? Fonte: http://al-diaz.com/wp-content/uploads/1982/01/Its-a-Gonzos-World%E2%80%A6Aint-it-Sad.jpg . Acesso: 28/08/2016.	84
FIG. 54: SAMO© IS DEAD. Fonte: http://al-diaz.com/wp-content/uploads/2011/09/4-The-Sedate-SAMO%C2%A9-is-Dead.jpg . Acesso: 28/09/2016.	84

FIG. 55: Kiki Smith. Game Time, 1986. Fonte: http://66.media.tumblr.com/6b6431ffaf22b898e9b8dce8af2002fd/tumblr_inline_n6i6qytcG41rtdws8.jpg . Acesso: 28/09/2016.	85
FIG. 56: Kiki Smith. Tale, 1992. Fonte: http://66.media.tumblr.com/6b6431ffaf22b898e9b8dce8af2002fd/tumblr_inline_n6i6qytcG41rtdws8.jpg . Acesso: 28/09/2016.	86
FIG. 57: Kiki Smith. Woman on pyre, 2001. Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4a/31/2d/4a312d2b238579d6556686c5e411a5f0.jpg . Acesso: 28/09/2016.	87
FIG. 58: Kiki Smith. Untitled (Pink bosoms), 1990. Fonte: http://www.artnet.com/Magazine/features/honigman/Images/honigman12-9-8.jpg . Acesso: 28/09/2016.	88
FIG. 59: Helen Chadwick. Piss flowers, 1991. Fonte: http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2011/12/13/1323782596546/Helen-Chadwick-Piss-Flowe-001.jpg . Acesso: 28/09/2016.	89
FIG. 60: Cindy Sherman. Sem título #250 (Sex pictures), 1992. Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/lib/uploads/G06A06Untitled-250.1992_large-697x475.jpg . Acesso: 28/09/2016.	90
FIG. 61: Cindy Sherman. Untitled #258 (Sex pictures), 1992. Fonte: https://hybridutterance.files.wordpress.com/2010/03/cindy-sherman-untitled-258.jpg?w=450 . Acesso: 28/09/2016.	91
FIG. 62 e FIG. 63: Frames do documentário sobre Louise Bourgeois: <i>The spider, the mistress and the tangerine</i> , 2008. Direção: Marion Cajori, Amei Wallach	94
FIG. 64: Frame de <i>The spider, the mistress and the tangerine</i> , 2008. Direção: Marion Cajori, Amei Wallach	94
FIG. 65: Louise Bourgeois. The Femme Maison, 1947. FONTE: http://67.media.tumblr.com/396fbfc3eadea5dfc60c28755368ddc4/tumblr_nfincb7GeH1u1qlezo1_1280.jpg . Acesso: 28/09/2016.	97
FIG. 66: Judy Chicago e Miriam Schapiro em frente à Womanhouse. Fonte: http://static.tumblr.com/x7pwktj/wcjlvted3/womanhouse.jpeg . Acesso: 28/09/2016.	98
FIG. 67: Ingres. Banho turco, 1863. Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br . Acesso: 28/09/2016.	99
FIG. 68: Sylvia Sleigh. O banho turco. 1973. Fonte: http://www.sylviasleigh.com . Acesso: 28/09/2016.	99
FIG. 69: Diego Velázquez . The Toilet of Venus 1644-1648. Fonte: https://www.nationalgallery.org.uk . Acesso: 28/09/2016.	100
FIG. 70: Sylvia Sleigh. Philip Golub reclining, 1971. Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a1/37/38/a13738de3d8430502e2163bd0c16085a.jpg . Acesso: 28/09/2016.	100
FIG. 71: Pierre-Auguste Renoir. Woman Breast Feeding Her Child. 1886. https://www.wikiart.org . Acesso: 06/02/2017.	101
FIG. 72: Mary Cassat. Young Mother Nursing Her Child. 1906. Fonte: https://br.pinterest.com . Acesso: 06/02/2017.	101
FIG. 73: Judy Chicago. Cock and cunt, 1972. Fonte: https://catrinafap.files.wordpress.com/2013/02/l450xh292_womanhouse-a11a6.jpg . Acesso: 28/09/2016.	103
FIG. 74: Karen LeCoq and Nancy Youdelman. Leah's Room, 1972. Fonte: http://www.somarts.org/wp-content/uploads/leah-sroom.jpg . Acesso: 28/09/2016.	104

FIG. 75: Faith Wilding. Waiting, 1972. Fonte: http://www.reactfeminism.org/nr1/___foto/artists/Wilding-waiting.jpg . Acesso: 28/09/2016.	105
FIG. 76: Cheryl zurilgen, Nancy Youdelman, Dori Atlantis. Kewpie doll, 1970. Fonte: https://latinoamericafap.files.wordpress.com/2014/02/scan0001.jpg . Acesso: 28/09/2016.	106
FIG. 77: Poster produzido pelo Programa de Arte Feminista de Fresno. <i>Miss Chicago and the Calif3rnia Girls</i> , 1971. Fonte: http://judychicago.arted.psu.edu/wp-content/uploads/2013/04/Cal_girls_sm.jpg . Acesso: 28/09/2016.	106
FIG. 78: Judy Chicago. The dinner party, 1979. Fonte: http://newabstraction.net/wp-content/uploads/2011/12/dinner-party.jpg . Acesso: 28/09/2016.	108
FIG. 79: Judy Chicago. Lugar para Virg3nia Woolf em The dinner party (detalhe), 1979. Fonte: https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/tdp/38.717.jpg . Acesso: 28/09/2016.	109
FIG. 80: Poster do filme Women in revolt, de Andy Warhol e Paul Morrissey. Fonte: http://image.invaluable.com/housePhotos/doyle/27/584627/H0061-L94057934.jpg . Acesso: 28/09/2016.	112
FIG. 81: Guerrillas Girls. Desde 1985. Fonte: http://2ryjc8dfymp48s1b85nhttwswpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/09/Guerilla-Girls-Guardian.jpeg . Acesso: 28/09/2016.	118
FIG. 82: Guerrilla Girls. What do these artists have in common? 1985. Fonte: http://www.tate.org.uk . Acesso: 28/09/2016.	120
FIG. 83: Guerrilla Girls. The advantages of being a woman artist, 1988. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78796_10.jpg . Acesso: 28/09/2016.	120
FIG. 84: Guerrilla Girls. How Many Women and One-Person Exhibitions at NYC Museums Last Year?, 1985. Fonte: http://cdn1.walkerartcenter.org/static/cache/93/936125c0add5609ac63fa7dabb54b2f2.jpg . Acesso: 28/09/2016.	121
FIG. 85: Guerrilla Girls. Dearest Art Collector, 1986. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78802_10.jpg . Acesso: 28/09/2016.	121
FIG. 86: Uma imagem do livro The hysterical herstory of hysteria and how it was cured, de Guerrilla Girls. Fonte: http://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/1/150.2014.92.a-b%23bview02%23S.jpg . Acesso: 28/09/2016.	124
FIG. 87: Guerrilla Girls. MoMA Mia!!! 13 years and we're still counting, 1997. Fonte: http://www.artgallery.nsw.gov.au . Acesso: 28/09/2016.	125
FIG. 88: Guerrilla Girls. The world needs a new weapon: The estrogen bomb. 2012. Fonte: http://benton.uconn.edu/wp-content/uploads/sites/1519/2016/02/SC315900.jpg . Acesso: 02/02/2017.	126
FIG. 89: Guerrilla Girls. Dearest Eli Broad, 2008. Fonte: http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2015/09/DearestEliBroadposter.jpg . Acesso: 28/09/2016.	127
FIG. 90: Guerrilla Girls. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, 1989. Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78793_10.jpg . Acesso: 28/09/2016.	128
FIG. 91: Guerrilla Girls. Museums cave to radical feminists, 2008. Fonte: http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/395856/slide_395856_4856844_free.jpg . Acesso: 28/09/2016.	129
FIG. 92: Genital International. Genital panik, um evento pela igualdade, 2012. Fonte: http://payload108.cargocollective.com/1/9/301971/4473945/GENITAL%20PANIK%202012%20AN%20EVENT%20FOR%20EQUALITYWEB.jpg . Acesso: 28/09/2016.	133
FIG. 93: VALIE EXPORT. Genital panik. 1968. Fonte: https://hybridutterance.files.wordpress.com/2009/09/valie-export-genital-panic.jpg . Acesso: 28/09/2016.	133

FIG. 94: Genital International. Logomarca. Fonte: http://media.cargocollective.com/1/9/301971/headerimg/GENITAL_FINAL_LOGO_03.jpg . Acesso: 28/09/2016.	134
FIG. 95: Melanie Bonajo. <i>Herstories of the (social) naked body</i> , 2012. Fonte: http://dazedimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/640/azure/dazed-prod/1080/4/1084753.jpg . Acesso: 02/02/2017.	135
FIG. 96: Melanie Bonajo. Foto do vídeo <i>Pee on presidents</i> . 2013	137
FIG. 97: Melanie Bonajo. <i>Woke up as a wolf</i> . 2014.	139
FIG. 98: Melanie Bonajo. <i>Furniture bondage</i> . Janneke. 2009. Fonte: http://2015.fotofestival.info/data/images/mod_vita/image_bonajo_h500px_2_2_42.jpg . Acesso: 28/09/2016.	140
FIG. 99: Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari. Sem título (Toiletpaper magazine). Fonte: http://www.rencontres-arles.com/Doc/ARL/Media/CMS2/8/2/8/d/AR1MSC3122.jpg . Acesso: 28/09/2016.	141
FIG. 100: Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari. Sem título (Toiletpaper magazine). Fonte: http://www.designboom.com/cms/images/jonathan01/tp/paper4.jpg . Acesso: 28/09/2016.	141
FIG. 101: Melanie Bonajo. <i>Thank you for hurting me. I really needed that</i> , 2009. Fonte: https://www.rencontres-arles.com/Doc/ARL/Media?CMS/(/\$/f/c/AR1MSC1103.jpg . Acesso: 28/09/2015.	142
FIG. 102: Théodore de Bry, <i>Os filhos de pindorama</i> . 1562. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cannibals.23232.jpg . Acesso: 07/02/2017.	145
FIG. 103: Tarsila do Amaral. <i>Abaporu</i> , 1928. Fonte: https://static.significados.com.br/foto/abaporu-tarsila_sm.jpg . Acesso: 28/09/2016.	146
FIG. 104: Joaquim Torres García. <i>Nosso norte é o sul</i> , 1936. Fonte: http://web.cortland.edu/flteach/wksp/Heller/Visual6a-2_files/image002.jpg . Acesso: 28/09/2016.	149
FIG. 105: Wifredo Lam. <i>A selva</i> , 1943. Fonte: http://www.thecubanhistory.com/wp-content/uploads/2014/11/jungle.jpg . Acesso: 07/02/2017.	150
FIG. 106: Flávio de Carvalho. <i>Experiência no.2</i> , 1931. Fonte: http://www.base7.com.br/imgs . Acesso: 28/09/2016.	154
FIG. 107: Flávio de Carvalho. <i>Experiência n.3</i> , 1956. Fonte: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_FlavioCarvalho/FC3G.jpg . Acesso: 28/09/2016.	156
FIG. 108: Flávio de Carvalho. <i>Experiência n.3</i> , 1956. Fonte: http://www.nasentrelinhas.com.br/media/articles/2012/10/flavio-de-carvalho-1.jpg . Acesso: 28/09/2016.	156
FIG. 109: Roberto Jacoby. <i>Eu tenho AIDS</i> , 1994. Fonte: http://www.bellasartes.gob.ar/img/coleccion/obra/250/11983.jpg . Acesso: 28/09/2016.	162
FIG. 110: Roberto Jacoby e a Brigada Argentina por Dilma. <i>A alma nunca pensa sem imagens</i> . (29ª Bienal de São Paulo), 2010. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_uC9AWuzUn-c/TKGngTVFMBI/AAAAAAAAANeI/u46PeVw9u7I/s1600/05.jpg . Acesso: 28/09/2016.	162
FIG. 111: Roberto Jacoby e a Brigada Argentina por Dilma. <i>A alma nunca pensa sem imagens</i> . (29ª Bienal de São Paulo), 2010. Fonte: http://s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2010/09/22/obra_coberta_620.jpg . Acesso: 28/09/2016.	162

FIG. 112: Roberto Jacoby. El alma nunca pisa sin imagenes. 2010. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=DCITwjj07bQ . Acesso: 28/09/2016.	163
FIG. 113: El alma nunca pisa sin imagenes. 2010. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=DCITwjj07bQ . Acesso: 28/09/2016.	164
FIG. 114: Luis Camnitzer. Fragmentos de assinatura para vender por centímetro, 1972. Fonte: http://www.daros-latinamerica.net . Acesso: 29/09/2016.	169
FIG. 115: Luiz Camnitzer. Imagem construída com palavras organizadas para formar uma frase. (Frase formando uma imagem que parece uma frase), 1973. Fonte: CAMNITZER, Luis. Daros museum, Zurich, march 11 – july 4, 2010. El museo del barrio, NY, february2 – may 29, 2011. Daros. Hatje cantz	170
FIG. 116: Joseph Beuys. Demokratie lustig (Democracia é engraçada, 1973). Fonte: http://pinakothek-beuys-multiples.de . Acesso: 29/09/2016.	177
FIG. 117: Nadín Ospina. Relieve de los pícaros. Xólotl. 2005. Fonte: http://uploads.neatorama.com/images/posts/755/59/59755/1365425843-4.jpg . Acesso: 29/09/2016.	179
FIG. 118: Nadín Ospina. Chac Mool III, 1999. Fonte: http://uploads.neatorama.com/images/posts/755/59/59755/1365425843-4.jpg . Acesso: 29/09/2016.	179
FIG. 119: Nadín Ospina. Sequestrado (Colombialand), 2004. Fonte: http://www.nadinospina.com . Acesso: 29/09/2016.	182
FIG. 120: Nadín Ospina. Sicário (Colombialand), 2004. Fonte: http://www.nadinospina.com . Acesso: 29/09/2016.	182
FIG. 121: National Geographic Magazine. "Cocaine country". Julho 2004.	183
FIG. 122: Nadín Ospina. Colombialand, 2004 - 2006. Catálogo Centro cultural Universidad de Salamanca. Bogotá.	183
FIG. 123: Giuseppe Campuzano. Museu Travesti do Peru. 2003. Fonte: http://www.biennaleonline.org . Acesso: 29/09/2016.	185
FIG. 124: Giuseppe Campuzano. DNI (De natura incertus), 2004. Fonte: CAMPUZANO, Giuseppe. Museo travesti del Perú. 1ª ed. Institute of Development Studies. Peru. 2007. p. 43.	186
FIG. 125: Wari Pachakamaq. V-XII D.C. Fonte: CAMPUZANO, Giuseppe. Museo travesti del Perú. 1ª ed. Institute of Development Studies. Peru. 2007.	187
FIG. 126: Phelipe Gvaman Poma de Aiala. Mapa mundi do Reino das Indias, 1616-1616. Fonte: CAMPUZANO, 2007. p. 25.	188
FIG. 127: Alejandro Gómez de Tuddo. Campuzano como La virgen de las guacas (Virgem Dolorosa). 2007. Fonte: CAMPUZANO, 2007. p. 30.	192
FIG. 128: Javier Téllez. Alguém voou sobre o vazio (Bala perdida), 2005. Fonte: http://remezcla.com . Acesso: 02/10/2016.	195
FIG. 129: Javier Téllez. Alguém voou sobre o vazio (Bala perdida), 2005. Fonte: http://beta.remezcla.com . Acesso: 02/10/2016.	196
FIG. 130: Javier Téllez. Alguém voou sobre o vazio (Bala perdida), 2005. Fonte: http://artmuseum.princeton.edu . Acesso: 02/10/2016.	197

FIG. 131: Héctor Zamora. Paracaidista, Av. Revolución, 1608 bis, 2004. Fonte: http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/2011/03/pa-23.jpeg . Acesso: 02/10/2016.	199
FIG. 132: Hélio Oiticica. Tropicália, 1967. Fonte: http://d.i.uol.com.br/album/helio-oiticica_obras_f_028.jpg . Acesso: 03/10/2016.	200
FIG. 132: Nancy Spero. Chorus line (linha de coro). 1985. Fonte: http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2015/04/NS_1985_Chorus-Line.jpg . Acesso: 10/02/2017.	210
FIG. 133: Juliana Mafra. Elisângela, 2006. Arquivo pessoal.	228
FIG. 134: Juliana Mafra. Elisângela, 2006. Arquivo pessoal.	229
FIG. 135: Juliana Mafra. Elisângela, 2006. Arquivo pessoal.	229
FIG. 136: Juliana Mafra. Elisângela, 2009. Arquivo pessoal.	230
FIG. 137: Blusa <i>I'm so sweet</i> encontrada em sites da internet. 2017. Fonte: http://www.topcatshirts.com/wp-content/uploads/2012/03/TC001.jpg . Acesso: 03/10/2016.	230
FIG. 138: Juliana Mafra, Renato Sargedine e os estudantes do Estadual Central. Elinor. 2016. Arquivo pessoal.	231
FIG. 139: Juliana Mafra. Ocupação do Estadual Central. 2016. Arquivo pessoal.	232
FIG. 140: Renato Sargedine. Estudantes do Estadual Central em manifestação. 2016. Arquivo pessoal.	233
FIG. 141: Renato Sargedine. Elinor e os estudantes. 2016. Arquivo pessoal.	234
FIG. 142: Jacek Niegoda. Conversa com os estudantes no dia da exposição. 2016. Arquivo pessoal.	235
FIG. 143: Renato Sargedine. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016. Arquivo pessoal.	237
FIG. 144: Juliana Mafra. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016.	237
FIG. 145: Juliana Mafra. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016.	238

INTRODUÇÃO

A joke explained is a joke killed.

Critchley

O começo

Volto a 2009, quando iniciei uma pesquisa na Escola de Belas Artes da UFMG, com o título *Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas*.¹

Meu interesse nessa pesquisa vinha desde os primeiros trabalhos plásticos que desenvolvi na virada para o século XXI, na época em que cursava a Escola Guignard. Naquela época, o humor em meus trabalhos era sempre apreciado ou desprezado, nunca despercebido. Na mesma época, também, alguns professores já me indicavam artistas como Paul McCarthy, Guto Lacaz, Gilbert e George para possíveis diálogos. Alguns deles serão tratados aqui nessa tese, mais de 15 anos depois. Guardo daquela época alguns recortes de revistas, xerox de outras. Não tínhamos acesso à internet como hoje, não havia livros sobre esses artistas nas bibliotecas. Havia algumas revistas, *Art in America*, *Artforum*, etc... Não havia publicações em livro sobre o trabalho de Guto Lacaz. Professores tinham materiais de suas pesquisas e mostravam em sala de aula.

Outra inspiração para o início dessa pesquisa foi um livro lido na adolescência, *Bouvard e Pécuchet*. Nele, Flaubert escarneia da sociedade do final do século XIX, ao criar dois personagens que se diziam cansados de tanta ignorância ao seu redor. Por isso se isolaram no campo, vivendo toda sorte de experiências e fracassando em todas

¹ A dissertação pode ser lida no endereço eletrônico <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8PLGRR>.

elas, devido à própria ignorância e arrogância da dupla, as quais ficam evidentes para o leitor, fazendo-nos rir de tanta estupidez. No final do livro, havia um material para o que viria a ser o *Dicionário das ideias feitas*, um projeto não concluído, no qual nenhuma frase seria de autoria de Flaubert, todas seriam retiradas da sociedade burguesa — com a qual Flaubert, um dândi, implicava —, ou mesmo de livros e enciclopédias da época. Esse material serviu de inspiração para o meu *Inventário das ideias feitas*, que desenvolvi com Samir Lucas e apresentei como anexo à minha dissertação. Nesse inventário, coletamos ideias que foram desenvolvidas na arte moderna e contemporânea e as imprimimos em pequenos cadernos coloridos. Se alguém assim desejasse, poderia escolher e desenvolver alguma daquelas ideias em seus próprios trabalhos.

Até o ano de 2011, escrevi uma dissertação que abordava os conceitos de humor e ironia, a figura do diabo e a importância do riso na Grécia e Idade Média, e fiz três estudos de casos contemporâneos com os artistas Guto Lacaz, Francys Alÿs e Zbigniew Libera, que me chamaram a atenção para elementos como a surpresa, a melancolia e o humor negro, respectivamente. Naquela época foi importante verificar alguns conceitos e estudar a história do riso e do humor, antes de entrar nos estudos de casos.

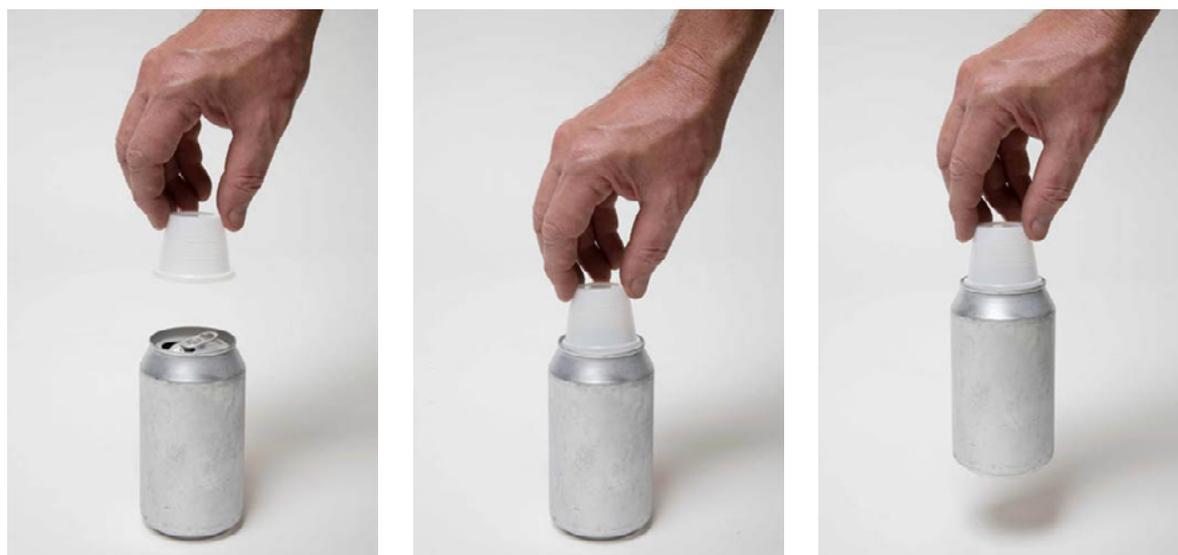


FIG. 01: Guto Lacaz. Coincidências industriais. Copinho de café + Lata de refrigerante. 1972



FIG. 02: Guto Lacaz.
OFNI - Objeto flutuante não identificado.
2011

A partir das *Coincidências industriais* e das máquinas construídas pelo artista brasileiro Guto Lacaz, verifiquei um tipo de humor voltado para os objetos, para a surpresa, um humor que não pretende ser irônico, nem se dirigir às pessoas, tentando não fazer mal. Em *Coincidências industriais*, ele encaixou perfeitamente objetos

do cotidiano que, a princípio não têm uma relação formal entre si, como uma latinha de refrigerante e uma fita crepe, entre outros. Com seu *OFNI* - objeto flutuante não identificado - feito de caixas de isopor acopladas à uma estrutura com um motor elétrico, ele navegou pelo lago Paranoá em Brasília. Lacaz constrói máquinas que despendem energia para fazer nada e assim, elas questionam as noções de modernidade e de progresso.

Com a obra de Francis Alÿs, experimentei um sorriso de canto de boca que não explode em uma gargalhada. Foi o que aconteceu ao me deparar com a ideia absurda de deslocar uma montanha por 10 centímetros, em *Quando a fé move montanhas*, 2002, que também se apresenta comicamente ao subverter a conhecida afirmação *a fé move montanhas*. O acréscimo da palavra



FIG. 03: Francis Alÿs. Quando a fé move montanhas. 2002

quando diante da frase de domínio público, produz uma sensação de "distração momentânea da linguagem"². A palavra *quando* acrescenta um tempo específico para a ação, o dia 11 de abril de 2002, quando 500 pessoas resolveram comparecer para colaborar gratuitamente com a construção dessas imagens. Entre 2000 e 2002 a população saía às ruas protestando contra a corrupção e arbitrariedades de Fujimori³ e Montesinos⁴ e as eleições fraudulentas que o deixariam Fujimori pela terceira vez consecutiva no poder. Assim, aquela ideia absurda que poderia provocar uma gargalhada se transforma em um chamado de solidariedade para o enfrentamento das questões políticas e sociais que se passavam em Lima, nos envolvendo, impedindo a gargalhada.

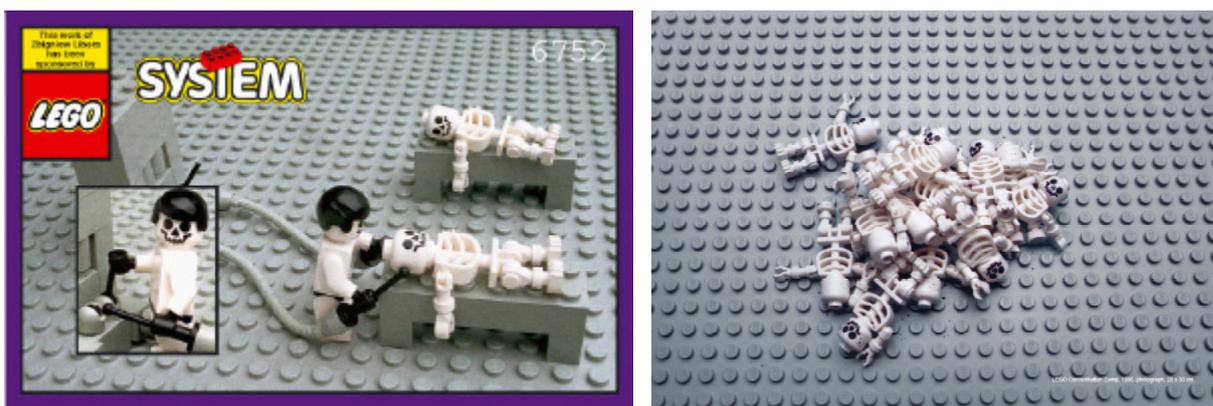


FIG. 04: Zbigniew Libera. Campos de concentração LEGO. (Conjunto de 7 caixas) 1996

Com o artista polonês Sbigniew Libera percorri os caminhos da exposição da violência como crítica, em seus polêmicos *Campos de concentração*, de 1996, feitos do brinquedo LEGO. O trabalho pertence à série Dispositivos de correção, da qual

2 BERGSON, 2001, p. 91.

3 Alberto Fujimori foi presidente do Peru entre 1990-2000 e em 2002, com o respaldo das forças armadas, deu um autogolpe que dissolveu o congresso e interveio no poder judicial. Atualmente cumpre pena de 25 anos encarcerado por crimes de lesa humanidade e corrupção. Em 2002, sua esposa o acusou publicamente de torturas com choques elétricos, mas o processo encontra-se "congelado".

4 Vladimiro Montesinos: É militar, foi informante da CIA e assessor de Fujimori em seu governo. Atualmente está condenado a 20 anos de prisão por tráfico de armas e aguarda outros julgamentos.

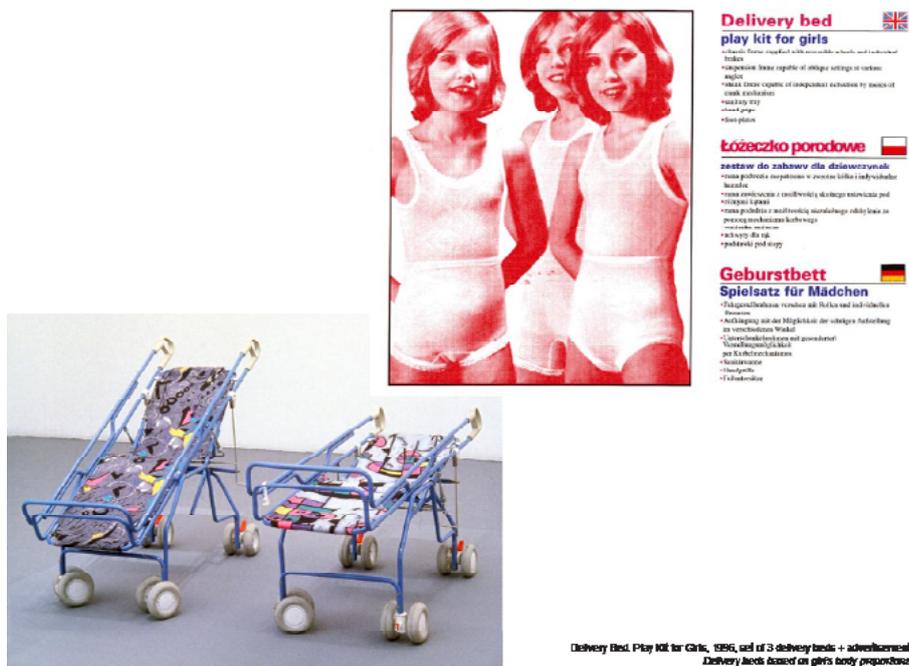


FIG. 05: Zbigniew Libera. Kit de cama de parto para meninas.
 Conjunto de 3 camas de parto + propaganda
 Camas baseadas nas proporções dos corpos das garotas.
 1996

também fazem parte *Cama de parto. Equipamento de brinquedo para garotas* (1996), o *Expansor de pênis universal* (1995), *Corpo mestre - um equipamento de brinquedo para crianças* (1994-1995), entre outros. Esses dois últimos trabalhos citados põem em evidência um padrão cultural do corpo masculino de forma bizarra e assustadora, como demonstram os esboços do artista, os quais se baseiam na suástica nazista e apontam como um possível adepto da tal prática de expandir o pênis, "um soldado alemão, um cavalheiro de Hitler". O possível usuário também é informado de que o equipamento ultrasexual prometia um "estado de consciência alterada" e o alongamento excluiria a possibilidade de se atingir a "satisfação sexual considerada normal ou o prazer de qualquer forma", mas "em troca, o adepto atingiria um estado permanente a beira do orgasmo"⁵. O outro trabalho é uma academia para meninos entre 7 e 9 anos. Apesar da indicação de que os pesos são de papel, em um cartaz há uma criança assustadoramente musculosa. Para as meninas, Sbiegniew Libera não escolhe os tradicionais plásticos coloridos, cor-de-rosa, bonecas, mamadeiras,

5 Manual de instruções de *Universal penis expander*. <http://csw.art.pl/metabody/libera> (Esta e as demais traduções desta tese são de minha responsabilidade).

mas camas de parto similares às do hospital, adaptada ao tamanho das meninas. Com esse impensado brinquedo para a indústria, o artista propõe uma reflexão sobre os significados pedagógicos daqueles que pareciam ingênuos brinquedos, mas que omitem informações e incutem padrões de comportamento. Os trabalhos da série tentam trazer a imaginação ingênua das crianças para uma proximidade maior da realidade adulta. Esses trabalhos apontam para a ligação de pequenos e inocentes gestos, com grandes eventos, como o holocausto, o preconceito, o racismo, o culto ao corpo.

Gostaria de esclarecer que esta tese não tem a intenção de contar uma história do riso e do humor. Nesse meu estudo anterior, me detive um pouco mais nela, mas aqui e agora, meu objetivo é estudar as obras de arte e os humores contidos nelas. Muitos historiadores, filósofos, poetas se dedicaram ao tema, e não é difícil encontrar uma vasta lista bibliográfica sobre o assunto: desde os antigos (Aristóteles, Hipócrates, Diógenes...), passando pela cultura medieval e renascentista, com seus tratados sobre o riso, como também os modernos Minois, Bremmer e Roodenburg, Alberti, Bakhtin, Bergson, Escarpit, Baudelaire, Breton etc, só para citar alguns.

De toda forma, explanarei um pouco sobre as noções que mais me interessaram e com as quais venho trabalhando desde o início. Caso seja de interesse, o assunto pode ser encontrado com mais detalhes em *Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas*.

Recentemente têm surgido alguns trabalhos envolvendo estudos sobre o humor na arte: o livro *Black Sphinx: On the comedic in modern art*, a exposição chilena *Gracia divina*, curada por Andrea Pacheco e os textos e curadorias de Jo Anna Isaak — entre outras importantes referências para esta tese. Mas, diferentemente do que acontece na literatura, o humor nas artes plásticas não é estudado com frequência, tendo muito ainda a ser feito.

O riso e o humor: contextualização teórica

Retomo aqui algumas definições já tratadas anteriormente em *Algumas aproximações entre o humor e a arte...* para esclarecer alguns pontos que podem ser importantes para uma contextualização teórica, adaptando-as e atualizando-as a esta nova pesquisa.

É importante ressaltar o fato de o humor não ser restrito apenas à comédia ou estar ligado exclusivamente ao riso. Pois o termo carrega em si um pouco de cada transformação semântica e cultural que ele sofreu ao longo do tempo. Desde seu significado ligado ao temperamento que remete à medicina antiga e medieval até ao relacionado ao riso e à comédia, advindo do século XVI, em sua etimologia, humor, do latim *umor*, se refere aos líquidos corpóreos que eram considerados determinantes das condições físicas e mentais do indivíduo. O sangue, a fleuma (secreção pulmonar), a bile amarela e a bile negra determinariam, respectivamente: humores sanguíneo (empolgado, emotivo, exagerado, impulsivo, explosivo); fleumático (amigo, desmotivado, calmo, frio, medroso); colérico (raivoso, agressivo); ou melancólico (introvertido, contemplativo, pessimista). O mal humor seria proveniente de um desequilíbrio desses líquidos e o bom humor, do equilíbrio. Esse aspecto, hoje, embora distante do campo médico, guarda algo que é importante, sobre o que chamamos de temperamento.

Geralmente, o sentido mais utilizado quando se usa a palavra humor é o cômico. Essa associação acontece desde o século XVI, quando o humor e a comédia foram associados um ao outro para sempre. Antes disso, as pessoas se dedicavam ao estudo do riso, do risível e do cômico. O francês Robert Escarpit, entre outros estudiosos do assunto, afirma que no final do século XVI, a palavra humor estava na moda em toda a Europa, quando começou a aparecer na linguagem literária⁶. Nessa época, o inglês Ben Jonson apresentou suas peças teatrais *Every man in his humour* [Cada homem em seu humor] (1598) e *Every man out of his humour* [Cada homem fora de seu humor] (1599), que usavam o termo ao gosto da época, utilizando de forma satírica

⁶ ESCARPIT, 1962, p. 9.

a teoria medicinal dos humores, ridicularizando seus personagens. Para Escarpit, "Ben Jonson selou de maneira praticamente indissolúvel, a aliança semântica entre o cômico e o humor"⁷. Aqui nessa escrita veremos ambos os sentidos, o humor como temperamento e como algo cômico.

Para exemplificar essa sobrevivência do humor antigo através dos séculos, Escarpit cita o "despertar da emoção" no século XVIII, que fez que surgissem termos como sensibilidade e sentimento, observando que "a prova de que se trata realmente de um humor no sentido médico é que o nome que se lhe dá é um nome anatômico: *spleen*, quer dizer, o baço hipocrático como a localização da melancolia."⁸

O humor caricatural do século XIX, considerado por Escarpit como a fase em que o humor atinge sua maturidade, também é explorado neste texto. Não necessariamente como caricatura de uma personalidade, mas num sentido mais amplo, de caricatura da sociedade e de seus personagens, como o utilizado por Flaubert, Baudelaire e Manet, por exemplo, ao acentuar elementos característicos da época, que a sociedade pretendia que permanecessem ocultas. Para o autor, a caricatura é um "humor comprometido"⁹ cuja apreciação indica a maturidade de uma sociedade, qualquer que seja seu regime político. Pode-se dizer que esse humor comprometido é o que recebe ênfase em quase toda a tese.

Surge muitas vezes nesse trabalho, mesmo que não tenha sido citada, a noção de *economia* descrita por Freud, da qual derivam os trabalhos mentais do chiste e do humor. "O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição", diz ele, e "o prazer no humor, de uma economia na despesa com o sentimento"¹⁰. Ou como se o humor acontecesse "à custa do desencadear de

7 ESCARPIT, 1962, p. 18.

8 Ibid., p. 47.

9 Ibid., p. 71.

10 FREUD, 1998, p. 218.

desespero que não se produziu."¹¹ Em outras palavras Minois explica que "o humor é assim, um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor."¹²

Este estudo explora também o sentido moderno do humor, observado tanto por Escarpit para quem "o humor moderno é sociológico" quanto por Bergson, que enfatiza a função social do riso, cujo meio natural é a sociedade. Para este último, o riso inspira um medo, pois "reprime as excentricidades" e "flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social", assim, ele persegue um "objetivo útil de aperfeiçoamento geral", tentando eliminar qualquer rigidez do corpo ou do caráter... "Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo"¹³. Disseminado por todos os cantos e tendo penetrado em todos os domínios, o humor sacode certezas e demonstra a complexidade do ser humano. Trabalho, hoje, com a ideia de que essa palavra carrega todos esses sentidos que um dia teve. E em cada situação, um sentido ou mais são privilegiados.

O humor como algo cômico está presente por quase todo esse texto, mas nem sempre. Ciente de que o humor não é universal, sabemos que os trabalhos tratados podem causar vários outros sentimentos que podem interdita-lo por eles, como no caso da sensação de nojo que pode impedir uma fruição humorística de um trabalho de Paul McCarthy, por exemplo. Ele também tem algo de subjetivo. Um trabalho de arte pode ser engraçado para uma pessoa e não para outra, da mesma forma que não acharemos graça da mesma piada para sempre. Conseguimos explicar aonde acontece o humor em uma obra, mas é difícil explicar o que é o humor. Ele é vário. E isso é o que o mantém vivo. Logo que vira uma fórmula, ele perde sua graça. Mas investigá-lo é investigar sobre a essência humana, o que somos, em toda nossa

11 FREUD Apud MINOIS, 2003, p. 526.

12 MINOIS, 2003, p. 526-527.

13 BERGSON, 2001, p. 15.

diversidade.

Informações específicas sobre o humor serão buscadas de acordo com as necessidades de cada trabalho.

De toda forma, é curioso observar o aspecto subversivo do humor e dos artistas escolhidos para esta tese. Vários dos artistas tratados aqui aparecem, hoje, em livros como *Blasphemy: Art That Offends*¹⁴ ou em listas na internet como as "26 obras de arte horríveis encontradas pelas ruas do mundo"¹⁵ ou em séries para tv intituladas "Escândalos da arte"¹⁶. Essas aparições abordam outros aspectos desses artistas e suas obras, de forma mais espetacular, evidenciando o conturbado relacionamento da sociedade com a religião, a política e a arte.

Breves considerações sobre o humor na arte europeia e norte-americana

A arte, de um modo geral, sempre foi propensa à seriedade. Os museus são lugares de reverência e respeito, em alguns aspectos, se parecem às igrejas, ambos são lugares de culto e guardam mistérios.

O historiador romeno, naturalizado norte-americano, Mircea Eliade, nos mostrou, em *O sagrado e o profano*, que o nosso mundo foi fundado com uma valorização do religioso, baseado na organização. Para ele, "em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o mundo"¹⁷. Ele ainda diz que "os adversários" que tentam atacar o "nosso mundo", o cosmos, "são assimilados aos inimigos dos deuses, os demônios, (...)".¹⁸ Nessa divisão entre

14 PLATE, S. Brent. *Blasphemy: Art That Offends*. Publisher: London : Black Dog Publishing, 2006.

15 <http://noticias.bol.uol.com.br/fotos/bol-listas/2016/09/01/26-obras-de-arte-horriveis-encontradas-pelas-ruas-do-mundo.htm#fotoNav=1>. Acesso 13 novembro 2016

16 <http://www.arte.tv/guide/en/search?q=art&country=BR>

17 ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano – A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Edição "Livros do Brasil" Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.] (Vida e cultura). p. 65.

18 ELIADE, [s.d.], p. 60.

cosmos e caos não é difícil imaginar de qual lado estaria o riso. Baudelaire, em *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, diz que a ideia de superioridade contida no riso é “uma perfeita idéia satânica!”¹⁹.

Vimos anteriormente²⁰ que, no cristianismo, o riso tem uma concepção negativa deixando de ser divino para se tornar diabólico. O diabo é ridente e zombador, "ele ri de forma idiota, maldosa; ri dele mesmo e do mundo. Diabólico, o riso é feio, sacode o corpo, é indecente, incorreto, grotesco; é mau, exprime o orgulho, a zombaria, a troça, o desprezo, a agressividade"²¹ O riso é a desforra do diabo e, desta forma, dessacraliza o mundo. O diabo é o inimigo de Deus. Em hebraico, a palavra satanáś significa o adversário. Ele age e fala contrariamente às concepções cristãs, fazendo um barulho extraordinário. Pelo estudo de Bakhtin, entendemos como o tom sério caracterizava a cultura medieval oficial, e por isso também acabou fortalecendo a cultura das festas populares (festas dos loucos, o carnaval, o charivari) nas quais o riso desempenhava um papel de destaque e nas quais também suspendiam-se as hierarquias e as interdições do sistema oficial. O riso ameaçaria desorganizar o mundo sagrado, levando-o ao caos. A igreja pretendia evitar que as pessoas vencessem o medo através do riso. Hoje em dia, mais raramente que há algumas décadas atrás, ainda ouvimos um dito popular que diz "muito riso, pouco siso" ou "muito riso é sinal de pouco siso", como indício de repreensão ao riso.

Pelo aspecto religioso ou sagrado que a arte carrega de alguma forma, o fato de ela provocar o riso ocasiona uma noção de profanação do objeto de culto, dentro de um contexto histórico marcado pela seriedade. Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, diz que, quando ele se lembra “de seu entusiasmado ativismo”, se enfada ou se deprime: “folhear o álbum da modernidade traz melancolia.”²²

19 BAUDELAIRE, 1991, p. 32.

20 MAFRA, Juliana S. O diabo. In: *Algumas aproximações entre o humor e a arte (...)*. p. 57-60.

21 MINOIS, 2003, p. 630-631.

22 COMPAGNON, 1996, p. 13.

Apesar do tom paródico utilizado pelos primeiros artistas modernos, Baudelaire na poesia, Manet na pintura e Flaubert na literatura, depois deles, a busca pelo novo e pela originalidade prevaleceria nas vanguardas. Duchamp retomaria procedimentos da citação utilizados por esses artistas, inaugurando um novo momento na arte moderna e antecipando a arte contemporânea. Para Compagnon, ele seria o "pivô e o profeta" da história do fim da arte. E como podemos verificar, toda sua obra é envolta em um humor malicioso.²³

Sloterdijk chama o dadaísmo de "o primeiro neo-kynismos do século XX". Ele está se referindo ao cinismo antigo do grego Diógenes, que trataremos no primeiro capítulo dessa tese. O filósofo afirma que o dadá praticou a arte de uma "ironia militante", se voltando contra tudo que se leva a sério.²⁴

No *Manifesto do sr. Antipirina* (1916), o poeta dadaísta Tristan Tzara escreve: “nós, Dadá, nós não somos da opinião de vocês, porque a arte não é séria, eu lhes asseguro, e se manifestamos o crime para dizer doutamente ventilador, é para lhes ser agradável, bons auditores, eu os amo tanto, eu lhes asseguro e os adoro.” Dois anos depois, no *Manifesto dadaísta*, ele esclarecia, “Dadá não significa nada”.

Apesar de o Dada ser o primeiro movimento da arte moderna enfaticamente bem humorado, o surrealismo também deixa um rastro que nos chega até hoje, pela prática do humor. Em *Algumas aproximações entre o humor e a arte*, tratamos do humor negro, que foi definido e exemplificado por André Breton e verificamos sua presença, também, na obra do artista polonês Zbigniew Libera. Aqui nesta tese voltamos ao surrealismo abordando o grotesco na obra de Paul McCarthy e de outros artistas, o baixo materialismo e os desentendimentos causados entre os surrealistas em torno dessas ideias ou práticas.

23 Mais sobre o humor em Duchamp em *Algumas aproximações entre o humor e a arte (...)*. (p. 26-28) e mais para frente nesta tese.

24 SLOTERDIJK, 2002, p. 522.

Apesar de a modernidade, na Europa, ter sido fundada com o humor e a ironia de Manet, Baudelaire e Flaubert, algo se tornou sério. Hoje, a leitura do manifesto dos futuristas com seus 11 mandamentos que glorificam a velocidade, a guerra, a higiene do mundo e o desprezo da mulher, se torna difícil, ele parece tender à ironia, mas (infelizmente), não foi concebido como tal.

A ironia foi ignorada pela narrativa ortodoxa moderna, a qual, de acordo com Compagnon, teria o seu ápice com Clement Greenberg. Verificamos que na década de 1970, em seu livro *Estéticas domésticas*, Greenberg, o escritor do expressionismo abstrato, mesmo apesar de Duchamp, dos dadaístas, dos surrealistas e do grupo Fluxus, que retomava práticas dadaístas nas décadas de 1960 e 1970, declarou:

Nunca vi o humor funcionar na arte visual, a não ser em casos esporádicos, seja na obra de Miró ou de Hogart ou de algum outro. Jamais vi um caso em que o humor decidisse, digamos, uma experiência de arte visual. Não sei dizer por que motivo o humor é tão secundário, terciário ou menos do que isso na arte visual.²⁵

Greenberg e seus artistas, como os personagens do século XIX, Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, parecem ignorar os aspectos do humor e da ironia: eles não riem das coisas ou de si mesmos. A vaidade e a insociabilidade desses personagens acabam nos transmitindo a sensação da rigidez de caráter, expressa por Bergson²⁶. Ao rir deles, tentamos corrigi-los de qualquer rigidez, exigindo deles o "esforço ininterrupto de tensão intelectual" e o trabalho que exige o bom senso e a maleabilidade perfeita.

Em seu estudo sobre o riso, Bergson escreve que toda rigidez é cômica e que as vezes surpreendemos um mecanismo rígido "como um intruso, na viva continuidade das coisas humanas", que por ser como uma distração da vida que exprime uma

25 GREENBERG, 2002. p. 204-205.

26 "Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter". BERGSON, 2001, p. 110.

imperfeição individual ou coletiva, exige uma correção imediata. “O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”²⁷. Ele não teria nada de benevolente. “Ao contrário, pagaria o mal com o mal.”²⁸

A seriedade do Expressionismo Abstrato talvez seja como uma dessas distrações dos homens e dos acontecimentos, que se tornam risíveis, assim como a ideia de vanguarda como algo que pretende estar a frente do seu tempo. Baudelaire ironizava o gosto francês pelas metáforas militares e, assim como Flaubert e Manet, não apostava no novo e no progresso, eles enxergavam as contradições burguesas dos que se diziam a favor do povo, mas agiam sempre em favor de seus próprios interesses. Bourdieu, no livro *As regras da arte*, afirma que os citados artistas se opunham diretamente ao "mundo burguês" que pretendia "controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte, como no domínio da literatura"²⁹. Eles se recusavam a fazer parte de uma história que culminaria no desastre da segunda guerra mundial quando, então, muita gente se daria conta do que estava acontecendo.

Antoine Compagnon, aponta para a ironia histórica que quis que a arte moderna chegasse ao pop. "Eis o resultado de mais de um século de tradição moderna: a arte é somente uma mercadoria."³⁰ Para ele, a partir desse momento, o único critério seria o da ironia, através da figura mais poderosa da pós-modernidade, *a citação*. Por esse e outros motivos, ele escreve a conclusão de seu livro, com o título *Retorno a Baudelaire: o artista não havia se deixado enganar pela modernidade e suas ideias de originalidade e progresso*. "Com a pós-modernidade", diz Compagnon, "não fizemos mais que recuperar o atraso do pensamento em relação à arte desde Baudelaire"³¹. A ideia de progresso, de uma narrativa que sucede a outra, não tem mais sentido para

27 BERGSON, 2001, p. 64.

28 Ibid., p. 144.

29 BOURDIEU, 1996, p. 75.

30 COMPAGNON, 1996, p. 98.

31 COMPAGNON, 1996, p. 132.

a arte de hoje que não se preocupa para onde ela vai. O escritor se pergunta: como sustentar uma narrativa que não propõe um desfecho e como avaliar uma sequência de obras descontínuas? Para ele, ao questionar o estatuto da arte, "a ironia é o critério".

Em *Após o fim da arte*, Arthur Danto também enfatiza a citação, de maneira não inocente, entretanto, a sua principal característica não seria a ironia, como para Compagnon, e sim a comédia, a citação só é possível, com "espírito de piada"³². O que também está de acordo com Compagnon, que diz que, muitas vezes, "as construções pós-modernas têm um ar de pastiche ou de paródia."³³

Um bom exemplo para pensar essas ideias foi *A procissão moderna* de Francis Alÿs.



FIG. 06: Francis Alÿs. *A procissão moderna*. (Vídeo de 7 min) 2002

32 DANTO, 2006, p. 242.

33 COMPAGNON, 1996, p. 110.

O evento realizado em 2002, em Nova York, celebrava a mudança do Museu de Arte Moderna, localizado no centro de Manhattan, para o MoMA QNS, reverenciando a chegada de ícones consagrados do MoMA à periferia. Desfilando réplicas da *Roda de bicicleta* (1913), de Marcel Duchamp; da *Mulher em pé* (1948), de Alberto Giacometti e de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* (1907), de Pablo Picasso, todas confeccionadas no México, e Kiki Smith sentada em uma cadeira presa a uma estrutura que é levada nos ombros de alguns voluntários, a procissão caminha ao som de uma banda peruana. Alÿs parodia um ritual religioso levando as prostitutas de Picasso no lugar da virgem que vai de uma igreja a outra.

As discussões apresentadas no livro sobre o trabalho, demonstram as negociações entre o artista e o museu, para sua realização. A princípio, Alÿs insistia em utilizar as obras primas originais do MoMA, o que foi veementemente negado. Depois de paralisar o projeto por um tempo, ele investigou outras possibilidades e resolveu trabalhar com réplicas, como é comum em uma procissão. Essas negociações deflagraram uma crise de identidade no museu e uma discussão sobre qual seria a sua função: Seria guardar e conservar obras, ou o museu deveria também colaborar com um trabalho de arte contemporânea? Ele deveria documentar a história ou participar dela? Esses debates apresentados em entrevistas, e-mails e textos são incorporados ao trabalho, através da publicação.³⁴

O humor de *A procissão moderna*, nos remete à Manet, com sua *Olympia*: sentimos certa alegria por considerarmos que entendemos a ironia do artista, mas algo nos sensibiliza atrapalhando a risada. Em *Olympia*, Manet representava uma prostituta que olha nos olhos do espectador causando constrangimentos aos visitantes do Salão de Paris, de 1865, não acostumados com aquela presença ali naquele lugar e o despudor de seu olhar. Mesmo sendo uma paródia de uma tradição de nus femininos, que inclui Ticiano, Giorgione, Goya, Corot, Ingres, entre outros, a pintura intriga e inquieta o espectador com o retrato da sociedade que ela apresenta.

34 ALYS, Francis. *The modern procession*. Nova York: Public Art Fund. 2004.

Na procissão de Francys Alys, nos divertimos com a irônica relação entre o museu e a igreja, entre as obras primas da arte moderna e os ícones religiosos, mas a cada vez que assisto o vídeo, ele é menos cômico. O tom religioso e a entrada solene daquelas obras na periferia, nos traz, como queria o artista, prazer, paz e redenção. A possibilidade do riso nos mantém em um estado de alerta, mas ele não acontece, talvez pelo clima causado pela música ou por nossa admiração.

O humor de *A procissão moderna*, assim como o de *Olympia*, nos conecta com o passado, criticamente, se inserindo no presente, e as questões sociais trazidas à tona, muitas vezes, impedem a plena gargalhada e nos atormentam enquanto nos desafiam a rir da realidade que nos cerca.

A tese

A escultura *Complex Pile* (2010), do artista norte-americano Paul McCarthy, é um trabalho com um apelo popular que, como sua mais recente escultura inflável de 24m instalada em Paris, *Tree* (2014), uma espécie de mistura de uma árvore de natal com um plug anal, causa risos, estranhamento e controvérsias. No caso de *Complex pile*, me intrigava observar o espanto e a zombaria que a escultura provocava.

Por esse motivo, esse trabalho foi o que escolhi abordar em primeiro lugar nesta pesquisa. Eu não poderia imaginar o que estava por vir, por quais caminhos a escultura inflável me levaria. Esse é o assunto do primeiro capítulo chamado "*Complex pile*, o grotesco e a merda da civilização". O estudo da escultura demandou pesquisar o grotesco, o *kynismo* antigo e o cinismo moderno. O surrealismo, no qual nos detivemos anteriormente em *Algumas aproximações entre o humor e a arte*, com interesse no humor negro, aqui, nos interessa pela discussão em torno do grotesco e do abjeto ou, como preferia Bataille, o baixo material, motivo de discórdia e inimizade entre os dois surrealistas — Breton e Bataille.

Desconfiando da falsidade da afirmação disseminada comumente de que as mulheres não possuem senso de humor, resolvi investigar, no segundo capítulo, alguns aspectos do humor das que são consideradas, muitas vezes, as mais radicais delas, as feministas. Visto que são, geralmente, consideradas mais agressivas por quem criticam. Busquei saber como se dava o humor no trabalho dessas mulheres. Nesse capítulo, verificaremos a obra das primeiras artistas feministas norte-americanas da década de 1970, passaremos pelas *Guerrillas Girls* e finalizaremos com Melanie Bonajo, uma artista que se reconhece em um tempo de pós-polaridade. O filme *Women in revolt*, de Andy Warhol nos serviu como contraponto crítico em que o artista satiriza o movimento feminino.

No terceiro capítulo o interesse é a arte latino-americana. Depois de observar, sob a lente do humor, as estratégias modernas fundadoras com que trabalha a professora e curadora argentina Andrea Giunta, verificamos outras estratégias contemporâneas como a da alegria, da reapropriação de estereótipos, da reformulação histórica e da expansão de limites.

Em apêndice a essa tese, apresento a breve história de Elinor, uma boneca de pano que confeccionei para participar no filme de uma amiga, e que, depois de terminada as filmagens, acabou passando alguns dias em uma ocupação secundarista, de uma tradicional escola de Belo Horizonte, que os estudantes ocuparam por dois meses em um protesto político.

Espero que as questões aqui apresentadas possam ampliar as perspectivas de abordagem histórica da arte, colaborar com as reflexões sobre o humor nas artes visuais e possam propiciar leituras menos ingênuas, através da observação dos humores que as obras de arte emitem.

O amargo humor da arte contemporânea, título dado por Maria Angélica Melendi, após sua leitura do texto aqui apresentado, nos faz pensar no incômodo que antecede a situação humorística, algo doloroso, irritante ou desagradável que o artista critica

ou serve de base para sua proposta e que sempre estará lá como contraponto da experiência prazerosa. Dizem que *o palhaço é um charlatão que esparrama tanta gargalhada da boca pra fora*³⁵. Perceber o lado amargo do humor é aprofundar nas contradições contidas nas ideias.

35 BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. A valsa dos clowns. In: *O grande circo místico*. Som Livre. 1983.

COMPLEX PILE, O GROTESCO E A MERDA DA CIVILIZAÇÃO

*De tudo que é ruim
Ninguém gosta de mim
Mas eu não tô nem aí,
eu sou cocô
E eu nasci assim.
Cocoricó*

*Os que estudam tais coisas são considerados
quase tão "indecentes" quanto os que realmente
agem de forma indecente
Freud*

*Quando escrita, a merda não cheira
Barthes*



FIG. 07: Paul McCarthy. Complex pile, 2007

Complex pile [Pilha complexa], 2007, de Paul McCarthy sempre me vinha à cabeça como um trabalho cômico, que provoca surpresa quando visto pela primeira vez. Ele nos faz pensar nas possibilidades da arte, como ela pode ser provocativa e autocrítica. É por esse trabalho, que integra a série *Infláveis*, que me aproximo da obra do artista norte-americano. A escultura foi apresentada, pela primeira vez na Antuérpia, Bélgica, no ano de 2007, sob o título *Complicated pile*, juntamente com outras quatro esculturas infláveis, colocadas em um enorme gramado: *Piggies; White head/Bush head; Santa butt plug; Black plug, butt plug e Daddies tomato ketchup inflatable* [Porcos; Cabeça branca/Cabeça do Bush; Papai Noel com plugue anal; Plugue preto, plugue anal e Ketchup de tomate inflável Papai].

Exposta na Bélgica (2007), na Suíça (2008) e na Holanda (2009), *Complex pile* é esteticamente agradável, marrom, inflável, gigante e divertida. Ela beneficia-se da técnica publicitária e da fabricação de brinquedos infláveis, mas é a representação de um cocô e, apesar de termos sido educados a manter esse resíduo escondido, McCarthy teima em apresentá-lo como obra de arte, em suas diversas variações de tamanhos, formas e materiais.

Em sua grande instalação chamada *White Snow tree forest* [Floresta de árvore da Branca de Neve, 2012], apresentada em maio de 2013 na galeria Hauser & Wirth, em Nova York, entre um vídeo e esculturas de madeira, entre desenhos *Étant donnés White Snow Walt Paul Forest*, 2013, nove quadros de tamanhos diferentes eram cobertos com a mesma textura marrom borbulhante que remete ao mesmo tempo ao barro, ao chocolate e às fezes.

O excremento pode ser encontrado por toda a obra do artista: em pequenas esculturas de alumínio pintadas com tinta esmalte dispostas sobre cubos brancos protegidos por redomas de vidro, na base de *Boxhead*, exposta no Instituto Inhotim ou no agigantado tubo de tinta de *Painter*, onde lê-se no rótulo da embalagem, a palavra *shit*. Enfim, McCarthy insiste no assunto, em mostrar o que todos querem ocultar, principalmente nos cenários de contos de fadas ou da Disneylândia relacionados ao seu trabalho.



FIG. 08: Paul McCarthy. White Snow tree forest monochrome, 2012



FIG. 09: Paul McCarthy. Fake shit, 1992



FIG. 10: Paul McCarthy. Santa with butt plug. Chocolate factory, 2007

Em outras situações, o excremento não aparece, mas nos lembramos dele. Em 2007, McCarthy transformou a Maccarone Gallery, em Nova York, em uma fábrica de chocolate que funcionou por seis semanas, fabricando, diariamente, cerca de 1.000 unidades de chocolates em forma de sua conhecida escultura, *Santa with butt plug*. A galeria foi dividida em quatro sessões: venda a varejo, fábrica, embalagem e armazenamento. McCarthy declarou na revista WMagazine¹ sua vontade de que o trabalho evolua, mas que ele ainda não sabe para onde, se para uma produção infinita de chocolate que faça com que a fábrica transborde de esculturas ou vendendo *franchises* com edições numeradas ou para figuras de páscoa e *halloween*. Em sua obra, percebemos como os elementos não são fixos, os títulos mudam, as imagens convivem em momentos e agrupamentos diferentes, se relacionando de outras formas, tomando novas conotações.

Na década de 1970, o artista estava interessado em pintura e começou a utilizar alimentos para realizá-las. “O ketchup era barato”, diz ele. Desde então deflagrou-se um simbolismo corporal grotesco em seu trabalho, “o ketchup era sangue. Era ketchup —mas poderia ser sangue. Maionese era maionese, mas poderia ser esperma. Mostarda poderia ser merda. Chocolate poderia ser merda.”²

Paul McCarthy trabalha em um enorme estúdio em Pasadena, no estado da Califórnia, a poucos quilômetros de Los Angeles, Hollywood, Beverly Hills, Venice Beach... Los Angeles é considerada capital de entretenimento. O estado da Califórnia possui cerca de 70 museus: o Getty Center, o Museu do Holocausto, o Museu da Polícia, da Morte, de Cera, de Arte Contemporânea, além de parques temáticos Disneylândia, Legolândia, o Griffith Observatory, a Warner Bros Entertainment, Universal Studios, Paramount Pictures, entre outros.

Pagando taxas que variam entre cinquenta e cento e cinquenta dólares, pode-se

1 TAYLOR, Kate. *Paul and the Chocolate Factory*. WMagazine. Nov. 2007 (http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/paul_mccarthy/) Acesso: 11/11/2013.

2 JONES, Jonathan. *Paul McCarthy: 'I had this thing about exposing the interior of the body'*. The Guardian, Friday. 11/11/2011.

visitar os estúdios cinematográficos e assistir a apresentações acrobáticas, musicais e de animais-atores, ou passear por cenários que imitam as ruas de Londres, Paris ou Roma. Por trezentos dólares, a Universal Studios promete uma experiência *vip* com acesso a estúdios de som, de gravações de filmes de sucesso e de programas para televisão. Em um ônibus elétrico aberto pode-se fazer um *tour* pelo estúdio e assistir a efeitos especiais como acidentes, explosões e inundações acontecerem ao vivo, e também caminhar pelo cenário de destruição de *Guerra dos mundos*, de Steven Spielberg. Um guia, também *vip*, estará disponível para uma visita aos melhores lugares da casa³, como o *Shrek 4-D*, a *Casa dos horrores* ou o *Exterminador do Futuro 2*, em 3D, estrelado pelo ex-governador da Califórnia, Arnold Schwarzenegge —ex-fisiculturista e Mister Universo —que recentemente foi citado encabeçando uma lista de atores que mais mataram em atuações cinematográficas. Entre sorvetes, pipocas, *hot dogs* e outros *fast-foods*, há também a opção de grelhados ao estilo pré-histórico e batatas fritas "caseiras"⁴, servidos pelo *Flintstone's Bar-B-Q*. Para quem



FIG. 11: Universal Studios. Hollywood.

3 <http://www.universalstudioshollywood.com>.

4 Todas essas informações foram retiradas dos sites dos estúdios citados: <http://www.paramountstudiotour.com>, <http://vipstudiotour.warnerbros.com>, <http://www.universalstudioshollywood.com>.

não tem tantos dólares, por apenas dois deles, pode-se tirar uma foto com atores que se apresentam no Hollywood Boulevard, vestidos de Jimmy Hendrix, Marilyn Monroe ou Chuck, o boneco assassino.

McCarthy nasceu em Utah em 1945 e mudou-se para Los Angeles na década de 1970 para estudar arte, cinema e vídeo na University of Southern California. Ele não vendia suas obras até a década de 1990. Mas, antes disso, trabalhou em Hollywood, com comerciais de televisão e efeitos especiais. McCarthy disse ao *The Art Newspaper*⁵ que olhava para os estúdios de som e pensava no que poderia ser feito ali. Nessa época assistia aos filmes que eram feitos na cidade. McCarthy conta que seu interesse na Disneylândia acontece desde a década de 1970, tanto “pela ideia de construir uma montanha falsa” quanto pela sua “limpeza e higiene, como uma religião do fascismo”. Ele conta também que comprou as máscaras para suas performances no Hollywood Boulevard, onde se encontra sem dificuldade máscaras de personagens de desenhos animados ou personalidades políticas. No início da década de 1970, o artista pedia que o registrassem do pescoço para baixo em suas performances. Alguns anos depois, ele começa utilizar máscaras compradas prontas e escolhidas “como um ready-made”, entre as opções existentes, geralmente figuras como a do Papa, Bush, Angelina Jolie, Madonna, Mickey Mouse... Usando máscaras, McCarthy diz voltar-se para dentro de si, ouvir mais o seu som interior, tornando-se mais existencialista.⁶

A cultura de Los Angeles é um material importante para o trabalho de Paul McCarthy e ele não parece querer morar noutro lugar. Para ele, “não se trata de fazer filmes de Hollywood, trata-se de mímica e paródia”. Nele percebemos seu interesse pela televisão e pela Disneylândia. Mas, propositalmente, logo seu trabalho se difere destes, “meu trabalho é sujo, abjeto. Talvez seja isso. De toda forma, L.A. é um lugar

5 BURNS, Charlotte. *Features*. Issue 228, October 2011. Published online: 18 June 2013. <http://www.theartnewspaper.com>.

6 *Paul McCarthy in conversation with Massimiliano Gioni*. Art Basel, Wednesday, June 16, 2010. Em: <http://www.youtube.com>.

que realmente não está interessado em arte. Tem Hollywood e celebridades.”⁷

Quando *Complex pile* foi exposto no Museu Paul Klee, em Berna, o trabalho foi bastante comentado em *blogs* e redes sociais, visto através das lentes dos celulares e dos noticiários locais, como algo cômico. Em muitas dessas postagens ou reportagens, as pessoas dizem que o cocô é de cachorro, o que não é confirmado nos textos sobre o artista. Nos comentários sobre as imagens, os moradores da cidade suíça relacionam toda a arte contemporânea à merda, questionando o artista, o valor de sua obra e a “necessidade” daquilo tudo.

Para maior estranheza, sob uma tempestade, fugindo ao controle, a obra saiu voando por cerca de 200 metros, quebrando uma vidraça e partindo fios elétricos. Em Hong Kong, a obra também foi atingida por uma tempestade, saiu voando até estourar e espalhar o plástico marrom por toda a parte. Novamente os comentários surgiam nas páginas pessoais na internet: “– Surreal”, disse uma mulher que postou seu vídeo no *youtube*. Os repórteres locais sorriam enquanto aparentavam um certo espanto ao relatarem a



FIG. 12: Paul McCarthy. Escultura após tempestade em Hong Kong. 2013

cena, espectadores postaram imagens e criaram foruns de discussões com os títulos: “um cocô gigante sobrevoando desgovernadamente até estourar em pedaços”, “Cocô inflável gigante aterroriza cidade suíça”⁸, “obra de arte voadora causa caos em museu na Suíça”⁹, “Cocô

7 BURNS, Charlotte. *Features*. Issue 228, October 2011. Published online: 18 June 2013.

8 <http://gizmodo.com>.

9 Foruns de discussões: <http://www.freerepublic.com>, <http://www.narutoforums.com>, <http://www.topix.com>.

gigante ataca a Suíça”¹⁰ ... Como uma anedota, a história se reproduziu nas redondezas do lugar onde estava o trabalho. O acidente provocou um burburinho *online* com pessoas postando fotos com legendas humorísticas, numa demonstração do que escreveu Bergson, de que o “riso precisa de eco e seu meio natural é a sociedade”¹¹.



FIG. 13: Tanto a escultura quanto sua explosão em um dia de chuva foram assuntos em blogs na internet, redes sociais e jornais locais.

Em 2010, na XIV Bienal Internacional de Escultura de Carrara, na Itália, chamada *Pós-monumentos*, *Shit* foi apresentado em pedra *travertino noce*. Algumas pessoas reclamaram do “mal gosto” de um cocô gigante, mas outras acharam graça e outras pareciam não se importar (fig.8). Paul McCarthy é um artista controverso.

Baseando-se em uma pesquisa da Universidade de Virginia, que apontou serem alimentos, produtos para o corpo, sexo e o corpo violado os mais citados pelas pessoas foram consultadas sobre suas experiências mais asquerosas, Arthur Danto detecta essas características no trabalho de McCarthy, o qual depende da repulsa do espectador e até mesmo da do artista que relata que uma enorme quantidade de *ketchup* não cheira nada bem. Suas vídeo performances realizadas entre 1971 e 1975

10 <http://www.ohmidog.com>.

11 BERGSON, 2007, p. 4.



FIG. 14: Paul McCarthy. Shit. 2010.
Pós-monumento: 14ª Bienal de Carrara.

são bem mais asquerosas que seu "cocoção" do século XXI. Nelas, o corpo sempre está em evidência, seja como um pincel, espalhando tinta pelo chão ou enquanto o artista cospe repetidas vezes sobre a lente da câmera.

O trabalho de McCarthy pode ser visto também como uma paródia dos acionistas de Viena (1962), que utilizavam sangue e excrementos reais em suas performances escatológicas e obscenas. Mas "McCarthy é muito mais alegre ao lado desses antecessores"¹², diz Danto que também observa, a partir da fala do artista, sua identificação com a figura do palhaço¹³. Em seu vídeo *The Painter*, ele aparece em um cenário montado em um estúdio, com divisórias de madeira, utilizando uma peruca loira, vestindo um jaleco azul claro, sem calça e de meias. Suas mãos, orelhas e nariz são de borracha da cor de sua pele e em tamanho aumentado. O pintor segura um

12 DANTO, 2007, p. 88.

13 "Meu trabalho é mais sobre ser um palhaço do que ser um xamã." DANTO. 2007, p. 89.



FIG. 15: Paul McCarthy. The painter. Vídeo 50 min. 1995

enorme pincel e há tubos de tinta espalhados pelo chão. Parodiando o mundo da arte, McCarthy vai pintando telas enormes e se entretendo com os materiais: tinta, *ketchup*, maionese. Diante de uma tela ainda vazia e um balde cheio de tinta, girando em torno de si mesmo, ele diz frases como “tente entender suas emoções”, “tente sentir”... Falando com um enorme tubo de tinta que está em cima de uma mesa, como um paciente no hospital, McCarthy abre sua “barriga” utilizando uma faca, jogando tinta preta e *ketchup* para dentro do tubo, enquanto diz com voz de desenho animado: “Não se preocupe, não se preocupe”¹⁴. Logo depois, tudo está sujo: seu corpo, o chão, as paredes, as telas... Com uma atitude que oscila entre infantil e animal, com sua mão/pata presa dentro de um pote de tinta, ele gira, anda pra lá e pra cá e, entre os efeitos sonoros feitos com sua boca, ele repete: “de Kooning, de Kooning, de Kooning...”

O vídeo dura cinquenta minutos, ele faz xixi numa planta, dorme em pé, ronca.

¹⁴ McCARTHY, Paul. *Painter*. 1995. Vídeo de 50 min. Tate collection.

Utilizando uma faca de partir ossos e alimentos resistentes, faz o jogo da faca acertando propositalmente todos seus dedos de borracha, dos quais sai tinta ou *ketchup*, pintando tudo de vermelho. O movimento sexual é simulado em várias situações, entre os tubos de tinta e de merda e o artista.

Essa “comédia pastelão”¹⁵ na qual tudo fica a cada vez mais sujo, *Complex pile* e todos os trabalhos relacionados ao excremento e aos fluidos corporais, nos fazem realizar aquele *movimento para baixo*, do qual nos fala Bakhtin, que caracteriza o humor grotesco e que nos leva para a região dos órgãos sexuais, o baixo material, encontrado em toda a obra de McCarthy. Bakhtin fala do traseiro como o inverso do rosto¹⁶, citando a expressão “beijo na bunda”. Freud também relacionou o ânus à boca, em *O mal-estar na civilização*¹⁷. Essa *inversão*, da ênfase no alto, para a ênfase no baixo, de acordo com Bergson, é um procedimento cômico, assim como pode ser o procedimento da *repetição*, em seu caso a insistência, por exemplo, no tema excremento.¹⁸

"Um vento para as terras baixas": O grotesco

É curiosa a história em torno do surgimento da palavra grotesco, que advém de *grotto*, gruta em latim. O termo começou a ser usado quando foram descobertos, no final do século XV, as pinturas e os ornamentos da *Domus aurea*, a casa dourada construída por Nero em 68 d.C, que ocupava um terço da Roma antiga e que, depois de sua morte, foi soterrada servindo de fundação para uma outra cidade, as termas de Tito e Trajano e, no vale, o Coliseu, que pretendia esquecer e apagar o nome Nero de sua lembrança. Antes de ser preenchida por terra, a *Domus aurea* foi totalmente despojada

15 DANTO. 2007. p. 90.

16 “O traseiro é o ‘inverso do rosto’, o ‘rosto às avessas’. BAKHTIN, 2008, p. 327.

17 “O ânus corresponde embriologicamente à boca primitiva, que migrou para o final do intestino”. FREUD, 2010, p.178.

18 BERGSON, 2007, p. 66.

de suas esculturas e seus revestimentos, mármore, ouro e pedras preciosas. O que sobrou, parte da arquitetura, alguns afrescos, ornamentos e figuras fantásticas, parte atribuída ao pintor Fabullo, foi interesse de artistas renascentistas e essas imagens, a partir de então grotescas, acabaram tornando-se moda no século XVI e logo puderam ser encontradas em paredes, tecidos, louças e na literatura.

Talvez Rabelais tenha se inspirado nessas figuras fantásticas para escrever as aventuras dos gigantes Pantagruel (1532) e Gargântua (1534). Bakhtin acredita que o século XVI é marcado por ser o apogeu da história do riso, que foi reprimido na Idade Média e então encontrou seu ponto culminante no livro de Rabelais, no Renascimento, para depois seguir as restrições e as normas de civilidade, nos séculos XVII e XVIII. Bakhtin queria saber como era a cultura européia até o século XVI, para que surgissem esses livros e o que nos mostra é que, por ser reprimido pela Igreja e não aceito em certas ocasiões oficiais, o riso voltado para o baixo corporal, assim como as palavras de baixo calão, se desenvolviam fortemente na cultura popular, nas praças, nas festas, no carnaval e até em alguns momentos excepcionais, dentro da igreja. Bakhtin queria entender como a cultura popular foi parar na literatura de Rabelais, largamente apreciada na época. Rabelais era advogado, médico e foi padre até deixar a batina. Sua obra foi condenada pela Sorbonne, por ser considerada obscena e herética e foi incluída no *Index librorum prohibitorum* em 1564.

Bakhtin é enfático: O grotesco sempre tem intenções satíricas¹⁹ e ele envolve a ridicularização de fenômenos sociais e dos vícios, o exagero de aspectos negativos e se volta para baixo²⁰. Para exemplificar o grotesco na cultura medieval, entre outras coisas, Bakhtin nos traz a história da projeção de fezes sobre os traseantes durante a manifestação do *Charivari*, uma espécie de escracho às pessoas que não tinham uma conduta social aceitável. Outra história trazida por Bakhtin é a de Rabelais, de quando o gigante Gargantua conta para seu pai como encontrou o melhor *limpa-cu*

19 "Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco." BAKHTIN, 2008, p. 267.

20 "Para 'baixo', para os órgãos genitais." BAKHTIN, 2008, p. 332.

que existe, depois de experimentar incontáveis objetos, animais e alimentos, entre eles, uma máscara de veludo, um véu, as luvas de sua mãe, um lençol, uma coberta, uma almofada, um tapete, uma toalha de mesa, um guardanapo, um penhoar, uma galinha, o couro de um boi, uma lebre, um pombo... até chegar à melhor opção:

[...] um gansinho bem penugento, desde que se lhe segure a cabeça entre as pernas. E crede-me pela minha honra. Pois sentis no buraco do cu uma voluptuosidade mirífica, tanto pela doçura daquela penugem como pelo calor temperado do gansinho, o qual facilmente se comunica ao intestino reto e aos outros intestinos até chegar à região do coração e do cérebro²¹

Para Bahktin, a história do limpa-cu

[...] visa a dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, visa a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração, mais compreensível, acessível, fácil, e que tudo que dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo.²²

Aqui, o conhecimento, ao invés de começar pelos olhos, ouvidos, mãos... inicia-se pela experiência anal e assim percorre um caminho até chegar à região do coração e do cérebro, parodiando o sistema do conhecimento formal, o riso vem para libertar o indivíduo do medo, do tom sério e solene.

O kynismós e o cinismo. A tomada de força contra poderes supremos

Visando também a dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo, podemos remeter a merda inflável de McCarthy ao deboche *kynikós*²³, do

21 Rabelais apud BAKHTIN, 2008, p. 330.

22 BAKHTIN, 2008, p. 333.

23 Adotaremos a grafia *kynismós* e *cinismo* e suas variações, como Sloterdijk, para diferenciar o cinismo antigo, do moderno.

grego Diógenes, que passou a vida a ensinar que não devíamos nos envergonhar de nada que viesse de nosso corpo. Para ele, o baixo e o desagradável não deveriam ser isolados, pelo contrário, eles são vistos de forma positiva. Como exemplo de sua filosofia, Diógenes fazia todas as suas necessidades publicamente. Ele se definia como um animal, um cão. Abdicou de todos os bens materiais e passou a viver dentro de um tonel em praça pública. Suas lições eram percebidas em sua forma de vida, elas não eram escritas e seu tema era a vida não dissimulada. “Em certa ocasião esse filósofo masturbava-se em plena praça do mercado e dizia: ‘seria bom se, esfregando também o estômago, a fome passasse!’”²⁴ Diógenes escarnecia de todos os outros filósofos que não conseguiam ser tão sinceros quanto ele, e provocava a sociedade ao usar, durante o dia, sua lanterna para procurar homens, por nunca os encontrar.

Sua história contada em forma de anedota contribui, muitas vezes, para que o filósofo não seja tão estudado ou levado a sério. Sloterdijk diz que o *kynismós* grego é insolente por princípio e que

[...] ao lado dos grandes sistemas da filosofia grega — Platão, Aristóteles e a escola estóica —, esse primeiro “materialismo dialético” autêntico, que era também um existencialismo, foi considerado mera peça satírica, um episódio meio cômico, meio sujo: e com isso foi injustamente ignorado. No *kynismós*, descobriu-se um modo de argumentar diante do qual o pensamento sério até hoje não soube o que fazer.²⁵

Para Sloterdijk, o filósofo *kynikós* que fazia suas necessidades em praça pública é um sátiro que defende a realidade contra “a loucura dos teóricos: contra a suposição de que eles a teriam compreendido”²⁶, ele toma posição contra o idealismo, a grande teoria e o “alto pensamento”. Diógenes seguia seus instintos que não o enganavam, mas também não se adequavam às altas teorias.

24 LAËRTIOS, 2008, p.163.

25 SLOTERDIJK, 2012, p. 153.

26 SLOTERDIJK, 2012. p. 388.

É importante para nosso estudo, a colocação de Sloterdijk, sobre a crítica como atividade satírica, que é afetada pelo baixo material e lançada contra grandes sistemas teóricos.

Quando os senhores e os mestres pensadores acabam de apresentar as suas grandes visões, as arvícolas *kynikai* se põem em obra. Sim, aquilo que designamos como “crítica” em nossa tradição científica talvez não seja outra coisa senão uma função satírica que não se compreende mais a si mesma, a saber, o minar que vem realisticamente de “baixo” e que se lança sobre os grandes sistemas teóricos, que experimentamos como fortalezas ou como prisões.²⁷

O sátiro colocaria cada grande teoria a prova, testando-a em relação ao seu próprio corpo. De acordo com o filósofo, o *kynismós* antigo de Diógenes, que vivia sem um tostão furado e que pedia esmolas à estátuas para se acostumar com a recusa, é bem diferente do cinismo moderno. Por isso a distinção na escrita da palavra, na forma grega e na atual. Hoje, o cinismo estaria ligado ao nosso sentido de autoconservação e à possibilidade de mais de um ponto de vista sobre a mesma situação, o ponto de vista de quem detém o poder e o de quem não o detém. Ele teria a ver com o Grande Inquisidor de Dostoiévsky, que afirmava que os fiéis católicos não suportariam a verdade, o nada que existe por trás da imagem de Deus. Ao encontrar Cristo reencarnado, o Inquisidor acha que não é boa a hora para seu retorno, que Ele os deixe continuar seu trabalho de inquisidor que vem sendo mais bem sucedido que o de Jesus.

Esse cinismo estaria impregnado no nosso mundo desde a Primeira Guerra Mundial, quando as antigas ingenuidades se transformariam em desconfiança, desilusão e dúvida em relação à "civilização burguesa em geral", isto é, à guerra, à ordem social, ao progresso, aos valores.

27 SLOTERDIJK, 2012, p. 389.

Quanto ao cinismo, nosso saber não pode ser de início outro senão um saber da intimidade.(...) O cinismo é uma dessas categorias em que a consciência infeliz se encara a si mesma. Nós possuímos em nossos membros, em nossos nervos, em nosso olhar, no movimento dos lábios, o espírito cínico do tempo.²⁸

Esse cinismo estaria impregnado também em nossa forma de vida e de sobrevivência na sociedade capitalista. Quando Alexandre, o Grande, concedeu a Diógenes o direito de realizar qualquer desejo, esse o teria dito que seu desejo era que Alexandre se retirasse da frente do sol. Sloterdijk explica que, diferentemente do *Kynismós grego*, o cinismo moderno seria muito mais a busca pelo seu lugar ao sol, “nada mais tem em mente além do projeto de disputar cinicamente, no sentido de o fazer explicitamente e sem constrangimentos, os bens desse mundo, dos quais Diógenes justamente caçoa.”²⁹

McCarthy tem provocado o artista Jeff Koons. Ele se apropriou de sua escultura de porcelana, *Michael Jackson e Bubbles* (1998), reproduzindo-o em diversos materiais e cores, com cabeça e pés aumentados em tamanho, sob os títulos *Michael*



FIG. 16: Jeff Koons. Michael Jackson e Bubbles. 1988



FIG. 17: Paul McCarthy. Michael Jackson fodido. 2001

28 SLOTERDIJK, 2012, p. 200.

29 SLOTERDIJK, 2012, p. 268.

Jackson preto, Michael Jackson branco, Michael Jackson dourado (1997-99) e mais recentemente em uma versão mais tosca, de borracha de silicone, condizente com seu título, *Michael Jackson fodido* (2001). Seu mais recente inflável, *Balloon dog* (Cão de balão, 2013), uma escultura gigante de cerca de 24 metros exposta na *Frieze art fair*, refere-se diretamente ao trabalho de aço de mesmo título de Jeff Koons, sucesso de vendas, que pode ser encontrado em *sites da internet* por poucos dólares, como apoio de livro ou abajur, ou por até 20 milhões de dólares em leilões de arte. Ao mesmo tempo da exibição dessa escultura, eram apresentadas, em Nova York, exposições de ambos artistas que foram noticiadas em um jornal como *Combate de gladiadores: A batalha do grande*³⁰, fazendo referência tanto ao tamanho das obras, quanto ao “tamanho” dos artistas, que trabalham com as também grandes galerias Gagosian (Koons) e a Hauser & Wirth (McCarthy).

Balloon dog de McCarthy foi vendido por 900 mil dólares e pode-se dizer que além da paródia, esta obra pode representar também uma tomada de força em relação a supremacia de Koons. Nesse quiprocó, é difícil distinguir ficção e realidade. De toda forma, contra e além ao cinismo de Koons, McCarthy recorre ao *kynismós*. Cinicamente, essa crítica acaba por promover a obra de McCarthy entre os tantos admiradores de Koons.



FIG. 18: Jeff Koons. Balloon dog (Cão de balão). 1994-2000.



FIG. 19: Paul McCarthy. Balloon Dog . 2013

30 SMITH, Roberta. *Gladiatorial Combat: The Battle of the Big .Jeff Koons at David Zwirner and Gagosian, and Paul McCarthy at Hauser & Wirth.* New York Times. 16/05/2013.

Vimos esforços, atuações de artistas, poetas e filósofos, que reivindicam a contribuição do baixo para o pensamento. Danto, em seu texto sobre Paul McCarthy, visualiza uma incrível, e ao mesmo tempo impossível, revolução que seria a substituição do *gôût* (gosto), desenvolvido no século XVIII, para o *dégoût* (nojo), como valor da obra de arte, que seria a partir de então, um elogio. Eric Wayne, um ex-aluno de McCarthy, diz que *Baloon dog*, de McCarthy, é uma piada que não precisaria ser feita, mas ele agradece: "Obrigado, senhor, por não ser tão nojento quanto seus outros trabalhos"³¹.

Breton e Bataille: O "leão castrado" e o "filósofo do excremento"

Na ocasião da minha pesquisa de mestrado, quando estudei o trabalho do artista polonês Zbigniew Libera, seus *Campos de concentração de Lego* (1996), a *Tia do Ken* (1994), entre outros, e me aproximei do humor negro, adentrei por lados terríveis e extremamente provocativos do humor, com formas cômicas que questionam padrões educativos e comportamentais de nossa sociedade que André Breton definiu e defendeu em sua *Antologia do humor negro*, com textos de Jonathan Swift, Baudelaire etc. Por evocar a violência, esses artistas tinham em comum o fato de serem quase incompreensíveis para as mentalidades politicamente corretas do passado e ainda de hoje. A hipocrisia da sociedade em que estão inseridos é um importante material para seus trabalhos, os quais trazem à luz obscuras formas de contribuição para os males que observam, como a fome, o genocídio, o racismo, o corpo idealizado...

Nessa época, 2010, já familiarizada com os termos e funções do humor percebi que, naquele momento, eles foram levados ao extremo, o que acabava gerando também um efeito cômico. Para o humor em geral, o que era uma falta de emoção, para o humor negro era frieza e crueldade; ao que Freud chamou de uma espécie de rebeldia, André Breton chamou de "uma rebelião superior do espírito". O humor negro foi definido e defendido por André Breton, que também definiu a palavra surrealismo,

31 [Http://artofericwayne.com](http://artofericwayne.com).

em seu manifesto de 1924. O surrealismo deveria se expressar por um pensamento que fosse livre de todo “controle exercido pela razão” e “fora de toda preocupação estética ou moral” e por essas características podemos supor sua amizade com o humor. Nessa época, também, já iniciava um contato com o artista Paul McCarthy, através de seu trabalho *Homem Espaguete* (1993), um boneco com uma cabeça de coelho de pelúcia, que tem o seu pênis como um espaguete gigante, se enrolando pelo chão...

Agora que me aproximo do grotesco, busco novamente o surrealismo, mas desta vez, o surrealismo de Bataille, que segundo Hal Foster, opta pelo “sapato fedorento

no lugar de um belo quadro, fixa-se na perversão, prende-se ao abjeto”³². A imagem que Bataille escolhe para sua revista é uma imagem mitológica original, a do acéfalo. Diferentemente, a pintura *O estupro* (1934) de Magritte, escolhida por Breton para ser a capa de seu livro *O que é o surrealismo?*, é a cabeça de uma mulher que tem seus olhos, nariz e boca substituídos por seus seios, umbigo e vagina. Além da bem humorada relação entre as formas da face e as do torso feminino, o título não deixa dúvida, é uma imagem da violência, uma bonita mulher cegada e emudecida por seus seios e sexo, a imagem do estupro. A violência também aparece na figura desenhada por André Masson, escolhida por Bataille, mas com algumas diferenças, ela está relacionada ao erotismo,

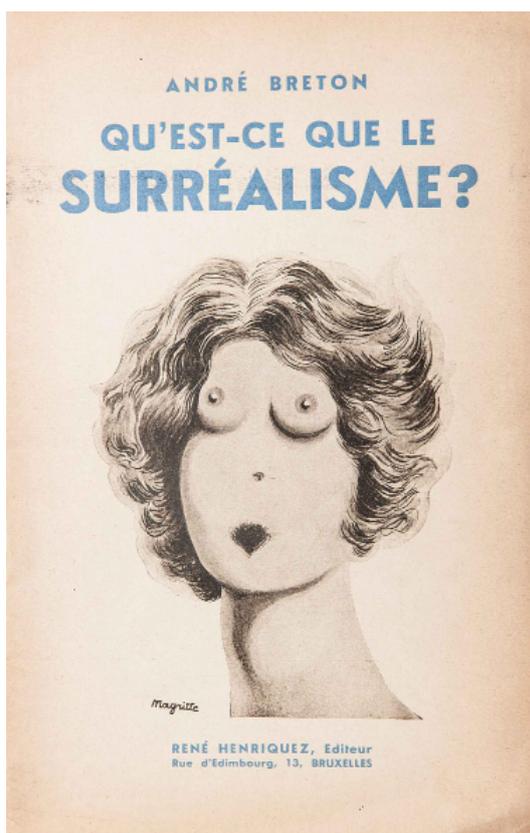


FIG. 20: André Breton. O que é o surrealismo?
Capa: *O estupro*, René Magritte. 1934

32 FOSTER, 2014, p. 150 (citação adaptada).

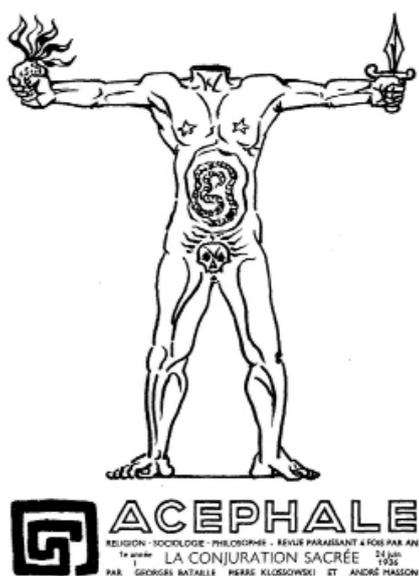


FIG. 21: André Masson. Acephale. 1936.

à morte e àquelas coisas dentro de sua barriga. O *Acéfalo* de Masson, leva um punhal e um coração flamejante em suas mãos, seus órgãos internos estão expostos, ele não raciocina, seu corpo forte, genérico é uma paródia acéfala do *Homem Vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci, ideal de beleza e proporção, que na versão surrealista recebe um crânio, símbolo da morte, no lugar do sexo. Para Bataille,

[...] o homem tem fugido de sua cabeça exatamente como o condenado de sua prisão. Ele encontrou além de si mesmo não Deus, que é a proibição contra o crime, mas um ser que é ignorante da proibição. Além do que eu sou, eu encontro um ser que me faz rir porque ele é sem cabeça; isso me enche com pavor porque ele é feito de inocência e crime; ele segura uma arma de aço em sua mão esquerda, chama como as do Sagrado Coração em sua mão direita. Ele reúne nascimento e morte na mesma erupção. Ele não é um homem. Ele também não é um deus. Ele não sou eu, mas ele é mais que eu: seu estômago é um labirinto no qual ele se perdeu, me perco com ele e me descubro como ele, em outras palavras, como um monstro.³³

Acéfalo também era o nome de um grupo secreto, do qual Bataille fazia parte e indicava a provável ausência de um líder entre seus integrantes. Para Bataille, a figura do acéfalo é "uma das mais virulentas manifestações do materialismo"³⁴, que combate o idealismo, rejeita a racionalidade enquanto enfatiza a morte e o erotismo. A figura sem cabeça provoca um riso que, para Kaplan, é dionisíaco, anárquico e "supera qualquer senso de regra limitada da moralidade que procura distinguir entre bem e mal."³⁵

Discussões entre o objeto e a violência, entre o real e o ideal motivaram desentendimentos

33 BATAILLE, George. The sacred conspiracy. In: BATAILLE, 1999, p. 181.

34 BATAILLE, George. *Base materialism and gnosticism*. In: BATAILLE, 1999. p. 46.

35 KAPLAN, Louis. Bataille's laughter. In: WELCHMAN, 2010.

entre os dois surrealistas. O excremento, interesse de Bataille, tem um papel importante nesse rompimento. Em vários de seus trabalhos, o excremento é abordado. Em 1928, Bataille utiliza o pseudônimo Lord Auch, algo como Senhor Latrina³⁶, para assinar o seu livro *A história do olho*. Pouco depois, enquanto escrevia *Un Cadavre*, Bataille elaborava *O dedão do pé* (1929), publicado na 6ª edição de *Documents* e também *O valor de uso de D.A.F. de Sade* (1930), publicado posteriormente.

No *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), Breton havia excluído oficialmente aqueles que "se encarregaram de nos provar que bem poucos homens, entre os que se apresentam, estão à altura da intenção surrealista"³⁷. Ele justificou sua atitude em relação a cada integrante expulso, demonstrando que os desentendimentos não começavam ali, e que optava por "abandonar silenciosamente a seu triste destino"³⁸ Artaud, Carrive, Leiris, Masson, entre outros. O "Sr. Bataille" é citado muitas vezes e também aparece como o filósofo do cabelo, das unhas, dos artelhos e dos excrementos, Breton o diagnostica com "um sinal clássico de psicastenia".³⁹ Os artistas oficialmente expulsos logo se juntaram a Bataille em publicações como *Documents* (1929) e *Un cadavre* (1930), esta última, uma resposta ao Segundo Manifesto Surrealista, um panfleto que prometia ser o "obituário de Breton"⁴⁰, o anúncio de sua morte. Na capa de *Un cadavre* há uma fotografia de André Breton, de olhos fechados, com uma coroa de espinhos em sua cabeça que faz escorrer gotas de sangue em sua testa. Em *O leão castrado*, incluído na publicação, Bataille se refere à Breton como boi, velho esteta, falso revolucionário e padre⁴¹.

Anos depois, em *Advertência para a reedição do segundo manifesto* (1946)⁴², Breton

36 "'Auch' sendo abreviação de 'Aux chiottes' (...) enquanto Lord tinha, para mim, o significado das traduções inglesas da bíblia." BATAILLE, George. Notes on the publication of 'Un Cadavre'. In: BATAILLE, 1994, p. 30.

37 BRETON, 1985, p. 109.

38 Ibid., p. 104.

39 BRETON, Andre. II Manifesto do Surrealismo (1930). In: BRETON, 1985, p. 162.

40 BATAILLE, 1994, p. 32.

41 BATAILLE, George. The castrated lion. In: BATAILLE, 1994, p. 28.

42 BRETON, Andre. Advertência para a reedição do segundo manifesto (1946). In: Breton, 1985. p.



FIG. 22: Georges Bataille. Un cadavre, 1930.

sido o silêncio de ambas partes!"⁴⁴. É curiosa a sentença de Hal Foster, em *O retorno do real*, "ambos têm razão sobre o outro". Ele concorda com Breton sobre Bataille e vice-versa. Assim, Breton visava o alto idealista e podia ser enquadrado em uma "travessura edipiana", enquanto Bataille, na "perversão infantil" que envolvia mais o baixo materialista, sendo citado como o "'filósofo do excremento', que recusava se erguer acima dos dedões do pé"⁴⁵. Com a ascensão do fascismo, os dois artistas se encontram por um curto período em 1935/36 no grupo *Contre-attaque*, numa união de luta de intelectuais revolucionários que se opunham ao pai, à pátria e ao patrão.

Em seus textos, Bataille desenvolve teorias que visam a desestabilizar as verdades

reconhece alguns enganos e ressentimentos, e busca reconciliação com antigos inimigos. Bataille, em *Notas sobre um Cadáver*⁴³, diz odiar seu panfleto e as partes polêmicas do *Segundo Manifesto*. Ele chegou a destruir duzentas das quinhentas unidades que foram impressas, demonstrando arrependimento pela energia gasta, que melhor seria se tivesse se calado sobre o assunto: "essas acusações imediatas, sem volta atrás, derivam da facilidade e da agitação prematura: Quão preferível teria

83-87.

43 BATAILLE, George. Notes on the publication of 'Un Cadavre'. In: bataille, 1994, p. 31.

44 BATAILLE; LEIRIS, 2008, p. 70.

45 FOSTER, 2014, p. 150.

postas, as leis, o fascismo, o conhecimento, a filosofia e a arte. Bataille escolhe o dedão do pé, "a parte mais humana do corpo"⁴⁶, para exemplificar o seu Baixo Materialismo. Do alto do nosso corpo, olhamos para baixo com desprezo para aquela parte nojenta e feia, mas o menosprezado dedão exerce uma função importante no nosso equilíbrio e na nossa posição ereta, na qual nossa cabeça ocupa uma posição superior. Para que a cabeça esteja firme e segura no topo, é necessário que o dedão do pé sustente e equilibre o nosso corpo. Desta forma, o alto e o baixo manteriam uma relação de interdependência, que impossibilitaria o alto de ser apenas puro e o baixo de ser apenas vil, um atormentando o outro, causando um deslocamento de suas posições usuais.

Em 1996, Rosalind Krauss e Ives-Alain Bois organizam uma mostra sobre a arte moderna e sua recepção na contemporaneidade, no Centre Pompidou, inspirados pelo *Dicionário Crítico* de Bataille que foi publicado em *Documents* e na *Enciclopédia Da*

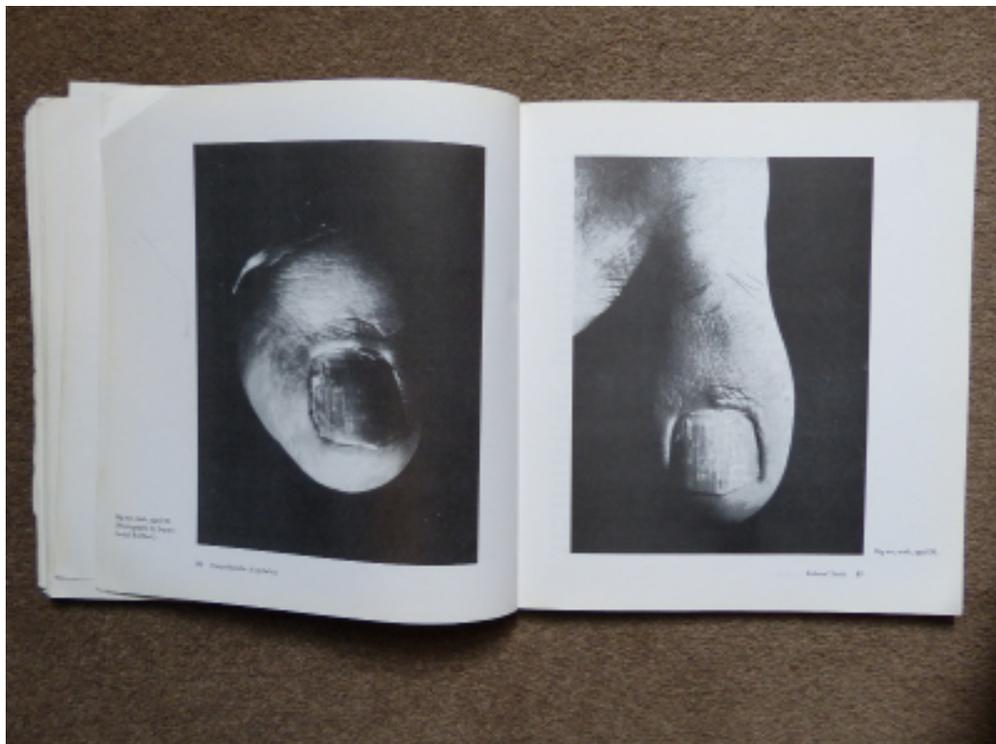


FIG. 23: Jaques-André Boiffard. Big toe, male, aged 30. 1929.

46 BATAILLE, 1999, p. 20.

Costa, a partir de 1929, e que se encontram hoje reunidos na *Encyclopædia Acephalica*⁴⁷, que tem Bataille entre seus editores. A exposição se chamava *L'informe: Mode d'emploi/Formless: a user's guide* [Informe: guia do usuário] e tinha como objetivo uma leitura da arte moderna sob o conceito de Bataille. Para ele, informe/formless "não é somente um adjetivo com um significado dado, mas um termo que serve para rebaixar as coisas no mundo"⁴⁸, é uma operação que desclassifica, "no duplo sentido de rebaixamento e desordem taxonômica"⁴⁹. O dicionário de Bataille não obedece a uma classificação alfabética, ao contrário do catálogo/livro e da exposição de Krauss e Bois que englobam textos e trabalhos de arte moderna sob títulos dispostos em ordem alfabética, como *Abatedouro, Baixo Materialismo, Cadáver, Dialética, Entropia...*, assuntos trabalhados por Bataille em seu dicionário. Curiosamente, apesar de identificar como principais "matérias" de Bataille "a merda ou o riso ou palavras obscenas ou a loucura"⁵⁰ e reconhecer que o dicionário de Bataille se desenvolve no absurdo "como se um dadaísta tardio tivesse retirado as palavras de um chapéu"⁵¹, para a escolha dos termos de seu dicionário, Bois e Krauss não trabalham com o importante papel que o riso desenvolve na obra de Bataille e o que a sua filosofia do riso poderia agregar à investigação sobre o *informe*.

Em *O valor de uso de D.A.F. de Sade (2)*⁵², Bataille diz que "a merda provoca, em condições normais, uma excitação extremamente aguda, de igual maneira e grau que os órgãos ou as funções sexuais" e que a hilaridade que ela ocasiona é sua característica. Para ele, a única interpretação satisfatória do riso seria a analogia entre o processo espasmódico dos músculos esfínteres do orifício bucal e o dos músculos

47 BATAILLE, Georges. *Encyclopædia Acephalica*. Georges Bataille, Encyclopaedia Da Costa, Robert Lebel & Isabelle Walderg. Trad. Iain White. Atlas Press: London (Atlas archive three. Documents of the Avant-Garde. Number 3) 1995.

48 BATAILLE, George. Formless. In: BATAILLE, 1999, p. 31.

49 BOIS; KRAUSS, 1997, p. 18.

50 Ibid., p. 29.

51 Ibid., p. 18.

52 BATAILLE, Georges. La valeur d'usage de D.A.F de Sade (2). In: BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Galimard. 1970. volume II. p. 70 a 72.

esfíncteres do orifício anal durante a defecação. Analogia na qual podemos identificar a mesma relação de interdependência entre a cabeça e o dedão do pé, em que, num sistema de valores idealistas, um desloca o outro de sua posição hierarquizada, ambos exercendo funções importantes para nosso equilíbrio.

Em *Não-saber, riso e lágrimas* (1953), Bataille diz que apesar de termos acesso a várias teorias sobre o riso e podermos aplicá-las de acordo com nossa vontade ou necessidade, "a história dos trabalhos filosóficos sobre o riso é a história de um problema insolúvel"⁵³, que sempre escapa a uma investigação, assim "o risível permanece desconhecido e incognoscível."⁵⁴

Bataille conta que, em 1920, quando conheceu Bergson, em Londres, ele estava encantado "pela possibilidade de refletir sobre o riso e pela possibilidade de fazê-lo objeto de reflexão"⁵⁵, pois para ele o riso era "o maior problema"⁵⁶. Naquela época ele começou a pensar algo que, trinta e três anos depois escreveu em *Não-saber, riso e lágrimas*:

Eu disse a mim mesmo que se eu soubesse o que era o riso, eu saberia tudo, eu teria resolvido o problema da filosofia. Parecia que resolver o problema do riso e resolver o problema filosófico eram evidentemente a mesma coisa.⁵⁷

Para Bataille, o riso está intimamente ligado ao não-saber. E essas formas de conhecimento são de difícil assimilação pelo modo racional de pensar. Em seu texto sobre Sade, Bataille escreve:

[...] tão logo o esforço da compreensão racional termina em contradição, a prática da escatologia intelectual demanda a excreção de elementos inassimiláveis, o que significa afirmar vulgarmente que uma gargalhada é o único resultado imaginável,

53 BATAILLE, Georges. Nonknowledge, laughter, and tears (1953). In: BATAILLE, 2001, p. 133.

54 Ibid., p. 134.

55 Ibid., p. 139.

56 Ibid., p. 140.

57 Ibid., p. 140.

definitivamente final — e não o meio — da especulação filosófica"⁵⁸.

Quando a filosofia se depara com o não-saber, acontece o riso, que é contestador e tem funções excretoras, excreta o que não foi assimilado, ele é o fim de uma especulação filosófica, que questiona autoridades, a ciência, a racionalidade. Para Bataille, o riso sempre nos conduz à esfera do desconhecido e do imprevisível. Para ele, a pesquisa sobre a filosofia e o riso — e poderíamos inserir facilmente a arte nesse grupo — é a pesquisa de um problema insolúvel, pois eles são justamente o exercício da dúvida, dos questionamentos. É como se a história de cada um fosse sempre a história de como eles evoluem no tempo, como a sociedade se relaciona com eles em cada época, resolver o problema seria também matá-lo e, se estão vivos ainda hoje, não foi por falta de investidas e sim por uma característica que é da essência de cada um deles.

A insatisfação com um modelo de cultura

Em *O retorno do real*, Hal Foster observa um “excesso geral de merda” ou de seus substitutos na arte do início dos anos 90, pensando principalmente sobre os artistas Mike Kelly e Paul McCarthy. Para Foster, nessa época, os artistas que buscavam testar a ordem simbólica pelo abjeto, dividiram-se por gêneros, os homens buscavam “posição infantilizada para ridicularizar a lei paterna”, enquanto as mulheres exploravam o corpo materno. De toda forma, o assunto é tratado predominantemente pelos artistas homens, como veremos em breve, numa busca por esses trabalhos.

Um dos aspectos interessantes da arte contemporânea é que cada trabalho de arte nos leva ao encontro de outros trabalhos de arte, de histórias do passado... tudo depende também de nossa vivência e de nossa vontade. Hal Foster localiza a regressão infantil desses artistas, no dadá ou no neodadá... Partindo de *Complex*

58 BATAILLE, 1970, p. 64.

pile, já fomos a tantos lugares, à grécia *Kyniké*, ao palácio de Nero descoberto na Renascença, à história do artista, de sua cidade e seus pensamentos, ao surrealismo, dadaísmo e ainda podemos ir a tantos lugares, tantos artistas que dialogam com esse trabalho intencionalmente ou não. Tudo isso é brincadeira e divertimento das ideias.

Foster explica a fascinação pelo abjeto como uma “insatisfação com o modelo textualista da cultura e com a visão convencionalista de realidade — como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático.”⁵⁹

No século XIX, Nietzsche (1844-1900) também reivindicava uma filosofia que trouxesse os aspectos da animalidade e do nosso corpo, de uma forma alegre, apesar de todo o sofrimento da vida. Ele critica Sócrates e Platão por terem ignorado essa animalidade e afirma que, desde então, nossa história vem sendo construída de uma forma equivocada, pois ignoramos o corpo que, a partir da Idade Média passa a ser motivo de vergonha e humilhação. Em seu Aforismo 224, *Crítica dos animais*, Nietzsche escreve que receia que “os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a sadia razão animal”⁶⁰.

Sua risada é justa e premonitória. Em seu livro *Ecce homo*, no qual, prevendo que em breve teria que se apresentar perante a humanidade, resolve explicar quem é ele, em capítulos intitulados *Porque sou tão sábio*, *Porque sou tão sagaz*, *Porque escrevo tão bons livros*, *Porque sou um destino* etc: “conheço minha sorte. Algum dia se associará ao meu nome a lembrança de algo ingente.”⁶¹ De acordo com suas palavras “Nitimur in vetitum [‘aspiramos ao proibido’]: neste sinal há-de, um dia, a minha filosofia vencer, pois a verdade foi, até agora, sempre fundamentalmente apenas proibida.”⁶² Sobre Zaratustra, ele diz ser “um vento forte para todas as terras baixas.”⁶³ “Tempo virá em

59 FOSTER, 2014, p. 157.

60 NIETZSCHE, 2001, p. 176-177.

61 NIETZSCHE, 2008, p. 102.

62 Ibid., p. 8.

63 Ibid., p. 24.

que será necessário ter instituições em que se viva e ensine como eu acedi a viver e a ensinar, talvez se criem até cátedras especiais para a interpretação do Zaratustra.”⁶⁴

O filósofo acha que tudo está errado e se pergunta se, de um modo geral, a filosofia não teria sido uma má compreensão do corpo⁶⁵. Para ele “nada do que existe se deve pôr de lado, nada é supérfluo”⁶⁶. “Lancemos o olhar para um século depois de nós, suponhamos que é bem sucedido o meu ataque a dois milênios de antinatureza e de ofensa à humanidade.”⁶⁷ Talvez seu corpo e sua vontade de potência estejam gritando isso em seus ouvidos, com todas as exclamações de seu texto. Nietzsche se isolou de toda sociedade. Doente desde jovem, se aposentou com 35 anos e foi viver próximo às montanhas em busca de um ar melhor para sua saúde. Apaixonou-se uma vez, mas foi rejeitado. Em uma carta disse a seu amigo que seu bigode o atrapalhava com as mulheres. Mesmo assim, seu bigode continuava crescendo entre ele e as pessoas. Sua alegria parecia estar em sua escrita, na consciência da importância do trabalho que realizava disciplinadamente das 5 da manhã até a hora do almoço, para depois caminhar pelas montanhas.

Seu livro *A gaia ciência* (ciência alegre) é também um elogio ao riso e ao humor que, segundo ele, nos ajudariam a viver melhor. Ele nos aconselha a exercitar um “olho do teatro” que nos faça ver com humor o espetáculo da existência. Em *Assim falou Zaratustra*, ele canoniza: “Eu santifiquei o riso; ó homens superiores, aprendei a rir!”⁶⁸

O excesso geral de merda

Para terminar, numa lista que pode ser maior, apresento obras de alguns outros

64 NIETZSCHE, 2008, p. 43.

65 “- e frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má-compreensão do corpo.” NIETZSCHE, 2001, p. 12.

66 NIETZSCHE, 2008, p. 54.

67 Ibid., p. 55.

68 NIETZSCHE, s/d, p. 297.

artistas que trabalharam com o excremento ou em torno dele, de forma a agregar novos pontos de vista sobre o assunto, assim como também por tédio e divertimento:

Toulouse Lautrec, poucos anos antes de sua morte (1901), posou ou foi pego de surpresa pela lente do galerista, colecionador e seu amigo de longa data Maurice Joyant, defecando em uma praia em Le Crotoy em Picardie, norte da França. Alguns anos depois, Joyant teria publicado essas fotos e também ajudado a convencer a mãe de Lautrec a construir um museu para o artista em Albi, numa tentativa de preservar a obra de seu amigo. Mas Lautrec não chegou a apresentar essas fotos como obra de arte, somente depois de sua morte, seu amigo apresentou a fotografia, mostrando-nos um pouco mais de sua personalidade, numa atitude humorística, de desdém aos bons costumes ou simplesmente a realização de uma necessidade, sem valor artístico ainda, na virada para o século XX.



FIG. 24: Toulouse Lautrec em torno de 1900.

Com o movimento dadaísta, a merda entra de vez na arte moderna, permanecendo até os dias de hoje. Durante a Primeira Guerra, com intenções (anti-)artísticas, em

1916, no *Manifesto do Senhor Agripina*, o dadaísta Tristan Tzara, antes de nos assegurar que a arte não é séria, diz: "Dadá permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte com todas as bandeiras de todos os consulados." Um ano depois, Duchamp envia um urinol ao Salão dos Independentes, que não foi exposto e logo depois ninguém explicaria o paradeiro da obra. Há relatos de que George Grosz, em uma performance no Cabaret Voltaire, dançava sapateado ao lado de uma pintura com as palavras "Arte é merda". E Raoul Hausmann enviava cartões postais aos seus amigos, de retratos do expressionista de Herwarth Walden,



FIG. 25: Marcel Duchamp.
Fountain, 1917.

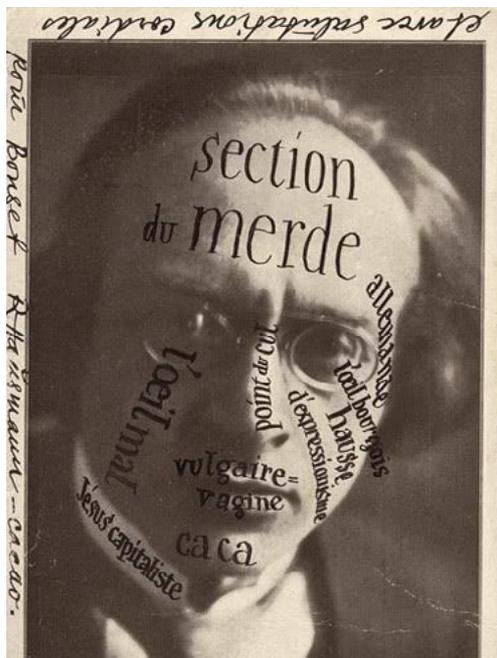


FIG. 26: Raoul Hausmann. Postcard, 1921.



FIG. 27: Marcel Duchamp. Paisagem faltosa, 1946.

com escritos ofensivos⁶⁹ sobre seu rosto.

Décadas depois, em 1946, Duchamp presenteava sua amada Maria Martins com uma *Caixa-valise* na qual a peça original e única escolhida para integrá-la foi uma pequena pintura chamada *Paisagem faltosa* que, posteriormente examinada em laboratório do FBI, em 1989, revelou-se a natureza do material usado para confecção da obra: sêmen do artista.

Nos anos 1960, Manzoni reafirma a obra de Duchamp, radicalizando também humoristicamente com a ideia de que tudo poderia se tornar arte, qualquer pessoa, objeto e também o seu excremento, como em: *Merda de artista* (1961), (90 latinhas fechadas contendo 30g “frescamente preservadas” de seu próprio cocô); suas *Esculturas vivas*, pessoas assinadas pelo artista; e *Base mágica*, que dava poderes de obra de arte a quem nela subisse. Em *merda de artista*, Manzoni colocava algo mais, relacionando cada grama do peso do material enlatado ao preço do grama do ouro, tornando assim seu produto disponível para aquisição, questionando também a idolatria aos vestígios deixados pelos artistas.

Um ano antes, Nancy Spero fazia a série *Black paintings* (pinturas pretas, 1960), nome escolhido, também pelo fato de ela pintar durante a noite, enquanto seus filhos dormiam. Em suas pinturas de nanquim preto, ela escrevia de branco "os anjos", "merda" e "foda-se" e desenhava cabeças de perfil com a língua para fora.



FIG. 28: Piero Manzoni. Merda de artista, 1961.

69 Section du merde allemande. L'oeil mal. Point du cul. L'oeil bourgeois hausse d'expressionisme. Vulgaire=vagine. Caca. Jésus capitaliste.



FIG. 29: Nancy Spero. Les anges, merde, fuck you, 1960.



FIG. 30: Andy Warhol. Oxidation Painting. 1977/1978.

De 1977 a 1978, Andy Warhol trabalhou na série *Oxidation painting*, na qual ele espalhava as telas pelo chão, cobria-as com tinta de cobre e convidava as pessoas para urinarem sobre elas enquanto a tinta ainda estava molhada. Com o tempo, o ácido úrico oxidava o metal da pintura, formando texturas inesperadas. Testando os limites da pintura, Warhol parodiava Jackson Pollock, suas pinturas por gotejamentos e também o expressionismo abstrato, movimento artístico caracterizado por reforçar uma atitude masculina na arte.

As propostas desses artistas marcaram profundamente a arte que foi feita depois, inclusive, humoristicamente falando. É verdade que o assunto é restrito ao meio da arte, às pessoas que se aprofundam nessa forma de estar e conhecer o mundo. E tudo também depende de como esse assunto vem a público, se em forma de plástico inflável ou associada à alguma imagem religiosa, por exemplo.

A polêmica em torno desse tipo de trabalho pode ser aumentada quando a sujeira é aproximada da religião de forma mais explícita, o que atrairá para junto da obra, certamente, opositores religiosos. Em 1997, o artista inglês Chris Ofili participou da mostra *Sensation*, na *Royal Academy of Arts* em Londres, com *The holy virgin Mary*,

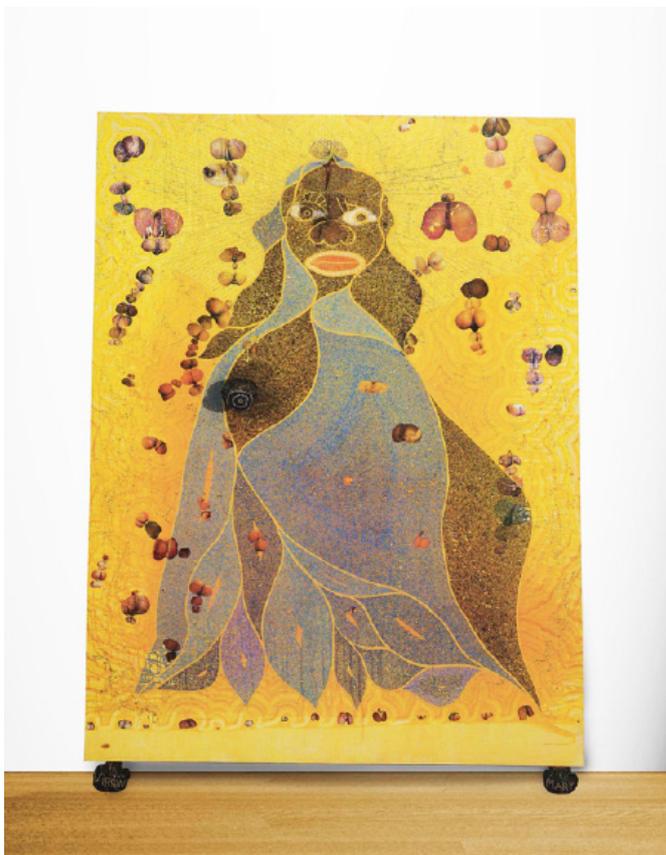


FIG. 31: Chris Ofili. *The holy virgin Mary*, 1996.

Mary, uma virgem, negra, com um manto azul, cercada por recortes de nádegas, seios e vaginas de revistas pornográficas cuidadosamente colados ao seu redor, como querubins voando em seu redor. A pintura incorpora o esterco de elefante como pigmento e, como suporte, o quadro é apoiado em dois blocos envernizados de excremento do animal. Quando *Sensation* chega aos Estados Unidos, em 1999, depois de ter sido apresentada também em Berlim (1998), causa revolta em grupos religiosos que são apoiados pelo então prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani, que se diz ofendido declarando que a obra é “doente e



FIG. 32: Dennis Heinner atacando *The Virgin Holy Mary*, no Brooklyn Museum, 1999. Fonte: http://quod.lib.umich.edu/m/mqrg/images/02206_07-ic.jpg. Acesso: 26/09/2016.

repugnante⁷⁰. Alegando que o museu não poderia ser subsidiado pelo governo enquanto ofendesse a religião das pessoas, o prefeito ameaçava cortar os investimentos públicos ao museu se a mostra não fosse cancelada, atitude interdita por um juiz, no tribunal⁷¹. Durante a exposição em Nova York, a obra e o museu sofreram diversos ataques, Scott LoBaido foi acusado e preso por jogar esterco na fachada do Brooklyn Museum e Dennis Heinner, um senhor com então 72 anos, foi condenado a pagar uma fiança por atacar a obra de Ofili com tinta branca. Arguido pela polícia sobre o motivo de sua ação, Heinner justificou dizendo que a obra era blasfêmica. A polêmica causada nos Estados Unidos, levou ao cancelamento da mostra na National

Gallery na Austrália, que aconteceria no ano 2000, o que levou também a um aumento da visibilidade da mostra.

Piss Christ (1987), de Andres Serrano, já havia causado esse tipo de manifestação, dois anos depois de sua primeira exibição, como uma tentativa de interromper o financiamento público a esse tipo de artista que aproxima imagens religiosas das fezes ou da urina. *Piss Christ* é uma fotografia de um cruxifixo imerso na urina do artista. O trabalho faz parte da série *Immersion*s, na qual Serrano fotografa diversos objetos de plástico, submersos em urina, sangue ou leite. Mas *Piss Christ* foi a eleita como alvo pelos fanáticos religiosos, o que Serrano atribui à literalidade do título. O

70 [Http://news.bbc.co.uk/2/hi/455902.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/455902.stm). Acesso 14/10/2013.

71 [Http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/7093216/Chris-Ofilis-The-Holy-Virgin-Mary-returns-to-London.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/7093216/Chris-Ofilis-The-Holy-Virgin-Mary-returns-to-London.html). Acesso 14/10/2013.

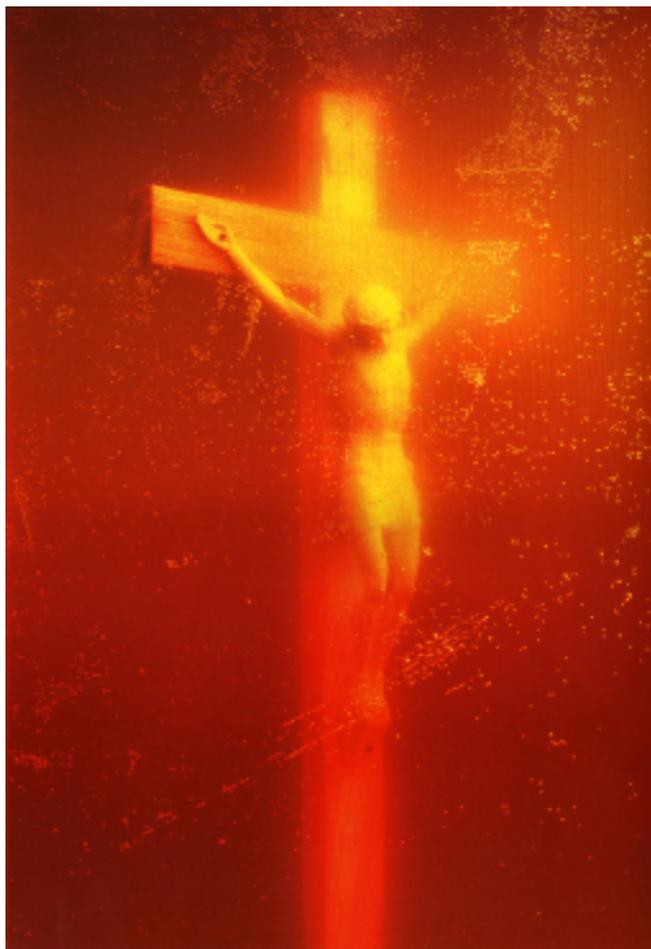


FIG. 33: Andres Serrano. Piss Christ, 1987.

trabalho sofreu ataques em 1997 na Austrália e em 2011 em Avignon, onde mais de mil manifestantes católicos se reuniram, organizados pelo Instituto Civitas, que tem como objetivo recristianizar a França. Fizeram discurso com microfone, assinaram uma petição e marcharam até à porta da Fundação Yvon Lambert, com cerca de 90.000 assinaturas que exigiam proibições ao trabalho. Os funcionários da instituição se queixaram de terem recebido ameaças de morte por e-mail. Logo, quatro jovens conseguiram atacar a obra com marteladas. A partir de então, *Piss Christ* seria exibida danificada. Recentemente, em agosto de 2014, ao ser exposta novamente na França (Museu Fesch, em Ajaccio), os fanáticos exigiram que a obra fosse retirada da exposição.

Duas décadas depois, Serrano apresenta em Nova York, 2008, a exposição *Shit* com



FIG. 34: Andres Serrano. Shit, 2008.

68 fotografias de 1,73 x 1,46m em *close up* de fezes de todo tipo de animal, com fundo colorido e espirituosos títulos, como *Selfportrait shit*, *Mother's shit*, *Heroic shit*, *Sheep shit*, *Hieronymous Bosch shit*, *Jaguar shit*, *Bull shit*, *Lion shit*, *Handsome shit*, *Light shit*... Desta vez, sem o protesto dos religiosos, que não associam a religiosidade a esses trabalhos ou à sua estética. Há um clima de paz e um certo humor no ar. Sobre uma das fotos, Serrano observa: “olha, parece sorvete!”

Suas fotografias são elaboradas com obsessivo rigor estético, sacralizam o baixo, e tratam o grotesco ou o mórbido como sublime, não só nesse trabalho, mas também em sua série *The morgue* (o necrotério), na qual ele fotografa os corpos mortos com panejamentos e iluminação clássica. Para o artista, seu trabalho tem potencial para ser agradável ou desagradável, as reações sobre ele falam mais do espectador do que do material do trabalho. Suas imagens são fortes e trazem certa religiosidade. Serrano diz que só procura uma coisa, a beleza. “Eu quero fazer uma imagem mais bonita possível”. Para ele, não há uma merda boa ou ruim... “todo mundo acha que a sua merda é a melhor. E eu estava dizendo, se você quiser uma merda, eu tenho a



FIG. 35: Win Delvoye. Anal kisses, 1999-2000.

melhor merda da cidade!"⁷²

O artista Belga Win Delvoye também pode ser inserido nesta lista com os trabalhos, *Anal Kisses* (1999-2000) e a série *Cloaca* (2000-2010). No Primeiro, quase como os *Imprints* dos polegares direito e esquerdo de Manzoni, Delvoye fez a sua série de impressões anais, "romanticamente irônicas"⁷³, feitas com batom vermelho sobre papéis timbrados de hotéis em Roma, Bali, Zurich, Paris.... Cada trabalho é assinado, datado e numerado. Algumas folhas têm apenas um beijo, outras, vários. O segundo é *Cloaca*, um trabalho de uma série de elaboradas máquinas digestivas,

desenvolvidas para fabricar as fezes humanas a partir de alimentos que são inseridos nela duas vezes ao dia, por um chefe culinário. Dentro da máquina, o alimento percorre um caminho, em cujas etapas são acrescentados ácidos e enzimas que vão modificando-os da mesma forma que faz o sistema digestivo. Depois da separação do líquido, ao final da máquina, por um tubo, saem as fezes bioquimicamente iguais às fezes humanas.

Fazendo referências a conhecidas marcas e grandes empresas como a *Coca-cola*, *Disney*, *Chanel*, o artista desenvolveu *Cloaca turbo* (2003), *Cloaca quattro* (2004-2005), *Cloaca n° 5* (2006), *Personal cloaca* (2006), *Super cloaca* (2007), *Mini*

72 Entrevista com Andres Serrano conduzida por Selina Ting para InitiArt Magazine em 29 de Fev. de 2012 em Nathalie Obadia Gallery, Brussels. <http://www.initiartmagazine.com>.

73 PEZZATO, Stefano. From merda d'artista to cloaca turbo and beyond. In: DELVOYE, 2003, p. 99.



FIG. 36: Wim Delvoye. Cloaca Machine, 2000.



FIG. 37: Wim Delvoye. Cloaca Faeces, 2000-2002.

cloaca (2007), *Cloaca professional* (2010), *Cloaca travel kit* (2006-2011)... Todas desenvolvidas para fabricar excrementos que são embalados, assinados e vendidos por mil e quinhentos dólares, cada um.

Questionado por Nicolas Bourriaud sobre a identidade europeia e masculina em seu trabalho, Wim Delvoye explica que não sente vergonha do que tem feito, carros, caminhões, ciência, modelos e até certo ponto, seu lado

agressivo... “estou mais interessado em temas que unificam”⁷⁴. Em outra entrevista à psicanalista Josefina Ayerza, ele diz que a “merda é como mostrar o ser humano sem raça, classe e sexo (...) boas e más pessoas, ricos e pobres, brancos e negros, homens e mulheres, velhos e jovens, todos têm um ânus. O ânus é uma coisa plebeia, é universal.”⁷⁵

Com essa observação de Delvoye, chego ao trabalho de Paulo Nazareth, que insere nesse contexto artístico, a *Bosta de artista emergente*, assim como a *Bosta de operário*, mas também outras coisas... Internacionalizando a bosta mineira e reivindicando nossos aspectos mais naturais, numa dura crítica ao dito progresso civilizatório, a partir da cidade de Santa Luzia (MG), Paulo Nazareth também apresenta suas



FIG. 38: Paulo Nazareth. Bosta de homem brasileiro anônimo (2004), Bosta de peão de obra (2004) e Bosta de artista emergente (s/data).

reflexões e questionamentos, bebendo não só na fonte de Manzoni e Duchamp, mas também em nossa cultura negra e indígena, apresentando seus curiosos e bizarros aspectos adquiridos em nome da civilização. Diferentemente dos outros artistas já citados, Nazareth nomeia o material como bosta, *Bosta de homem brasileiro anônimo* (2004), *Bosta de peão de obra* (2004) e *Bosta de artista emergente* (s/data), as quais foram vendidas em latinhas no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte.

74 [Http://www.perrotin.com](http://www.perrotin.com).

75 Josefina Ayerza entrevista Win Delvoye. [Http://www.lacan.com](http://www.lacan.com).

Em 2009, Paulo elaborou 10 propostas para a série *Projetos de intervenção para banheiros públicos e privados* que consistiam em uma pilha de jornais, música ambiente, um barquinho, um porco em um chiqueiro, histórias sobre banheiros retiradas de jornais, tv e filmes, uma coleção de bosta manufaturada, um cesto com sabugos de milho e panfletos que falam sobre os vasos turcos ou com instruções para “cagar de cócoras”. Em um deles, intitulado, *O Porco - da série: objeto de arte*, Nazareth apresenta o animal, suas características e também duas receitas, o chouriço mineiro, que utiliza 1 litro do sangue do suíno e linguiça mineira, que utiliza 1 quilo de sua carne moída ou picada. Em outro panfleto interessante e delicado, no seu modo de falar, assim como crítico, em seu humor, com o irônico título *Um olhar sobre a merda da civilização*, ele apresenta muitos aspectos relacionados à esse assunto, demonstra como nos é tão natural a posição de cócoras, que mesmo com a invenção do vaso sanitário de louça, em banheiros públicos, devido a fragilidade do assento e também por questões higiênicas, continuamos a usar a posição de cócoras. Agachamos sobre o vaso, de modo a não sentarmos nele. Neste panfleto, entre outras coisas, Paulo cita *A fonte*, de Duchamp e as latinhas de Manzoni.

Em outro de seus muitos panfletos, *Aqui é arte*, Paulo identifica um banheiro com o vaso turco para viajantes em um ponto entre Minas e Goiás, elegendo-o como obra de arte. Em *Sabugo de milho: farinha e peça*, ele conta histórias sobre o milho e sua utilização na alimentação brasileira, ensina a fazer uma farinha do sabugo, assim como utilizar o sabugo na higienização após a defecação. Há também panfletos com os títulos *Música de banheiro/sons abdominais*, *Mães que não conversam com suas filhas*, *Instruções para cagar/defecar de cócoras*, *Maneiras diferentes de cagar na terra* etc... Através do trabalho do artista, entendemos como esse comportamento cultural, “que se repete desde a invenção do vaso sanitário e da rede hidráulica” é um dos maiores responsáveis pela poluição dos rios e que, o mais ecologicamente correto seria fazermos como os felinos que enterram suas fezes. Em *Mães que não conversam com suas filhas*, é abordada a crença nas doenças sexualmente transmissíveis em banheiros públicos, assim como a gravidez mesmo sem a relação



FIG. 39: Paulo Nazareth. Aqui é arte. 2009.

sexual, devido ao fato de, em banheiros públicos, serem encontrados espermatozoides de homens que se masturbaram. Em outro panfleto *Sem título*, mas que contém a foto de um porco deitado no chão, Paulo nos mostra como é tratado um porco que é considerado doente quando não demonstra mais interesse em sua comida, “quando um porco não aceita comida é sinal que está doente, para proteger os outros porcos o proprietário pode matá-lo ou vendê-lo sozinho.”

O excremento é também assunto recorrente no trabalho de Gilbert e George desde o início de suas carreiras quando, em 1969, eles se fotografam como esculturas sob a legenda *George the cunt, Gilbert the shit*, sorridentes eles dizem estar se antecipando às críticas. Nesta época, eles se apresentam como *Esculturas dançantes* e fazem seus autorretratos em tamanho real chamados pelo título de *All my life I give you nothing and still you ask for more* (1970), uma melancólica história de amor, pois mais



FIG. 40: Gilbert e George. George, a boceta, Gilbert, a merda, 1969.

de nada continua sendo nada. Gilbert and George dizem⁷⁶ que escolheram falar da vida, da morte, do medo, da esperança, do dinheiro, de raça e religião, para eles todas essas coisas têm a ver umas com as outras. A aparência formal e distinta da dupla inglesa e a formalidade de cada trabalho contrastam com o conteúdo subversivo das obras. No início da década de 1980 a dupla começa a fazer imagens com sangue, esperma, urina e fezes, algumas vezes, ampliados por microscópio formando bonitas e coloridas imagens editadas posteriormente. As cores fortes e brilhantes, e o tratamento das fotografias amenizam seu conteúdo pornográfico, mas elas ainda continuam sendo "extravagantes gravuras sexuais"⁷⁷, de acordo com o desejo dos artistas. Eles mesmos fazem tudo, as fotografias, as pinturas, os desenhos, as montagens e cores no computador... Há diversas delas: *Shit* (1982), *Shitted* (1983), *Bloody shit house* (1996), *Spunk blood piss spit* (1996), *Thirst* (1982), *Spearm eaters* (1992), *Pissed* (1996) e muitas outras intencionalmente blasfêmicas. Em *Shit faith*

76 <https://www.youtube.com/watch?v=yuiSyi8UtJ0&list=PL455747A01BFD1E75&index=3>.

77 Gilbert&George, 2004, p. 202.

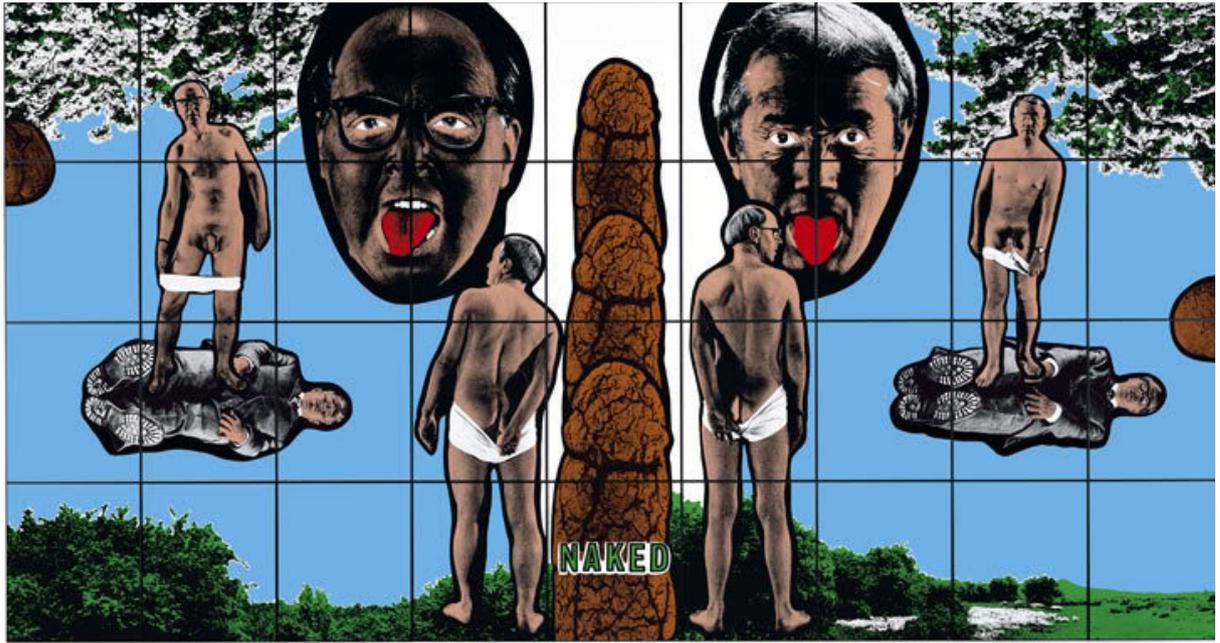


FIG. 41: Gilbert e George. Naked (Shitty world), 1994.

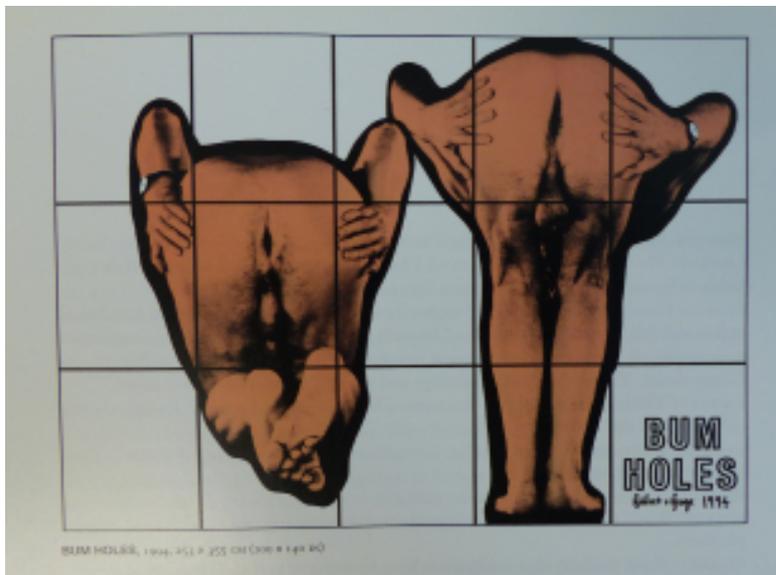


FIG. 42: Gilbert e George. Bum holes, 1994.

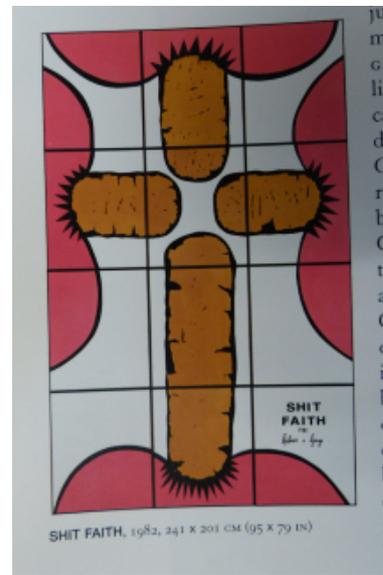


FIG. 43: Gilbert e George. Shit Faith, 1982.

(1982), quatro nádegas masculinas produzem quatro cocôs que formam uma cruz. "Nós somos contra religião"⁷⁸, diz Gilbert, que ainda observa que a tradição artística é muito mais antiga que a religiosa, que tem pouco mais de dois mil anos.

Em 1994, a dupla se apresenta mostrando seus Bum Holes e ficam felizes de verem a imagem de um nu masculino ser publicado em um jornal. Para eles a obra é um "retrato não convencional"⁷⁹. Na série chamada *The naked shit pictures* encontramos as fezes como textura ou estampa, outras vezes ela aparece voando, como um símbolo fálico ou uma cruz, muitas em escala aumentada em relação às outras figuras e aos próprios artistas. Ampliando seus cuspes, lágrimas, sangue ou esperma, eles tentam fazer uma imagem agradável, decorativa.

Outros artistas trabalharam sobre as fezes, como Mike Kelley (1954–2012), o parceiro de McCarthy em alguns trabalhos, com sua conhecida fotografia *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood* (1990); ou o artista chinês que vive em Nova York, Terence Koh, que vendeu cerca de 88 esculturas de fezes banhadas à ouro por meio milhão de dólares numa feira de arte; ou ainda, Basquiat e seu amigo de colégio, Al Diaz que aludiam numa espécie de gíria, com a expressão "the same old shit" para se referirem à maconha. Expressão que, abreviada, se transformava em "same old" e, depois, na assinatura/logomarca SAMO©, acrescida do símbolo de copyright, pixadas com caneta pelas ruas de Nova York ou escritas em cimento fresco, como podemos vê-las pelas lentes do fluxus-artista Henry Flynt (1940). SAMO©, a mesma velha merda, passa a ser um epíteto para situações da vida contemporânea e podia ser lida como um texto contínuo, em que cada frase sempre termina com reticências:

78 Ibid., p. 148.

79 Ibid., p. 97.



FIG. 44: SAMO© COMO UMA EX-PRESSION OF SPIRITUAL LOVE...



FIG. 45: SAMO© AS AN END 2 AMO'S'N ANDY 1984...

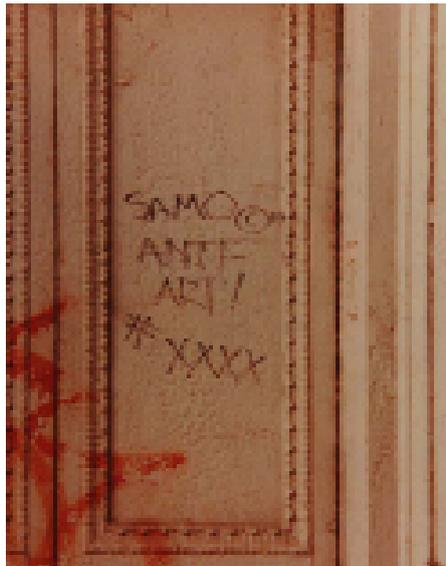


FIG. 46: SAMO©... ANTI-ART!
#XXXX.



FIG. 47: SAMO© FOR THE SO CALLED AVANT GARDE.



FIG. 48: SAMO© AS A NEO ART FORM.



FIG. 49: SAMO©? IT'S A MOVIE!



FIG. 50: SAMO©... FOR THE URBAN RED_NECK...



FIG. 51: SAMO© FOR THE PHONY...



FIG. 52: SAMO© IS ALL...

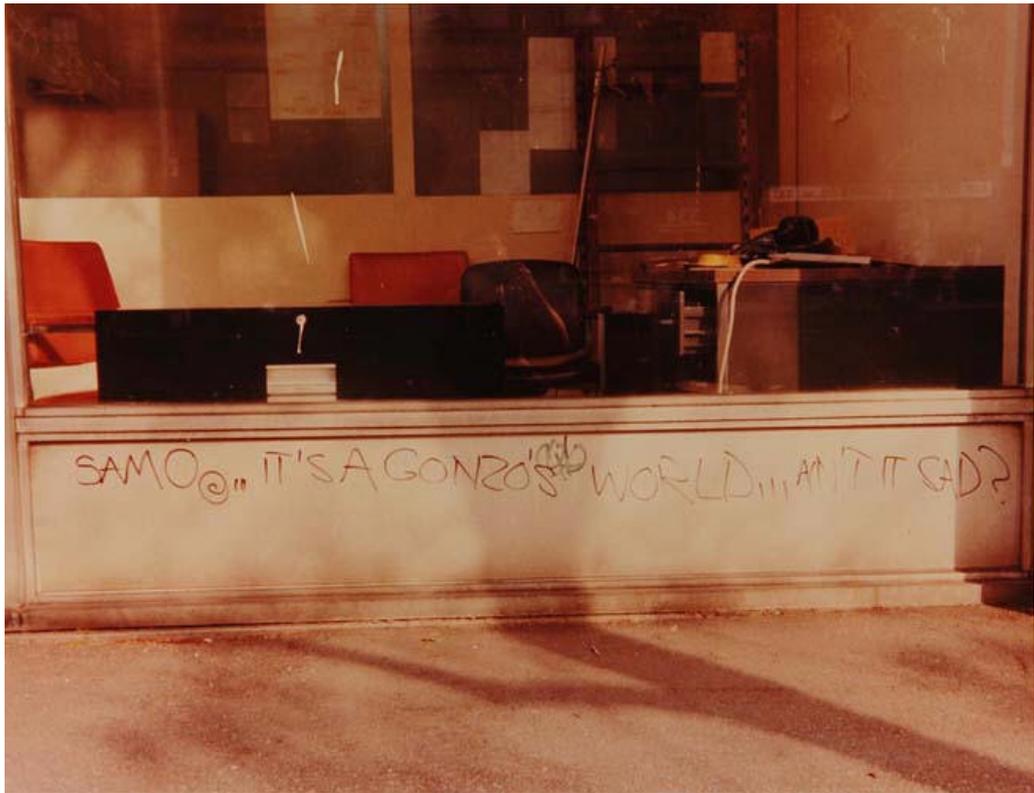


FIG. 53: SAMO© IT'S A GONZO'S WORLD... AIN'T IT SAD?

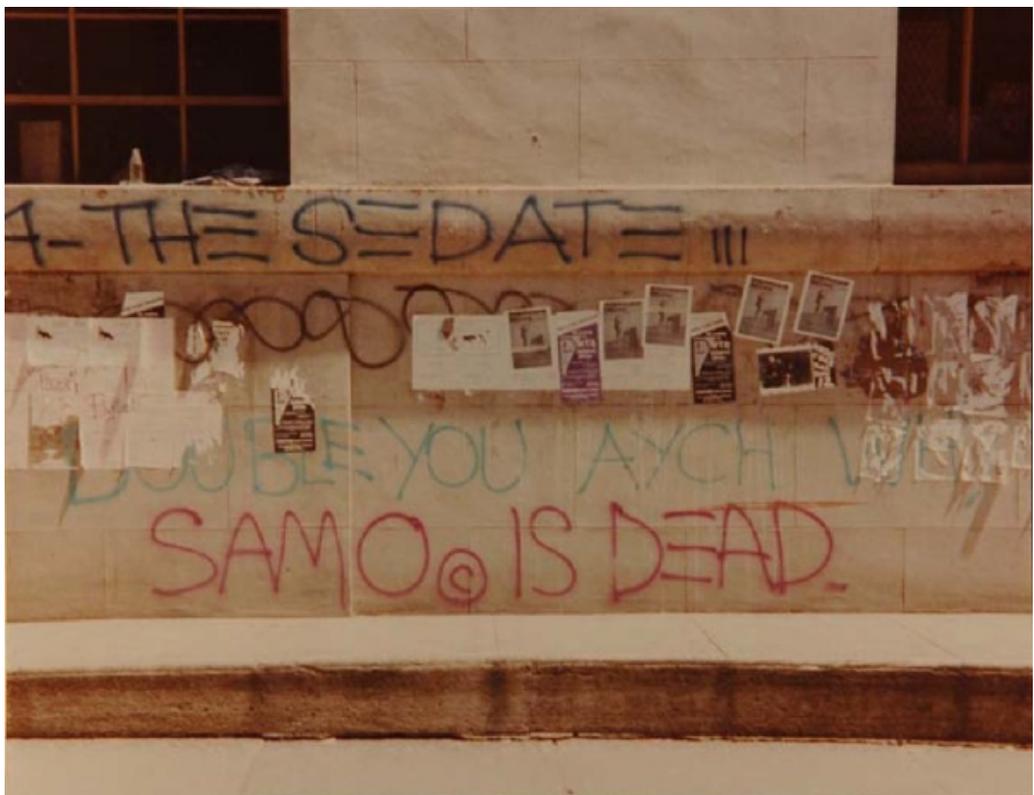


FIG. 54: SAMO© IS DEAD.

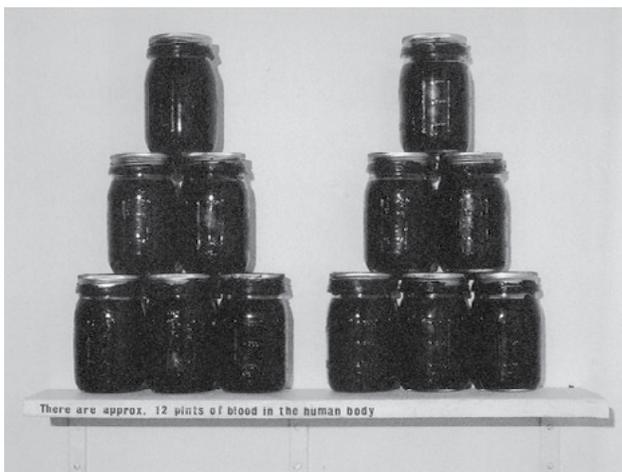


FIG. 55: Kiki Smith. Game Time, 1986.

Ampliando as reflexões sobre o abjeto trazidas por *Red Flag* (1971) e *Menstruation Bathroom* (1972), de Judy Chicago e também por *Blood Work Diary* (1972) e *Interior scroll* (1975), de Carolee Schneemann, que apresentavam um modo diferente de

falar sobre a vagina⁸⁰ e inseriam a menstruação nos assuntos da arte, Kiki Smith resolve tratar das coisas que vêm de dentro, explorar o desconhecido. A menstruação também é assunto de seu trabalho, assim como outros fluidos corporais. O sangue também é trazido para o contexto da epidemia da AIDS, que entre outros líquidos corporais, fluidos cuja possibilidade de contato repugnava o outro, disseminava a morte de pessoas de sua convivência na década de 1980, como a de sua irmã Beatrice e a de outros amigos. Seus trabalhos, mais do que explorar o corpo materno⁸¹, como disse Hal Foster, tratam o corpo feminino de dentro para fora, num contexto político mais amplo da relação do feminino com a natureza e com o mundo. Na década de 1980, Kiki frequenta um curso técnico em emergência médica e, ao mesmo tempo, desenha órgãos internos do corpo humano. Em 1986, ela apresenta *Game time* (tempo de jogo), que consistia em 12 potes de vidro cheios de sangue empilhados sobre uma prateleira na qual estava escrito "há aproximadamente 12 litros de sangue no corpo humano". Em *Sem título*, de 1987-90, 12 garrações com acabamento espelhado,

80 Schneemann, em *More than meat joy*, 1979, p. 234-5, diz que pensava a vagina de muitas formas, "fisicamente e conceitualmente: como uma forma escultural, um referente da arquitetura, a fonte do conhecimento sagrado, êxtase, passagem do nascimento, transformação (...)." ."

81 "Os artistas que exploram o corpo materno reprimido pela lei paterna geralmente são mulheres (por exemplo, Kiki Smith...)". FOSTER, 2014, p. 151.



FIG. 56: Kiki Smith. Tale, 1992.

refletiam o rosto do espectador que tentasse ler os escritos com letras góticas em cada garrafa: sêmem, mucus, vomito, bile, lágrimas, sangue, leite, saliva, diarréia, urina, suor, pus, que são geralmente desprezados, evitados e considerados inquietantes, principalmente ao serem pensados numa quantidade superior ao produzido pelo corpo humano. Em outros trabalhos, o corpo humano é representado esguichando leite, urina... ou escorrendo cêra do ouvido, meleca... e também defecando. Entre as artistas mulheres que trabalham ou trabalharam com os fluidos corporais ou o abjeto, não é muito comum encontrarmos as que escolhem a matéria fecal⁸², muitas mulheres vem trabalhando com o abjeto na arte contemporânea, mas não muitas com o excremento.

Em 1992, Smith apresenta *Tale* (Conto), sua conhecida forma feminina de cera, desta vez, engatinhando pelo chão, de cabeça baixa, deixando um rastro de um enorme cocô, que deixa sujo o seu traseiro e todo o caminho por onde passa. Para Kiki, a

82 BEN-LEVI; JONES; HOUSER; TAYLOR, 1993.



FIG. 57: Kiki Smith. *Woman on pyre*, 2001.

obra fala de “um tipo de vergonha e humilhação sobre algo - como se você estivesse arrastando esse tipo de lixo interno e pessoal com você o tempo todo, e também a vergonha e a humilhação de não ser capaz de escondê-lo.”⁸³

Em seu trabalho, o corpo é como um campo de reflexões e conhecimento que ela compartilha com seu público. Vendo a artista falar, percebemos mais o seu humor do que em seu trabalho.

Sua figura risonha, com seus cabelos brancos e esvoaçantes talvez indiquem mais poder⁸⁴ do que as figuras femininas de seu trabalho que estão curvadas, de cabeça baixa ou clamando pela vida, como *Woman on pyre* [Mulher na pira], 2001, sua homenagem às bruxas.

É difícil chegar ao riso quando seu trabalho fala de dor e de morte, talvez o mais mais cômico seja *Pink bosoms* [Peitos rosa], 1990. Mas de toda forma, a comédia não é seu objetivo e a sua história, a maneira como conta a sua vida é bem mais engraçada, mesmo que seu humor seja meio mórbido ou estranho. Ela conta por exemplo que, quando tinha cerca de 11 anos, recortou a capa de uma revista que tinha o rosto de Charles Manson, um assassino que ficou conhecido no final dos anos 1960, e colou-a em um crânio que seu pai utilizava para fins artísticos e que ficava em seu quarto;

83 Entrevista de Laura Sydell com Kiki Smith, no NPR News, que pode ser ouvida no site <http://www.npr.org>.

84 Em 2002 Kiki participa como representante da performance e da mulher na arte, na *Procissão moderna* de Francis Alys, que levava obras fundamentais do Moma Manhattan ao Moma Queens, juntamente com a artista carregada numa cadeira, também como uma obra artística, ao som de uma banda peruana.

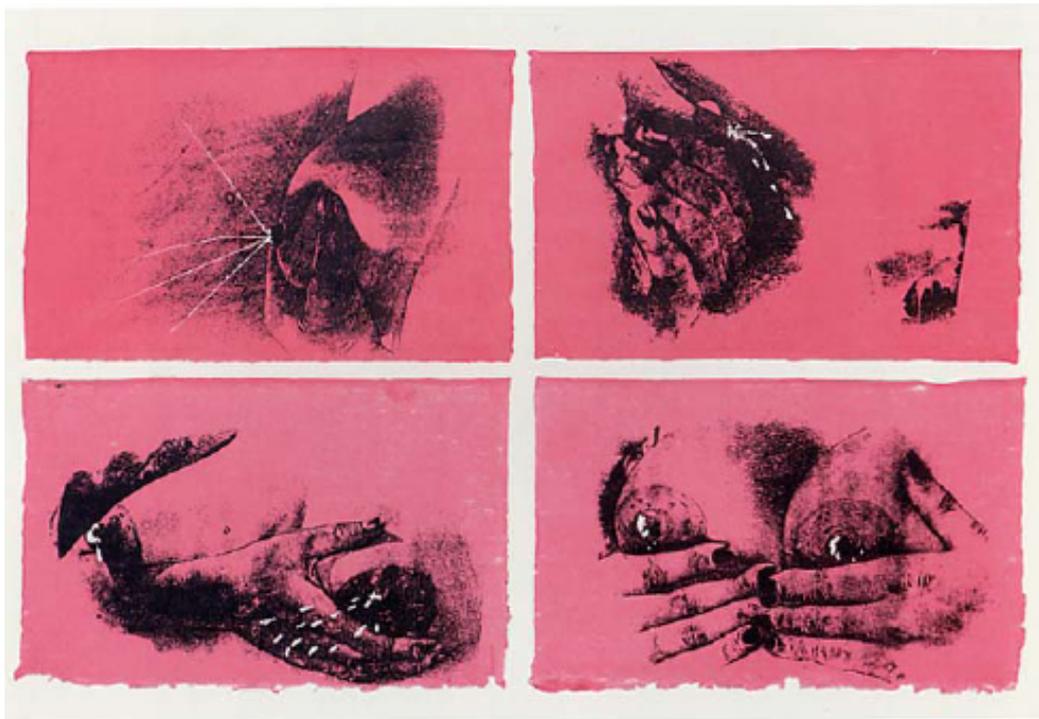


FIG. 58: Kiki Smith. Untitled (Pink bosoms), 1990.

toda vez que ela passava pela cabeça, ela dizia: Charles, você não pode me pegar!"⁸⁵ Em outras histórias, ela conta como fez as máscaras mortuárias de sua família e como era estranho ser filha do escultor minimalista Tony Smith e passar a infância desenvolvendo atividades que ele inventava.

Como vimos, o grotesco e o humor nele contido, passa pela associação a esses fluidos corporais, cuja elaboração intelectual tem a ver com nossa forma de estar no mundo e podem revelar relações entre o corpo e o que criamos em sua volta - a nossa cultura em relação a ele, aquilo que Paulo Nazareth chamou de a "merda da civilização". Esses dois artistas apresentam uma característica mais sensível e menos agressiva, em relação às de McCarthy, que parece ser o rei da atitude tosca e do cinismo.

Para fazer *Piss Flowers* (Flores de mijó), 1991-92, a escultora inglesa Helen Shadwick (1953-1996) e seu parceiro David Notarius, em uma residência no Canadá, urinavam

85 "Family History & the History of Objects". Entrevista com Kiki Smith para o canal Art21. <http://www.art21.org>.



FIG. 59: Helen Chadwick. Piss flowers, 1991.

na neve. A urina dela, mais quente e com um forte jato fazia um buraco na neve, enquanto a dele, mais difusa e menos quente, fazia a "circunferência labial". Essa forma é preenchida com gesso e depois fundida em bronze que é laqueado de branco, resultando em uma flor com as pétalas feitas a partir do mijo de Notarius e um pistilo ao meio a partir do mijo de Chadwick, invertendo as formas consideradas masculina e feminina.

Associadas às bonecas de Hans Bellmer, construídas e fotografadas em 1930, as de Cindy Sherman, na série *Sex pictures* (Retratos de sexo), de 1992, são manequins educativos utilizados por médicos, que a artista transforma, desmonta e remonta, troca partes, acrescenta cabelo, e as coloca numa posição sexualizada. Elas imitam cenas da pornografia, na medida em que mostram em *close* seus órgãos sexuais. A montagem resulta assustadora, uma imagem antipornográfica porque é abjeta, mas ao mesmo tempo, ela também é engraçada, por se tratar de uma cena falsa, com corpos desmembrados e grotescos, como num filme de terror. Em *Sem título #250*, deitada sobre diversas perucas, vemos um corpo montado por partes de outros corpos - sem pernas, com uma barriga protuberante, um rosto bem mais velho que o corpo -, de sua



FIG. 60: Cindy Sherman. Sem título #250 (Sex pictures), 1992.

vulva avermelhada sai ou nela entra algo como uma linguiça marrom. Em *Sem título #258*, uma manequim, na postura "de quatro", mostra seu ânus e sua vagina que se fundiram num enorme buraco expondo seu interior vazio.

Os trabalhos de Kiki e Cindy, como os de Bataille, conectam o erotismo com a morte e o baixo materialismo, perturbando a cultura tradicional com suas noções estereotipadas de beleza e erotismo. O excremento, a menstruação, o cabelo, a sujeira... aparecem ressignificando as questões feministas, trazendo de volta o que é comumente excluído e confrontando essas matérias com questões tabus de gênero, especialmente aqueles em torno da sexualidade. Em seu texto sobre a abjeção na arte contemporânea⁸⁶, Simon Taylor diz que as obras das duas artistas "examinam a implementação de estereótipos definidos pelo sexo masculino, particularmente a construção social da mulher como abjeta". Para ele a abjeção nessas artistas tem sido mobilizada a explicar "a profunda

86 TAYLOR, Simon. *The phobic Object: Abjection in Contemporary Art*. In: PERKINS, 1993, p. 62.



FIG. 61: Cindy Sherman. Untitled #258 (Sex pictures), 1992.

hostilidade ao corpo feminino". Contrário ao humor, Hal Foster enfatiza a narrativa dolorosa contida no trabalho de Sherman, que ele chama de "alegoria política", sobre a qual ele diz que aqueles que são a geração pós-moderna, estavam ansiosos "para construir sobre os avanços dos 1960s e 1970s na arte, na teoria e em outros domínios, mas tiveram o futuro sequestrado pela virada reacionária em quase todas as coisas."⁸⁷

Esta incompleta lista serve para pensar como todos esses trabalhos podem se relacionar entre si, acrescentando significados uns aos outros, num campo que se expande

cada vez mais. Aqui me pergunto se já não teríamos elementos para contar aquela história que Nietzsche disse que gostaria de ter lido em sua época: história que não rejeitasse certas partes do corpo.

Podemos dizer que todos esses artistas desenvolvem um papel *kynikós*, do tipo daquele desenvolvido por Diógenes; em relação ao qual Sloterdijk diz que só pode ser cômico, uma vez que "enraizou-se numa cultura urbana do riso, nutrida por uma mentalidade aberta à espirituosidade, ao humor, ao escárnio e ao salutar desprezo pela estupidez. Seu existencialismo sustenta-se sobre uma base satírica,"⁸⁸ que tem como função

87 FOSTER, Hal. At MoMA: Cindy Sherman. In: WILMERS, 2012, p. 12.

88 SLOTERDIJK, 2012, p. 239.

se opor àquilo a que nos referimos como "alto pensamento", isto é, "o idealismo, o dogmatismo, a grande teoria, a visão de mundo, a elevação, a fundamentação última e o espetáculo da ordem. Todas essas formas de uma teoria senhorial, soberana e subjugadora atraem magicamente as alfinetadas kynikai".

Sloterdijk insere nessa linha de raciocínio iniciada por Diógenes, o "fundador propriamente dito da gaia ciência". Ele propõe que o corpo seja interpretado como uma "fisionômica filosófica", uma linguagem muda, de segundo nível, no qual todos os sentidos se encontrariam emaranhados, uma subcamada na qual proliferou uma capacidade natural de ver o homem e as coisas, e da qual nos distanciamos através do processo civilizatório. Uma filosofia integrante deve ir ao encontro das coisas supostamente sem importância, isto é, da "falta de seriedade sagrada, que continua sendo um dos índices mais seguros da verdade"⁸⁹

89 SLOTERDIJK, 2012, p. 48.

O RISO DAS ARTISTAS FEMINISTAS

Get out of my Utopia you Animal!
Genital International

Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe
V. Woolf

Quando as mulheres, na década de 1970, organizam um movimento artístico para chamarem de seu, tudo acontece repleto de humor. Hoje podemos indicar como linhagem humorística do movimento feminista o dadá, o surrealismo, a *pop art*, o fluxus... com táticas situacionistas, elas se afirmam. Mas ao olhar os trabalhos dessas mulheres não significa que vamos cair na gargalhada. Muitas vezes nos deixamos tocar pelo assunto tratado e, mesmo que seja apresentado de forma cômica, nos emocionamos ou solidarizamos com as imagens e mensagens, o que nos impede a gargalhada.

Virgínia Woolf, há mais de cem anos atrás, aos seus 23 anos, escreve um ensaio, *O valor do riso* (1905), no qual diz que o humor seria “algo muito sério para ser cômico” e algo “muito imperfeito para ser trágico”¹. Ele estaria entre um e outro. O riso da comédia não tem o peso das lágrimas e para Virgínia, ele não deve ser superestimado. Já o humor acontece quando temos um sorriso nos lábios e água nos olhos, ele “pintaria melhor” sobre a natureza humana que a comédia ou a tragédia. “Para ser capaz de rir de alguém você tem, antes de tudo, de ser capaz de o ver como ele é.”² Assim, o riso nos daria a melhor medida da vida, “tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade”³.

É bom lembrar que o fato de a comédia envolver quase sempre uma questão moral

1 WOOLF, 2014, p. 34.

2 Ibid., p. 37.

3 Ibid., p. 37.



FIGS. 62 e 63: Frames do documentário sobre Louise Bourgeois: *The spider, the mistress and the tangerine*, 2008. Direção: Marion Cajori, Amei Wallach



FIG. 64: Frame de *The spider, the mistress and the tangerine*, 2008. Direção: Marion Cajori, Amei Wallach

se reflete na nossa identificação com a piada. Partir da ideia de que o riso sempre tem uma vítima, significa nos posicionarmos contra ou a favor dessa vítima, isto é, rindo ou não. Em uma cena de *The spider, the mistress and the tangerine*, em 2008, com a fruta na mão, Louise Bourgeois, então com 97 anos, desenha uma figura feminina na tangerina com uma caneta preta, enquanto conta-nos uma lembrança de sua infância. Quando pequena, seu pai, à mesa de jantar, apresentou esse mesmo desenho à ela e aos outros presentes. Enquanto Louise recorta a figura, destacando-a da fruta com um estilete, ela relembra

que seu pai contava que aquela garotinha que ele destacava da fruta era a sua filha, Louise. No desenho na tangerina, o sexo da garotinha deveria estar estrategicamente no centro inferior da fruta, no ponto onde ela é conectada à árvore, de forma que todos pudessem visualizar a surpresa que seria vista por dentro da casca. Quando ela se despregasse, haveria um “enorme” bagaço que seria logo associado a um pênis, então seu pai "surpreso", constatava que não se tratava de sua filha, pois em Louise faltava

aquela parte. Como relatado pela artista, naquela ocasião, todos à mesa caíram na gargalhada, enquanto ela observava o terrível humor de seu pai que contagiava a todos, menos a ela. A história de Louise Bourgeois talvez provoque menos risos que a história de seu pai. No vídeo, na sala em que a artista se encontra podemos ver emoldurada na parede, a silhueta feminina recortada da tangerina que está de frente.

A piada do pai de Louise não era endereçada a ela, era sobre ela. O humor *sobre* uma mulher e o humor *de* uma mulher podem conter diferenças. No humor do pai de Louise, havia desconsideração dos sentimentos da filha por referir-se a ela como algo menor do que um menino: em sua filha, falta algo. Já o de Louise, na mesma situação, seria um humor para superação de um trauma, que fala, desenha, corta, explica e emoldura a figura de casca de tangerina, em sua forma feminina, expondo o seu ponto de vista, para que ela possa rir também. O que seu pai teria achado desse trabalho em que sua figura aparece identificada a de um opressor que diminui sua própria filha? Rindo, Louise apresenta sua história, que é tanto uma resposta a seu pai, quanto uma reflexão que pode ser estendida e ampliada para um contexto maior, a sociedade.

Jo Anna Isaak nos conta em seu texto *Courage, humor, cunning, and fortitude*, sobre a difícil e diferente operação em que as mulheres estão engajadas com seu humor: “o espectador deve querer, pelo menos brevemente, se emancipar da representação “normal”; para rir, ele deve reconhecer que ele compartilha as mesmas repressões”.⁴ O que é requerido do espectador, neste caso, é a solidariedade.

Anos 1970: entre a melancolia e a paródia

Um dos exemplos citados como propulsores para as mulheres artistas, no início da década de 1970, nos Estados Unidos, se organizarem em prol da igualdade racial

⁴ CASTAGNINI; ISAAK; MC INNES, 2013, p. 30.

e de gênero no campo artístico foi o livro de H.W. Janson⁵, que vem ajudando a estabelecer a história da arte através de milhões de cópias vendidas no mundo todo e que, em suas centenas de páginas, nas primeiras edições, “não apresenta[va] nem o nome, nem o trabalho de uma única mulher artista,”⁶ o que acontece somente em sua terceira edição em 1986⁷, depois da morte de Janson, quando seu filho faz-lhe uma revisão incluindo cerca de vinte mulheres por suas mais de 700 páginas. Anthony Janson considerou inquestionável o argumento sobre a ausência das mulheres, e concluiu que era justo, em 1986, inseri-las na história contada por seu pai.

Impulsionadas também pelas revistas e livros que surgiam sobre o feminismo — de Simone de Beauvoir e de Betty Friedan —, pelas conquistas de direitos ao voto, à administração de seus bens e aos estudos, entre tantos outros alcançados e ainda outros tantos por alcançar, as mulheres começaram a se organizar em movimentos que visavam a revolucionar o campo da arte. Inspiradas nos Panteras Negras (1966/1982) e nas manifestações contra a guerra do Vietnã e pelos direitos civis, que aconteciam nos Estados Unidos, as artistas criavam grupos⁸ que demandavam representações igualitárias nos espaços destinados à arte, politizando a sua existência, no momento em que elas decidem ter voz nesses lugares que, de uma forma ou outra, elas ajudavam a sustentar. Em 1971, as artistas feministas leem na revista novaiorquina *Art News*, o texto de Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*⁹, no qual ela pergunta sobre a inexistência de equivalentes femininos ou afroamericanos de artistas como Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso, Matisse, Kooning ou Warhol e questiona uma "mitologia artística" ("contos de fadas tão óbvios") que, desde Vasari, concebe "um poder misterioso" ao "grande artista" dotado de gênio e "poderes

5 JANSON, H.W.; *The history of art: A survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*. Englewood cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962.

6 BROUDE; GARRARD, 1994, p. 16.

7 MCGILL, Douglas C. *Janson's son revises classic art text*. 12/03/1986. <http://www.nytimes.com>.

8 WAR (Women Artists in Revolution, 1969), Where we at (1971), WSBAL (Women, students and artists for black art liberation), Black Women Artistas, Ad Hoc Women Artists Group, Women in the Arts, o Los Angeles Council of Women Artists, Ariadne and the Women's Caucus for Art.

9 NOCHLIN, Linda. *Why are there no great women artists?* In: GORNICK; MORAN, 1971.

sobrenaturais". Hal Foster, em *Funeral para um cadáver equivocado*, observou a característica da arte pós-moderna, isto é, da arte feita após as *Brillo boxes* (1964) de Andy Warhol, de questionar a arte moderna e seus métodos. As artistas da década 1970 reivindicavam também um lugar na história da arte.

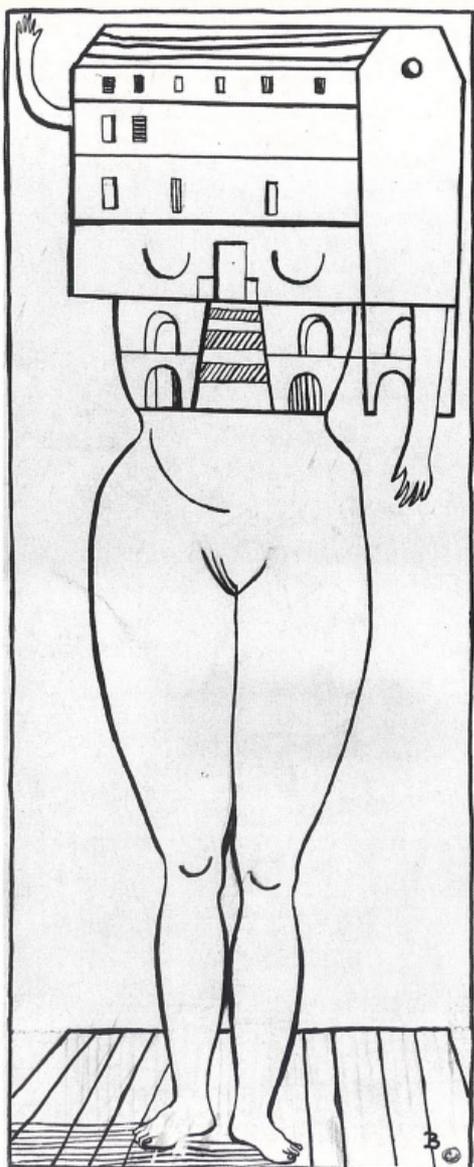


FIG. 65: Louise Bourgeois. The Femme Maison, 1947. FONTE: http://67.media.tumblr.com/396bfc3eadea5dfc60c28755368ddc4/tumblr_nfincb7GeH1u1qlezo1_1280.jpg. Acesso: 28/09/2016.

A artista Judy Chicago, que já havia desenvolvido o primeiro programa de arte feminista nos Estados Unidos, no Fresno State College, se integrou à equipe do CalArts, a convite de Paul Brock, então diretor do instituto e marido da professora e artista Miriam Schapiro. As duas artistas logo organizaram um seminário de três dias, no qual mulheres apresentavam slides de seus trabalhos e, em 1972, aos moldes do que Chicago havia feito em Fresno e inspiradas pela série de desenhos e pinturas de Louise Bourgeois, *Femme-maison* (Mulher-casa), de 1946-47, as artistas deram o nome de *Womanhouse* (Mulhercasa), ao casarão de 17 quartos em Hollywood, onde trabalharam intensamente por um mês. Enquanto reformavam o lugar com suas próprias mãos, elas desenvolviam performances e instalações, promoviam leituras da história da arte, elaboravam cursos, investigavam suas origens artísticas, elaboravam análises políticas a partir de suas experiências pessoais, buscando encontrar um lugar na arte, menos como objeto e mais como



FIG. 66: Judy Chicago e Miriam Schapiro em frente à Womanhouse.

assunto, “como locutora[s] ativa[s] e não um tema passivo”¹⁰. Outras artistas em Nova York trabalhavam nesse mesmo sentido. Sylvia Sleigh, enquanto participa ativamente de diversos grupos de mulheres artistas (Ad Hoc Women Artists Committee, Women in the Arts, SoHo 20, AIR Cooperative Gallery), pintava quadros nos quais ela invertia a tradicional posição da mulher-musa-do-pintor, parodiando conhecidas obras de Ingres e Velazquez. No lugar de mulheres nuas, ela insere seus amigos, como o filho de Nancy Spero, em *Philip Golub Reclining*, 1971, ou artistas e críticos de arte, como seu marido *Lawrence Alloway*, deitado à frente, em *Banho turco*, colocando as figuras masculinas no lugar erotizado que geralmente nossa cultura reserva às mulheres.

Percebendo discrepâncias de gênero na escola que frequentavam, Chicago e Schapiro, juntamente com suas 21 alunas, resolveram se isolar da Universidade para debaterem com privacidade as questões femininas na arte e fora dela, elas queriam um espaço distante do olhar masculino, que de certa forma consideravam insensível porque excludente e opressor por optar pela continuidade da exclusão. Determinadas

10 BROUDE; GARRAD, 1994. p. 21.



FIG. 67: Ingres. O banho turco, 1863.



FIG. 68: Sylvia Sleigh. O banho turco. 1973.



FIG. 69: Diego Velázquez . The Toilet of Venus 1644-1648.



FIG. 70: Sylvia Sleigh. Philip Golub reclining, 1971.

a serem artistas e a fazerem parte da arte, se puseram a estudar, pesquisar e a produzir trabalhos. Em *Womanhouse*, elas se interessavam tanto pelas ferramentas de trabalho quanto por uma leitura crítica da história da arte. Em seus cursos, elas examinavam como a mulher era representada diferentemente por homens e por mulheres, comparando, por exemplo, as pinturas de Renoir e Cassat sobre o tema da maternidade. Nesse e em outros tópicos estudados, podemos identificar um teor crítico, já nos títulos: “Matisse e a concepção de harém”, “mitologias da mulher em Picasso, Freud e surrealismo”, “mulheres na arte pop: pornokitsch”, “Mulheres na *low art* - propagandas, tv, revistas”, “pornografia e imaginário sexual”, assim como o estudo das artistas que elas chamavam de heroínas, Bonheur, Cassat, Morisot, O’Keefe, Frankenthaler, Bontecou...¹¹ e as deusas do período paleolítico. Dessa forma, as artistas começaram a construir o que elas chamaram de *Herstory*, uma versão crítica e paródica de *History*, um trocadilho que indica a versão de um novo ponto de vista, o feminino, que inclui tecidos, maquiagens, absorventes, laços e outros materiais, que começam a fazer parte da linguagem artística, assim como os trabalhos manuais



FIG. 71 e 72: Na figura de Renoir a mãe amamenta o bebê olhando para o pintor enquanto a mãe de Cassat troca olhares com seu bebê.

11 NOCHLIN, Linda. *Starting from scratch: Of feminist art history*. In: BROUDE; GARRAD, 1994. p. 135/136.

aprendidos de suas gerações anteriores.

Womanhouse era também um espaço para as mulheres compartilharem suas experiências pessoais, expandindo-as para um sistema mais amplo, difundindo o *slogan* que ecoa até os dias de hoje, *o pessoal é político*. No início da década de 1970, Baldessari dava aula na CalArts, Walter de Maria e Robert Smithson faziam experiências na terra, Chris Burden, com 25 anos se apresentava sendo atingido por um tiro de uma arma calibre 22 em seu braço esquerdo. Num ambiente em que reinava a limpeza minimalista (Carl Andre, Tony Smith, Dan Flavin, Donald Judd, entre outros nos EUA) e a arte conceitual, as artistas feministas relatam terem sido alvo de piadas, pela sujeira que faziam, pelas experiências de trocas de identidade, os travestismos, as ficções. Mas elas relatam também que se divertiam¹². Judy Chicago trabalhava com suas alunas em oficinas de criação de imagens de vaginas em pinturas, desenhos, recortes, caixas.... “fazer *cunt art* era excitante, subversivo e divertido porque “cunt” significava para nós despertar a consciência sobre nossos corpos e nossa sexualidade.”¹³ Experimentando a mesma estratégia de Louise Bourgeois citada anteriormente, Judy Chicago escreve o roteiro da performance *Cock and cunt*, baseada nas histórias de suas alunas e colegas. A performance apresentada em *Womanhouse*, consistia em uma sátira de três atos, encenadas por Faith Wilding e Jan Lester, que vestiam collants pretos e um enorme órgão sexual, feminino em uma e masculino em outra, em cada uma, na altura do seu próprio órgão. Durante a apresentação, *cock*, o pau, conversava com *cunt*, a buceta, sobre a questão das tarefas domésticas e sobre o orgasmo feminino. De acordo com as anotações de Chicago, as *performers* deveriam se apresentar de uma maneira estilizada, com as palavras ditas vagarosamente, de maneira empolada e com os movimentos abobados. As três partes são encerradas com a frustração do órgão feminino, pois seus questionamentos ainda não alteravam as coisas, é dito à *cunt* que ela deve lavar a louça e que seu orgasmo não é importante.

12 Relatos em *War, women art revolution*, filme de Lynn Hershman Leeson. Zeitgeist Films. EUA. 2010.

13 WILDING, Faith. *The feminist art programs at Fresno and CalArts, 1970-75*. In: BROUDE; GARRAD, 1994. p. 35.



FIG. 73: Judy Chicago. Cock and cunt, 1972.

Mas ridicularizando a realidade, elas desfrutam do prazer intelectual compartilhado entre si através do riso, que as impulsiona a questionar e a quebrar as limitações construídas socialmente em torno da feminilidade.

Pelos registros de *Womanhouse* sabe-se que o público ri, em alguns momentos, visitando a exposição, tateando os ovos em *Nurturant Kitchen*¹⁴ (Cozinha que alimenta) ou assistindo às performances. Mas percebemos também momentos de sobrancelhas enrugadas, olhares compenetrados e risadas nervosas. Como descrito por Judy Chicago, *Womanhouse* foi inaugurada na primeira noite somente para o público feminino que

[...] diante da performance cômica *Cock and cunt*, os risos e aplausos eram muito altos. Durante a apresentação *As três mulheres*, o público ria, chorava, criava empatia. A performance *Waiting* causou um profundo silêncio — cada uma estava profundamente comovida. Depois das performances, o grupo estava em êxtase que durou até a próxima apresentação na semana seguinte, a qual foi para um público misto. Durante a noite, havia inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados.¹⁵

14 De Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch

15 RAVEN, Arlene. *Womanhouse*. In: BROUDE; GARRAD, 1994. p. 61.

Em outra performance, *Leah's Room*, Karen LeCoq e Nancy Youdelman se alternam em frente ao espelho onde aplicam maquiagem, numa atitude cômica de exagero que



FIG. 74: Karen LeCoq and Nancy Youdelman. *Leah's Room*, 1972.

se contrapõe ao desespero pela perda da beleza e do envelhecimento. *Waiting* (1971), de Faith Wilding, é assistido pelo público silencioso e introspectivo, pode ser visto no youtube. A artista, sentada em uma cadeira, com suas costas meio curvadas, ombros caídos, balança seu corpo para frente e para trás enquanto descreve ritmicamente cada estágio da sua vida. Sua voz varia entre lamentosa, desesperada, doce e trêmula, para cada estágio da vida, enquanto recita o poema:



FIG. 75: Faith Wilding. Waiting, 1972.

Waiting (Faith Wilding)

Esperando... Esperando... Esperando...

Esperando alguém me pegar

Esperando alguém para brincar comigo (...)

Esperando pelos meus seios se desenvolverem

Esperando menstruar

Esperando para ler livros proibidos (...)

Esperando para me casar

Esperando pelo dia do casamento

Esperando pela noite do casamento

Esperando por sexo

Esperando para ter meu bebê (...)

Esperando as crianças voltarem da escola

Esperando por elas crescerem e deixarem a casa

Esperando para ser eu mesma (...)

Esperando perder peso

Esperando pelo meu primeiro cabelo cinza

Esperando pela menopausa

Esperando por meu corpo cair, ficar feia

Esperando por meu corpo murchar

Esperando pela visita dos meus filhos, por cartas

Esperando pela morte dos meus amigos

Esperando meu marido morrer. Esperando...

Esperando ficar doente

Esperando a dor ir embora

Esperando para dormir, esperando...¹⁶

Sobre a violência, o livro *Rape is*, de Suzanne Lacy, apresentava definições de estupro elaboradas pelas colegas artistas. Esses trabalhos servem de contraponto para outros mais divertidos, como a fotografia *Boneca Kewpie* (1970) em que Nancy Youdelman veste sua amiga Cheryl Zurilgen, imitando a boneca homônima que veio

¹⁶ CHICAGO, 2006. p. 213-217. (fragmentos).



FIG. 76: Cheryl zurilgen, Nancy Youdelman, Dori Atlantis. Kewpie doll, 1970.

das tirinhas cômicas e que tem uma carinha de sapeca e fofa. A de Youdelman, uma boneca sexy e ingênua, seminua e enfeitada com laços de presente, maquiada com bolas de *blush* vermelho na bochecha, cílios postiços, peruca e uma pose, algo entre uma boneca bebê e as imagens publicitárias erotizadas das tvs e revistas, ela tem um coração na barriga, as pernas estão meio tortas, os seios à mostra, disfarçados por plumas. Em outra fotografia, *Miss Chicago and the Califórnia Girls* (1971), as artistas parodiam os concursos de beleza e os estereótipos femininos cultuados na propaganda. A imagem nos traz um pouco da diversão que foi realizá-la.

Seria imprudente tentar definir, a partir dessas experiências, o que constituiu o trabalho ou o humor das mulheres. O que vemos são humores e ideias distintas. Nas performaces de Wilding (Waiting), LeCoq e Youdelman (Leah's room) e no livro de Lacy (Rape is) não há um humor alegre, e sim melancólico "que sinaliza o que não vai bem no laço social", pelo fato de "não serem capaz de corresponder



FIG. 77: Poster produzido pelo Programa de Arte Feminista de Fresno. Miss Chicago and the Califórnia Girls, 1971.

ao que se espera delas"¹⁷. Judy Chicago conta que foi um choque saber que quase metade das suas alunas já haviam sido estupradas, de certa forma, realizar esses trabalhos era também uma tomada de consciência de que, ao ser compartilhada como obra de arte, poderia colaborar na superação de traumas e desalentos.

Para o filósofo grego, Aristóteles, a melancolia era um estado semelhante ao da embriaguez por vinho, que provoca transformações diferentes em cada estágio alcoólico e de acordo com a quantidade ingerida, o vinho deixaria o sujeito excitado, agressivo, afetuoso e "é certo que em [algumas] ocasiões" eles iriam se pôr tristes e taciturnos¹⁸. Na medicina antiga, a melancolia, regida por Saturno, era também provocada por um excesso do líquido humoral bilis negra no cérebro e esse líquido, além de conter vento, oscilava entre frio e calor, por isso os melancólicos teriam um temperamento inconstante, mas seriam impelidos a criação estética. De acordo com o filósofo, "o homem de gênio" seria propenso à melancolia. A estratégia utilizada pelas artistas citadas era expor alguns costumes e valores considerados normais, para que o público os percebesse de uma forma diferente. No documentário de Lynn Hershman Leeson¹⁹, sabemos que ao final de *Womanhouse* houve desentendimentos entre as artistas, e Judy Chicago, Arlene Raven e Sheila de Bretteville deixam CalArts e se dedicam a outros projetos, como *The feminist studio workshop* e *The woman's building*, um centro independente de apresentação da cultura feminina.

Em 1979, Judy Chicago apresenta, no MOMA de São Francisco, uma instalação monumental, *The dinner party*, uma homenagem a 1038 mulheres que deixaram alguma marca importante na história ocidental e que melhoraram a vida das mulheres. Judy construiu uma enorme mesa em forma de um triângulo equilátero, posta para 39 mulheres (desde a Deusa da Fertilidade, Sappho e Ishtar, passando por

17 KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: *Anais do III Seminário Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria"*, Buenos Aires, Argentina, 2010, p. 1-12. (cit. adaptada).

18 ARISTÓTELES, 2007, p. 85.

19 *War, women art revolution*, filme de Lynn Hershman Leeson. Eua: Zeitgeist Films. 2010.



FIG. 78: Judy Chicago. The dinner party, 1979.

Artemisia Gentileschi até Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe) cujos nomes aparecem cuidadosamente bordados em toalhas sobre a mesa, acompanhadas de um cálice, talheres e um prato de cerâmica, principal motivo das polêmicas sobre o trabalho. Combinando com sua respectiva toalha, quase todos os pratos representam a forma de diferentes vulvas, que se fundem em flores e borboletas. Da direção de cada prato, no chão, como uma base metafórica para o aparecimento dessas 39 mulheres, saem 999 outros nomes grafados em dourado de azulejos também triangulares, que compõem o piso denominado *Heritage floor*. O trabalho é executado num nível de detalhes surpreendente, cada cor e símbolo bordados, cada forma tem um significado, o triângulo tantas vezes repetido, por exemplo, é uma forma relacionada ao feminino e também à igualdade; O "V", de Virgínia Woolf, bordado em sua toalha, se funde com a representação de água numa alusão ao seu afogamento no rio Ouse, próximo a sua casa na Inglaterra. Nos *Heritage panels*, afixados há informações sobre cada uma das 999 mulheres referidas no piso. Chicago fez livros e vídeos explicando o trabalho



FIG. 79: Judy Chicago. Lugar para Virgínia Woolf em *The dinner party* (detalhe), 1979.

— são tantos os detalhes quanto os elementos que compõem o universo feminino na arte, que *Dinner party* se transforma em um símbolo da arte feminista dos anos 70: todo construído artesanalmente, com a ajuda de cerca de 400 colaboradores, representados nos *Acknowledgement Panels*, para cuja elaboração consumiram-se 5 anos de trabalho.

Para Chicago, esse trabalho é uma reinterpretação da última ceia e simboliza a história das mulheres na civilização ocidental. Através dele, ela tenta inserir valores femininos numa cultura que resiste em aceitá-

los. Apesar do sucesso de público na visitação, a exposição teve algumas mostras canceladas e ficou guardado por mais de sete anos. Quando, em torno de 1990, Chicago já havia concordado em doar o trabalho para a Universidade do Distrito de Columbia, membros conservadores do congresso norteamericano intervieram com o usual método de censura dessa época — a ameaça de cortes de verbas públicas à Universidade — caso esta insistisse na aquisição de *The dinner party*. A emenda de Stanford Parris apresentada no congresso norteamericano que solicitava a retirada dos recursos da universidade foi apoiada por 23 votos contra 1. Por mais de uma hora, os 24 representantes expuseram suas opiniões tentando classificar o trabalho como pornografia e retirar-lhe o *status* de obra de arte. "São 39 vaginas (sic) femininas!", exclamou Parris indignado, "uma sala inteira de genitálias!", se exaltava Robert Dornan, "olhe para esse lixo!", disse outro enquanto apontava para a capa de um jornal que se referia ao trabalho. Somente quando o caso chega ao senado é decidido

em favor da continuidade do apoio financeiro à Universidade, mas a essa altura, os alunos reivindicavam uma biblioteca para a escola, no lugar de um trabalho de arte, talvez impressionados com as notícias que saíam na imprensa. A aquisição foi então desfeita e a obra somente encontrou seu lugar definitivo no Brooklin Museum (NY), num centro para a arte feminista, vinte e oito anos depois de sua execução, em 2007.

Se podemos citar algo em comum no humor dessas mulheres, talvez seja a rebeldia à qual se referia Freud, de quem tenta utilizar seus traumas como ocasiões para obtenção de prazer. Uma rebeldia que "significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais."²⁰ Jo Anna Isaak também relaciona esse humor à Rabelais, "o humor vermelho das massas, cuja política explosiva do corpo, do erótico e do licencioso é contra todas as formas de autoritarismo."²¹ Como um exemplo do poder revolucionário do riso das mulheres, Isaak cita o filme de Marleen Gorris, *A question of silence*, de 1983, no qual uma mulher que tentava roubar uma roupa numa loja era abordada por um funcionário que a constrangia mandando-a abrir a bolsa. No filme, ocorre que, imediatamente, mais duas mulheres se entreolham silenciosamente e as três assassinam o senhor, acertando-o com cabides e araras de roupas, cena testemunhada por mais outras clientes, também em silêncio, que estavam na loja. Essas mulheres não tinham nada a declarar, elas não conversaram entre si e nem se interessavam por isso, elas agiram de acordo com uma decisão interior, particular. Durante o julgamento, os promotores tentavam diagnosticá-las como loucas, mas a psicóloga contratada para a acusação acaba se interessando e se sensibilizando por essas mulheres e, ao ser proferida a sentença, as réis dão uma enorme gargalhada que contagia a psicóloga e o público do julgamento, o que acaba também por contagiar o espectador. No filme, elas riem da lei, do sistema patriarcal... Elas não tentam se defender, de que adiantaria? Elas apenas riem, em alto e bom som, elas gargalham, fora isso, elas silenciam.

20 FREUD, 1996, p. 166.

21 ISAAK, Joana. Whoever wants to understand is invited to play. In: WELCHMAN, 2010, p. 129.

Quando das discussões sobre o trabalho de Judy Chicago no congresso norte-americano, não havia sequer uma mulher entre os debatedores, somente homens discutiam se o trabalho era ou não arte, mas no sentido de tentar promover seu apagamento. Chicago percebe toda a discussão como uma batalha simbólica e observa que ele funcionou como um termômetro para perceber onde as mulheres estavam na história da arte. A artista diz que naquela época era muito mais furiosa que hoje em dia, pois ela estava no início do estágio de empoderamento, e descobre o quanto haviam sido desencorajadas. Elas estavam tomando consciência de sua história e criando estratégias para acrescentar valores na arte e mudar o seu meio. Para conseguir mostrar seu trabalho em uma galeria, por exemplo, Lynn Hershman escreveu textos sobre ele sob três pseudônimos masculinos (Herbert Goode, Prudence Juris e Gay Abandon). Com os textos publicados em jornais, ela se apresentou numa galeria onde fez sua primeira exposição individual.

No banquete de Judy Chicago é onde todo seu esforço da década de 1970 se encontra, desde suas pinturas de flores feitas com tinta acrílica pulverizadas, os cursos em Fresno, a *Womanhouse*, a performance *Cock and cunt*, as oficinas de *Cunt art*. *The dinner party* é uma festa com desejos de felicidade, é uma comemoração pelos trabalhos realizados. Em seu estudo sobre a Idade Média e o Renascimento, Bakhtin nos conta que o banquete está "indissolúvelmente ligado às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, ele está ligado à palavra, à conversação sábia, à verdade alegre."²² Para ele, a absorção do alimento no banquete é uma forma de encontro alegre e triunfante com o mundo, onde o sujeito o engole ao invés de ser engolido por ele, "o banquete celebra sempre uma vitória"²³, na qual o corpo triunfa alegremente.

Apropriando-se das experiências humorísticas das feministas, algumas artistas, na década de 1980, resolvem utilizar o riso e o humor como principal estratégia subversiva,

22 BAKHTIN, 2008, p. 245. (adaptado).

23 BAKHTIN, 2008, p. 247.

investindo em direção ao sistema da arte. Esse será nosso próximo tópico, mas antes gostaria de acrescentar um ponto de vista, o de Andy Warhol.

A revolta de Andy Warhol



FIG.80: Poster do filme *Women in revolt*, de Andy Warhol e Paul Morrissey. 1972.

Ao mesmo tempo em que acontecem as agitações feministas relacionadas ao campo da arte nos Estados Unidos, na virada para a década de 1970, Andy Warhol começa a trabalhar num cômico e erótico filme, *Women in revolt* (1972), com a colaboração do cineasta Paul Morrissey, dois anos depois que Warhol e Mario Amaya foram baleados

por Valerie Solanas na *Factory*.

O filme conta a história de três travestis que, cansadas da opressão masculina, se juntam num movimento feminista chamado *Garotas Politicamente Envolvidas* (Politically Involved Girls) que, em inglês forma a sigla/palavra *PIG*, porco(a). Candy Darling, Jackie Curtis e Holly Woodlawn atuam como si mesmas, com seus nomes "reais", numa paródia dos movimentos feministas da década de 1970. O filme exhibe uma sequência de frases tragicômicas, estereótipos feministas, como:

Você me deixou velha antes do tempo;
estou cansada de depender de você;
liberdade para as mulheres, eu odeio os homens;
não suporto olhar para os homens;
sou jovem, quero viver;
precisamos ser iguais;
menos de 1% das mulheres ganha mais que 10 mil dólares por ano;
não precisamos de vocês;
é hora de as mulheres terem um lugar, uma profissão, algo para fazer;
todas as mulheres têm uma pulga atrás da orelha e todas lutam por alguma razão;
todas nessa sala temos alguma história, aposto que você também;
meu pai me estuprava quando eu era criança;
de todos os homens que eu conheci, poucos me tratavam como eu gostaria de ser tratada;
eles te tratam bem até que você não sirva mais;
eu merecia, eu não era boa;
eu tenho direito de viver;
você não acha que é hora de as mulheres saberem o que querem?;
quero o melhor em sexo porque o pior eu já tive;
vocês possuem posições superiores no amor e no trabalho, por isso são tão arrogantes...

Ainda no lugar-comum do discurso, as *drag queens* recebem respostas masculinas como:

isso é uma grande besteira;
o movimento das mulheres está envenenando sua mente contra mim;
eu te dei esse apartamento;
você é minha;
tentei ser um bom pai para você, tudo que quis eu lhe dei, agora vai fazer isso [entrar para o movimento feminino]?

Com todos esses argumentos, elas se dizem cansadas de serem exploradas por homens que somente desejam sexo e decidem se tornarem lésbicas, se liberando, assim, dos homens. Cada uma apresenta sua situação, Candy Darling está cansada de cometer incesto com seu irmão e também de todos os outros homens. Todas dizem odiar os homens, mas, na primeira oportunidade, Jackie Curtis rouba todo o dinheiro do grupo *PIG* e gasta comprando sexo com um gigolô *mister* universo de músculos definidos. Holly também está sempre "retribuindo favores" masculinos, como uma carona, com sexo e enganando suas amantes para ficar com homens. Candy desenvolve uma carreira no cinema, para cujos papéis ela se deita com todos os diretores. Tudo que elas falam — sobre estarem cansadas de serem humilhadas e serem objetos sexuais — parece falso e irônico, pois elas estão a todo tempo correndo atrás dos homens. Quando elas dizem "A Jackie me disse que não precisamos de você", que "garotas são divertidas", que "buceta é bom", que "mulher deve ser bom" e que "homem enche o saco", acabam demonstrando o contrário. E, como que interpretando ao pé da letra o segundo parágrafo do *Manifesto SCUM*, de Valerie Solanas, que dizia que naqueles dias já seria possível a reprodução humana sem a ajuda do sexo oposto²⁴, Jackie Curtis engravida e tem um bebê do *mister* universo. As três travestis têm fins dramáticos: Candy parece que nunca mais se levantará do chão em que foi jogada e humilhada, Holly vira uma mendiga pela rua e Curtis vira alcoolatra, impaciente com o seu bebê.

24 "Hoje é tecnicamente possível reproduzir sem a ajuda dos homens (e, aliás, das mulheres) e buscar o nascimento de mulheres, apenas. Precisamos começar a fazer isso imediatamente." SOLANAS, Valerie. *SCUM Manifesto. Uma proposta para a destruição do sexo masculino*. 1967.

O filme ficou em cartaz por 5 semanas, em Nova York, até fins de março de 1972 e teve críticas ambíguas nos jornais. O crítico Vincent Canby, do *New York Times* dizia que o filme foi elaborado com "inteligência limitada", mas que estranhamente era um sucesso²⁵ e numa resenha no *Village Voice*²⁶, Stuart Byron ressalta a atuação de Jackie Curtis, mas conclui que *Women in Revolt* é "uma película reacionária" que confunde as pessoas em relação à intenção das mulheres. Talvez tenha contribuído, para essas opiniões, as posições políticas declaradas por Morrissey, sobre seu trabalho com Warhol²⁷. Numa entrevista para o professor Luiz Nazário²⁸, da UFMG, Morrissey se declara politicamente de "extrema direita" e exemplifica sua posição, relacionando-a ao contexto brasileiro da entrevista, dizendo não apreciar o cinema novo brasileiro "ao constatar que todo o movimento era pura agitação comunista", que é "contra Cuba" e "todos os esquerdistas" e que os "problemas políticos do Terceiro Mundo" não passam de baboseiras. Nada diretamente relacionado à *Women in Revolt*, mas que pode ser facilmente transposto para um movimento de liberação feminina. Através da crítica feita por J. Hoberman, no jornal *The village voice* (1955), que tem distribuição gratuita em Nova York, sabemos que houve desentendimentos entre Jackie Curtis e Morrissey e tomamos conhecimento sobre a liberdade de improvisação das atrizes e da pouca direção de Warhol e Morrissey no filme²⁹. De acordo com Morrissey, Warhol era

[...] depreciado pela Liberação Gay e pelo Movimento Feminista, o que quer que isso seja, porque somente os mostra e não adota uma posição. A obrigação do artista é jamais adotar uma posição, somente apresentar. Basicamente, a posição de Andy em todas as questões, se tem alguma, é cômica"³⁰

25 Warhol's "Women in Revolt", Madcap Soap Opera. *New York Times*, 17/02/72. In: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D06E0DE143DEF34BC4F52DFB4668389669EDE>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

26 "Reactionaries in radical drag". *Village Voice*. 16/03/72. In: DOMÍNGUEZ; MARÍN, 2012, p. 92.

27 Não se sabe quem fez o quê no filme, pois não há letreiro indicativo.

28 NAZÁRIO, Luiz. O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey. p. 63 à 95. In: HILDEBRANDO; NASCIMENTO; ROJO, 2003.

29 Para uma cena externa perto da Factory, o ator Frank Cavestani, solicita a direção de Warhol, que o encaminha à Morrissey, que o encaminha a Curtis, deixando a direção por conta dos atores. In: HOBEBMAN, J. *Underworld USA: El cine independiente americano*. Ministerio de cultura del gobierno de la ciudad de buenos aires. ed: Juan Manuel Domínguez y Pablo Marín. 2012. p. 86.

30 HOBEBMAN, J. *Woman in Revolt: ?Warhol tardío, el último Warhol o post Warhol?* Trad. Marina Alurralde. HOBEBMAN, 2012. p. 93.

Considero difícil uma isenção política em um discurso e também que essa política seria mais complexa do que uma simples oposição binária. Morrissey dá algumas pistas para entender Warhol e *Women in Revolt*. Uma delas, o procedimento humorístico de Warhol, de apresentar a "realidade" nos fazendo perceber quão absurda ela pode ser. Outra pista, que também decorre da primeira, é o fato de, no filme, se tentar mostrar Candy Darling, Jackie Curtis e Holly Woodlawn, como elas se apresentavam cotidianamente na Factory e em todo lugar, suas ideias, as frases ditas e também a maquiagem, o cabelo, o batom, o esforço que fazem para se travestirem, o glamour e a falta dele. O dito interesse de Warhol na "superfície", aqui se direciona à um estereótipo de feminismo, apropriado pelas travestis, de forma cômica, que critica, a todo momento, a figura de Valerie Solanas e o conteúdo de seu manifesto, base teórica questionável para o feminismo. É fato que, Ti-Grace Atkinson, integrante do *NOW* (National Organization for Women) fez algumas homenagens à Valerie Solanas, o que acabou recebendo reprovação do resto do grupo feminista e influenciando seu afastamento do grupo. Mas a mídia continuava tratando Atkinson, como líder do movimento das mulheres, o que dificultava o entendimento a respeito do movimento de Betty Friedan, por exemplo.

Valerie distribuía pelas ruas de Nova York, em 1967, cópias mimeografadas de seu *Manifesto SCUM*, escrito em 1960, que pregava, entre outras coisas, a destruição dos homens. Seu texto teve algumas adeptas radicais, mas era considerado prejudicial para o movimento das mulheres. Betty Friedan, em suas memórias³¹, escreve que Solanas não era uma referência para as feministas, que nunca haviam ouvido falar dela e que as ideias de feminismo com que vinham trabalhando não passavam pelas do manifesto de Solanas.

Valerie cobrava de Warhol, um texto que havia entregue a ele que, indiferente, ele não sabia onde o havia colocado. Acreditando que Warhol estaria plagiando seu texto, Valerie vai até a Factory, descarrega sua arma nos presentes e vai embora,

31 FRIEDAN, 2006, p. 191.

se entregando à polícia, no dia seguinte. Warhol passa por uma cirurgia de 5 horas, Valerie é condenada, presa e submetida a tratamentos psiquiátricos, por declarar que "Warhol exercia muito controle sobre sua vida" e que "ele havia se recusado a prestar atenção nela".³² Warhol muda sua rotina, de modo a ter mais segurança, três anos depois, Solanas volta a ameaçá-lo"³³

É nesse contexto de medo em relação à sua própria vida, que Warhol realiza *Women in revolt*. Ele parecia não se interessar pelo feminismo além de Valerie Solanas. Há um relato no qual Mario Amaya diz que Warhol e ele eram "as primeiras vítimas do feminismo". Uma afirmação simplificada, visto que Solanas foi diagnosticada com algum tipo de paranoia. Warhol tem um jeito peculiar de ver as coisas. Ele diz que adora todos os movimentos "lib" porque depois deles "as coisas que sempre foram mistério passam a ser compreensíveis e chatas, e então ninguém tem de se sentir excluído se não faz parte do que está acontecendo."³⁴ Ele cita o exemplo dos solteiros que invejavam a vida dos casados por ignorarem completamente o que ela realmente seria. Para ele, os solteiros costumavam achar a vida conjugal maravilhosa porque os casais não demonstravam os aspectos negativos do relacionamento, iludindo os solteiros, daí também a importância de se mostrarem fatos do cotidiano e tentar extrair algum prazer deles. Com essa comparação, ele parece nos dizer que as mulheres estavam reivindicando igualdade com o sexo masculino, por ignorar quão horrível era ser um homem. Para ele, o problema é a fantasia das pessoas que causa a expectativa. "Se você não tivesse fantasia, não teria problemas porque aceitaria o que viesse."³⁵ Para Warhol, a objetificação do outro é uma característica moderna inevitável e Brigitte Bardot seria "uma das primeiras mulheres a ser realmente moderna e a tratar os homens como objetos amorosos, comprando-os e descartando-os"³⁶, "eu gosto

32 RONNELL, Avital. *Deviant Payback: the aims of Valerie Solanas*. In: SOLANAS, Valerie. *Scum Manifesto*. London/NY: Verso, 2004. p. 22.

33 Mais detalhes podem ser obtidos no filme *I shot Andy Warhol* (1996), de Mary Harron.

34 WARHOL, 2008. p. 59.

35 *Ibid.*, p. 70.

36 *Ibid.*, p. 66.

disso"³⁷, diz ele. O procedimento humorístico de Warhol é o de aceitarem os fatos por mais absurdos que eles sejam, agindo cinicamente, ao tentar estabelecer a si mesmo e ao seu trabalho nesse contexto. Para ele, não é o caso de julgar se os travestis estão fazendo a coisa certa, se é uma boa ideia, se é absurdo... A única coisa que ele afirma é que é "um trabalho duro parecer o completo oposto do que a natureza te fez e então ser uma imitação que, em primeiro lugar, era apenas uma mulher da fantasia."³⁸

***Guerrillas girls*: O humor, o riso e a ironia como instrumentos pedagógicos**

Não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma.

BENJAMIN



FIG. 81: Guerrillas Girls. Desde 1985.

37 Ibid., p. 66.

38 WARHOL, 2008. p. 54.

Em 1985 surge um grupo de mulheres disfarçadas com máscaras de gorila que começam a fazer manifestações em Manhattan e colar pôsteres pelas ruas do Soho, contendo levantamentos de dados da porcentagem da quantidade de mulheres em várias instâncias da arte, nos livros, nas coleções, museus e mostras. Um ano antes, o MoMA reabriu suas portas com uma exposição que se dizia ser um panorama da arte recente mais significativa no mundo e seu curador, Kynaston McShine, afirmava que o artista que não estivesse nessa exposição deveria repensar o seu trabalho, mas apenas 13 dos 169 artistas participantes não eram homens brancos europeus ou norte americanos. Foi então que nasceram as *Guerrillas girls*, em uma manifestação em frente ao museu, quando, então passam a se definirem como a consciência do mundo da arte. Além de criticar esse "mundo", elas também abordam o aborto, as guerras, os sem teto, a violência etc. As *Guerrillas* afirmam ser profissionais do ramo da arte, professoras, curadoras, artistas... e em suas aparições, além das máscaras de gorila, usam os nomes de suas super-heroínas: Frida Kahlo, Lee Krasner, Georgia O'Keeffe, entre outras. Em suas apresentações percebemos diferentes falas, não há consenso, para responder uma mesma pergunta, uma gorila responde com ironia, outra responde com mau humor e uma outra pode explicar didaticamente suas posições logo em seguida, "cada uma odeia ou ama algum cartaz"³⁹.

Seus cartazes, *outdoors* e pôsteres denunciam a conivência com a exclusão feminina, levantam o número de exposições individuais de mulheres nos principais museus, galerias e revistas de Nova York, enviam cartas sugerindo a alteração de títulos de exposições, elaboram códigos de ética para museus, demonstram a discrepância de valor de uma obra de arte entre gêneros masculino e feminino (em 1989, um Jasper Johns custava o mesmo valor, 17.7 milhões de dólares, que obras de 70 mulheres, entre elas Frida Kahlo, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Cassat, Morrisot, o'Keeffe etc) e ainda manifestam se orgulharem das vantagens de ser uma artista mulher.

39 www.guerrillagirls.com.br.

WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

Arman
Jean-Michel Basquiat
James Casebere
John Chamberlain
Sandro Chia
Francesco Clemente
Chuck Close
Tony Cragg
Enzo Cucchi
Eric Fischl
Joel Fisher
Dan Flavin
Futura 2000
Ron Gorchov

Keith Haring
Bryan Hunt
Patrick Ireland
Neil Jenney
Bill Jensen
Donald Judd
Alex Katz
Anselm Kiefer
Joseph Kosuth
Roy Lichtenstein
Walter De Maria
Robert Morris
Bruce Nauman
Richard Nonas

Claes Oldenburg
Philip Pearlstein
Robert Ryman
David Salle
Lucas Samaras
Peter Saul
Kenny Scharf
Julian Schnabel
Richard Serra
Mark di Suvero
Mark Tansey
George Tooker
David True
Peter Voulkos

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-85

GUERRILLA GIRLS
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 82: Guerrilla Girls. What do these artists have in common? 1985.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 83: Guerrilla Girls. The advantages of being a woman artist, 1988.

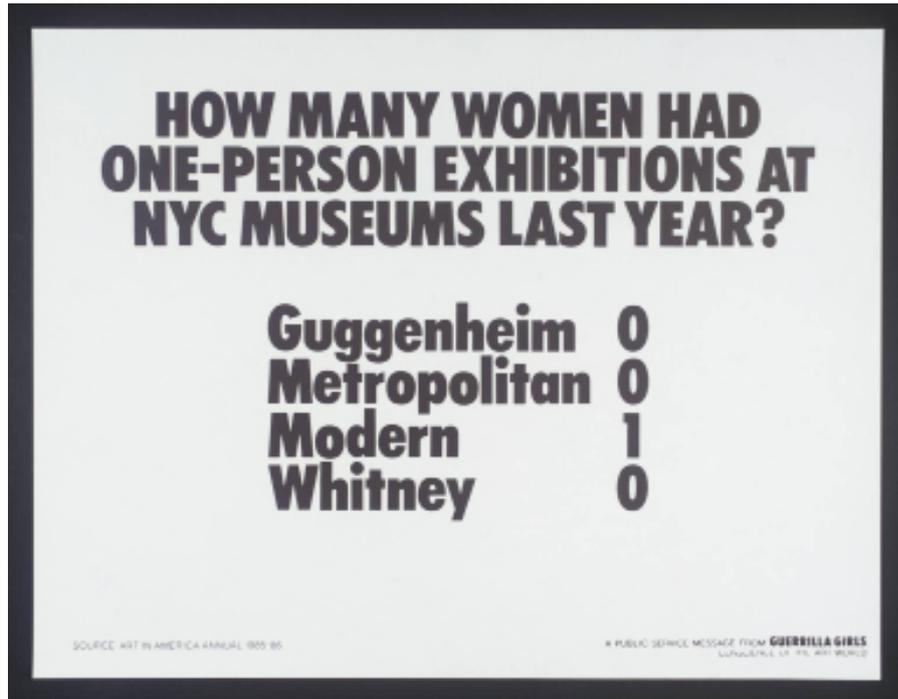


FIG. 84: Guerrilla Girls. How Many Women and One-Person Exhibitions at NYC Museums Last Year?, 1985.

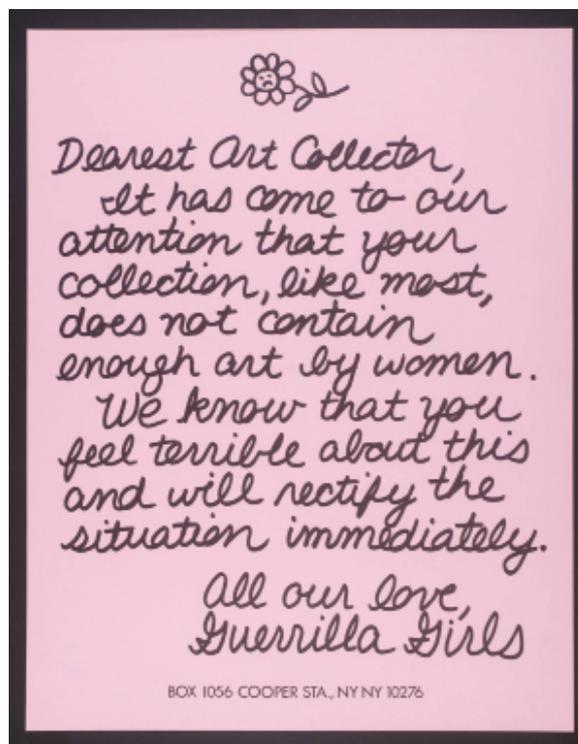


FIG. 85: Guerrilla Girls. Dearest Art Collector, 1986.

As *Guerrillas girls*, mais uma vez, comprovam o humor feminino eliminando totalmente a ideia clichê de que as mulheres são desprovidas de humor, como disseram para Virgínia Woolf⁴⁰ e ainda vemos sendo repetido na tv nos dias de hoje. As *Guerrillas* afirmam que a situação no mundo da arte era tão patética que tudo que elas podiam fazer era achar graça disso:

Era bom atacar e menosprezar um sistema que nos excluía. Havia também aquela ideia absoleta de que as feministas não tinham senso de humor (...) descobrimos rapidamente que o humor faz as pessoas envolvidas. É uma arma eficaz.⁴¹

Elas ainda dizem:

Nós usamos o humor como forma de ter a atenção das pessoas. Se você tenta falar razoavelmente sobre essas questões ninguém ouve, então desenvolvemos essa habilidade. (...) Mas também nos divertimos muito zombando do mundo da arte! Ridicularizar seu opressor é realmente empoderante e em alguns momentos é o único poder que o grupo marginalizado pode ter sobre a classe que o marginaliza. O ridículo é sempre usado em tempos de opressão política.⁴²

Assim o riso seria uma forma de equilibrar a relação entre o "mundo da arte" e as mulheres que, empoderadas pelo riso, diminuem a força do opressor através da humilhação direcionada a ele. Em seu ensaio sobre a comicidade, Bergson diz que, com a "marca da simpatia e da bondade", "o riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo"⁴³. Rindo da história que os homens veem escrevendo, questionando sua autoridade, as *guerrillas* recuperam a ideia de superioridade contida no riso descrita por Baudelaire,

40 "O humor, como a nós foi dito, é negado às mulheres." WOOLF, 2014, p. 34.

41 www.guerrillagirls.com.br. Acesso: 05/12/2014.

42 CASTAGNINI, Laura. Why guerrilla girl's dont have to be naked to get into the Met. In: HEAGNEY, 2012, p. 30.

43 BERGSON, 2007, p. 146.

"orgulho e aberração", diz o poeta moderno, "uma perfeita ideia satânica"⁴⁴, logo, "profundamente humano[a]"⁴⁵. Obviamente, Baudelaire está sendo irônico, e no contexto religioso, ele se coloca ao lado do diabo que ri, mas sabemos, através de seu texto que "o riso de seus lábios é sinal de tão grande miséria quanto as lágrimas de seus olhos."⁴⁶

Simone de Beauvoir, em seu texto de 1949 diz crer que “para elucidar a situação da mulher são ainda certas mulheres as mais indicadas”⁴⁷. Pensando nisso e em homenageá-las, me propus escrever esse texto somente a partir das histórias, trabalhos e teorias das próprias mulheres, queria dedicar esse espaço para ouvir essas vozes e destacá-las, mas logo essa ideia se tornou impossível, pois não ficaria bom isolá-las de seu entorno e fazer uma abordagem separada dele. Ao me perguntar sobre qual seria o sentido de abrir mão de Walter Benjamin, Warhol e Baudelaire, outra pergunta imediatamente se formava: Como conseguiram excluir as mulheres do campo da arte por tanto tempo?

No último capítulo de *A dominação masculina* (1998), Bourdieu observa a importância do trabalho crítico do movimento feminista como um fator importante na mudança para a qual "a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de algo que é indiscutível". Ele aponta o acesso à educação como um importante fator dessa transformação e, a partir dela, a independência econômica, a transformação da estrutura familiar, entre outros. A educação também foi uma reivindicação das feministas, não só do direito a ela (na virada para o século XX, muitas escolas não aceitavam as mulheres para aulas de modelo vivo, por exemplo), mas já na década de 1970, as artistas reivindicam também a alteração de conteúdos escolares, de modo a inserir as mulheres nas histórias.

44 BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: BAUDELAIRE, 1991, p. 32.

45 Ibid., p. 34.

46 Ibid., p. 29.

47 BEAUVOIR, 1970. p. 21.

Cientes da importância da educação, que também foi interesse das artistas dos anos 1970, as *Guerrillas* também desenvolvem esse aspecto em seu trabalho, a inserção da mulher no campo da arte é uma ação política e a sociedade precisa de certo amadurecimento para aceitar essas mudanças, daí a importância desse tópico. As mensagens de seus cartazes são instrutivas e diretas, baseadas em dados e estatísticas, que as comprovam. Inclusive, esses métodos têm grande aceitação e credibilidade entre as pessoas. Assim como o riso, o humor e a ironia funcionam como instrumentos pedagógicos que visam a uma reeducação das instituições de arte, dos artistas e da sociedade de um modo geral.

No site das artistas⁴⁸ podemos comprar *souvenirs* da marca *guerrillas*, assim como livros de revisões históricas, pôsteres e um material didático sobre o trabalho delas, uma apresentação em *power-point* para ser usada em aulas e comunicações, que pode ser adquirida online por 10 dólares. Há também um livro, *The hysterical herstory of hysteria and how it was cured. From ancient times until now (2009-2012)* [A histórica



1920s flapper with a secret

GIRLS JUST WANT TO HAVE FUN

The porn industry discovered the vibrator in the 1920s. Psychiatrists were horrified to see, right there on the screen, a medical device used for sexual pleasure. Vibrators were declared lascivious and immoral. Stores stopped selling them. As late as 2008, it was a crime to sell vibrators in Texas. It's still illegal to sell them in Alabama.

FIG. 86: Uma imagem do livro *The hysterical herstory of hysteria and how it was cured*, de Guerrilla Girls. s/d.

48 [Http://www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com).

história da histeria e como ela foi curada. Dos tempos antigos aos dias atuais], um livro com cerca de 20 páginas, em preto e branco, simples e objetivo, com uma imagem na página esquerda e um breve texto sobre a imagem, na página à direita. Com um humor ácido e irônico, as *Guerrillas* demonstram como o corpo feminino vem sendo mal tratado há alguns séculos e sugerem que a cura da histeria teria sido através do feminismo que libertou as mulheres de certos estigmas:

Na segunda metade do século 20, a sexualidade feminina não era mais um grande mistério. O orgasmo feminino foi identificado, descrito e encorajado para uma boa saúde física e mental. Vibradores se tornaram os melhores amigos de uma menina e muitos estão no centro de uma próspera indústria de brinquedos do sexo.

Por volta de 1952, a profissão médica derrubou a histeria como uma doença feminina séria. Aconteceu simplesmente de ser o mesmo ano em que Simone de Beauvoir publicou seu manifesto, *O segundo sexo*, que começou a impulsionar o Movimento de Libertação das Mulheres. Coincidência?

O Feminismo tem ajudado homens e mulheres a entenderem como a sociedade vem constringendo, incompreendendo e maltratando corpos femininos ao longo dos séculos. Talvez a palavra “f” seja a verdadeira cura para a histeria.⁴⁹

Em 1997, as Guerrillas fazem um irônico agradecimento ao Moma por lhes propiciarem tantos trabalhos de arte nos últimos 13 anos. De acordo com o cartaz *Moma Mia!*, em

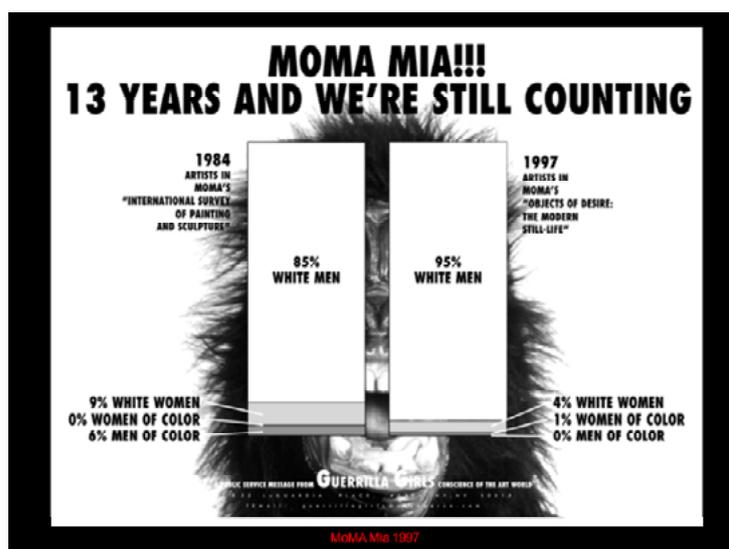


FIG. 87: Guerrilla Girls. MoMA Mia!!! 13 years and we're still counting, 1997.

49 GIRLS, Guerrilla. *The hysterical Herstory of hysteria and how it was cured*. From ancient times until now. E-Book. s/d. s/pag.

1984, o museu apresentava a exposição *International survey of painting and sculpture* com 86% de artistas homens e brancos. Treze anos depois, na exposição *Objects of desire: the modern still-life* (Objetos de desejo: Naturezas-mortas modernas), a situação mudou para pior, apresentando 95% de artistas homens e brancos. O que proporcionou, além do cartaz, uma carta cor-de-rosa à curadora Margitt Rowell, na qual as *Guerrillas* sugerem a mudança do nome da exposição para *The objects of Moma's desires are still white males* [Os objetos de desejo do Moma são ainda os homens brancos].



FIG. 88: Guerrilla Girls. The world needs a new weapon: The estrogen bomb. 2012.

Em 2012, em pôsteres e outdoors, as guerrillas incentivam o envio de pílulas de estrogênio à "presidentes, primeiros-ministros, generais, oligarcas, e CEOs de todo lugar", segundo elas, essas pílulas fariam com que os caras no comando abajassem suas grandes armas, se abraçassem, pedissem desculpas e começassem a trabalhar

sobre os direitos humanos, a educação, o bem-estar e o fim da pobreza no mundo.

Para Bergson, a comicidade passa por "grande número de graus, desde a mais rasteira bufonada até as formas mais elevadas de humor e ironia."^{50 51} As Guerrillas citam a importância do humor em suas ações, mas a ironia exerce também grande importância. Percebemos o humor na forma espirituosa com que elas apresentam os dados reais do campo da arte, de tal maneira que deles são apreendidos os aspectos jocosos, insólitos e absurdos (como por ex. a exclusão da mulher), simulando uma fria objetividade. A ironia, percebemos nas mensagens que dizem exatamente o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa (por ex.: "como um líder cívico numa cidade tão diversa como Los Angeles, você deve se sentir péssimo sobre isso"



FIG. 89: Guerrilla Girls. Dearest Eli Broad, 2008.

- Guerrilla Girls. *Dearest Eli Broad*, 2008), mas a maioria delas aparece em forma de uma interrogação (Eironeia, em grego) que finge não saber o que sabe, para levar o leitor a refletir sobre o que elas propõem: As mulheres têm de estar nuas para estarem dentro do Met. Museum? O dicionário de Comte diz que a ironia é como uma arma de combate e também "um meio de se valorizar, ainda que à própria custa. (...) É um riso que se leva a sério,"⁵² ela despreza, exclui e condena; enquanto o humor perdoa ou compreende. A ironia fere; o humor cura ou aplaca."⁵³

50 Apesar da tradutora para o português do livro de Bergson ter escolhido usar o termo original francês *humour*, utilizo as citações com o termo *humor*, como tenho usado nesse texto.

51 BERGSON, 2001. p. 92.

52 COMTE-SPONVILLE, 2003. p. 325-326.

53 *Ibid.*, p. 287.



FIG. 90: Guerrilla Girls. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, 1989.

E o jogo entre os dois é um eterno morde e assopra.

Para Bergson, o humor tem algo de científico, de descrever as coisas como elas são.

Para acentuá-lo,

[...] descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria (...) O humor tem preferências pelos termos concretos, pelos detalhes técnicos, pelos fatos precisos (...) o seu autor é um moralista que se disfarça de cientista, algo como um anatomista que só faria dissecação para nos enojar.

Gustave Flaubert, numa carta, à Louise Colet pergunta se ela percebia que ele estava se tornando um moralista ao evidenciar de forma satírica os hábitos da sociedade francesa do final do século XIX e por sentir, por vezes, "atrozes pruridos de descompor os seres humanos"⁵⁴. Com uma observação fria da sociedade e das instituições da arte, as *guerrillas* tentam moralizar uma situação que consideram imoral, apresentando-a detalhadamente com todo seu absurdo e falta de bom senso. Rimos ao compreender sua ironia e assim somos fisgados por suas mensagens. Essas mulheres estão prontas para a batalha. Suas armas são o humor e a ironia que, como observou Escarpit⁵⁵,

54 FLAUBERT, 1981, p. 271.

55 ESCARPIT, 1962, p. 121.

são usados para exorcisar a angústia e infundir a confiança, privando o adversário de sua arma psicológica.

Pode-se dizer que as estratégias revolucionárias do humor das mulheres sempre vieram tentando quebrar a autoridade do estado e da igreja sobre seus corpos, mas a partir dos anos 1970, elas também vêm tentando quebrar a autoridade da história. “Contra todas as formas de autoritarismos”, diz Jo Anna, “nós organizamos exposições, escrevemos livros, organizamos seminários, mudamos currículos universitários, alteramos textos de história da arte, mudamos a história da arte, mudamos a história...”⁵⁶ Vimos desde o início que a importância dessa demanda é consciente para o movimento. “Acho que a verdadeira escrita da história da arte é sempre revisar a si mesma. Então esta é uma história revisionista. São os anos 1970 e 1980 por outras lentes”⁵⁷, diz a *Guerrilla* Frida Kahlo.

Hoje, muitas mulheres não abordam



FIG. 91: Guerrilla Girls.
Museums cave to radical feminists,
2008.

56 CASTAGNINI; ISAAK; MC INNES, 2013, p. 28.

57 CASTAGNINI, Laura. Why guerrilla girl's dont have to be naked to get into the Met. In: HEAGNEY, 2012, p. 31.

especificamente as questões feministas ou femininas, assim como identificamos trabalhos realizados por mulheres que alcançam valores astronômicos, situação que quase nunca ocorria antes da década de 1970 e 1980. As *Guerrillas* reconhecem que houve avanços, mas há ainda muito por fazer. Em 2013, elas apresentam na *Backflip: Feminism and humor in contemporary art* (Melbourne, Austrália) o irônico cartaz *Museus cedem a radicais feministas*, com o qual exigiam o retorno ao tempo em que os museus só apresentavam arte masculina e branca. Rindo dos museus que agora se interessam pelas mulheres e também pelas feministas, fazendo-os se envergonharem pelo seu mal comportamento há tanto tempo e também nos fazendo desconfiar dos atuais interesses nas feministas radicais: seria uma mudança em um modo de pensar? Medo do escárnio? Teriam elas se tornado uma fatia irrecusável do mercado? Já podemos ter alguma esperança no futuro?

Através de cartazes de 2015, podemos verificar um pequeno avanço nas galerias de Nova York, que nesses últimos trinta anos, teriam aumentado a quantidade de exposições individuais de mulheres, subindo de 10 para 20 por cento ao ano. Ao mesmo tempo elas desenvolvem outro protesto direcionado aos colecionadores, museus e galerias, onde imprimem e projetam a irônica frase "Prezado colecionador de arte: Arte é tãaaao caro! Mesmo para bilionários! Nós entendemos totalmente porque você não pode pagar a todos os seus empregados um salário suficiente".

O ativismo das *Guerrillas* é implementado através de um humor de base feminista que se opõe ao capitalismo, ao racismo, ao preconceito, à segregação. Para elas também o riso é o "melhor ponto de partida para o pensamento". Em o *Autor como produtor*, um texto de 1934, Walter Benjamin fala da importância de se diminuir a "inteligência que fala do facismo" e que o artista deve conhecer sua posição no sistema produtivo de forma a poder modificá-lo. Submetendo o trabalho das *Guerrillas girls* às seguintes perguntas de Walter Benjamin, verificamos que as respostas positivas inscreveriam o trabalho dessas ativistas em uma "tendência correta" e no "mais alto nível de

qualidade"⁵⁸ exigidos pelo filósofo. Verifiquemos se o trabalho das *Guerrillas Girls*

[...] consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual?

Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo?

Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia [da arte]?⁵⁹

Para as artistas feministas das décadas de 1970 e 1980, a arte deveria, a partir de então, fluir com a contribuição das mulheres que se incumbiriam de resgatar e escrever histórias esquecidas ou ignoradas sobre elas. Com a organização de grupos ou individualmente, elas influenciaram o sistema tradicional masculino e branco da arte hegemônica, demarcando novos caminhos a serem percorridos, pretendendo socializar a arte e o conhecimento, ampliando suas possibilidades, por exemplo, a inserção das colchas bordadas por mulheres dentro do campo da arte erudita. Benjamin estava preocupado com a solidariedade do artista com o proletariado em oposição ao capitalismo, mas é curioso que o trabalho das artistas feministas tenham essa familiaridade com as questões dos proletários e essas camadas se tocam de alguma maneira, ou se completam.

As *Guerrillas* aprendem com as mulheres anteriores a elas, mas a simplicidade de suas mensagens, a intensificação do humor, elaborado e intencional, os títulos sarcásticos, as histórias irônicas, as diferenciam dessas mulheres. Através do riso, a arma escolhida por elas, elas injetam bombas reflexivas em seus leitores, desafiando-os em sua inteligência a compreender suas ironias. Como aprendemos com Freud, sobre a função do humor: enquanto riem e se divertem, as *Guerrillas* mantêm "afastados

58 "Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho." BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, 1987. p. 136.

59 BENJAMIN, 1987. p. 136.

possíveis sofrimentos"⁶⁰, e a "crueldade das circunstâncias reais" "nao passam de ocasiões para obter prazer"⁶¹.

Melanie Bonajo: o humor em tempos de pós-polaridade

Do we have to talk about feminism again?
Bonajo

Na mesma mostra da qual participaram as *Guerrillas Girls*, a *Backflip: Feminism and humor in contemporary art* (Melbourne, Austrália), em 2013, a artista holandesa Melanie Bonajo (1978) reencena *Genital Panic* (1968), de VALIE EXPORT, que foi realizada, pela primeira vez, num teatro de Munique que exibia filmes pornográficos. A artista, que havia escolhido seu nome artístico em uma embalagem de cigarros, como uma logomarca em letras maiúsculas, usava um casaco e na sua calça jeans havia um recorte triangular que deixava sua vulva à mostra, nas mãos ela levava uma metralhadora. No intervalo da sessão, a artista se dirigia ao público dizendo que a partir de então "um genital de verdade estava[ria] disponível, e que eles podiam[eriam] fazer o que quisessem com ele,"⁶² e assim, entre as fileiras de cadeiras, ela caminhou apontando a arma para a cabeça dos espectadores. VALIE relatou sentir medo por não saber a reação das pessoas, mas, de um modo geral, elas levantaram e foram embora. Não há registro de sua ação, mas posteriormente a artista foi fotografada em um cinema abandonado, as fotos são p&b, sua expressão é séria e seu cabelo é estilo leão, seu sexo é fotografado de frente e, em algumas dessas fotos, seus pés estão descalços.

60 FREUD, Sigmund. *O humor* (1927). In: FREUD, 1996, p. 167.

61 Ibid., p. 166.

62 DEBRAY, Célile; LAVIGNE, Emma. *Elles: mulheres artistas na coleção do centro pompidou*. Centro cultural banco do brasil. RJ e BH, arte3/BEI Editora, 2013. p. 76. Citando: VALIE EXPORT em "VALIE EXPORT, entrevistada por Ruth Askey em Vienna 9/18/79", *High Performance*, edição 13, v. 4, n. 1, primavera 1981, p. 80.



FIG. 92: Genital International. Genital panik, um evento pela igualdade, 2012.



FIG. 93: VALIE EXPORT. Genital panik, 1968.

Reencenando o trabalho de VALIE EXPORT, 44 anos depois, Melanie Bonajo coloca o seu sexo também exposto através de um triângulo recortado em sua calça, mas com algumas diferenças. Ela convida mais pessoas a participarem numa chamada aberta divulgada no *Facebook*, com o título *Genital panik. Um evento pela igualdade (2012)*. Das 180 pessoas confirmadas, apareceram 3 homens e 14 mulheres que pintaram seus pelos púbicos e seus genitais com cores fluorescentes. Diferentemente da ação de VALIE, no evento de Melanie, os participantes não seguram armas, e seus pêlos pubianos e genitais são coloridos com tinta fluorescente. Em um texto não assinado no site do evento podemos ler:

Nesta peça, ao invés da arma, cores são usadas para pintar

os genitais. Desta forma, o intuito é libertar os genitais de seus significados carregados socialmente e sexualmente como um objeto, de volta a um símbolo. A cor representa uma redefinição divertida da inocência e a libertação de preconceitos.⁶³

Com esse trabalho, Melanie Bonajo atualiza algumas questões feministas. Na performance de VALIE EXPORT, o público que assistia aos corpos femininos que costumavam atuar de forma a proporcionar-lhes prazer é confrontado com o sexo da artista e a metralhadora. Assustados, eles abandonam a sala de projeção. No *happening* de Bonajo, não há público e artista, cada um é, ao mesmo tempo, observador e objeto de observação. Qualquer pessoa que quisesse assistir a seu evento deveria também participar dele, colorindo seus genitais, compartilhando o processo de criação de um símbolo para o divertimento, destituído de conotações pré-estipuladas. Assim, a artista propõe um "sacrifício da vergonha" e uma "redefinição de nossos limites conceituais que têm estado baseados na polaridade"⁶⁴, promovendo um senso de comunidade propício ao pensamento sobre a igualdade, de uma forma ativa⁶⁵.



FIG. 94: Genital International. Logomarca. 2012

A logomarca elaborada para o coletivo que chamaram de *Genital International* (2012) lembra as imagens de Judy Chicago, com uma espécie de força que emana de um buraco, da terra, da mulher, como flores ou como raios coloridos em tons degradês. Logo abaixo do símbolo, lemos as expressões "uma reforma global" e "pós-polaridade", que indicam tanto um desejo de mudanças, como uma reflexão crítica ao feminismo. Num contexto de pós-polaridade ou em "um sonho andróide", *Genital International*, pergunta: "os robôs vão para o céu?"⁶⁶. Bonajo diz que a realidade não satisfaz seus desejos pessoais ou necessidades⁶⁷,

63 [Http://cargocollective.com/genitalinternational](http://cargocollective.com/genitalinternational).

64 BONAJO, Melanie. *Letter to the cosmos*. [Http://melaniebonajo.com](http://melaniebonajo.com).

65 [Http://cargocollective.com/genitalinternational](http://cargocollective.com/genitalinternational).

66 [Http://cargocollective.com/genitalinternational](http://cargocollective.com/genitalinternational).

67 Anti-selfies and bondage furniture. (entrevista à revista digital Dazed). [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

por não pertencer às categorias estabelecidas, ela e seus amigos acabam fundando novos territórios para compartilhar energias e vivência de experiências coletivas, que tomam o corpo como forma de conhecimento.

Em outro trabalho, Bonajo cita o termo inventado pelas artistas dos anos 1970, escolhendo o título *Herstories of the (social) naked body* (2012), dando a sua contribuição para aquela *herstory*, que elas insistem em acrescentar à história oficial.



FIG. 95: Melanie Bonajo. *Herstories of the (social) naked body*, 2012.

Neste trabalho, três mulheres nuas modelam argila diretamente em seus corpos e nos corpos das outras, remodelando suas formas e se transformando em esculturas.

Podemos observar o quanto a arte mudou a partir das intervenções das mulheres feministas. Desde a década de 1980 uma enorme quantidade de trabalhos de mulheres tem sido divulgado, mas também podemos observar em muitos dos atuais, questões que ainda precisam de ser superadas. Em diferentes países, encontramos níveis diferentes do controle do corpo e da sexualidade feminina, que se refletem nos trabalhos de arte.

Em uma *Carta ao cosmos*⁶⁸, Melanie recrimina o fato de o corpo feminino ser ainda utilizado para vender qualquer tipo de produto e questiona sobre a relação entre esses produtos e a mulher ou seu corpo. Ela constata que a objetificação de qualquer coisa viva diminui a dignidade e o potencial de sua qualidade. Sua forma de arte participatória tenta eliminar binarismos como matéria/espírito, atividade/passividade, intelecto/corpo, mente/sensação e masculino/feminino e transformar arquétipos percebidos como fraqueza em força para ambos os sexos. No filme *Philosophe en tout genre*, de Paule Zajdermann, Judith Butler diz que a identidade não é estável, nem eterna. Sobre si mesma, ela diz ter diversas identidades, ela é mulher, gay, filósofa, judia, americana... Não significando que cada uma dessas categorias consiste em um bloco de entendimento fechado, cada gênero seria um campo de ambivalências. Em cada situação, ela se vê livre para transitar entre uma identidade e outra, ela não pertence somente à uma delas. Butler nos lembra que a famosa afirmação de Simone de Beauvoir de que não nascemos mulher e sim nos tornamos uma mulher, serve também para os homens ou para qualquer outra forma de identidade. E do mesmo jeito que uma identidade ou gênero pode ser construído, também pode ser desconstruído pelo outro ou por nós mesmos.

Com sua banda *Zazazozo*, em parceria com Joseph Marzolla, Melanie costuma celebrar uma “energia sexual psicodélica unindo os poderes masculinos e femininos”. O vídeo de sua música *Pee on presidents* (mijo nos presidentes), elaborado a partir de centenas de fotografias tiradas entre 1998 e 2003, de suas amigas fazendo xixi em qualquer lugar, na maioria das vezes expostas à natureza, mas também se escondendo atrás de carros ou em cantos da cidade, reivindica liberdade ao corpo feminino "apresentando de forma humorística o empoderamento das mulheres em momentos vulneráveis, se escondendo (ou não) enquanto urinam em público (...) ridicularizando os padrões de hierarquia, sexismo, burocracia e as estruturas patriarcais de nossa sociedade,"⁶⁹ diz o texto de apresentação do vídeo no MOMA em Nova York.

68 BONAJO, Melanie. *Letter to the cosmos*. [Http://melaniebonajo.com](http://melaniebonajo.com).

69 [Http://www.arthaps.com](http://www.arthaps.com).



FIG. 96: Melanie Bonajo. Foto do vídeo *Pee on presidents*. 2013

Pee on Presidents

I want to pee on you
but do you want me too?
pee on the world of man
you are my fountain fan

Pee in the tea
Pee on my knee

President and Cabinet
want to be my toilet
don't tell me it is wrong
sprinkling all night long

Pee in the tea
Pee on my knee

My golden waterfall
makes you smile and fall
in yellow twinkling pools
inside the house of fools

I want to pee on you.
But do you want me too?

Peeing on the story of our co- existence
Peeing on the glory of your distance

Pee in the tea
Pee on my knee
Pee in the tree
Pee in the sea

Pee everywhere, pee over there,
pee on the square, the millionaire.

Pee on Me
Pee on You
Pee on Me
Pee on You

Pee on the pee, this mp3, your degree, the abc, the trainee, the
yuppy, the guarantee and the honeybee⁷⁰

O vídeo encontra-se censurado no *youtube* e Melanie diz que o mesmo não acontece a várias imagens de homens na mesma situação que podem ser vistas no canal da internet. Ela observa que imagens de mamilos, amamentação ou dança costumam ser retiradas das redes sociais sendo somente admitidas em museus, festivais de filmes ou sites pornô, ela reclama que precisa dessas imagens para se sentir normal como mulher e reivindica que nossos aspectos biológicos não sejam censurados, porque “sim, nosso xixi não vem da nossa testa!”⁷¹ Suas fotografias apresentam nus femininos, mas eles não estão vendendo produtos ou seduzindo olhares masculinos, no *videoclip*, Melanie apresenta uma nudez não relacionada à sexualidade, reivindicando a liberdade feminina em espaços públicos, colocando em prática a ideia da igualdade.

Já em *Woke up as a wolf*, o assunto é a sexualidade. Em sua blusa, lemos a frase:

70 A letra da canção foi cedida pelos artistas e o vídeo pode ser visto no endereço eletrônico <https://vimeo.com/85516891>.

71 *Anti-selfies and bondage furniture*. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014. [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

"I only fuck with goddesses". Usando celulares durante todo o vídeo, Melanie e seus amigos cantam, mandam mensagem, tocam em aplicativo de banda, ouvem música e dançam. Enquanto canta "my friends are my lovers", Melanie beija seus amigos que ainda dormem, numa mesma cama, deixando marcas de batom sobre seus corpos. Sobre o lado esquerdo do peito de um deles, ela escreve: "was fun satyre ♥ m", tudo é registrado em *selfies*, que depois ela visualiza na tela do celular. Depois de pegar o metrô, tomar café, como num musical, dançando e cantando com seus amigos pelo Brooklyn, ela escreve, com canetinha verde, em um pedaço mal cortado de papelão "I will always love you no matter what" e deixa numa caixa de correios.



FIG. 97: Melanie Bonajo. Woke up as a wolf. 2014.

Melanie tenta trazer à luz uma sexualidade poliamorosa, como "uma forma de compartilhar uma energia que pode curar, profunda, carinhosa, sexy para todo mundo, um remédio para nossa solitária vida moderna", "amigável, brincalhona, segura (...) empoderadora e divertida para todos"⁷². Com bom humor, Melanie, mais uma vez

⁷² FRANK, Priscilla. *Meet The High Priestess Of The Anti-Selfie, Dutch Artist Melanie Bonajo*. 02/11/2015. <http://www.huffingtonpost.com>.

exerce sua liberdade usufruindo de uma intimidade física que ela acredita ser benéfica para nossa saúde mental, espiritual e física.

Em sua receita de humor, Melanie avisa: “Pode machucar um pouco também.”⁷³ Sobre sua série *Furniture bondage* [Servidão ao mobiliário], um pouco como Louise Bourgeois, ela conta uma história da infância:

Quando eu era criança, eu era muito inquieta. Eu nunca queria dormir. Para ter um pouco de descanso, meus pais me prendiam à cama com uma corda e eu sempre escapava e corria em volta da casa com o colchão amarrado às minhas costas. Eu também fugia em shoppings. Meus pais me levavam numa coleira até os seis anos de idade. Mais tarde eles me contaram que isso era uma tendência nos anos setenta.⁷⁴



FIG. 98: Melanie Bonajo. Furniture bondage. Janneke. 2009.

73 <http://rubberdiamondgallery.com>.

74 BONAJO, 2009, s/p.

No livro que leva o nome da série são apresentadas 22 fotografias. A artista não explica como ela fez o trabalho ou como foi realizá-lo. Ela nos fala, em um texto de uma página, de sua relação com os objetos, de como as vezes eles são um estorvo em sua vida e de sua forma de gostar deles. Para ela, por vezes, nosso cotidiano é movido em função das coisas que possuímos: obedecemos às necessidades de nossos pertences, levamo-los de lá para cá. Apesar de Bonajo não limpar o seu carro, ela diz gostar dele, quer dizer, dela, seu carro se chama Suzi. Seu pai, que é mecânico, diz não acreditar nesse amor, devido ao fato de Suzi andar sempre suja. Melanie nos conta que seu pai tem uma relação bem diferente com os objetos, pois ele valoriza e aprecia profundamente a existência deles, vendo-os como uma preservação da memória.

Nas fotografias de *Furniture Bondage*, mulheres nuas aparecem amarradas, equilibrando, fundindo-se com objetos do ambiente doméstico: escadas, cadeiras, colchão, velas, copos, vassoura, aspirador de pó, lâmpadas, livros, ventilador... imóveis para sempre, na imagem congelada. Cada foto é nomeada com o nome da mulher fotografada e Melanie aparece na última, coberta de tralhas: varais, bacia, galhos e uma placa "cuidado com o cão" (beware of dog). A artista diz que tenta “entender questões existenciais olhando para nossas situações domésticas e para os



FIG. 99 e 100: Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari. Sem título (Toiletpaper magazine).

conceitos de lar.⁷⁵ As imagens de Melanie são bem diferentes das que fazem Maurício Cattelan e Pierpaolo Ferrari para a Revista *Toilet Paper*. Nas imagens dos artistas italianos, as mulheres contracenam sensualmente com objetos domésticos, olhando para o fotógrafo, seduzindo o observador. Como não lembrar da disciplina feminista citada anteriormente, ministrada nos cursos de arte norte-americana dos anos 1970, que comparava as pinturas sobre a maternidade dos pintores August Renoir e Mary Cassat?

Na série *Thank you for hurting me. I really needed that*, 2009, Melanie se fotografa em várias situações em que está chorando, cada foto com a data e a hora do evento, cria a possibilidade de rir de si mesma a partir de uma situação triste. Assim como as fotografias das mulheres mijando nos espaços públicos e na natureza, estas têm uma aparência amadora e Bonajo as chama de *Anti-selfie* "porque elas não são imagens



FIG. 101: Melanie Bonajo. Thank you for hurting me. I really needed that, 2009.

75 *Anti-selfies and bondage furniture*. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014. [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

bonitas que usam atratividade sexual para fazer-me[lhe] visível como mulher⁷⁶, mas muito mais evidenciar uma atitude natural em relação ao seu próprio corpo. Melanie atualiza o assunto da liberação feminina, insistindo em fazer parte dessa tradição, experimentando o humor e a melancolia, estratégias de suas antecessoras, mas agora revestida de uma intenção crítica que tenta evitar possíveis sofrimentos. Seu humor não é utilizado como forma de ataque, mas sim como uma atividade intelectual que se destina a obtenção do prazer, seu ponto de vista é o do corpo e, para ela, o mundo precisa é de mais sexo⁷⁷, e o corpo é algo integrado à natureza. *As pessoas são árvores*⁷⁸, diz a letra de sua canção.

O humor de Melanie também tem aquele sentido, observado anteriormente em Virgínia Woolf, que dá a verdadeira medida das coisas⁷⁹, e no seu caso, significa a consciência do próprio ridículo ou do egoísmo de sua melancolia. Seu humor teria algo de liberador, que ajudaria a transcender os sentimentos de vergonha, fazendo com que não nos levemos muito a sério, liberando nossa mente, nosso espírito e as pessoas ao nosso redor.⁸⁰ A paródia, no trabalho da artista, tem uma significação totalmente positiva, ela não evidencia o mal que existe, ao contrário, ela impulsiona aquilo que gostaria que o mundo fosse, de uma forma charmosa e atraente. Para ela o riso não tem aquele sentido de superioridade ou de apresentação dos aspectos absurdos da realidade, nem possui aquela característica moralista que tenta corrigir ou repreender, seu humor tem um sentido regenerador, que compreende, perdoa, cura e aplaca, características observadas por Comte, em seu dicionário, ao definir o termo.⁸¹ Para Freud o humor implica certa rebeldia, uma recusa do sofrimento, ao

76 *Anti-selfies and bondage furniture*. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014. [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

77 *Anti-selfies and bondage furniture*. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014. [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

78 BONAJO, Melanie; MARZOLLA, Joseph. *Woke up as a wolf*. 2014.

79 "Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade". WOOLF, 2014. p. 37.

80 *Anti-selfies and bondage furniture*. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014. [Http://www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com).

81 COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 325-326.

tentar tirar prazer de uma situação que poderia machucar. Sua grandeza e elevação residiriam no fato de o ego se recusar a sofrer, não se deixando afetar pelos traumas da vida, e sim, utilizando-os como "ocasiões para obter prazer"⁸².

Entre ser idealista ou realista, Melanie opta por inventar um termo para si, e ela escolhe a palavra *irrealista*, para ela, tudo é possível, tudo que você imaginar, existe.

82 FREUD, 1996, p. 166.

O HUMOR COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA NA ARTE LATINO-AMERICANA

Todas as nossas relações estão baseadas numa relação de poder.

*A maior parte das classes sociais se encaixa entre o Cadillac e a coca-cola,
sendo que algumas se encontram abaixo da Coca.*

Camnitzer



FIG. 102: Théodore de Bry. Os filhos de pindorama.
1562.

Estratégias modernas fundadoras

A arte moderna latino-americana se iniciou demonstrando interesse em discutir sua identidade, tentando se libertar de amarras colonialistas, a fim de estabelecer a importância e o valor da nossa cultura, daquilo que nos diferencia do outro. Nesse contexto, os artistas, muitas vezes, apresentam trabalhos que se valem da alegria, do humor e do riso, tentando desarticular os mecanismos de poder estabelecidos.

A partir das três estratégias apontadas por Andrea Giunta — a Antropofagia, o mapa invertido e a apropriação da apropriação — como fundadoras da modernidade na



FIG. 103: Tarsila do Amaral. Abaporu, 1928.

América Latina¹ verificamos que o humor, de maneiras específicas, teve um importante papel em todas elas e, portanto, na fundação dessa modernidade.

No seu aniversário, em 11 de janeiro de 1928, o artista brasileiro Oswald de Andrade ganha de Tarsila do Amaral, uma tela a óleo de 85 x 72 cm, que ela havia pintado a partir das histórias que ouvia na sua infância na fazenda. Como a própria artista descreve, o quadro representa "uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-

¹ Apesar de o assunto e de os escritores serem latino-americanos, o livro foi originalmente publicado em inglês em 2006, sendo publicado em espanhol apenas em 2011.

GIUNTA, Andrea. Strategies of Modernity in Latin America. In: MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. The MIT Press. Cambridge and London. 1996.

GIUNTA. Estrategias de la modernidad en América Latina. In: GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Coleção Arte y Pensamiento. 1.ed, 2011.

pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda². Sem escândalo ou provocação, Tarsila havia absorvido as técnicas, as formas e os sombreados modernos aprendidos na Academia Julian, na escola de Lhote ou no atelier de Leger, em Paris, e produzido uma imagem diferente, de um homem nu, miscigenado, com evidência para o seu corpo, em detrimento da cabeça. Com esse ato de apropriação da cultura européia, Tarsila refunda a cultura brasileira, a partir de então, moderna. Para Oswald esse homem pintado por Tarsila estava "plantado na terra"³ e em "comunicação com o solo"⁴. O quadro de Tarsila remetia, de forma irônica à descrição feita pelo alemão Hans Staden, em seu livro, editado dezenas de vezes na Europa, chamado *Descrição verdadeira de um país de selvagens nus, ferozes e canibais, situado no Novo Mundo da América (...)*, de 1556. Em 1925, Monteiro Lobato havia feito uma tradução do livro de Hans Staden e em 1926 ele publicava diariamente as partes de uma adaptação livre da obra, no *Jornal Diário da Noite de São Paulo*. Por essa época, ele também apresentava uma versão infantil do livro de Staden no mesmo jornal, e anunciava uma publicação com as imagens de Jean de Lery, autor do livro *História de uma viagem feita na terra do Brasil, chamada também de América* (1578).

Satirizando o europeu branco que impõe um estereótipo do americano como selvagem, dominado pela emotividade e sexo (inferior) em detrimento do intelecto e da moralidade (superior), Oswald, juntamente com Raul Bopp, retira de um dicionário tupi-guarani, a palavra *Abaporu*, que significa antropófago, homem que come gente, figura ameaçadora que mexe com o imaginário europeu, para dar título ao quadro de Tarsila, o que tornaria a inspiração para o Movimento Antropofágico. A deglutição, a que se refere Oswald em seu *Manifesto* de 1928, metáfora das práticas de canibalismo no Brasil, remontam às ilustrações de Theodor de Bry, realizadas a partir dos relatos de Hans Staden (fig: Os Filhos de Pindorama. Cannibalism in Brazil in 1557). Uma

2 Citado em: AMARAL, 1975, p. 249.

3 Ibid., p. 247.

4 ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. 1928.

vez que o desenhista e gravador não conhecia a América, desenhou os índios com características européias e estranhas pinturas corporais, fazendo churrascos de carne humana.

A antropofagia conceituada por Oswald, consiste em devorar a cultura do outro, digerir-la, absorver o inimigo sagrado⁵, aproveitando o que interessa e, da fusão desses dois mundos, surgiria nossa identidade, crítica e mais forte. Para isso, em uma frase, o escritor parodia Shakespeare, "devorando" Hamlet, exalta a nossa essência indígena e vai direto ao ponto: *Tupi or not tupi, that is the question* torna-se o bordão da Antropofagia.

Oswald procura, ainda, liberar a nação da ascendência portuguesa, mudando-lhe o nome e o marco de sua fundação. Com a sua equação, "a alegria é a prova dos nove", Oswald afirma que "antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade." Ao final de seu manifesto, em tom irônico e satírico, assinala o local, "Piratininga"⁶ — nome em tupi-guarani ao invés da católica São Paulo —, e a data, "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha", em referência ao episódio em que o português Pedro Fernandez Sardinha (o primeiro bispo católico do Brasil) foi capturado e deglutido pelos índios. Assim, estabelece o ano 1 da formação da identidade brasileira, no calendário que acabara de criar.

A segunda e a terceira estratégias da modernidade não reivindicam diretamente a alegria e o humor como a de Oswald, mas dão demonstrações de comicidade em seus procedimentos. Tentando reorientar principalmente o Uruguai, mas também toda a América Latina em direção a si mesma, Joaquín Torres-García, em 1935, inverte o mapa latino-americano e escreve o *Manifesto A Escola do Sul*, no qual prevê um tempo em que, após o entendimento dos problemas da nossa arte "chegaremos sem

5 ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. 1928

6 Piratininga (peixe seco em tupi-guarani) era o local próximo às margens do Rio Tietê que, depois de passada a tempestade e do nível do rio voltar normal, ficava repleto de peixes secando ao sol, atraindo aldeias para a região que, com a chegada dos portugueses e a construção do primeiro colégio fundado pelos jesuítas na região, em 1554, passa a se chamar São Paulo, em homenagem ao santo de mesmo nome.



FIG. 104: Joaquín Torres García. Nosso norte é o sul, 1936.

dúvida a criar nosso próprio estilo"⁷. Bergson enfatizou a comicidade que encontramos em "tudo aquilo que se classifique sob a rubrica do 'mundo às avessas'"⁸. Com a frase "nosso norte é o sul", o artista uruguaio propõe que nos deixemos guiar para o sul e não mais para o norte. Sabemos que o mapa mundi é uma convenção que, repetida infinitas vezes, adquire ares de verdade e que essa representação "oficial" do mapa-mundi, com a Europa numa posição privilegiada é carregada de significados políticos e culturais. A inversão do mapa é um símbolo simples, potente e direto que se opõe ao pensamento hegemônico e causa um grande impacto, não raramente, temos visto o desenho de Torres-Garcia tatuado em jovens, estampado em blusas, capas de livros, pôsteres de seminários... O artista uruguaio diz que a "retificação era necessária, pois nos permite saber onde estamos". A inversão do mapa realizada pelo artista acaba por revelar o absurdo da vida real que, muitas vezes, é aceito sem questionamentos.

7 TORRES-GARCÍA, Joaquín. Manifesto A Escola do Sul. In: ADES, 1997, p. 320.

8 BERGSON, 2007, p. 70.



FIG. 105: Wifredo Lam. A selva, 1943.

A terceira estratégia da modernidade na América Latina, a Apropriação da apropriação é exemplificada na pintura *La jungla* (A Selva), de 1943, do artista Wifredo Lam. Cubano, de ascendência africana e chinesa, o artista se apropria das formas e estruturas cubistas que por sua vez se apropriam das formas e estruturas da arte africana. O curador e escritor também cubano Gerardo Mosquera diz que "todas as culturas 'roubam' umas das outras, estejam elas em posições de domínio ou subordinação. Este é seu comportamento natural como entidade viva"⁹. A apropriação de Lam contextualiza latino-americanamente o debate moderno entre a originalidade e a imitação no qual o humor exerceu um papel central: Flaubert, com seu último romance, *Bouvard e Pécuchet*, e o que viria a ser o seu *Dicionário das ideias feitas*,

9 MOSQUERA, Gerardo. Stealing from the Global Pie: Globalization, difference, and cultural appropriation. In: *Art Papers*. March/april. V.21. 1997, p. 14.

escarnecia da sociedade parisiense no final do século XIX. Seu dicionário, se tivesse sido terminado, não teria sequer uma frase de sua autoria, ele seria formado por frases estúpidas copiadas de livros ou ouvidas em sociedade e, desta forma, ele teria como que um tratado da imbecilidade humana. Nas artes plásticas, Duchamp, ao se apropriar de um mictório industrializado, assiná-lo e virá-lo de cabeça para baixo, causou polêmica em 1917 com o júri da I Exposição da Sociedade dos Artistas Independentes que censurou o trabalho, apesar de que a regra pré-estipulada fosse de que não haveria nenhuma recusa a quem pagasse os seis dólares da inscrição. Mas a regra não serviu para R. Mutt, pseudônimo com que Duchamp assina e envia *A fonte*, pois segundo um dos organizadores da exposição, George Bellows, a obra não deveria ser exposta, pois era indecente e só poderia ter sido enviada "como uma piada". Ao ser questionado por Arensberg, Bellows parece prever um terrível futuro, acrescentando: "quer dizer que, se alguém enviar esterco de cavalo colado na tela, nós vamos ter que aceitar?" Ao que Arensberg, comparsa de Duchamp neste episódio, responde: "infelizmente sim"¹⁰.

Em *La jungla* (A selva), Lam se insere nessa tradição, apropriando-se das formas e cores cubistas, introduzidas por Picasso, em *Les demoiselles d'Avignon* (As Senhoritas de Avignon), 1907, cujos rostos foram inspirados pelas máscaras africanas; e também se valendo de sua experiência surrealista na Europa, criando ambientes com figuras meio humanas, meio animais, compridas e estreitas, que se fundem com uma plantação de cana-de-açúcar (e/ou bambus) em um ritual afrocubano. Como uma plantação de cana de açúcar não é uma selva, podemos detectar também uma ironia no título da pintura, de quem aceita o estigma e o subverte, mais uma vez aquela ideia de selvagens... Outro elemento cômico é a repetição¹¹ de um procedimento que acaba invertendo os papéis entre o apropriado e o apropriador, e de suas relações de poder que se baralham e se reconfiguram.

10 Relato de Beatrice Wood, sobre a conversa de Walter Arensberg e George Bellows, na ocasião da organização da exposição. Citado em: TOMKINS, 2013, p. 205.

11 A repetição é um procedimento usual da comédia clássica. BERGSON, 2001. p. 53.

Em seu pequeno texto, *O chiste e sua relação com o moderno*, apresentado em um painel de debate sobre humor, acontecido em Buenos Aires, Roberto Jacoby diz que seria "possível investigar toda a arte dessa época sob o microscópio dos diversos e multiformes mecanismos do engraçado,"¹² para ele, o prazer que extraímos de toda a arte moderna, tem a ver com o cômico, o chiste e o humor.

Sem entrar em detalhes, ele cita a tradição *pop*, desde Lichteinstein até Win Delvoye com seus excrementos, toda obra de Duchamp, e de Malevich com seus quadrados branco sobre branco e preto sobre preto e sua opção pela "não-representação". Ao final, Jacoby faz uma provocação, dizendo que, se quisermos "encontrar quase completa abstinência de humor é necessário emigrar da esfera da arte e ingressar no círculo da crítica e das instituições de arte."¹³ Ele cita ainda Warhol e Jeff Koons e não aborda a arte latino-americana. Alguns dias depois da apresentação de seu texto, ele escreve um pequeno adendo em que relata a lembrança de Pablo Suárez, de como seus trabalhos e os de seus pares, na década de sessenta, eram criticados como "superficiais, lúdicos, irreverentes, pouco sérios, estrangeirizantes, efêmeros,"¹⁴ adjetivos matreiros, que tentam amenizar seu conteúdo crítico e político fazendo-os passar por entretenimento, o que também faz parte do trabalho de Jacoby, mas não só isso¹⁵.

O humor não era o objetivo principal dos artistas modernos, eles tinham outras metas, como, por exemplo, a necessidade de criar uma identidade ou um estilo ou uma escola para a arte produzida por artistas latino-americanos. E cada um fez isso a seu modo. Oswald de Andrade requisita a alegria e a felicidade e usa a sátira (riso de zombaria)¹⁶ contra a igreja, as elites, a corte de D. João VI, o romance de José de Alencar e da

12 JACOBY, Roberto . El chiste y su relación com lo moderno (1994). In: JACOBY; LONGONI, 2011, p. 353.

13 Ibid., 2011. p. 353.

14 Ibid., 2011. p. 355.

15 Logo veremos sua Estratégia da Alegria.

16 "[...] todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria". PROPP, 1992. p. 28.

ópera de Carlos Gomes com seus índios "cheios de bons sentimentos" portugueses, etc.

Joaquín Torres-García, com seu lema *nosso norte é o sul*, faz um jogo de palavras com os pontos cardeais para nos apresentar a *direção* a ser seguida e subverte a representação totalmente difundida e aceita do mapa-múndi: vira a América Latina de ponta cabeça, para que pensemos melhor, "sem nos incomodar com o que pensa o resto do mundo"¹⁷. Wifredo Lam repete a estratégia europeia de apropriação e estabelece novas relações de poder entre os continentes. O humor, além de seu significado cômico, tem também aquele que remete à teoria antiga dos humores em que os líquidos corporais definiam o temperamento das pessoas¹⁸, aquilo que é de cada um, assim, há humores parecidos, mas dificilmente idênticos, e de alguma forma, parece que somos um tipo de antropófago que rimos e nos divertimos em nossos rituais de apropriação da cultura do outro. As obras citadas de Torres-García e Wifredo Lam se desenvolvem utilizando procedimentos cômicos (a inversão e a apropriação), estratégias lançadas pelos artistas na realização de seus trabalhos. As de Oswald de Andrade, ainda têm o caráter de convocação ao riso e ao escárnio, que mesmo não tendo contado com a colaboração de sua inspiradora Tarsila, pelo menos nesse sentido do escárnio, foi compartilhada com outros artistas modernos.

A figura de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade, paródia grotesca do romance indianista do século XIX que representa o índio belo, forte, educado e romântico. Ele é um tipo de Abaporu, com a cabeça pequena e o corpo grande. Até os 6 anos de idade, Macunaíma não falava nada que não fosse "ai! que preguiça"!... Seu corpo, metáfora da identidade brasileira e latino-americana, não está definido, se transforma, faz-se e desfaz-se, cresce ao tamanho de um adulto, vira um príncipe lindo e fogoso que "brinca" com sua cunhada Sofará e depois volta a diminuir... Quando atingido por um caldo envenenado de aipim, seu corpo cresce, mas

17 Manifesto a escola do sul. Joaquín Torres-García, 1935.

18 Colérico, melancólico, sanguíneo e fleumático.



FIG. 106: Flávio de Carvalho. *Experiência no.2*, 1931.

matrimônio²⁰. Um ano depois, ele apresenta um minucioso relato de sua *Experiência no.2* (1931), na qual desafiava uma procissão católica de *Corpus Christi*, desobedecendo suas convenções, ao andar na direção contrária ao das pessoas que dela participavam, com um chapéu na cabeça, demonstrando seu desrespeito ao evento. Seu objetivo era testar até que ponto conseguiria sustentar sua posição e qual seria a reação dos religiosos, até onde iria a fúria coletiva e como ela se organizava.

Acompanhamos ansiosos, cada etapa de sua narrativa, pois tudo leva a crer que o experimento acabaria mal. Rimos de sua coragem e audácia, Flávio relata nunca ter se sentido tão bem humorado e alerta. Mas a multidão enfurecida queria linchá-lo,

sua cabeça continua pequena, como a de uma criança. Ele nasceu "preto retinto", mas antes de chegar a São Paulo, entra numa poça encantada e fica branco. Macunaíma é preguiçoso, selvagem e covarde, movido pelo prazer e pelo medo, ele tem um enorme carisma com mulheres que com ele simpatizam.

Outro moderno antropófago¹⁹, Flávio de Carvalho, cria também a sua ideia do homem moderno envolta em humor e provocação. Em 1930, ele apresenta seu projeto para "uma nova cidade nos trópicos para o homem do futuro", *A cidade do homem nu*, na qual "não haveria Deus, nem propriedade, nem

19 "O homem de hoje apenas começa a dizer Não, ele ainda é antropófago, ainda come o seu deus retalhado e bebe o seu sangue, não é ainda um analista e ainda acalanta os vestígios da sua angústia animal". CARVALHO, 1931. p. 58 .

20 CARVALHO, 2010, p. 7.

chegaram a tirar-lhe o chapéu da cabeça e o ameaçavam com gritos de morte para inibi-lo de continuar a usá-lo. Ao final, ele é encurralado em uma leiteria e ajudado pela polícia. Ao ser conduzido à delegacia, onde parece acontecerem os fatos mais desanimadores ou "pouco interessantes", Flávio diz que "é suficiente dizer que fui [foi] logo acusado de ser comunista e de atirar bombas na procissão". Uma nota no jornal dizia que Flávio era "um rapaz muito bem posto", mas que ele, "sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça." Para Flávio, a religião encorajaria o medo e seria contra a alegria e o prazer, "o mesmo que acontece com o culto ao chefe ditador"²¹. Além de estar relacionado ao seu estado de alerta, o humor de Flávio é também uma forma de resistência, a sua alegria é uma afronta à seriedade imposta pelo evento católico.

No mesmo ano de 1931, Oswald e Pagu, foram quase linchados por estudantes indignados por causa do editorial da última edição do jornal de notícias satíricas, *O Homem do Povo*, no qual Oswald chamava a Escola de Direito e o café, de "dois câncros de São Paulo"²². Indignados, os estudantes tentaram atacar os artistas que acabaram sendo presos, Pagu foi processada, acusada arbitrariamente de estar portando uma arma no dia do episódio e o jornal foi fechado pela Secretaria de Segurança do Estado²³.

Nas oito edições semanais que circularam entre março e abril de 1931, Oswald e seus colaboradores fizeram uso de vários recursos de humor (paródia, trocadilho, exagero, ironia...) para ridicularizar a religião, os banqueiros, o imperialismo, a imprensa, a língua culta²⁴, apontando para o ridículo dos fatos e zombando de seus inimigos políticos. Oswald esperava compartilhar seu riso com o homem do povo, incentivando-o contra à opressão e o comodismo. Para ele, a sátira seria "o insólito, o bizarro, o anormal",

21 CARVALHO, 1931, p. 39.

22 ANDRADE, Oswald Apud Fonseca, 1990. p. 198-199.

23 BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP: Editora Ex Libris, 1995. p. 157-158.

24 Ver tese *Oswald de Andrade no jornal O Homem do Povo* de Aurora Cardoso de Quadros, defendida na USP em 2009.

uma saia. Apesar da reprovação e do deboche sobre o artista que inventou o *look*, a matéria mostra que, no baile do Clubinho dos Artistas, que é por ele dirigido houve quatro adeptos da moda de Flávio.

A preocupação com uma identidade nacional é apresentada acompanhada com críticas e questionamentos políticos que visam a alterar as relações de poder estabelecidas desde a colonização. O conteúdo político também desempenhou um papel importante para esses artistas e para a arte que foi desenvolvida depois deles, as ameaças conservadoras tomariam proporções desastrosas com os golpes de estado que se espalhariam pela América Latina, entre 1950 e 1990.

Um ano após a criação do Ato Institucional nº5, o AI-5 (1968-1978), que definia o momento mais duro do regime militar brasileiro (1964-1985), que entre promessas de reconstrução econômica pretendia também a reconstrução moral do país, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade adapta para o cinema o livro de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1969), uma sátira antropofágica, num contexto tropicalista. O filme tinha como protagonistas o comediante Grande Otelo, parceiro de Oscarito nas chanchadas de 1940/50, que representava Macunaíma preto, e Paulo José que, além de ser a mãe que dá à luz Macunaíma e morre no início do filme, representava o herói em sua fase branca. Como no livro, depois da morte de sua mãe, Macunaíma e seus irmãos partem por esse mundo. Os irmãos conhecem Ci, que, diferentemente do texto original, participava da luta armada, na cidade grande. Depois da morte da amada Ci, Macunaíma resolve ir atrás da Muiraquitã, a pedra da sorte que ela prometera a ele, e enfrenta o vilão milionário, o gigante comedor de gente, Venceslau Pietro Pietra. O contexto político do final da década de 1960 é introduzido no filme. Ci, ao invés de ser *A mãe do mato*, de Mário de Andrade, é uma valente guerrilheira que luta contra a ditadura, mata inimigos, volta para casa com sacola cheia de dinheiro, provavelmente proveniente de algum assalto para custear a guerrilha e morre na explosão acidental de uma bomba armada por si mesma.

Nessa leitura antropofágica, pessimista e cômica do livro de Mário de Andrade

(na versão escrita, *Ci vira uma estrela*), Joaquim Pedro refunda, mais uma vez, a identidade moderna brasileira. Engajado no cinema novo e com o compromisso político dos artistas das décadas de 1960/70, com trilha sonora que junta Villa-Lobos e Jards Macalé, o cineasta faz uma abordagem social e política da realidade brasileira em nome de uma insubordinação ao regime.

A ideia, aqui, não é definir uma identidade latino-americana, visto que ela pode ser muitas, nem definir seu humor, mas examinar algumas situações e através do humor conhecer um pouco mais sobre o nosso tempo e a nossa arte. Hélio Oiticica sugeriu o estudo do humor em Lygia Pape²⁸, Jacoby, uma leitura da arte moderna sob a ótica do engraçado²⁹... A impressão é de que, em termos de América Latina, quase tudo parece estar por fazer. Enquanto não falarmos nós mesmos, estaremos sendo falados e esses relatos tendem a ser distintos.

"Estratégia da alegria"

No ano de 2000, o artista e sociólogo argentino, Roberto Jacoby, escreve um texto chamado *A alegria como estratégia*³⁰, denominando, assim, a forma que os artistas e músicos argentinos encontraram para lidar com o terrível momento entre 1976 e 1983, de sua última ditadura militar. Estima-se que houve "cerca de 500 centros clandestinos de detenção e extermínio"³¹ e milhares de pessoas consideradas "esquerdistas", "antipatriotas" ou "subversivas" foram torturadas e assassinadas sem que aparecessem seus corpos, a maioria delas menores de 35 anos, operários e estudantes. Através do uso da força, da perseguição política, da mídia, da educação,

28 "Lygia Pape (...) cria (...) caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja, este do humor como tal, e não aplicado em representações externas ao seu contexto; em outras palavras: estruturas para o humor". OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 161.

29 "É possível investigar toda a arte dessa época [sec. XX] sob o microscópio dos diversos e multiformes mecanismos do engraçado". JACOBY, Roberto. O chiste e sua relação com o moderno. In: JACOBY; LONGONI, 2011, p. 353.

30 JACOBY; LONGONI, 2011, p. 410.

31 Ibid., 2011, p. 18.

do cárcere, da censura e da tortura, tentava-se abalar os estados de ânimo, cercear as liberdades individuais, disciplinar os corpos e instalar o terror e o medo em quem pensava em se expressar contrariamente a tudo isso. A conivência da sociedade que fingia não ver esses crimes, alegando desconhecimento de suas práticas de combate à "ameaça comunista" é um fato marcante que se repete em outros países latino-americanos. De maneira ironica, Léon Ferrari faz seu comentário a esse respeito, em seu trabalho *Nós não sabíamos*, composto com recortes de matérias por ele coletadas, a partir de 1976, em jornais da época, as quais traziam notícias sobre os corpos achados nas margens do Rio La Plata. Essas matérias nos fazem perceber que, apesar da censura, ou mesmo para propagandear o terror, essas notícias que também eram apresentadas nas revistas indiciavam a ciência por parte da população, o que caracterizava a ironia empregada pelo artista no título de sua obra.

Em sua análise, Roberto Jacoby reconhece como formas de antagonismo às estratégias militares, duas atitudes que tentavam recuperar as potências dos corpos. A primeira delas, o movimento das mães e avós da Praça de Maio que reclamavam e reclamam ainda hoje, a presença de seus filhos e netos desaparecidos durante a ditadura, realizando diferentes modalidades de protestos no espaço público. Consideradas loucas pela mídia cúmplice do sistema ditatorial, essas senhoras tentam não deixar que a memória se apague e que esses corpos sejam eliminados da história. O protesto delas consiste em, ainda, esperar que esses corpos retornem com vida, mesmo sabendo que muitos deles podem ter sido lançados em "voos da morte"³², no qual os presos eram jogados vivos ao mar ou ao rio. De toda forma, o movimento das Mães e Avós da Praça de Maio vem encontrando desaparecidos ainda hoje, adultos que não conheciam a sua origem.

A segunda forma de antagonismo ao regime ditatorial na Argentina é a cena *underground*, no contexto do *rock'n'roll*, que o crítico denominou posteriormente de

32 Ibid., 2011. p. 19.

*Estratégia da alegria*³³. Esse movimento se iniciou em 1977 — mesmo ano do das mulheres da Praça de Maio — com a banda *Patricio Rey e os redonditos de ricota*. Liderada por Carlos "Indio" Solari, a banda evocava o personagem Patricio Rey, uma figura fictícia, para ajudá-los a fazerem coisas, realizarem seus desejos e não se abaterem diante das adversidades. Durante as apresentações, costumavam dividir com o público bolinhos redondos de ricota e convidavam as pessoas a "perder a forma humana em um transe que desarticule[desarticulasse] as categorias vigentes e promova[promovesse] emoções reveladoras."³⁴ Eles não tinham intenções panfletárias, mas a atuação política era evidente em letras que falavam de sexo, do cárcere, do diabo. Eles incentivavam a festa, a união e a liberação dos corpos que estariam deprimidos e imóveis. "Essa banda inconsolável de cachorros sem folheto, bruxas de alma simples, patéticos viajantes. Pobres tontos, pobres diabos, lunáticos diamantes prometidos de carne, lânguidos, impalpáveis são meus amantes,"³⁵ diz a música de *Patricio Rey e los redonditos de ricota*.

A partir de 1980, Jacoby escreve letras, por 10 anos, para a banda *Virus* e surgem várias outras nesse mesmo ritmo (*Los twist, Las viudas de roque enrol, Los abuelos de la nada* etc...). Bandas que "ocultavam-se e manifestavam-se (...) sob distintas formas do cômico"³⁶. Jacoby escreveu cerca de metade das músicas de *Virus* e, como artista que tentava interferir em seu meio, com histórico de participação em *Tucumán Arde* e com as *Experiências 68*, esse momento talvez tenha sido o de maior contato com o povo, em toda sua carreira. "Bailar e desfrutar de estar juntos pode ser vivido também como um ato político de tremenda potência disruptiva"³⁷. O sentido da festa consistia em incentivar a condutas ativas, trabalhar sobre o estado de ânimo, incentivando a liberdade e a alegria, assim como a aparição de novas identidades de gênero. Jacoby relata que eram discriminados tanto pela direita quanto pela esquerda. Federico

33 Ibid., 2011. p. 410.

34 LUCENA, Daniela. Estrategia de la alegría. In: Museo Reina Sofía, 2012, p. 111.

35 Música: *Buenas noticias*. Patricio Rey e los Redonditos de Ricota. Álbum Lobo suelto, 1993.

36 JACOBY; LONGONI, 2011, p. 411.

37 Ibid., p. 30.

Moura, o vocalista da banda, tinha o seu irmão, com esposa e filho desaparecidos desde 1977 e mesmo assim eles consideravam uma importante atitude de resistência a de encontrar, beber, celebrar a amizade naquele momento imediato, não deixar para depois, inventar a situação para a felicidade, um espaço fraterno e propício a trocas.

Observa-se que, apesar de o ano de 1983 ser considerado como o fim do regime militar na Argentina, é difícil dizer que a repressão tenha realmente chegado ao fim nesta data, visto que a violência policial, a tortura, a insegurança e o medo divulgados pela mídia se prolongam até os dias de hoje. De toda forma, Jacoby observa que essa cena *underground* propiciou um ponto de partida diferente para as novas gerações. Com a chegada da democracia, os "esconderijos dionisíacos" se multiplicaram e "promoveram uma série de novas práticas estético-políticas onde o jogo, o humor, o corpo, o prazer, o baile, as emoções, a distância irônica e a relação com o outro tiveram um papel privilegiado."³⁸ Os artistas se negavam a aceitar que o corpo deveria ser subjugado à vontade política do momento, resgatando o prazer, inventando vestimentas e desafiando as normas homogeneizantes esperadas pela sociedade, "uma revolução com sex appeal"³⁹, mas que não deixava de ser perturbadora e inquietante.

No final dos anos 1980, a epidemia da Aids modifica as relações sociais deixando o tema da política do corpo mais complexo. A banda Vírus perde seu vocalista para a doença e continua, por apenas mais um ano, com o seu irmão Marcelo Moura nos vocais. Jacoby declara que estar vivo e saudável nesse fim de século é um privilégio. No último disco Vírus, *Terra de fogo* (1989), Jacoby escreve letras em homenagem a Federico, como *Despedida noturna*. Para ele, na década de 1990, "a penalização do gozo estava instituída, assim como a penalização da vítima, do paciente"⁴⁰, inclusive por parte da família. Em 1994, ele estampa camisetas com a frase "Eu tenho sida",

38 LUCENA, Daniela. Estrategia de la alegría. In: Museo Reina Sofía, 2012, p. 113.

39 JACOBY; LONGONI, 2011, p. 26.

40 Ibid., p. 332.



FIG. 109: Roberto Jacoby. Eu tenho AIDS, 1994.

divulgando em jornais seu projeto, tentando diminuir o estigma em cima da doença que geralmente é associada ao outro e que ainda hoje, 2016, não tem cura. Apesar de vinte anos antes, em 1996, ter sido anunciado um coquetel que não cura a doença, mas é capaz de reduzir os sintomas e fazer com que o corpo não sucumba, ao invés de sair às ruas comemorando, todos preferem ainda chorar a ausência dos amigos

mortos. Jacoby termina seu texto sobre a estratégia da alegria listando as questões a serem tratadas: "a aparição de novas identidades de gênero, as identidades múltiplas, fluidas e ficcionais, as conexões intergeracionais, a formação de novos sujeitos coletivos transnacionais nas redes, as cadeias de solidariedade global, as demandas de localização cultural etc..."⁴¹, tudo dependeria de ações.

Na Bienal de São Paulo de 2010, Roberto Jacoby vem com uma equipe de 25 pessoas, desenvolver um trabalho que leva uma frase de Aristóteles como título, *A alma nunca*



FIGS. 110 e 111: Roberto Jacoby e a Brigada Argentina por Dilma. A alma nunca pensa sem imagens. (29ª Bienal de São Paulo), 2010.

41 Ibid., p. 412.



FIG. 112: Antes da censura: Dilma Rousseff. Depois da censura: Vilma Ros.
Print screen do vídeo A alma nunca pensa sem imagens. Roberto Jacoby. 2010

pensa sem imagens. Receoso de uma tomada de poder pela direita nas eleições presidenciais no Brasil desse ano, Jacoby e sua *Brigada argentina por Dilma* fazem um trabalho abertamente a favor da candidata, que concorria à presidência da república contra o candidato José Serra. O trabalho é censurado em menos de 24 horas, devido às leis eleitorais brasileiras. A grande fotografia dos candidatos é tampada com papel pardo. Os artistas, então, insistiram em sua proposta: reformulam o projeto, que passa a discutir política no espaço expositivo, inclusive com a presença das Mães e Avós da Praça de Maio. Para não ser processado pela lei brasileira, Jacoby troca o nome Dilma por Vilma, que passa a ser representada por um ator que se traveste da candidata. Para não serem confiscadas como material de propaganda eleitoral, as camisetas pró Dilma foram viradas ao avesso e estampadas com a frase *Vilma vence*. Com muito humor e ironia, causando polêmica⁴², a bienal teve uma abertura bastante conturbada, não só por seu trabalho, mas por várias outras questões. O trabalho de Nuno Ramos que utilizava 3 urubus atraiu ecologistas que protestavam a favor do direito de liberdade e pela vida dos animais, pixadores que na bienal anterior

42 Roberto Jacoby escreve uma carta pública acusando a curadoria de denunciar, censurar e confiscar o material impresso do trabalho e a curadoria escreve uma carta, também pública, questionando o caráter do artista, ao colocar o futuro da bienal em risco com a lei e os investidores. Ambas podem ser lidas em: <http://brigadainternacionalargentina.blogspot.com.br>.



FIG. 113: A camisa antes da censura: "Dilma". A camisa do avesso, depois da censura: "Vilma vence". *Print Screen* do vídeo *A alma nunca pensa sem imagens*, 2010. Roberto Jacoby.

havia pixado o segundo andar vazio da mostra e que foram expulsos e presos, desta vez inseridos pela curadoria no projeto *Pixo SP*, foram novamente perseguidos pela polícia, quando Cripta Djan pixou uma parede do espaço expositivo com a frase "liberte os urubu". Apoiadores do candidato José Serra e de Marina Silva questionavam a Brigada dos artistas argentinos, manifestando e exigindo espaço para "todos os partidos, não só Dilma" e apoiadores de Marina questionavam as políticas ecológicas de Dilma. Chamados de "artistas de merda" ou usando outras formas de agressões, no primeiro dia de exibição para um público convidado, a turma de Jacoby ria com sarcasmo da cara da platéia. Os artistas acreditavam que era necessário, naquele momento, defender o governo da primeira presidenta mulher do país, que fazia parte do projeto do governo anterior, do presidente Lula, ex-operário, que introduziu forças democráticas e populares e alcançou o mérito social de retirar dezenas de milhões de brasileiros de uma situação de miséria. Jacoby faz uma ligação entre as direitas latino-americanas e os golpes de estado, a corrupção e os crimes. O grupo se preocupava, pois acreditava que seria um retrocesso muito grande se o candidato Serra fosse eleito. Como o tema da bienal era *Arte e política*, eles resolveram fazer uma espécie de comitê eleitoral para Dilma, uma campanha política aberta e direta. Questionada se só havia Dilma na bienal, a equipe de Jacoby responde que não, "na bienal inteira não", desafiando à reflexão sobre a política em cada trabalho apresentado na exposição. Em seu registro da tumultuada noite de abertura da exposição internacional, ficam

evidentes algumas contradições políticas brasileiras, as pessoas fazem cartazes e manifestações para defender a vida de três urubus, e não se manifestam a favor da candidata que atuou na luta contra a ditadura brasileira que cometia graves violações de direitos humanos, inclusive a crianças e adolescentes. A própria Dilma foi presa entre 1970 e 1972, torturada e expulsa da UFMG, em 1973, pelo decreto-lei 477 de 1969, acusada de subversão.

O ponto de vista de Roberto Jacoby e sua brigada é apresentado num sarcástico vídeo , do dia da abertura, que mostra os seguranças da Bienal perseguindo e detendo pixadores, que se revoltaram e gritaram palavras de liberdade⁴³. Agora, seis anos depois que a presidenta Dilma, eleita naquela situação e reeleita quatro anos depois, pelo voto popular, sofre um golpe por meio de um processo de *impeachment* perpetrado por políticos envolvidos em verdadeiros escândalos de corrupção, percebemos o quanto o trabalho de Jacoby foi premonitório e necessário, mas foi insuficiente.

Nesse momento, agosto de 2016, a presidenta se encontra afastada, apesar da própria justiça brasileira verificar que ela não cometeu nenhum crime de responsabilidade e um presidente interino envolvido em escândalos de corrupção se encontra em seu lugar. Essa situação, nos faz lembrar de Oswald de Andrade, que incentivava o uso do humor por parte daqueles que não detém o poder, como forma de revanche, descarga e vindita, uma forma de o oprimido se sentir justiçador. Aqui o humor parece não ser muita coisa, apenas uma atitude de bom senso, que fica registrada para o futuro. Dilma conta que eram muito penosos os momentos em que ela era colocada numa cela, de modo a esperar pela sua vez de ser torturada:

Quando alguma de nós era chamada para o repique, que era voltar à Oban [Operação Bandeirantes], havia um processo de contágio, de medo, e de uma identificação muito forte entre nós. Como forma de ter controle da situação, a gente dessolenizava. Então, tinha uma variante de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa mais humana de dominar o indizível, que

43 JACOBY, Roberto. *El alma nunca piensa sin imagen*. 14 min. Buenos Aires, São Paulo, 2010.

era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada a gente denuncia". E ria disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob seu destino, que você não tinha.⁴⁴

Dilma descreve uma situação semelhante ao que Freud utiliza como exemplo em seus textos *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) e em *O humor* (1927). Ele fala de um condenado que está sendo levado para a forca numa segunda-feira e diz: "É, a semana começa bem"⁴⁵, quer dizer, o que importa a semana para quem ia morrer na segunda-feira? Freud diz que a postura humorística traz um ganho de prazer para quem a adota e para quem indiretamente participa da situação humorística. Para ele, o prazer do humor advém da economia de sentimento. "A pessoa que ri se poupa, de alguma forma, e ela ri por isso, ao passo que o homem triste se enfraquece,"⁴⁶ diz Minois que ainda observa que, para Freud, "a neurose, a loucura, o êxtase, a embriaguez, o voltar-se sobre si mesmo" são defesas psíquicas contra a dor e que, o humor, ao contrário delas, seria uma arma mais sublime, que mantém a saúde psíquica e o equilíbrio, além de ser fonte de prazer.

A intervenção de Jacoby na 29ª Bienal de São Paulo não foi capaz de alterar o que se formava — os problemas que enfrentaria a frágil democracia brasileira. Enquanto a presidenta eleita se encontra afastada por políticos criminosos que a acusam injustamente de corrupção, penso na importância da ação de Jacoby, que num ato de solidariedade ao nosso país, mas também entendendo o reflexo que as questões políticas causam em toda a América Latina, protestou contra um futuro obscuro que ele visualizava, como numa premonição que se vale de sua experiência com a arte e com a política desde o final dos anos 1960. Diante de todo terror que ele previa, deveria ele seguir a lei eleitoral ou tentar burlá-la? A instituição deveria apoiá-lo ou abandoná-lo? Sua ação acabou também revelando o comprometimento político da

44 CARVALHO, Luiz Maklouf. *Dilma diz ter orgulho de ideais da guerrilha*. Folha de São Paulo. Terça-feira, 21 de junho de 2005 .

45 FREUD, Sigmund. *O Humor* (1927). In: FREUD, 2014, p. 263.

46 MINOIS, 2003, p. 527.

instituição que, no caso, se preocupava mais com sua sobrevivência e financiamento, temendo punições legais aos responsáveis pelo evento. Não haveria uma maneira de a instituição apoiá-lo, mesmo que cinicamente, de forma a não se comprometer?

Já vimos que a arte não é capaz de mudar muita coisa, Camnitzer falou de sua frustração com a arte política dos anos 1960-70. Dilma também observa que, no final dos anos 1960, ela e seus companheiros fizeram uma "uma análise errada", achando que a ditadura estava em crise, e estava iniciando o "milagre econômico".

A gente não percebeu em que condições atuava. Se a gente tivesse feito uma análise correta da realidade, se tivesse visto o que estava acontecendo... Mas a gente não percebeu, apesar da retórica, qual era o nível de endurecimento político e de repressão que eles iam desenvolver.⁴⁷

A partir de 1969, verifica-se um endurecimento militar que isolou, prendeu e matou grupos guerrilheiros que lutavam contra os militares, causando o desmantelamento desses coletivos.

O trabalho de Jacoby causa desconforto e instiga seus antagonistas. Os curadores da bienal, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, se opuseram ao trabalho e ao artista⁴⁸. Nas imagens capturadas pela brigada argentina, no dia da abertura da bienal, observamos um casal se aproximar, em estado alterado, dizendo que o trabalho era "uma bosta" e que Jacoby era um "artista de merda". A resposta dos artistas é o riso. Enquanto o casal se afasta, eles gargalham e repetem as frases ditas, imitando-o, apontando o dedo na cara de Jacoby. A situação é tensa, as gargalhadas em alto e bom som não são risadas de simpatia, e sim, uma resposta debochada, que anula qualquer pretensa autoridade, demonstrando ausência de medo e de respeito. Talvez para descontrair, mas sem abdicar do contexto subversivo, uma voz feminina que não aparece no vídeo,

47 CARVALHO, Luiz Maklouf. *Dilma diz ter orgulho de ideais da guerrilha*. Folha de Sao Paulo. Terça-feira, 21 de junho de 2005 .

48 Ver carta aberta publicada no blog do artista: *Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias*. Em: <http://brigadainternacionalargentina.blogspot.com.br>.

com sotaque espanhol, acrescenta: "cocô gostoso, cocô gostoso"⁴⁹.

Estratégia da reapropriação de estereótipos

Pouco depois da abertura democrática no Uruguai, em 1986, Luis Camnitzer (1937), após viver 22 anos nos Estados Unidos, retorna a Montevideo, onde inaugura uma retrospectiva de sua obra. Prevendo ser criticado por deixar o Uruguai, em 1964, quando desenvolvia um trabalho expressionista e de caricaturista político e aparecer, duas décadas depois, como um artista conceitual, e temendo que sua posição conceitualista pudesse ser interpretada como desenraizada ou como uma afetação novaiorquina, o artista escreve a *Cronologia* de suas decisões artísticas, para assegurar-se de que sua obra fosse entendida corretamente⁵⁰.

Nela, Camnitzer se autodefine como um "uruguaio exilado,"⁵¹ pois, apesar de ter nascido na Alemanha, em 1937, mudou um ano depois para o Uruguai, com sua família, que fugia da guerra, e aí viveu até os 27 anos de idade. Em 1964, quando recebeu a Bolsa Guggenheim para estudar gravura, ele passou a viver em Nova York com a sua esposa na época, a artista Liliana Porter, fugindo das ditaduras latino-americanas e da falta de perspectiva de trabalho em seu país. Anos depois, ele relata ter alcançado "a honra do exílio político" que "não foi um prêmio por minhas façanhas heróicas, de fato inexistentes", diz ele, "senão um mero sintoma da arbitrariedade cega dos déspotas."⁵² Como um autoexilado, ele ainda continua falando a um público de um Uruguai dos anos 50, "é dali que vejo o resto do mundo"⁵³. Como ele, muitos artistas migraram para outros países e continuaram desenvolvendo seus pensamentos sobre

49 Imagens do registro do dia da abertura da bienal. JACOBY, Roberto. *El alma nunca piensa sin imagen*. 14 min. Buenos Aires, São Paulo, 2010.

50 CAMNITZER, 2011, p. 15.

51 Ibid., p. 38.

52 Ibid., p. 15.

53 Ibid., p. 38.

a América Latina, que não pode ser percebida somente dentro de um limite geográfico, e sim fragmentada aqui e ali.

Em seu texto, o artista nos apresenta uma visão dialética da vida, sempre trabalhando com ideias contrastantes, tentando o máximo de sinceridade e autocrítica, um autêntico humorista. A sua *Cronología* que, a princípio, seria uma prestação de contas para seus amigos uruguaios, em seu espirituoso ponto de vista, com o tempo, se converte em "literatura promocional", fato que o deixa envergonhado perante o público, fazendo com que recorra ao humor e ao cinismo para superar a dificuldade de lidar com essa realidade, e ao mesmo tempo "manter uma distância antropológica de si mesmo"⁵⁴. Fazendo humor consigo mesmo, o artista nos apresenta suas dificuldades em relatos irônicos, que demonstram consciência das muitas possibilidades interpretativas para um mesmo fato. Sua relação com o riso é ambígua, ele não tenta explicá-lo e apesar do humor estar presente em seus trabalhos, o que ele demonstra é seu desapontamento, dizendo-se "cansado desta reação"⁵⁵ do público, ao receber com sorrisos, por exemplo, o seu trabalho *Fragmentos de assinatura para serem vendidos por centímetro* (1972). Como um bom humorista que não ri de sua própria piada,

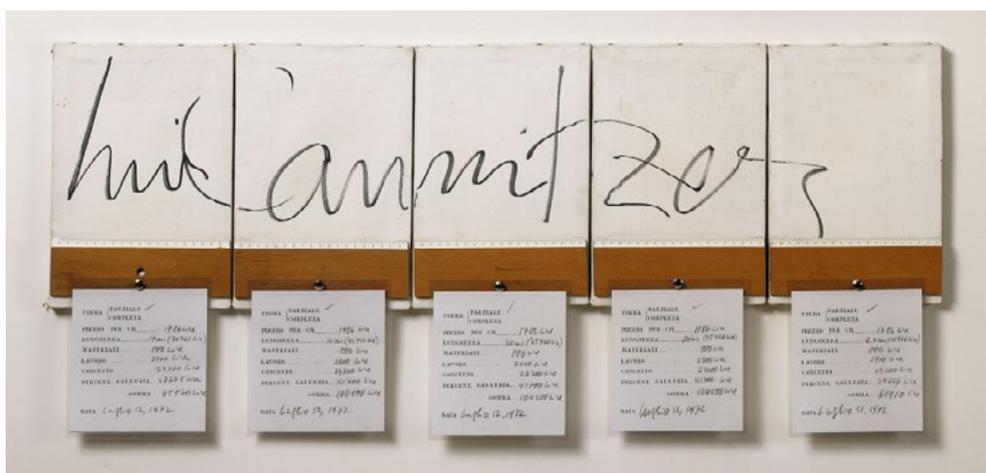


FIG. 114: Luis Camnitzer. Fragmentos de assinatura para vender por centímetro, 1972.

54 CAMNITZER, 2011, p. 15.

55 Ibid., p. 22.

Camnitzer continua relatando que esse desapontamento o levou à necessidade de "averiguar se a [sua] obra era arte ou piada"⁵⁶. Para isso, diz ter recorrido ao hipnotismo, gerando ainda mais humor à sua descrição de um artista conceitual. Ao tentar negar o humor, ele acaba complementando-o e, ao final, sua dúvida permanece sem resposta, arte ou piada? Mais à frente, ele coloca um pouco mais de lenha na fogueira, dando elementos ao leitor para desconfiar das boas intenções dos artistas: "É o lucro que gera a necessidade de promover-se individualmente e o que distorce a produção de arte,"⁵⁷ e assim, seu raciocínio dialético desenvolve-se entre sua existência como artista e sua ética. Camnitzer não aborda o seu próprio humor senão humoristicamente, como parte de um jogo. Ele não tenta decifrá-lo, sua relação com o humor é irônica, ele diz se incomodar, e diz que é uma estratégia pessoal para lidar

com a realidade, mas percebemos em seus trabalhos, que o humor é também uma forma de colocar as ideias para dialogarem, como se elas tivessem vida própria. Como nos trabalhos textuais da década de sessenta, na série das "caixas", quando o texto dialoga com a forma e a imagem, assistimos a eles interagindo na nossa frente, despertando-nos para um estado de atenção para os possíveis significados que emanam dessa relação.

Seu humor discreto e inteligente perpassa todos os seus textos e trabalhos, Camnitzer diz que em meados de 1965, depois de passar por uma crise, decidiu "que preferia ser um exibicionista



FIG. 115: Luiz Camnitzer. Imagem construída com palavras organizadas para formar uma frase. (Frase formando uma imagem que parece uma frase), 1973.

56 CAMNITZER, 2011, p. 22.

57 Ibid., p. 15.

intelectual do que um emocional"⁵⁸, caracterizando justamente o campo propício para o humor, isento de emoção, envolto na "indiferença mais fria"⁵⁹, descrito por Bergson. Para o filósofo francês, o humorista disfarçado de cientista, que examina os termos, fatos e detalhes técnicos, na verdade, é um moralista que tenta corrigir os males que observa.⁶⁰ É o que Camnitzer vem fazendo, construindo a sua base moral alicerçada em estudos relevantes da realidade que o cerca. Para o artista uruguaio, a arte não é o oposto da ciência, "do cientista exigimos que seja responsável e que sirva ao bem comum, que seja rigoroso em seus processos de especulação, de pesquisa e de experimentação, e que seja capaz de prestar contas sobre o que faz, quando isso lhe for pedido," e essas características seriam comuns também ao artista. Para ele, "a única diferença entre arte e ciência está em que na arte podemos trabalhar sem ter que utilizar como referência a lógica, e podemos suspender a relação causa-efeito". Desta forma, o cientista *explicaria* o incrível, enquanto o artista *apresentaria* o incrível para expandir o mundo do crível.⁶¹

O humor em sua obra não é reivindicado como vingança, ele é o seu temperamento, e atravessa todo seu trabalho, mostra como ele vê as coisas, a arte, a política, a realidade... Em seu texto, Camnitzer explica a transformação que a política sofreu em sua obra. Ele observa como, na década de 1970, ele achava que podia mudar o mundo, "havia uma quantidade de coisas idealistas da juventude que obviamente não funcionaram"⁶². "Estava comprometido com um esforço compartilhado por minha geração na América Latina e por alguns artistas hegemônicos. Queríamos fazer uma arte que afetasse a política"⁶³, diz ele. Mas o fato de ele perceber tanto um

58 CAMNITZER, 2011, p. 16.

59 BERGSON, 2007, p. 95.

60 Para Bergson, o humor é uma espécie de sátira que tem preferência pelo científico, "pelos termos concretos, pelos detalhes técnicos, pelos fatos precisos. (...) O seu autor é um moralista que se disfarça de cientista." BERGSON, 2007, p. 95-96.

61 CAMNITZER, Luis. O artista, o cientista e o mágico. In: Humboldt. Mediação artística. (revista) trad. Soraia Vilela . 2011-2. n.104 - ano 52. Alemanha: Goethe-Institut.

62 CAMNITZER, 2011, p. 31.

63 CAMNITZER, 2011, p. 19.

amolecimento por parte dos líderes políticos revolucionários que na década de 1970 faziam algumas negociações com os ditadores quanto o fato de, muitas vezes, sua obra ser recebida com sorrisos, o fez se sentir frustrado e se dar conta de que "não era capaz de produzir arte politicamente efetiva,"⁶⁴ então a política, em seu trabalho, começa a ser pensada como uma proposição para a reflexão.

Em 1982, Camnitzer escreve um *Manifesto*, no qual a sua primeira frase é *Presumo ser um artista revolucionário*. Isso significa, em suas palavras, que ele *quer* "eliminar a exploração do homem pelo homem, alcançar uma distribuição equitativa de tarefas e bens, construir uma sociedade justa, livre e sem classes." Com a justificativa de que, para alcançar esses objetivos, ele precisa se comunicar com a maior quantidade de público possível, isto é, numa larga escala de produção e distribuição, ele continua seu raciocínio, apontando diretrizes que contradizem sua primeira afirmação, confundindo-nos ao tentar decifrar sua ironia. De acordo com essa linha de pensamento, para encontrar seu sucesso como artista revolucionário, aquele capaz de realizar alguma mudança na sociedade, ele teria que seguir as regras do sistema, isto é, "buscar ocasiões que me[o] favoreçam, aproveitar-se dos erros dos outros, negociar preços", aproveitar de quem se aproveitaria dele, pagar baixos salários e exigir a maior produção possível, sabotar os canais de difusão de seus concorrentes, "criar rumores" e "inimizá-los com seus galeristas", "tratar de desprestigiá-los". Quando ele tivesse criado um mercado internacional para sua arte, aí sim seu trabalho alcançaria seu ideal revolucionário.⁶⁵ Revelando a elaborada rede do sistema de arte, ele aponta para as avaliações que se deve fazer um artista contemporâneo. Como prosseguir sendo um artista revolucionário, que contribui para uma redistribuição de poder e, ao mesmo tempo entrar no sistema da arte? Camnitzer não esconde seus caprichos excêntricos e suas frustrações, ele diz que "ao mesmo tempo que criticava o sistema queria ser rico e famoso e isso não funciona muito bem"⁶⁶. O mundo de hoje não combina com

64 Ibid., p. 19.

65 Manifesto, 1982. In: Ibid., p. 28-29.

66 CAMNITZER, 2011, p. 34.

a pureza, a inocência, a ingenuidade e concordamos com o artista: "é muito, muito complicado"⁶⁷...

Percebendo, sem espanto, que seu trabalho não transformou o mundo, apenas, eventualmente, algumas pessoas, nesse manifesto, é proposta uma discussão sobre o *cinismo ético*, uma estrutura moral que o artista vem discutindo com seus alunos e que significa "atuar evitando fazer dano, mas mantendo uma perspectiva cínica sobre o mercado, para tratar de usá-lo sem ser utilizado."⁶⁸, "utilizar a corrupção sem se corromper"⁶⁹, "prostituir-se intencionalmente"⁷⁰... É o que ele faz neste texto, apresenta um caminho questionável para um artista que se diz revolucionário, mostrando seu comprometimento político e social num sentido mais amplo, mostrando uma opção de atuação com a qual fica difícil concordar, na qual o fim justificaria os meios. As palavras de Caminitzer são ambíguas, apesar de propor usar o mercado cinicamente, visando à divulgação de seu trabalho, ele rejeita o cinismo, quando expõe o funcionamento desse mecanismo e de suas escolhas artísticas, que acabam evidenciando também o cinismo do mercado que assimila inclusive esse tipo de obra que o critica, e expõe seus meios. Caminitzer assume seu desejo por sucesso, mas não às custas de sua ética ou do ocultamento cínico de informações que possam prejudicar sua posição de artista revolucionário, pelo contrário, ele costuma trazer todas essas questões em seus textos e trabalhos, valorizando a transparência como característica essencial tanto para a arte quanto para a pedagogia.

Conta Caminitzer que aos 17 anos, ele já havia decidido que não viveria de sua arte. Assim, ele tentava evitar uma demanda mercantil e as pressões externas, criando uma zona de liberdade para atuar. Desde os 20 anos, o artista se dedica à educação

67 CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12. <http://esferapublica.org>.

68 CAMNITZER, 2010- 2011, p. 34.

69 CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12. <http://esferapublica.org>.

70 CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12. <http://esferapublica.org>.

e hoje é professor emérito na Universidade do Estado de Nova York. Sua avaliação, hoje, é a de que, no início, ele pretendia uma pureza, que o distanciava dos governos, do mercado e das pessoas, uma posição elitizada de quem se preocupava mais em criar sentido para as coisas, constatação que, atualmente, não deixa esperanças de que possam ser revertidas, mas, ao mesmo tempo, ele está consciente sobre uma nova geração de artistas que, segundo ele, lida muito bem com essas questões e ainda consegue manter o bom humor.

Mais recentemente, em 2008, Camnitzer enviou à Bienal de Havana, um texto, o *Manifiesto de Havana*, no qual ele organiza a conexão entre noções fundamentais na arte latino-americana: poder, ética, política e ecologia.

Manifiesto de la Habana, 2008

Luis Camnitzer

- 1) Creo que la cantidad de poder en el universo es finita
- 2) Creo que esa cantidad finita de poder está mal distribuida
- 3) Creo que el poder tiene que ser redistribuido equitativamente
- 4) Creo que la forma de redistribución del poder define una ética.
- 5) Creo que la redistribución ética del poder necesita una estrategia.
- 6) Creo que la estrategia para una redistribución ética del poder define una política.
- 7) Creo que el arte es un instrumento que sirve para implementar esa política.
- 8) Creo que el uso del arte para otros propósitos ayuda a una mala distribución del poder.
- 9) Creo que la mala distribución del poder es un desastre ecológico.
- 10) Creo que el arte mal usado es un desastre ecológico.
- 11) Creo que hay que pensar dos veces antes de hacer arte.⁷¹

Para Camnitzer, a função do artista seria colaborar para uma distribuição igualitária do

71 CAMNITZER, 2010- 2011, p. 51.

poder que, quando tivesse sido alcançada, sua figura não seria mais necessária, pois todas as pessoas se tornariam artistas.

Hoje, com cerca de 70 obras adquiridas pela *Daros Latinoamerica Collection*, ele diz se divertir com as recentes vendas de seus trabalhos. Para Camnitzer, o problema da identidade latino-americana estaria na sua estereotipização pelo sistema hegemônico, visando a sua adequação ao mercado. Para ele, a comercialização das obras de arte é que "converte a polaridade centro/periferia em uma relação de poder" e é ela inclusive que gera essas nomenclaturas. A comercialização também, além de valorizar um mito individualista, valorizaria as formas que identificam uma arte latino-americana, em detrimento do que a obra pretende comunicar. Para ele, a adoção desses recursos valorizados pela arte hegemônica, serviriam para estereotipar a nossa identidade, agregando a ela um potencial comercial. Como exemplo, ele cita o surgimento, na década de 1990, do termo "arte de vítima", usado pela crítica norte-americana que encontrava dificuldades em "acomodar a ambos, ética e estética" e terminava por "desprestigiar ideias que percebemos como complexas e válidas."⁷²

Camnitzer observa que é muito difícil reverter a estereotipização de uma identidade e ele cita o exemplo da Bienal de Havana criada em 1984. Enquanto em Cuba se pretendia criar "uma caixa de ressonância específica para a arte da periferia", abordando os "temas da marginalidade" e propondo discussões e intercâmbio de ideias para os artistas do terceiro mundo, as galerias internacionais viam uma oportunidade de adquirir obras de jovens artistas a baixo preço. "As equações arte-comércio e arte-hegemonização, portanto, começaram a deslocar os ideais iniciais da Bienal. É assim que o êxito da Bienal de Havana também simboliza sua morte e obriga a uma séria revisão estrutural."⁷³ Daí sua pergunta, como utilizar o sistema sem ser utilizado por ele?

⁷² CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12. <http://esferapublica.org>.

⁷³ CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12. <http://esferapublica.org>.

Toda essa discussão se presta a explicar o possível caminho percebido por Caminitzer para todo esse impasse. Ele fala rapidamente de uma estratégia bem sucedida, para logo continuar suas problematizações, sua rede de ideias. A única solução para o problema da estereotipização da identidade das periferias seria a reapropriação desses estereótipos, renovando-os e redefinindo assim a nossa identidade, e o humor e a ironia seriam os veículos mais eficazes para essa reapropriação, para "des-internalizar" os elementos estereotipados. Ele cita o trabalho do artista colombiano Nadín Ospina, que veremos em seguida, como um exemplo de sucesso para esse procedimento.

Quanto a si, Caminitzer diz em uma entrevista

Quando me perguntava antes da entrevista se realmente ia deixar de fazer arte, te digo que em certo modo sim. Não em forma abrupta ou radical, ou falsa como Duchamp, senão que estou em uma situação em que tenho menos ideias, a fertilidade de criação vai baixando, não tenho a ansiedade de ter que produzir e tenho a certeza de que é mais importante mudar o sistema educativo que pôr uma obra na parede, como efeito cultural, como efeito de mudança, como efeito de progresso. Me interessa mais isso.⁷⁴

Para Camnitzer, "arte e educação são a mesma coisa e somente tomam forma em meios diferentes"⁷⁵. Entre 2009 e 2014, ele desenvolve um trabalho chamado *O museu é uma escola: o artista aprende a comunicar-se, o público aprende a fazer conexões*. Este projeto conta com o engajamento de cerca de 15 museus e está instalado permanentemente no Museu da Memória e Direitos Humanos, em Santiago do Chile. O projeto objetiva que os museus deixem de funcionar como mecanismos de honra a indivíduos ou classe social e trabalhem para uma redistribuição de poder,

74 CAMNITZER, Luis. *En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte*. Em: <http://esferapublica.org/nfblog/luis-camnitzer-en-cierto-modo-si-voy-a-dejar-de-hacer-arte>. Acesso: 13/02/2016.

75 CAMNITZER, Luis. Introduction to the symposium "Art as education/Education as art." In: CAMNITZER, 2009, p. 236.



FIG. 116: Joseph Beuys. *Demokratie lustig* (Democracia é engraçada, 1973). Registra o momento, em 1972, em que Beuys é demitido da Academia de Arte de Dusseldorf e escoltado pela polícia para sua retirada da escola, com a justificativa de que Beuys ignorava as regras e deixava entrar quem quisesse em suas aulas. Na foto, ele aparece de sobretudo, chapéu e um largo sorriso no rosto, acompanhado por seus alunos.

informando ao público seus direitos e incentivando-o a pressionar as instituições por mudanças ou, pelo menos, se nada mudar, evidenciar a hipocrisia delas.

Em alguns momentos, neste texto, fica perceptível que o trabalho de Camnitzer se aproxima do de um alemão mais convicto, Joseph Beuys. A sua famosa frase "todo mundo é uma artista", na versão latina, demanda a condição da distribuição igualitária de poder para que ela se efetive. E, ciente da comicidade da democracia⁷⁶, suas contradições e absurdos, Camnitzer elabora o seu *cinismo ético*, que deve ser ensinado nas escolas de arte, para uma educação mais transparente. Em tempos de elevado nível de cinismo entranhado em nosso cotidiano, Camnitzer troca o foco do político, para o ético.

Nadín Ospina (1960) também revela algumas alterações em seu modo de trabalhar.

76 "A democracia é engraçada". Joseph Beuys. _____

Entre 1985 e 1992, o artista colombiano, diz ter trabalhado como um artista moderno, isto é, sempre interessado na arte pré-colombiana, mas "tratando de estetizá-la", criando um estilo, produzindo uma "obra de autor" e tentando convertê-la em esculturas modernas com a resina de poliéster⁷⁷. Mas um dia, ele adquire uma "autêntica" peça pré-colombiana e posteriormente descobre que ela não passava de uma mera falsificação. Ospina se sente indignado, devolve a peça para o vendedor e, então, se distanciando das emoções causadas por ter sido trapaceado, por se sentir enganado, por ter acreditado que aquela peça tinha uma conexão com o passado, que possuía uma aura, Nadín inicia uma profunda reflexão sobre o que havia mudado com a descoberta da falsificação. A partir desse momento, o artista deixa de produzir ele mesmo suas obras, passa a ser, então, o coordenador de seu trabalho, e se converte em um artista mais conceitual. Apropriando-se de um sistema clandestino de produção, ele agrega o cinismo da sociedade contemporânea, como um material de seu trabalho, e passa a se interessar pelas condições culturais e sociais que propiciam a existência desse mercado submerso, ilegal, mas totalmente consolidado e extremamente sofisticado. Nadín descobre que, para dificultar a descoberta da falsificação, os falsificadores misturam peças pré-colombianas verdadeiras, de menor valor, moendo-as e usando o pó na confecção de outras "mais valiosas". Nadín diz ter percebido, em sua experiência, que mesmo a peça falsa tem "um poder tremendo de convocar o passado"⁷⁸.

A primeira aparição das peças pré-colombianas falsificadas em sua obra foi no 34º Salão Nacional de Artistas Colombianos, que aconteceu em Bogotá, em 1992, ocasião em que o artista ganhou o primeiro prêmio de um júri que incluía Luis Caminitzer, com a obra *In partibus infidelium* (Em terras de infiéis). Nadín conta que nessa época chegou a ser atacado por um espectador que jogou uísque em sua cara, por achar

77 GARZON; MUÑOZ, 2005, p. 131.

78 HERZOG, Hans-Michael. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. In: HERZOG, 2004, p. 11 a 39.



FIG. 117: Nadín Ospina. Relieve de los pícaros. Xólotl. 2005.



FIG. 118: Nadín Ospina. Chac Mool III, 1999.

que o trabalho era "uma piada com um passado sagrado"⁷⁹. Para a instalação, Nadín comprou peças falsas na Colômbia, no Equador e no Peru, e as exibiu em vitrines do século dezenove, numa paródia de um museu etnográfico, em sala com paredes pintadas como uma selva onde se ouvem sons de grilos e sapos, "uma coisa exótica", diz ele, "a encenação da falsidade"⁸⁰. Logo depois, Nadín passa a fazer encomendas a esses artesãos anônimos, e desenvolve seus projetos de esculturas "pré-colombianas" representando conhecidos personagens da cultura norte americana — dos desenhos do Simpsons e do Mickey Mouse transformados nas figuras Mochicas e Chac Mool encontradas nas culturas mayas e aztecas. Nadín diz gostar de pensar em sua escultura como uma coisa mestiça, um travestí, um anfíbio, como símbolo da simulação. Ele observa que na Colômbia, muitas vezes, há um desejo de ser outra

79 ARZON; MUÑOZ, 2005, p. 135.

80 HERZOG, Hans-Michael. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. In: HERZOG, 2004, p. 11 a 39.

coisa, como se pode constatar pela piada "muito boba, mas real" que ele nos conta: "a classe alta colombiana quer ser francesa, a classe média quer ser norte-americana e os populares querem ser mexicanos, ninguém quer ser colombiano"⁸¹. Para ele, esse sentido de não pertencimento forma o fio condutor dessa ideia.

Enquanto, por um lado, considera-se que Ospina esteja profanando algo sagrado, por outro, Ospina vê a oportunidade de discutir sobre a questão da autoria. Para ele,

[...] há um pensamento muito eurocêntrico relacionado com o conceito de autor, enquanto que a arte pré-colombiana se inscreve dentro de uma construção coletiva onde o assunto místico religioso é o principal. Nesta obra queria chamar atenção sobre esse paradoxo: um artista contemporâneo insere uma imagem de um elemento pré-colombiano e este adquire automaticamente o caráter de obra de arte com autor próprio.⁸²

Nessa virada para o modo contemporâneo de trabalhar com a arte, Nadín supera as preocupações modernas com a autoria, a autenticidade e a originalidade da obra apoiando-se em citações, terceiras pessoas, paródias, apropriações, mesclando elementos locais e externos "para apresentar uma série de problemáticas da aculturação que ocorre em nosso meio".⁸³

Camnitzer, em *Arte contemporânea colonial*, explica as coisas em termos de estupro cultural, diz ele:

Um cavalheiro em um país desenvolvido inventa as batatas chips. Em seu próprio contexto vital, ele conseguiu enriquecer qualitativamente a hora do coquetel e, quantitativamente, a si mesmo. Entretanto, no contexto colonial, ele introduziu um novo hábito, uma noção de status, um ponto de identificação pelo qual a colônia pode se relacionar com a metrópole e acreditar que está sentindo e agindo da mesma maneira. Podemos dizer que o

81 [Http://www.nadinospina.com](http://www.nadinospina.com).

82 ARZON; MUÑOZ, 2005, p. 135.

83 *Ibid*, p. 140.

que aconteceu foi um estupro cultural por meio de uma batata.⁸⁴

Em uma conversa com Diego Garzón, Ospina diz que “tudo é uma questão de busca de identidade”⁸⁵... Seu trabalho fala de um conflito entre a cultura norte-americana, e o seu "sentimento de pertencimento e admiração estética com as culturas pré-colombianas". Com o tempo, a admiração pela calça jeans, a coca-cola, as comidas rápidas e pela árvore de natal, de fim de ano com neve, inseridos na cultura popular da Colômbia nos anos 1960, se transforma em crítica a partir da observação da perversidade que há por trás de tudo isso, a felicidade inocente em assistir admirado aos filmes da Disney, com uma observação mais aguda, se transforma em algumas indagações de como essa cultura se instala em solo latino-americano:

[...] essa imagem infantil se perturba numa sensação um pouco amarga de como temos sido manipulados e como essa manipulação tem sido feita nessa franja sutil — a infantil — que se converte em um espaço para introduzir ideologias e uma reivindicação consumista impiedosa⁸⁶.

A essa universalização do modelo americano que faz com que ocorra uma transformação na cultura colombiana, Bernard Marcadé chama de hibridação, criollização enquanto Nadín inventa o termo Pop colonialismo⁸⁷. Para o canal "Antena Pop", no *youtube*, respondendo à pergunta do jovem repórter, sobre qual seria a soma de um Mickey Mouse com uma escultura pré-colombiana, Nadín responde rapidamente: "um travesti".

Em seu trabalho mais recente, Nadín continua se reapropriando de estereótipos da cultura latino-americana, através do humor e da ironia, como em seu trabalho *Colombialand* (2004), uma instalação composta por vídeo, esculturas e pinturas inspiradas em um conjunto de brinquedos Lego, que ele adquiriu em Paris para

84 FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 267.

85 ARZON; MUÑOZ, 2005, p. 138.

86 Ibid., 2005, p. 140.

87 OSPINA, Nadín. *Colombialand*. Instituto Cervantes de París. 2007. p. 16.

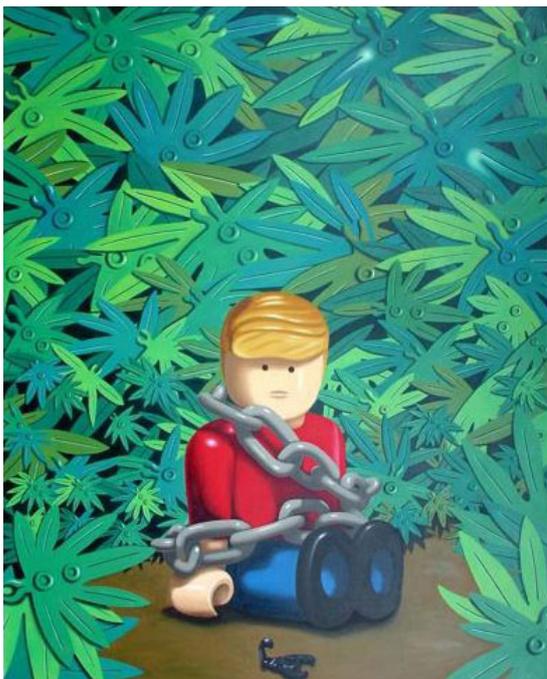


FIG. 119: Nadín Ospina. Sequestrado (Colombialand), 2004.



FIG. 120: Nadín Ospina. Sicário (Colombialand), 2004.

presentear sua filha. O brinquedo fazia parte da série "Lego adventures" e se passava na América Latina, para a qual iam em viagem de aventura, um professor e um detetive. O conjunto Lego era ambientado numa paisagem selvagem, com pirâmides pré-colombianas e personagens locais caracterizados como maus, ameaçadores, com cicatrizes na cara, armas, bombas, pessoas sequestradas e esqueletos. Ao observar sua filha brincando, Nadín relata que o brinquedo educativo se transformava em um brinquedo perverso. Ele lembra da revista *National Geographic*, também de 2004, que tinha na capa uma mulher com características indígenas, numa floresta, exibindo seu armamento e munições, sob o título: "Colômbia, o país da cocaína". Para o artista, tanto a revista quanto o brinquedo infantil eram uma forma de caricaturizar os habitantes dessa região, veiculando "as piores imagens racistas e xenófobas"⁸⁸. O fato de artistas visuais atenderem à demanda por esse tipo de comentário inquieta as ideias de Ospina, que em sua fala não apresenta raiva, nem ódio, e sim uma ternura no modo de expressar suas ideias. Mas quando o artista contextualiza também o ponto

88 OSPINA, 2007, p. 28.

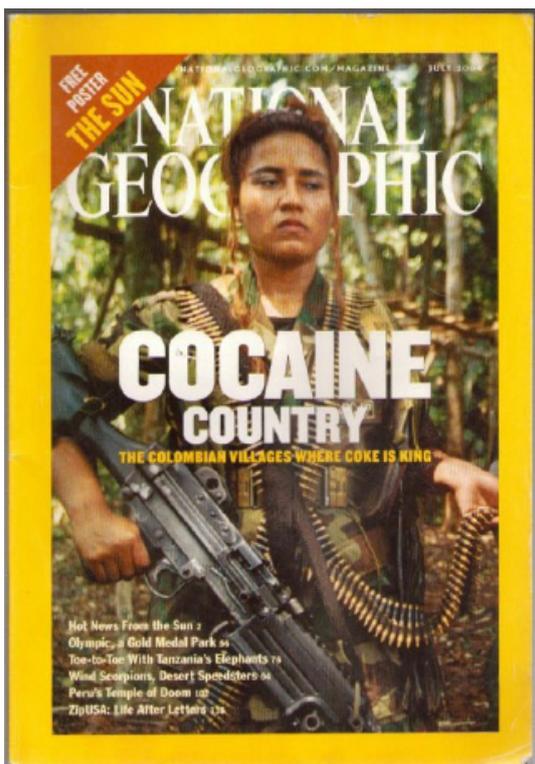


FIG. 121: National Geographic - Julho 2004: "Cocaine country".

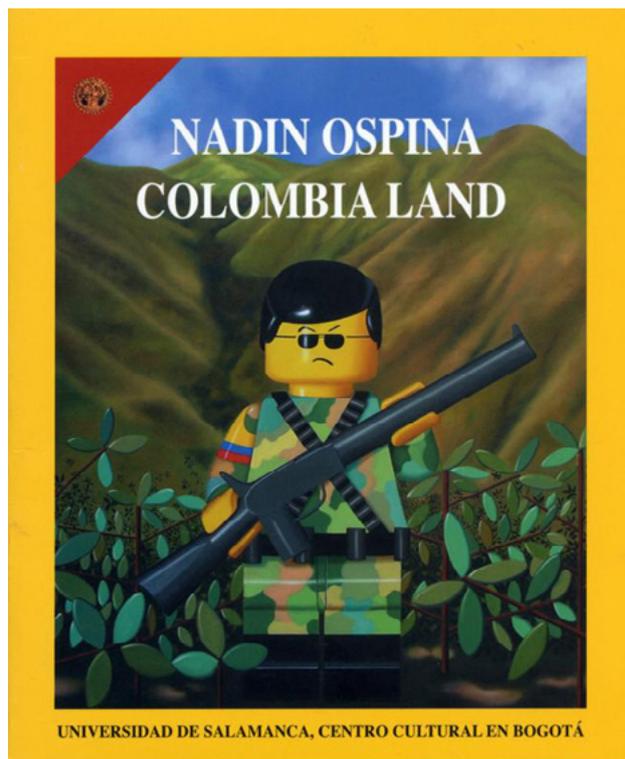


FIG. 122: Nadín Ospina. Colombialand, 2004 - 2006. Catálogo Centro cultural Universidad de Salamanca. Bogotá.

de vista de quem nos estereotipiza, ele vai na contramão dessa demanda, criticando esse modo de ver que ele julga ser tão prejudicial para o latino-americano.

O trabalho de Ospina possui muitos níveis críticos, as pinturas que compõem *Colombialand*, por exemplo, são uma declarada paródia ao pintor colombiano Fernando Botero, com as quais, num procedimento irônico, sublinha o mal para nos fazer pensar no bem que deveria existir, Ospina replica o esquema de um personagem na paisagem, mas, em suas imagens, ele exacerba as características negativas, para nos fazer perceber de uma forma mais complexa e humana, a construção dessas ideologias.

A figura de Botero é uma figura, a meu modo de ver, nefasta para o meio colombiano porque tem marcado uma maneira de fazer arte e uma identidade da Colômbia no estrangeiro como se fosse a única forma viável de fazer arte na Colômbia, e também a instauração de sua obra e de suas coleções nas instâncias institucionais, que é uma coisa bastante perversa. Quer dizer, um

artista que faz umas doações supostamente muito generosas, que enchem os museus de sua obra e excluem outros tipos de obras.⁸⁹

Nadín é como o pintor e caricaturista do século XIX, descrito por Baudelaire, ele

[...] é um satírico, um bufão,
mas a energia com a qual
Nos pinta as sequelas do Mal
Prova-lhe o imenso coração.⁹⁰

O artista nos faz pensar no poeta, no seu livro e na sua vida. As pinturas e o vídeo de *Colombialand* levam o nome do livro de Baudelaire, *As flores do mal*. As pinturas são elaboradas pelos assistentes de Ospina, através de desenhos que ele faz no *photoshop* e *corel draw* e também servem de base para a animação. No vídeo, a artificialidade da paisagem de lego, feita no computador, parece formada num sonho, que é visto através de círculos que se alternam na tela preta. Luzes brilham muito intensas, as flores crescem por todo cenário, o som eletrônico vai aumentando em ruídos, (tarol, tiros, bombas, um helicóptero?) e tomam todo o espaço da exposição. Há o personagem branco sequestrado, um assassinato e a caveira da morte.

Nadín diz dar à Lego uma resposta à altura de seu comentário inicial. Ele cumpre seu papel como artista, o de revelar-nos o que antes estava obscurecido pelo véu da bondade ou pelo que chamamos de um "brinquedo educativo" que, na verdade, oculta as relações econômicas e de poder que pretendem perpetuar hegemonias, privilégios e valores estéticos. Em consonância com o poeta francês do final do século XIX, ele parece nos dizer "é o Diabo que nos move e até nos manuseia!"⁹¹

89 HERZOG, Hans-Michael. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. In: HERZOG, 2004, p. 11 a 39.

90 BAUDELAIRE, 2006, p. 248.

91 BAUDELAIRE, 1985, p. 99.

Estratégia da reformulação histórica



FIG. 123: Giuseppe Campuzano. Museu Travesti do Peru. 2003.

O peruano Giuseppe Campuzano, nascido em 1969, criou, em 2003, o *Museu Travesti do Peru*, no qual reúne objetos, recortes de jornal, fotografias, trabalhos de arte, mapas, textos, crônicas, histórias pessoais, na tentativa de construir uma história sobre algo que sempre foi ignorado e apagado pela história hegemônica. A partir de 2004, Giuseppe começa a exibir sua coleção e também a fazer conferências e intervenções, em ruas e galerias. Seu objetivo não é definir, nem representar o que é o travesti, mas sim resgatar a diversidade de significados possíveis, a partir também de sua própria experiência. Seu Documento Nacional de Identidade (DNI), ampliado e impresso em vinil adesivo, colado à parede do museu, apresenta seu nome de nascimento, Frank Giuseppe Espinoza Campuzano, escrito com erro ortográfico, *Guiseppe*. Na etiqueta do trabalho, as iniciais DNI se transformam em *De Natura Incertus*.

Entre tantas possibilidades de definições de gênero, a advogada autodenominada

é apresentado dentro de outro museu ou galeria ou na rua em uma performance e, desde 2008 também em livro. O museu de Campuzano é uma transgressão ao museu, ele entra, por uma brecha, como obra de arte, se inserindo num contexto histórico e questionando-o ao mesmo tempo, ele se recusa a ser isolado, estereotipado ou clandestino. Como aconteceu com as artistas feministas nos anos 1970, que trabalhavam na construção do que elas chamavam *Herstory*, a versão feminina de *History*, Giuseppe Campuzano constrói um museu com histórias contadas a partir de um ponto de vista travesti. Buscando documentos, vestígios e impressões, Campuzano, filósofo de formação, cria uma história, que se inicia séculos antes da colonização no Peru, na qual ele e muitos outros passam a existir. Sua história acrescenta um novo capítulo à história oficial, resignifica-a, revelando sórdidos mecanismos de poder implícitos no contexto de uma história que vem sendo contada a partir de uma

perspectiva masculina, heterossexual e branca.



FIG. 125: Wari Pachakamaq. V-XII D.C.

Buscando suas origens mais profundas, Campuzano encontrou registros de deuses pré-hispânicos hermafroditas; obeliscos de granito de séculos antes de Cristo e objetos de madeira esculpidos com figuras metade homem, metade mulher; um mapa Inca que é dividido em quatro categorias de gênero⁹⁵, representações travestis em jarros moches, Manco Capac, o rei que governou Cuzco, provavelmente no século XIII, como um shamã pertencente a uma dinastia masculino-feminina...

Uma das reproduções que constam na linha do tempo do museu, na data de 1566, é um manuscrito com o qual os colonizadores espanhóis proibem o travestismo das índias e dos índios do Peru,

95 Masculino, masculino-feminino, feminino, feminino-masculino.



FIG. 126: Felipe Gvaman Poma de Aiala. Mapa mundi do Reino das Índias, 1616-1616.

imputando punições que iam aumentando após reincidências, levando o travestismo a ser considerado crime a partir de então, com base na educação católica, numa tentativa de se instituir o pecado no lado de baixo do Equador.

No filme de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil*, numa cena baseada na Carta de Pero Vaz de Caminha e na pintura de Victor Meireles, quando os clérigos, em 1500, fincam uma enorme cruz católica em Cabrália, praia ao sul da Bahia, e celebram a primeira missa na então Ilha de Vera Cruz, cobrem com seus mantos os corpos nus dos índios, que recebiam suas primeiras lições sobre a vergonha.

Campuzano, como o historiador de Walter Benjamin que escova a história a contrapelo⁹⁶, está interessado na verdade dos oprimidos e não em beneficiar os vencedores e dominadores, ele sabe "que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer"⁹⁷. O pesquisador Miguel Lopes diz que Campuzano

96 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de historia (1940). In: BENJAMIN, 1987, p. 225.

97 Ibid., p. 224.

nos propõe a "ler de novo aquele romance que nos venderam como história"⁹⁸. A história do travestismo no Peru e em outros países da América Latina, é marcada pela violência e pela exploração. No *Manifiesto Ecuatoriano del Octubre Trans*, de 2009, Elizabeth Vásquez faz várias denúncias, desde as cargas laborais mais pesadas para as pessoas que nascem em "biologias femininas", até a privação do espaço público, do acesso à moradia, ao emprego, à educação, à saúde, que limitam os trans "a uma sobrevivência em guetos sócio-culturais e econômicos. Alega, ainda, que essa existência paralela ou "coexistência de costas"⁹⁹ tende a excluí-los.⁹⁹ Elizabeth ainda denuncia a existência de clínicas ilegais de reabilitação, em algumas províncias do Equador, para "curar" a homossexualidade feminina e a transexualidade.¹⁰⁰ Para ela, "a realocação binária de sexos-gêneros, além de transfóbica, é uma prática racista e colonial, que corrige, realoca e constrói estes homens e mulheres pós-transexuais com base em um cânone eurocêntrico de masculinidade e feminilidade."¹⁰¹ .

Outra questão crucial para o museu Travesti do Peru é a prostituição, "paradigma cultural da modernidade, da penetração do capital nos cantos mais íntimos da experiência humana"¹⁰². Causa de ataques à *Olympia* (1863), de Manet, é um tema de difícil abordagem e tradicionalmente evitado. Sloterdijk lamenta que "Marx não tenha partido da prostituição e de sua forma particular de troca em sua célebre análise da mercadoria."¹⁰³ Esse assunto é também tratado pela boliviana Maria Galindo, integrante da organização anarquista feminista *Mujeres Creando* (desde 1992), que escreve um texto chamado *Estado Patriarcal e Estado Proxeneta. A puta não tem clientes, tem prostituintes*, no qual ela demonstra que é impossível uma eficaz política de igualdade ser implementada pelo Estado, visto que as suas ações têm sido dar

98 LÓPEZ, Miguel A. *Museo, musexo, mutexto, mutante: la máquina travesti* de Giuseppe Campuzano. July 9, 2014. <http://blogs.guggenheim.org>.

99 VÁSQUEZ, Elizabeth. *Manifiesto Ecuatoriano del Octubre Trans*. Atuntaqui, Ecuador, 4 de octubre de 2009. In: Ramona 99. *Ramona Revista de Artes Visuales*. n.99. Abril, 2010. p. 16.

100 Ibid., p. 16.

101 Ibid., p. 17.

102 BUNTINX; TORRES, 2007, p. 12.

103 SLOTERDIJK, 2012, p. 426.

proteção ao cliente e preservar a sua família, enquanto culpa, humilha e encarcera as putas. Se o estado é um cafetão, um explorador, como ele iria implementar alguma política de igualdade? De acordo com Galindo, conhecer o conceito de estado proxeneta é clarificador para todas as mulheres, pois, em um estado patriarcal e proxeneta, os gêneros femininos existem fora da história e da política, "o estado proxeneta é definitivamente uma maneira de hierarquizar as relações sociais em uma determinada sociedade¹⁰⁴.

Numa coleção de recortes de jornais não só do Peru, mas também de outros países da América Latina, chamada *Histericídio*, Campuzano nos apresenta várias notícias de jornais sobre homossexuais, mulheres e travestis sendo assassinados, presos, violentados, abusados sexualmente... O museu travesti é também um trabalho de denúncia.

Percebemos inúmeros avanços no campo da arte a partir do trabalho que se estabeleceu na Califórnia, por iniciativa das artistas feministas dos anos 70, o qual nos chega até hoje, aos poucos. Alguns museus vêm se dedicando à arte ou a coleções LGBTs: em Berlim (Grunderzeit Museum) e em Nova York (Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art). Depois da Bienal de São Paulo, em 2015, o trabalho de Campuzano foi apresentado em Bruxelas, com curadoria de Miguel López — sua primeira vez na Europa. *O Museu Travesti do Peru* (2003), faz um movimento inverso, parte das colônias e tende a instigar o resto do mundo... qual será sua influência? Como será recebido? Em 2013, o vídeoartista Chris Vargas, que trabalha e vive em Bellingham, uma cidade localizada no estado norte-americano de Washington, cria o "eternamente em construção" MOTHA, (The Museum of Transgender Hirstory & Art) e também o termo *Hirstory*, mediante o qual ele diz fundir *History* com *Herstory* e criar uma história de "gênero neutro"¹⁰⁵. Nada melancólico e com humor exagerado,

104 GALINDO, Maria. *Estado patriarcal y estado proxeneta*. La puta no tiene clientes, tiene prostituyentes. Mujeres Creando. In: Ramona 99. Ramona Revista de Artes Visuales. n.99. Abril, 2010. p. 57.

105 Vídeo-apresentação, como diretor executivo do museu, na qual Chris Vargas explica o museu MOTHA e diz desconhecer museus dedicados à experiências trans, *queer* ou de gêneros não

Chris Vargas observa a inexistência desse tipo de museu nos Estados Unidos e talvez ignore a existência do *Museo Travesti del Perú*.

Elementos de injustiça e violência, associados a epidemia de aids e à morte formam um contraponto amargo para o humor de Campuzano. Ao assistir aos vídeos do artista, somos tomados por uma melancolia, ele não é um *entertainer* que tenta divertir o público a não ser que seja pelo "comichão" que sentimos quando nos dispomos a conhecer algo que nos interessa, algo tão subversivo. Quando ele fala, sua melancolia nos captura para seu rosto ligeiramente maquiado, para seu universo... Diferentemente, quando visitei o MTP (Museu Travesti do Peru) na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, um sorriso logo surgiu no meu rosto, seguido de uma agitação. Daqueles fragmentos apresentados surge um riso *kynikós*¹⁰⁶, de uma consciência corporal, que questiona certezas, como a imagem estereotipada do travesti. O riso no trabalho de Campuzano representa o reconhecimento e a solidariedade com essa forma de resistência que se torna possível através de um aprendizado que vem do corpo. Seu humor vem de sua liberdade de agir, pensar, associar ideias e construir uma história na qual se insere com suas múltiplas personalidades — Campuzano pega o fio da história e interage com ela. O tom paródico e profano do trabalho subverte a pretensa seriedade do museu, da igreja, da história e da arte. Mario Belatin diz que o museu de Campuzano "é de tal magnitude e espanto que não podemos deixar de nos surpreendermos a cada momento com um largo sorriso congelado em nossos rostos."¹⁰⁷

A comicidade do Museu de Campuzano também está em sua forte relação com o religioso. No Peru há uma santa popular chamada Sarita Colônia, protetora dos pobres e marginalizados. Inicialmente foi enterrada numa vala comum e periférica do Cemitério Baquíjano em Lima, na década de 1970. Após os que, seus devotos ocuparam o cemitério e constroíram uma pequena capela para a santa que não é reconhecida

conformados (gender non-conforming). Pode ser visto em <https://vimeo.com>.

106 Explicação do termo vide "O *kynismo* e o cinismo" nesta tese.

107 BELATIN, Mario. Tener a la mano lo que no está llamado a existir. In: CAMPUZANO. 2007. p. 11.



FIG. 127: Alejandro Gómez de Tuddo. Campuzano como La virgen de las guacas (Virgem Dolorosa). 2007.

pela igreja católica. No MTP é apresentada uma imagem dos *Ex-votos* deixados no mausoléu pelas devotas travestis, em agradecimento à Sarita, pelas graças alcançadas. Há também, na coleção de Campuzano, pinturas de artistas travestidos em santas, como *A Virgem do pão* (2001), de Christian Flores e o *Autorretrato* (1997), de Christian Bendayán, como Virgem do pescoço longo. Giuseppe também se traveste de *Virgem Dolorosa* (2007) e posa, como uma aparição, para uma fotografia, numa paisagem de pedras e montanhas à beira mar, com um enorme manto preto e vermelho, bordado em prateado e todo armado ao seu redor — lágrimas escorrem dos seus olhos e em suas mãos, há um coração fincado por sete espadas, que representam suas dores. Para Giuseppe, o travesti é "herdeiro de uma linhagem de mediadores — chamãs, deuses, virgens e santas"¹⁰⁸:

[...] existe uma relação confessional entre a Virgem Maria e as travestis peruanas e, a partir desta, uma relação conceitual entre a Virgem e o travesti que transcende os tópicos católicos de unicidade, aparições e idolatrias como mestiçagens culturais e a pobreza: a Virgem como o travesti por excelência, com seu manto magnífico e suas aparições performativas. Não sou o primeiro que se traveste de Virgem: já durante a idade média era feito no teatro. Mas é em 2007, no contexto da publicação do livro travesti, que decidi mudar a imagen de puta pela da virgem, como metáfora de um travestismo, como ritualidade e mestiçagem. Da composição triangulada, sacra e estável do Renascimento a sobrepor corpos e culturas que a desestabilizem.¹⁰⁹

108 CAMPUZANO, Giuseppe. *Toda peruanidad es un travestismo*. In: CAMPUZANO, 2007. p. 8.

109 Lawrence La Fountain-Stokes entrevista Campuzano. <http://hemisphericinstitute.org>.

Quando o MTP foi apresentado na 31ª Bienal Internacional de São Paulo, juntamente com outros trabalhos também polêmicos, como a Nossa Senhora, de Leon Ferrari, envolta em baratas e escorpiões, a instalação *Deus é bicha*, com imagens de travestis e erotização da imagem religiosa, e também, entre outros, o *Espaço para abortar*, do coletivo boliviano, Mujeres creando, que recolhia e apresentava relatos de mulheres que haviam realizado aborto, o Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, cujo representante, já falecido, é conhecido como advogado, professor, católico, combatente contra os comunistas e a reforma agrária, fundador da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família, e Propriedade (TFP) — promoveu uma campanha de protesto contra a bienal, convocando os pais dos alunos da rede de ensino fundamental, para reclamarem exigindo o cancelamento da excursão de seus filhos ao evento e convocando as pessoas à "suplicarem" ao cardeal Dom Odilo Scherer, aos bispos e sacerdotes de São Paulo, a tomarem "uma forte medida contra essa afronta à fé católica". Representantes do Instituto afirmavam que blasfêmia não é arte e sim "um grave desrespeito ao 2º Mandamento da Lei de Deus"¹¹⁰.

A imagem-aparição de Campuzano se insere na tradição católica das imagens sérias ou de risos contidos, assim como Jesus, que deve inspirar um modelo para a humanidade, não ria, muitas vezes, essas imagens estão envoltas em lágrimas.

Campuzano conta que incorporou o adjetivo falso ao museu, depois de ser hostilizada na rua, chamada de travesti e de falsa, uma experiência embaraçosa e traumática, que ele transforma de modo a obter algum prazer, como o de revelar histórias ocultas, através de sua pesquisa. e de fazer performances em suas exposições e nas vias públicas. O trabalho de Campuzano, segue uma estratégia de resistência, enaltece o mais fraco, aquele que sempre se viu obrigado a sobreviver na defensiva e, assim, coloca em cheque os poderes supremos.

Parte importante do MTP são as performances que Campuzano organizava. Em 2008,

110 "Proteste! Aborto, Blasfêmia e Sacrilégio na 31ª Bienal de Artes de São Paulo". Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, em 22 de setembro de 2014. <http://ipco.org.br>.

no Centro Cultural Espanhol em Lima, Giucamp, acompanhado de Germain Machuca, mais vários outros personagens chamânicos, indígenas, *drag queens*, tapadas, putas, berdaches¹¹¹, enfeitados com roupas típicas, máscaras, flechas, *plushes*, acompanhados por uma banda de sopros, pratos e tambores, davam o tom da festa e convidavam o público a se divertir. O último adeus a Giucamp, em 2013, foi dado no mesmo ritmo, Germain apareceu vestido da última performance que realizaram juntos, *Duas Fridas*. Todos jogaram flores, dançaram e cantaram no meio da rua, ao som de uma banda peruana.

Numa entrevista à Guy Viau, Marcel Duchamp fala da importância da introdução do humor em seu trabalho, que funcionava para ele como uma libertação. "Não o humor no sentido humorístico", disse Duchamp:

[...] o humor é algo muito mais profundo e mais grave e mais difícil de definir. Há um humor que é o humor negro, que não inspira o riso e que não agrada a todos. Que é uma coisa em si, que é um novo sentimento por assim dizer, do qual decorrem todos os tipos de coisas que não podemos analisar com as palavras.¹¹²

Para ele, o humor negro "é quase como uma espécie de dinamite do espírito, (...) Negro não tem qualquer significado, mas é como a bandeira preta da anarquia, (...), coisas desse tipo. O humor negro geralmente pega esse lado sombrio e fúnebre que somos obrigados a aceitar."¹¹³ Como bem observou Sloterdijk, a "consciência histórica e [o] pessimismo parecem desembocar no mesmo ponto"¹¹⁴, mas o *Museo Travesti del Perú* nos deixa, ainda, alguma esperança no futuro.

111 "É o termo antropológico acordado para os papéis de gênero alternativo nas sociedades americanas nativas." In: CAMPUZANO, 2007, p. 86.

112 DUCHAMP, Marcel; VIAU, Guy. To Change Names, Simply. Interview of Marcel Duchamp on Canadian Radio Television, July 17, 1960 (translated by Sarah Skinner Kilborne). In: The Marcel Duchamp studies online journal. V.2/issue 4. jan 2002. <http://www.toutfait.com>.

113 DUCHAMP; VIAU, 2002.

114 SLOTERDIJK, 2012, p. 40.

Estratégia da expansão de limites



FIG. 128: Javier Téllez. Alguém voou sobre o vazio (Bala perdida), 2005.

O artista venezuelano, que vive em Nova York, Javier Téllez (1969), vem trabalhando com pacientes psiquiátricos, inserindo-os em seus projetos e dando voz a eles num processo colaborativo de construção de ideias que se transformam em filmes.

Em 2005, em referência ao romance de Ken Kesey, *One flew over the Cuckoo's nest* (1962), que virou filme em 1975 com o título em português *Um estranho no ninho*, Javier apresentou *One flew over the void (Bala perdida)* [alguém voou sobre o vazio (Bala perdida)], um projeto realizado em colaboração com os pacientes do CESAM (Mental Health Center of Baja California), em Mexicali. Primeiro desenvolveu-se com os pacientes um *workshop* em que eles trabalharam na música, nos trajes, nos cartazes e na publicidade do evento. Depois, inspirados pela experiência desierarquizante do carnaval, pelo circo e pela ideia de um evento com um homem-bala que seria lançado por um canhão, usando máscaras de animais, eles saíram numa manifestação até

a fronteira entre USA (San diego) e México (Tijuana), segurando cartazes onde se liam "nós pacientes também somos humanos" ou "uma vida com drogas não é vida". Do lado mexicano, foi montado um palco, tendo ao fundo um *patchwork* de bandeiras norteamericanas e mexicanas. Ao lado e à frente, algumas barracas e um canhão para arremessar o homem-bala, David Smith, para o lado norteamericano.



FIG. 129: Javier Téllez.
Alguém voou sobre o vazio
(Bala perdida), 2005.

Javier, filho de psiquiatras, conviveu, desde criança, com os pacientes de seus pais dentro de casa, o que fez com que passasse a não distinguir, como ele mesmo costuma explicar, o que era normal do que era patológico. Depois de adulto, começou a elaborar similitudes entre o hospital psiquiátrico e o museu como "espaços higiênicos, com longos corredores, silêncio forçado e o peso da arquitetura. Ambas instituições são representações simbólicas da autoridade, fundadas em taxonomias baseadas na normalidade e na patologia, inclusão e exclusão."¹¹⁵ Daí a importância de se levarem os pacientes ao espaço público — de exibição —; construir ideias de forma colaborativa, que pretendem expandir ou criar uma nova ética. Javier particularmente não faz críticas às instituições, pois ele as entende como uma construção da sociedade que,

115 CANDEIA, 2013, p. 121 e 124.

em conjunto, prefere isolar os pacientes com o argumento de que eles são perigosos para si mesmos ou para os outros. Mas, ao dar voz aos pacientes, manifestam-se as críticas aos hospitais a todo momento, por não quererem ficar isolados e nem dopados. Javier evita o trabalho e o termo terapêutico, característico da posição hierárquica privilegiada do psicólogo, ao contrário, em seu trabalho, os pacientes é que tentam educar a sociedade que se considera normal. As estratégias do carnaval, da festa, da troca de papéis, das máscaras e dos cartazes vêm para ficcionalizar a realidade, apagando também a fronteira entre filme documental e ficcional e trazendo à visibilidade os discursos e as pessoas condenadas à invisibilidade.

No material de divulgação de seu trabalho¹¹⁶, o homem-bala contratado por Javier Téllez, David Smith, promete um acontecimento surpreendente ao vivo e garante uma grande cobertura da imprensa, para quem contratar o seu show que, segundo ele, é a "melhor forma" de obter uma "primeira página". David Smith, atualmente, é considerado pelo livro dos récorde, o homem-bala que atingiu a maior distância entre todos os homens e mulheres bala existentes. O trabalho de Javier Téllez é também dotado de um conteúdo político que traz à tona a questão da imigração do México para os Estados Unidos, cujo aparato de repressão e criminalização atinge as pessoas que tentam atravessar a fronteira. Mas o espetáculo artístico é tão fora do



FIG. 130: Javier Téllez. Alguém voou sobre o vazio (Bala perdida), 2005.

116 <http://www.humancannonball.us>.

comum que as autoridades deixam de reconhecer uma ameaça na ação, fornecendo à Smith uma autorização para a cruzada. Zombando da barreira que divide os países e as pessoas, o artista chama a atenção, espetacularmente, para a linha que divide as pessoas que são consideradas normais, das que não são. Em sua *performance*, os pacientes psiquiátricos e o público se misturam e acabam questionando o que lhes parece mais absurdo, a cerca que divide a praia e termina no meio do mar, tentando separar, sem sucesso, também o oceano.

Sem essa característica de trabalhar diretamente com as pessoas, mas abordando o espaço que as envolve, ou o "ambiente" (para usar um termo tropicalista)¹¹⁷, o artista mexicano Héctor Zamora extrapola os limites do museu, com uma reflexão voltada para a arquitetura orgânica das pessoas sem casa, das invasões e das favelas, comuns em países considerados em desenvolvimento, para tanto, utiliza uma gíria comum em seu país: paraquedista, aquele que cai ou pousa num lugar que não lhe pertence, e por lá precisa ficar provisoriamente ou para sempre. Em 2004, Zamora construiu e morou, por três meses, numa construção improvisada, feita com placas de madeirite — lâminas de papelão asfaltado e ondulado — anexada às paredes externas do Museu de Arte Carrillo Gil, situado na Cidade do México. Ao seu trabalho, ele deu o título *Paracaidista, Av. Revolución, 1608 bis*, repetindo o endereço do museu, que passaria a ser seu próprio endereço por esse tempo. A complexa estrutura da construção, elaborada por um perito em cálculos, se mantinha dependurada pelo telhado da instituição sem danificar a fachada do edifício. Parasitariamente, a residência anexa aproveitava a água e a eletricidade do museu, enquanto devolvia para ele, seus dejetos líquidos e sólidos, através de encanamentos e fiações ao modo das moradias clandestinas. Dentro do museu, podia-se ter mais informações sobre o trabalho, através de maquetes, documentos e correspondências com as autoridades da cidade.

Zamora observa que os que mais se sentiram ofendidos com o projeto não foram os

117 Arte ambiental: *Tropicália*, Helio Oiticica. 1967.



FIG. 131: Héctor Zamora. Paracaidista, Av. Revolución, 1608 bis, 2004.

artistas, nem a instituição, mas os arquitetos que "ficaram muito, muito tensos."¹¹⁸ A obra foi acusada de oportunista pelos que se opunham à construção e questionavam sua legalidade, logo após duas semanas de início da montagem, funcionários da prefeitura a embargaram, paralisando-a por seis meses.

Conectando-se com o *Abaporu* de Tarsila, aquela figura com uma mão enorme e um pé ainda maior, descalço, ambos apoiados sobre o solo, Hélio Oiticica, fez sua instalação *Tropicália* (1967), que também reproduzia o ambiente da favela — a construção precária, com a vegetação característica, o chão de areia e brita, os tecidos de chita, o labirinto, a televisão ligada. Ele não pretendia nela morar, mais importante era a sensação corporal de pisar na terra, sensação que lhe lembrava da favela e que ele resolve propor ao público dentro do museu. Em 1965, quando Oiticica desceu com o pessoal do Morro da Mangueira para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, eles foram expulsos e, do lado de fora, no gramado, sambaram e exibiram os Parangolés em movimento, como planejado por Hélio.

118 Héctor Zamora. *La calle como museo y el museo como zoológico*. Entrevista em Revista bifurcaciones. <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>.



FIG. 132: Hélio Oiticica. Tropicália, 1967.

Zamora emprega todo o conhecimento necessário para instalar seu barracão acoplado ao museu, ele não convoca ninguém, somente ele, o invasor, *paraquedista*, reside no Museu de Arte Carrillo Gil, por três meses, fazendo "gato" das instalações e comodidades da instituição. O público é convidado à conhecer sua instalação, por uma porta de entrada independente do museu, que agora se adianta em direção à rua e às pessoas. Durante três meses, a estrutura alterou e perturbou o dia a dia de quem passava por ali, atraindo as pessoas para aquela arquitetura orgânica e precária, que se instalava alegre em subverter e se impregnar na arquitetura do museu, onde ela normalmente não deveria estar, nos instigando a comparações, questionamentos e possibilidades.

Paulo Nazareth, o artista mineiro, da periferia de Belo Horizonte, (bairro Palmital), também é um tipo *Abaporu* de pé grande, andando pelo mundo. Mas ele não tem a minúscula cabecinha, ao contrário, a sua é ampliada pela enorme cabeleira. Paulo pesquisa a história das coisas, do cabelo, do milho, dos negros, dos índios, dos conhecimentos populares, do cultivo do porco... ele tem muita coisa para contar. Com

ele aprendemos que os escravos no Brasil andavam sempre descalços e quando eram alforriados, a primeira coisa que faziam era comprar um par de sapatos, mas seus pés eram tão grandes, abertos e desacostumados com o artefato, que eles dependuravam-o ao pescoço. Paulo leva no seu, o seu documento de identidade, como o sapato de seus antepassados alforriados, o seu "nada consta" contemporâneo. Paulo costuma usar chinelos de dedo no dia a dia pela cidade, mas realiza performances descalço. Para participar de um evento em Miami, ele viajou descalço do Bairro Palmital até a cidade norte-americana, segundo ele, levando a poeira do Palmital para os Estados Unidos, onde lavou os pés no rio Hudson. Diferentemente de Tarsila, de Hélio Oiticica, de Zamora... Paulo se diz "preto, preto, preto", favelado, "eu sou da favela". Diferente também de Macunaíma, que só ama a Cy e um pouco a sua mãe, Paulo é sensível à história do seu povo e às suas raízes. Seu trabalho não faz uso da sátira e do absurdo, mas, às vezes, da ironia que nos faz questionar as ações realizadas em nome da civilização e do progresso, nos faz olhar para aspectos ignorados de nossa cultura.

Numa entrevista para a websérie *AfroTranscendence*¹¹⁹, Paulo Nazareth reflete sobre as fronteiras sociais no Brasil e as suas sutis formas, que passam despercebidas, muitas vezes. Para ele, o Parque das Mangabeiras, na cidade de Belo Horizonte, é uma forma simulada de separar a favela do bairro de classe alta, o Mangabeiras, impedindo um de ver o outro e também o trânsito entre eles. Paulo ainda observa que no Parque existem duas portas de entrada, uma para o bairro Serra e outra para o bairro Mangabeiras. Apesar de a favela estar lado a lado com o parque, não há uma porta de entrada para os moradores do aglomerado, predominantemente negros. Entre o parque e a favela há muro e cerca, se as pessoas quiserem visitar o parque, precisam descer o morro, provavelmente passar por revista policial e acessar o portão que dá para a classe média. Para o artista,

O poder caminhar, o poder andar é muito forte. É um poder.

119 Websérie AfroTranscendence. Direção Yasmin Thayná. <http://nobrasil.co/paulo-nazareth-no-3-episodio-da-serie-afrotranscendence>.

Porque quando eu encontro com os Kaiowas, com os Guaranis, para eles não existiam fronteiras entre Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, não existia onde marcava, todos podiam transitar. Depois da criação dos Estados, isso dificulta o deslocamento, cria ou se deseja criar uma identidade que não pertence a eles. Essas fronteiras são todas novas e são todas artificiais, na real não existem, elas são todas impostas. Onde está a fronteira realmente?¹²⁰

Elaborados quase ao mesmo tempo, os trabalhos de Héctor e de Javier utilizam o humor, através do absurdo e do insólito, para expandir e questionar os limites existentes e estabelecidos na nossa cultura, buscam se aproximar do público, estimulando-o a perceber o seu entorno. Ambos trazem questionamentos éticos para o centro do debate, questionamentos sobre os mecanismos de exclusão criados por aqueles que detém o poder. Em *Alguém voou sobre o vazio*, o riso do circo e do carnaval consiste numa estratégia liberadora das limitações geográficas e sociais. Para Candeia, o trabalho de Javier apresenta o "humor e celebração como cura alternativa ao isolamento, segregação e racismo", permitindo, através do carnaval, "àqueles que estão fora, estarem dentro"¹²¹.

Zamora, depois de negociações, conseguiu a autorização para construir sua residência de madeira e papelão, dependurada pelo teto e acoplada à fachada do museu de arquitetura robusta. É claro que a ocupação é permitida somente como paródia da realidade, como obra de arte, e não para atender à necessidade de moradia. Desafiado a desenvolver um projeto para o museu, Zamora opta por ficar do lado de fora da instituição, se autoexcluindo daquele ambiente e se conectando diretamente à rua. Apesar dos projetos realizados e do dinheiro investido no seu trabalho, ele relata que em dias de chuva, havia muitas goteiras em sua instalação, como é comum nesse tipo de construção. Adriano Pedrosa, na *Artforum* de março de 2005, conta que enquanto subia as irregulares escadas de madeira de *Paracaidista*, pensava que esse trabalho dificilmente seria construído em um museu dos Estados Unidos, devido a questões de

120 Websérie AfroTranscendence. Direção Yasmin Thayná. <http://nobrasil.co/paulo-nazareth-no-3-episodio-da-serie-afrotranscendence>.

121 CANDEIA, 2013, p. 121.

seguro e padrões de segurança. A instalação precária de Zamora também exemplifica uma possibilidade de ocupação, desta vez, não em terrenos desocupados e distantes, mas em prédios públicos, que possuem boas infraestruturas, como água canalizada, rede de esgoto e estão localizados em regiões de fácil acesso.

Com as teorias de Bergson, podemos compreender um pouco mais sobre algo em comum entre os humores de Zamora (Paraquedista) e Téllez (Alguém voou sobre o vazio). Em ambos os trabalhos tratados aqui, percebemos como o humor tem uma função social, ao se colocar no meio da sociedade, "castigando os costumes" ao "tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser"¹²², isto é, uma sociedade que convive com as diferenças, sem oprimí-las ou incriminá-las, perseguindo "um objetivo útil de aperfeiçoamento geral."¹²³ Valendo-se de ideias absurdas (uma favela dependurada num museu de arte ou um homem bala sendo lançado além da fronteira), os artistas convidam o público a rir e a experimentar reflexões mais profundas abordadas indiretamente, que visam a borrar fronteiras e limites, trazendo para o campo de visão, o que estava além da margem.

Se o humor desses artistas é um humor intelectual, "um mecanismo do pensamento consciente", de acordo com Escarpit, esse humor constitui para os artistas, uma maneira de atuar, "na qual não intervém seu personagem interior (...) mas lhe confere um poder sobre os demais homens, o de obrigá-los a rir e, como no caso de certos humores especialmente ambiciosos, de instruí-los mediante o riso"¹²⁴ Javier e Héctor apostam num humor comprometido que quer fazer rir para fazer refletir, para sacudir a indiferença das pessoas, afetando a sensibilidade do espectador, fazendo-o solidarizar-se afetivamente com suas ideias não conformistas.

122 BERGSON, 2007, p. 13.

123 Ibid., p. 13.

124 ESCARPIT, 1962, p. 76.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A alegria é a prova dos nove.

Oswald de Andrade

Para o escritor francês Robert Escarpit, "o humor é uma arte de existir"¹ e existiriam tantos tipos de humores quanto de existências. O humor seria uma forma superior do pensamento dialético e se converteria em uma filosofia.

Considerar o humor como chave para compreensão da arte e do que a envolve, a partir de alguns temas ou obras, que particularmente me intrigam, foi o que conduziu o interesse desta pesquisa, assim, foge ao seu objetivo exemplificar e definir as muitas categorias ligadas ao humor (riso, ironia, comédia, piada, dito espirituoso, sátira, grotesco, ridículo, *nonsense*, farsa, humor negro, palhaçada, melancolia, cólera, jogo de palavras...).

A partir de uma inquietação com a escultura inflável de Paul McCarthy, *Complex pile*, e do riso que ela provocava, resolvi investigar seus aspectos cínicos e grotescos e os debates entre os surrealistas, entre os quais percebi uma sólida cultura questionadora que vem desde a Grécia antiga até os dias de hoje, e que reivindica os aspectos corporais ignorados por uma cultura que idealiza o que deve ser considerado belo e importante, hierarquiza as partes do corpo e acredita no progresso da civilização. Eu admirava a escultura inflável por sua capacidade de ser um "inofensivo brinquedo inflável" em forma de algo que é considerado nojento e desagradável, e também por ela trazer à tona aspectos menosprezados pela civilização, amenizando cinicamente a sua recepção.

¹ ESCARPIT, 1962, p. 129.

Verificamos que os artistas e filósofos citados neste trabalho percorreram caminhos mais solitários em relação a cultura dominante, até chegar a um tempo em que o cocô enlatado fosse vendido a preço de ouro. A partir daí, as polêmicas experiências vêm nos divertir e nos livrar da seriedade, do respeito, da pompa, do que exclui e hierarquiza as partes do corpo e os conhecimentos que vêm dele.

Complex pile preserva algumas características cínicas antigas (*kinikós*), como a questão crucial, para Diógenes, da consideração do conhecimento produzido a partir de todo o corpo e não apenas de parte dele. Os anônimos da internet que diziam que *Complex pile* se tratava de um cocô de cachorro não estavam equivocados. A escultura é como uma homenagem à "obra" que o filósofo *kynikós*², Diógenes, o qual vivia como um cão, deixava em praça pública.

A escultura de McCarthy é apresentada no espaço público, negligenciando os valores que estão introjetados em nossa cultura e no nosso entendimento de civilidade. Para os professores da escola de comunicação da UFRJ, Sodré e Paiva, o grotesco se apresenta em figurações que transgridem as fronteiras entre os reinos animal e humano, entre o interior e o exterior do corpo. Por definição, ele aparece como "aquilo que tem algo agradavelmente ridículo"³. Os autores apresentam uma fórmula em que o grotesco aparece como o homem que se funde com o animal, mais o riso (Grotesco = Homem # Animal + Riso). Dessa equação viriam "a escatologia, os excessos corporais, as atitudes ridículas e, por derivação, [...] toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores [...], quanto à identidade de uma forma".⁴

Retomando os aspectos *kynikós* e grotescos, mas também o espírito anti-arte dadaísta, o baixo material surrealista, mais as ideias conceituais da década de 1960,

2 Em grego, *kynikós* significa cão e cínico. *Dicionário grego-português* (DGP): vol. 3/ [equipe de coordenação Daise Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de M. Neves]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

3 SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30.

4 SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 62.

muitos artistas hoje apresentam seus pensamentos sobre o excremento, associando-os a toda uma sorte de temas como: ao racismo (Chris Ofili); à religião (Andres Serrano, Gilbert and George); ao erotismo e à falta dele, no corpo como máquina (Win Delvoye); ao processo civilizatório e a violência que ele implica (Paulo Nazareth); à identidade (Gilbert and George), ao corpo sob o ponto de vista feminino (Kiki Smith, Cindy Sherman) ou a apenas uma piada consigo mesmo (SAMO),... Esta lista poderia estender-se por páginas...

O capítulo *O riso das artistas feministas* partiu de um incômodo pessoal, o de ouvir e ler que as mulheres não têm senso de humor ou não sabem provocar risadas, ou outros comentários desse tipo. Georges Minois, por exemplo, em seu estudo sobre o riso, volume de quase 700 páginas publicado pela primeira vez em 2000, escreve, nas últimas páginas de seu livro — sobre o século XX, e que inclui estudos contemporâneos —, entre outras reflexões, as seguintes frases:

Ele [Dupréel] estabelece uma importante distinção sexista: a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas. Um rápido exame no mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme.⁵

E mais para frente, ele complementa:

O fato de o riso ser essencialmente uma ritualização da pulsão agressiva não poderia explicar, em parte, o recurso menos frequente ao riso, nas mulheres?⁶

Entre definições e observações sobre a ironia, como "está perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão" e "as almas capazes de tal associação são aquelas em

5 MINOIS, 2003, p. 611.

6 MINOIS, 2003, p. 619.

que domina uma viva inteligência, estreitamente unida à sensibilidade" e outras mais, ele acrescenta:

O povo não pode chegar até ela porque vê aí o orgulho da inteligência, e as mulheres também não, pois desprezam a inteligência.

O autor que prossegue falando de Voltaire, Swift,... Não se interessou pelas pesquisas sobre o riso e o humor das mulheres que vêm sendo feitas, o que não seria tão grave se ele não cometesse os equívocos citados acima. Até nesse ponto de seu texto, passava-me despercebido que a palavra *homem* pudesse se referir apenas ao sexo masculino. Falar que as mulheres e o povo não "alcançam" a ironia, sem qualquer explicação ou justificativa, não soa muito bem. Não seria mais o caso de perguntarmos se ele entende ou se solidariza com as questões das mulheres? Ele conseguiria rir com elas das críticas que elas fazem? Ele entende suas ironias ou é uma vítima delas?

Vimos, na declaração de Arlene Raven, que as apresentações das experiências realizadas pelas estudantes e professoras que se reuniram em *Womanhouse*, na década de 1970, levaram o público feminino, que assistia à primeira sessão, à emoções fortes, risos e lágrimas. Tratando de suas experiências, mesmo que dolorosas, as mulheres riam entre si das performances e instalações que elas apresentavam umas às outras. De acordo com seu relato, o mesmo não teria acontecido quando os homens estiveram presentes, na sessão da semana posterior, dedicada a um público misto. Com a presença deles, o clima era de desconforto, de "inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados"⁷. O que vimos, é que o humor sobre as mulheres pode ser diferente do humor das mulheres e parece que isso ficou claro também com a história de Louise Bourgeois. O que é necessário para rirmos junto com as mulheres é a solidariedade.

7 RAVEN, Arlene. *Womanhouse*. In: BROUDE; GARRAD, 1994, p. 61.

Jo Anna Isaak, desde 1982, vem fazendo exposições e publicando textos sobre a história do riso das mulheres. Suas duas exposições *The revolutionary power of women's laughter* (1982) e *Laughter ten years after* (1995) culminaram no livro *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter* (1996), no qual a pesquisadora, além de fazer uma leitura crítica de pontos-chaves da arte moderna hegemônica, elabora histórias de, e sobre, mulheres, mostrando-nos o radicalismo de um riso que tenta provocar mudanças culturais.

Curiosamente, apesar de um início mais difícil, em que era necessário trazer tudo que fosse negativo para se ter uma noção do trabalho pela frente, vimos uma arte utópica e positiva que utilizou o humor estrategicamente para romper as barreiras que as oprimiam, mas também como modo de obtenção de prazer.

Por notar que a arte contemporânea sofre influências positivas de uma crítica feminina persistente, Jo Anna Isaak declara já ter sido acusada de ser utópica e romântica, por acreditar "no potencial subversivo da condição marginal"⁸.

Na história da autora, a arte ocidental começa com a imagem das mulheres ridentes retratadas por Leonardo da Vinci em argila e gesso, e registradas por Giorgio Vasari no texto fundador da disciplina história da arte, *Vida dos artistas*. Séculos mais tarde, Freud recuperaria essas esculturas, atribuindo ao sorriso dessas mulheres uma antiga memória que Leonardo teria de sua mãe sorrindo, antes de ter-se separado dela.

Jo Anna explica que, com o texto de Freud sobre o humor, fica claro o potencial do narcisismo feminino: "agora o narcisismo [da mulher], ao invés de ser meramente um veículo para suscitar a admiração e a inveja no homem, se tornou uma qualidade louvável"⁹. Em outro texto, *Sobre o narcisismo*, Freud fala que os seres humanos capazes de manter um narcisismo primário até a idade adulta seriam as mulheres, os criminosos e os humoristas. E em *Humor*, ele fala que o "'triumfo do narcisismo' ocorre

8 ISAAK, 1996, p. 4.

9 Ibid.; p. 13.

como um resultado da 'grandeza do humor'¹⁰:

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer.¹¹

Jo Anna Isaak demonstra que o riso das mulheres tende a se evadir da lei, é rebelde. Ela utiliza o exemplo do filme de Marleen Gorris, *A Question of Silence* (1983), no qual três mulheres acusadas do assassinato de um homem, não tentam se defender. Sem combinar qualquer coisa, elas permanecem em silêncio quando interrogadas até que começam a rir das perguntas feitas pelos promotores de acusação e o riso delas contagia todas as outras mulheres que assistem ao julgamento, contagiando também quem assiste ao filme, fazendo-nos entender que aquelas leis em que se baseia o julgamento e, extensivamente, as da sociedade de um modo geral, não servem para as mulheres. "Este é um extraordinário exemplo do revolucionário poder do riso das mulheres"¹², diz a autora.

Associando os dois textos citados de Freud, Jo Anna Isaak demonstra que as mulheres têm importância especial para a ideia do riso como estratégia de liberação, riso que ligaria um "calculado otimismo explícito" ao prazer. Para ela, essas estratégias estariam relacionadas à teoria política do riso de Rabelais na qual o riso teria o potencial de perturbar a autoridade do estado e da igreja. Uma das artistas estudadas por Isaak, Nancy Spero, utiliza em seus trabalhos figuras femininas antigas, como a *Sheelana-gig* utilizada na arquitetura de castelos e igrejas da Irlanda e do Reino Unido nos séculos XI e XII. A figura feminina ri enquanto abre sua vulva em direção a quem a

10 ISAAK, 1996, p. 13.

11 FREUD, O humor. In: FREUD, 1996, p. 166.

12 ISAAK, 1996, p. 14.



FIG. 133: Nancy Spero. Chorus line (linha de coro). 1985.

contempla. Um pouco do trabalho dessas mulheres foi resgatar histórias que não foram levadas em consideração e reinterpretar as que já foram escritas. Aproveitando-se criticamente das teorias de Freud, Jo Anna reconta a história que pensávamos conhecer, abrindo-a a novas possibilidades e perspectivas.

No último capítulo, as *O humor como estratégia política na arte latino-americana*, encontramos o texto em que Andrea Giunta explica a fundação da arte moderna e constatamos que o humor desempenhou um papel importante em cada uma das três estratégias descritas por ela: a antropofagia, o mapa invertido e a apropriação da apropriação. Preocupados com a criação de uma identidade própria na arte, em se colocar criticamente frente à cultura europeia e suas ideias colonialistas, os artistas utilizaram o humor invertendo símbolos, satirizando os opressores e assimilando antropofagicamente o estereótipo de selvagem. Eles tentavam estabelecer uma independência de pensamento, livre de quaisquer condições subalternas.

A estratégia da alegria, criada por Roberto Jacoby foi uma forma calculada de viver melhor durante o período da ditadura argentina, mesmo tendo amigos próximos e familiares assassinados pelo estado. A estratégia da alegria foi uma forma de os artistas não se deixarem morrer em vida, de não perderem o ânimo ou de não se privarem da alegria e da arte, a despeito da opressão militar.

A partir das estratégias criadas por Andrea Giunta e Roberto Jacoby, adotei a iniciativa de reapropriação de estereótipos, de reformulação histórica e de expansão de limites, baseadas nas experiências artísticas escolhidas nesta tese. Em *Colombialand*, Nadín

Ospina se apropriou, mais uma vez, do estereótipo de selvagem, do qual também se apropriaram Oswald de Andrade, com o conceito de antropofagia, e Wifredo Lam, com a pintura *A selva*. Com o *Museu Travesti do Peru*, Giuseppe Campuzano fez um trabalho de arte que é como um novo capítulo na história, o qual, além de acrescentar informações à história hegemônica, questiona sua autoridade. Na última parte do capítulo, exploro o tema da expansão de limites que aqui apareceram na forma do limite geográfico, que delimita o espaço onde as pessoas podem estar e na de um limite mais sutil entre a sanidade mental e a loucura, ou o do que é considerado normal e o do que não é. Essas estratégias apresentaram um componente absurdo em todas elas, que visa a colaborar na superação das dificuldades encontradas por quem está do lado mais fraco das relações do poder, isto é, enfraquecer aquele que oprime, legitimando outros pontos de vista.

Recentemente, pesquisas vêm mostrando um aumento no número de exposições que abordam o humor, evidenciando o crescente interesse pelo tema. Salvatore Attardo lista dez exposições que aconteceram na primeira década deste século¹³ e Andrea Pacheco cita mais quatro, no mesmo período¹⁴, todas acontecidas em Londres, Paris, Madri, Delhi, mas a maioria delas, nos Estados Unidos. A própria Andrea Pacheco realizou na Sala Gasco de Arte Contemporânea, uma mostra com 16 artistas chilenos e estrangeiros, chamada *Graça divina, o humor como estratégia artística* (2013), resultado de uma pesquisa de três anos.

A mostra de Pacheco foi o ponto de partida para a escrita desse capítulo sobre o

13 "Maira Kalman (Jewish Museum, NY, 2011); *Terminal Jest: Dark Humor in Recent Art* (2011); *Humor, Wit and Satire* (Delhi, India, 2011); *Kuniyoshi* (Honolulu Academy of Arts, 2010); *Humor, Irony and Satire* (Kemper Art Museum, Kansas City, 2010); *Disinhibition: Black Art and Blue Humor* (Hyde Park Art Center, Chicago, 2008); *Exploring Humor in Drawing* (J. Paul Getty, Los Angeles, 2008); *Situation Comedy* (traveling exhibit, 2007) *Humor and Mischief in New Taiwanese Art* (2007); e *Funny Bones* (Laguna Art Museum California, 2004)." ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of humor studies*. Texas: SAGE Publications, Inc. 2014, p. 64.

14 "As coletivas: *Ironia* (Fundación Miró de Barcelona, 2001); *When humour becomes painful* (Migros Museum, Zurich, 2005); a mostra individual de Fischli & Weiss (Tate Modern, MOMA, Centre Pompidou e Museo Reina Sofia, 2007-2009) e a exposição histórica *Rude Britannia: British Comic Art* (Tate Britain, 2010)." PACHECO, Andrea. *Gracia divina: El humor como estrategia artística*. Sala Gasco Arte Contemporáneo. 500 exemplares. Chile, 2013, p. 4 (Catálogo).

humor na América Latina. Enquanto aguardava a chegada dos catálogos da exposição, escrevi o capítulo e quando os catálogos chegaram, o texto já estava chegando ao final sem que me tivesse detido sobre o evento que havia motivado o texto: o trabalho de Wilfredo Prieto e de outros artistas que participaram da exposição. Mas o título criado por Andrea Pacheco influenciou minha escrita, assim como o nome do grupo de estudos que frequento, *Estratégias da arte numa era de catástrofes*. Pensar o humor como estratégia, é pensar que os artistas não têm como objetivo provocar uma gargalhada no final, mas sim fazer valer as situações prazerosas que envolvem o trabalho e a realidade que os cerca. Dessa forma, além de compartilharem suas ideias e fazerem que o espectador que entende suas críticas se sinta valorizado, o artista colabora para uma distribuição igualitária de poder, apresentando o estado de espírito particular de cada um, o seu modo particular de ver as coisas e de colocar suas ideias para dialogarem.

É bom lembrar que, em relação ao humor, como disse Escarpit, "estamos em um terreno vago, em que as fronteiras são imprecisas e as palavras enganadoras"¹⁵. Quando se trata do humor, tudo é relativo. Ele pode ou não conter ironia, a dialética ou o cômico... O que parece ser sua forma geral é a sua intenção de "romper com o círculo dos automatismos"¹⁶, ajudando as pessoas a sobreviverem numa era de catástrofes.

Em 2011, entreguei minha dissertação, de certa forma, justificando não ter conseguido pesquisar tantos outros artistas que gostaria (Maurizio Cattelan, Paul Mccarty, Liliana Porter, Rivane Neuschwander, Mira Schendel, Flávio de Carvalho, Nelson Leirner, León Ferrari, Antônio Manuel, Sophie Calle... entre outros) assim como escritores como Bataille e Sloterdijk, com quem já esboçava algum contato. Retomei esses artistas e teóricos nesta pesquisa que apresento agora. Mas confesso que tenho a mesma sensação em relação ao que falta. Pesquisei parte desses artistas, mas não tantos

15 ESCARPIT, 1972, p. 130.

16 Ibid.; p 130.

quanto gostaria. Tenho um plano de pesquisar o humor em artistas que trabalham com dinheiro (Cildo Meireles, Tracey Emim e num sentido mais amplo, Hans Haack) e gostaria ainda de pesquisar o *nonsense* ou a bobagem em artistas como Rivane, Chico Magalhães, Sara Ramo, Mira Schendel... Gostaria também de pesquisar Liliana Porter e ficar mais próxima de seu trabalho. Talvez nenhuma pesquisa tenha fim. Há tantos tipos de humores quanto de artistas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Fundação Getúlio Vargas. 1999. (Antropologia Social).

ALÿS, Francis. *The modern procession*. Nova York: Public Art Fund. 2004.

ALÿS, Francis & MEDINA, Cuauhtémoc. *When faith moves mountain/Cuando la fé mueve montañas*. Madrid: Turner. 2005.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. (Estudos.1).

ANDRADE, Oswald, A Sátira na Literatura Brasileira (1945), In: _____. *Estética e política*. Oswald de Andrade; Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo.1992, p. 69-85 (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ARISTÓTELES. *El hombre de gênio y la melancolia (problema XXX)*. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado. 2007.

ARZON, Diego; MUÑOZ, Óscar. *Otras voces otro arte*. Diez conversaciones con artistas colombianos. Bogotá: Editorial Planeta, 2005.

ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of humor studies*. Texas: SAGE Publications, Inc. 2014

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 6.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1987.

BATAILLE, Georges; LEBEL, Robert; WALDERG, Isabelle. *Encyclopædia Acephalica*. Trad. Iain White. London: Atlas Press, 1995. (Atlas archive three. Documents of the Avant-Garde. Number 3).

BATAILLE, Georges. *The Absence of Mith: Writings on Surrealism*. Trad. de Michael Richardson. London/New York: Verso, 1994.

BATAILLE, Georges. *The unfinished system of nonknowledge*. Ed. by Stuart Kendall. Trad. Michelle Kendall and Stuart Kendall. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. *Intercâmbios y correspondencia 1924-1982*. Trad. Silvio Mattoni. 1ª ed. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008 (Teoría y ensayo)

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Gali-

mard, 1970. volume II.

BATAILLE, Georges. *Visions of excess. Selected writings, 1927-1939*. Trad. Stoekl Allan. 8nd. ed. EUA: University of Minnesota Press, 1999. (Theory and history of literature; v. 14).

BATAILLE, Georges. La valeur d'usage de D.A.F de Sade (2). 1922-1940. In: _____. *Écrits posthumes*. Paris: Galimard. 1970. p. 70-72. (*Oeuvres complètes*. v. 2).

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos).

_____. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: _____. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp. 1991. p. 23-50.

_____. Versos para o retrato de Honoré Daumier. In *Charles Baudelaire Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo. Fatos e mitos*. v. 1. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. vol.1. São Paulo: Ed Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas. v. 1).

BENJAMIN. Sobre o conceito de história (1940). 3. ed. In: Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BEN-LEVI, Jack; JONES, Leslie C.; HOUSER, Craig; TAYLOR, Simon. *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney Museum, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Tópicos).

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2001. (Tópicos).

BLYTH, Jenny; FRAQUELLI, Simonetta (orgs). *Sensation: Young British artists from the Saatchi Collection*. London: Royal Academy of Arts. 1997.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP/Editora Ex Libris, 1995.

BONAJO, Melanie. *I have a room with everything*. New York: Capricious. 2009.

BONAJO, Melanie. *Furniture bondage*. Belgium: Kodoji Press. 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares (Assessoria e Notas). Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRETON, André. *Antología del humor negro*. 8. ed. Trad.: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. (Compactos).

BRETON, Andre. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Ed Brasil-iense. 1985. (Circo de Letras).

BROUDE, Norma; GARRAD, Mary. *The power of feminist art. The american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

BUNTINX, Gustavo; TORRES, Susana. Micromuseo. In: CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo travesti del Perú*. Perú. Institute of Development Studies, 2008.

BUNTINX, Gustavo; TORRES, Susana. Micromuseo. In: CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo travesti del Perú*. Perú: Institute of Development Studies, 2007.

CAMNITZER, Luis. Arte Contemporanea Colonial. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAMNITZER, Luis. Daros museum, Zurich, march 11-july 4, 2010. *El museo del barrio*, New York, february 2-may 29, 2011. Daros. Hatje cantz.

_____. Introduction to the symposium "Art as education/Education as art." In: _____. *On art, artists, Latin America, and other utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.

_____. O artista, o cientista e o mágico. In: Revista Humboldt. *Mediação artística*. (revista) Trad. Soraia Vilela. 2011-2. n.104 - ano 52. Alemanha: Goethe-Institut.

CAMPUZANO, Giuseppe. *Museo travesti del Perú*. Perú: Institute of Development Studies. Perú, 2007.

CANDEIA, Iria. *Art in Latin America 1990-2010*. London: Tate Publishing, 2013, p. 121.

CARVALHO, Flávio de; GUERRERO, Inti. *A cidade do homem nu*. Trad. Cristiano Astolpho Mazzei. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. (Catálogo).

CARVALHO, Flavio de. *Experiência #2*. 1a. edição. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CASTAGNINI, Laura; ISAAK, Jo Anna; MC INNES, Vikki. *BACKFLIP: Feminism and humour in contemporary art*. Austrália: Monet Press, 2013. (Catálogo).

CASTAGNINI, Laura. Why guerrilla girl's dont have to be naked to get into the Met. In: HEAGNEY, Din. Artlink. Contemporary art of Australia and Asia-Pacific. Experiment. v. 32, n. 3. September, 2012. (Magazine).

CELANT, Germano. Manzoni. Milan: Skira, 2009.

CHICAGO, Judy. *Through the flower: My struggle as a woman artist*. USA: Universe, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DANTO, Arthur C.. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. 1.ed. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, Arthur C.. Paul McCarthy. In: *Unnatural wonders. Essays from the gap between art and life*. COLUMBIA UNIVERSITY, 2007.

DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma. *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Arte3/BEI Editora, 2013.

DELVOYE, Wim. *Fabrica. Cloaca turbo*. Italy: Prato: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2003.

DELVOYE, Wim. *Scatalogue*. Düsseldorf/Lyon/Gent: Stiftung Museum Kunst Palast/ Musée d'Art Contemporain: MERZ, 2001.

DOMÍNGUEZ, Juan Manuel; MARÍN, Pablo. *Underworld USA: El cine independiente americano por J. Hoberman*. Buenos Aires: Ministerios de cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2012.

DZIEWIOR, Yilmaz. Valie Export. Archiv. Wien: Kunsthaus Bregenz, 2012.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. 5^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

(Que sais-je? Le point des connaissances actualles).

_____. *El humor*. v. 24. Trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962. (Lectores de Eudeba).

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Grandes romances).

_____. *Cartas exemplares*. 2. ed. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora : Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Eulvaldo. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. At MoMA: Cindy Sherman. In: WILMERS, Mary-Kay (editor). *London Review of Books*. v. 34. n. 9, 10 May 2012.

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: _____. *Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Trad. Paulo César de Souza. v.17. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Coleção Obras completas).

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: *Sigmund Freud*. 2.ed. 1ª reimpressão. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização e outros textos. (1930-1936)* - Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas. v. 18).

FREY, Julia. *Toulouse-Lautrec : a life*. London: Weidenfeld& Nicolson, 1994.

FRIEDAN, Betty. *Life so far. A memoir*. New York: Simon & Schuster paperbacks. 2006.

GALINDO, Maria. Estado patriarcal y estado proxeneta. La puta no tiene clientes, tiene prostituyentes. Mujeres Creando. In: *Ramona 99*, Revista de Artes Visuales. Buenos Aires. Abril, 2010.

GARZON, Diego; MUÑOZ, Óscar. *Otras voces otro arte. Diez conversaciones con*

artistas colombianos. Bogotá: Editorial Planeta, 2005.

GILBERT&GEORGE. *Intimate conversations with François Jonquet*. London/New York: Phaidon, 2004.

GIRLS, Guerrilla. *The hysterical herstory of hysteria and how it was cured*. From ancient times until now. E-Book, s/d.

GIUNTA, Andrea. Strategies of Modernity in Latin America. In: MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.

GIUNTA, Andrea. Estrategias de la modernidad en América Latina. In: _____. *Escribir las imágenes*. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2011. (Coleção Arte y Pensamiento).

GLENNIE, Sarah; MORRIS, Francis. *Paul McCarthy at Tate Modern: Block head and daddies big head*. London: Tate Publishing, 2003.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica - Observações sobre o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2002.

HERZOG, Hans-Michael. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. In: _____. *Cantos/Cuentos colombianos*. Arte colombiano Contemporáneo/ Contemporary Colombian Art. Switzerland: Publisher Daros-Latinamerica, 2004. p. 11 a 39.

HOBERTMAN, J. *Underworld USA: El cine independiente americano*. Vários trad. Juan Manuel Domínguez y Pablo Marín (Ed.). Buenos Aires: Ministerio de cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2012.

HOBERTMAN, J. *Women in Revolt: Warhol tardío, el último Warhol; o post Warhol?* In: _____. *Underworld USA: El cine independiente americano*. Vários trad. Juan Manuel Domínguez y Pablo Marín (Ed.). Buenos Aires: Ministerio de cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2012.

ISAAK; Jo Anna. *Feminism and contemporary art*. The revolutionary power of women's laughter. London/New York: Routledge, 1996.

JACOBY, Roberto; LONGONI, Ana. *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby. *Acciones, conceptos, escritos*. Madrid/Buenos Aires: Ediciones de La Central / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Adriana Hidalgo Editora, 2011.

JACOBY, Roberto; BABUR, Syd Krochmalny. *Ramona*. Revista de Artes Visuais. n. 69. Buenos Aires. Abril, 2007.

JANSON, H.W.; *The history of art: A survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*. New York: Englewood cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: Seminário Internacional Políticas de la Memoria, 3. *Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, 2010. (Anais).

LACAZ, Guto. *O memhobjeto: 30 anos de arte*. São Paulo: Décor. 2009.

LAÉRTIOS, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. 2. ed./reimpressão. Brasília: Ed. Universidade de Brasília (UnB), 2008.

LUCENA, Daniela. Estrategia de la alegría. Bailar hasta perder la forma humana. In: CERISOLA, Roberto Amigo; CASTAÑEDA, David Gutierrez. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

MCCARTHY, Paul; HOFFMANN, Jens. *Paul's McCarthy's Low Life Slow Life: Tidebox Tidebook*. San Francisco: California College of Arts, 2010.

MCCARTHY, Paul; MEYER-HERMANN, Eva. *Paul McCarthy: Dimensions of the mind. The denial and the desire in spectacle*. Cologne: Oktagon, 2001.

MCCARTHY, Paul. *Propo*. Milan: Charta, 1999.

MAFRA, Juliana S. *Aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas*. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e tecnologia da imagem). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste C.; NEVES, Maria Helena de Moura (Orgs.). *Dicionário grego-português*. v. 3. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MEYER-HERMANN, Eva. *Paul McCarthy: Brain box dream box*. Germany: Richter Verlag, 2005.

MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOSQUERA, Gerardo. *Stealing from the Global Pie: Globalization, difference, and cultural appropriation*. In: *Art Papers*. Atlanta. v. 21. March/april, 1997.

MUJERES PÚBLICAS. Veladas paquetas queer georgé. In: *Ramona Revista de Artes Visuales*. n. 99. Abril, 2010.

NAZÁRIO, Luiz. O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey. p. 63 a 95. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lysley; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Assim falou Zaratustra. *Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Círculo do livro, s/data.

_____. *Ecce homo. Ou como se chega a ser o que é*. Trad. Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. (Coleção Textos clássicos de filosofia).

NOCHLIN, Linda. Why are there no great women artists? In: GORNICK, Vivian; MORAN, Barbara K. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

OFILI, Chris. *Chris Ofili*. New York : Rizzoli ; Enfield : Publishers Group UK [distributor], 2009.

OSPINA, Nadín. *Colombialand*. Paris: Instituto Cervantes de París, 2007. (Catálogo de exposição).

PACHECO, Andrea. *Gracia divina: El humor como estratégia artística*. Chile: Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2013. (Catálogo - 500 exemplares).

PRINCENTHAL, Nancy. *The deconstructive impulse: women artists reconfigure the signs of power, 1973-1991*. New York: Neuberger Museum of Art; Munich/London: DelMonico Books/Prestel, 2011.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos. n. 84).

QUADROS, Aurora Cardoso de. *Oswald de Andrade no jornal O homem do povo*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria literária e literatura comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

RONNELL, Avital. Deviant Payback: the aims of Valerie Solanas. In: *Scum Manifesto*. Valerie Solanas. London/New York: Verso, 2004.

RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; PIETRANTONIO, Giacinto Di. *Paul McCarthy*. London: Phaidon, 1996.

SALAMAN, Naomy. *What she wants: women artists look at men*. London/New York: Verso, 1994.

SCHNEEMANN, Carolee; MCPHERSON, Bruce R. *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson, 1979, 1997.

SERRANO, Andres. *Body and soul*. New York : Takarajima Books, 1995.

SLOTEDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo, Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SWEETMAN, David. *Toulouse-Lautrec and the fin-de-siècle*. London: Hodder & Stoughton, 1999.

TAYLOR, Simon. The phobic Object: Abjection in Contemporary Art. In: PERKINS, Pamela Gruninger. *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: Uma biografia*. Trad. de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. Manifesto A Escola do Sul. In: ADES, Dawn. *Arte na América-Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

VÁSQUEZ, Elizabeth. Manifiesto Ecuatoriano del Octubre Trans. (Atuntaqui, Ecuador, 4 de octubre de 2009). In: JACOBY, Roberto; HASPER, HASPER, Graciela; LONGONI, Ana; & Co. Ramona revista de artes visuales, n. 99. Buenos Aires. Abril, 2010.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol. de A a B e de volta a A*. Trad. José Rubens Siqueira. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2008.

WELCHMAN, John C. Black Sphinx: on the comedic in modern art. Zurich: JRP/Ringier. SoCCAS Symposium Vol. IV, 2010.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO

Revistas/Jornais/Fóruns/Blogs da web

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Dilma diz ter orgulho de ideais da guerrilha*. Folha de São Paulo. Terça-feira, 21 de junho de 2005. (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2106200508.htm>). Acesso: 19/07/2016.

TAYLOR, Kate. *Paul and the Chocolate Factory*. WMagazine. Nov. 2007 (http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2007/11/paul_mccarthy) Acesso: 11/11/2013.

BURNS, Charlotte. *Features*. Issue 228, October 2011
Published online: 18 June 2013.

(<http://www.theartnewspaper.com/articles/Artists-are-seen-as-one-step-above-criminals/24654>). Acesso: 18/11/2013.

<http://gizmodo.com/5036186/giant-inflatable-turd-terrorizes-swiss-town>. Acesso: 20/11/2013

Fóruns de discussões: <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/2060148/posts>, <http://www.narutoforums.com/threads/flying-piece-of-art-causes-museum-chaos-in-switzerland.410183>, <http://www.topix.com/forum/city/bellefontaine-oh/TMDJDEOPQALOG0KMJ>. Acesso 20/11/2013.

JONES, Jonathan. Paul McCarthy: 'I had this thing about exposing the interior of the body'. The Guardian. Friday. 11/11/2011. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/nov/11/paul-mccarthy-artist>.

SMITH, Roberta. *Gladiatorial Combat: The Battle of the Big .Jeff Koons at David Zwirner and Gagosian, and Paul McCarthy at Hauser & Wirth*. New York Times. 16/05/2013.
(http://www.nytimes.com/2013/05/17/arts/design/jeff-koons-at-david-zwirner-and-gagosian-and-paul-mccarthy-at-hauser-wirth.html?_r=0). Acesso: 10/02/14

McGILL, Douglas C. *Janson's son revises classic art text*. Published: March 12, 1986.
(<http://www.nytimes.com/1986/03/12/books/janson-s-son-revises-classic-art-text.html>). Acesso 25/11/14.

Warhol's "Women in Revolt", Madcap Soap Opera. New York Times, 17/02/72.
(<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D06E0DE143DEF34BC4F52DFB4668389669EDE>). Acesso em 20 de Maio de 2016.

BONAJO, Melanie. *Letter to the cosmos*.
([Http://melaniebonajo.com/files/lettertothecosmosmbonajo.pdf](http://melaniebonajo.com/files/lettertothecosmosmbonajo.pdf)). Acesso 01/05/2015.

CAMNITZER, Luis. *La corrupción en las artes / el arte de la corrupción*. 07/10/12.
(<http://esferapublica.org/nfblog/the-corruption-in-the-arts-the-art-of-corruption>). Acesso 14/11/2015.

CAMNITZER, Luis. *En cierto modo sí, voy a dejar de hacer arte*.
(<http://esferapublica.org/nfblog/luis-camnitzer-en-cierto-modo-si-voy-a-dejar-de-hacer-arte>). Acesso: 13/02/2016.

LÓPEZ, Miguel A. *Museo, musexo, mutexto, mutante: la máquina travesti de Giuseppe Campuzano*. July 9, 2014.
(http://blogs.guggenheim.org/es/map_es/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2/#fn-21193-8). Acesso: 2/12/2015.

"Proteste! Aborto, Blasfêmia e Sacrilégio na 31ª Bienal de Artes de São Paulo". Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, em 22 de setembro de 2014.
(<http://ipco.org.br/ipco/aborto-blasfemia-e-sacrilegio-na-31a-bienal-de-artes-de-sao>

paulo/#.V4OaU5krKR). Acesso: 5/12/2015.

Vídeos hospedados em sites da web

Paul McCarthy in conversation with Massimiliano Gioni. Art Basel, Wednesday, June 16, 2010.

(<http://www.youtube.com/watch?v=jK6hIBRKTIM>). Acesso 02/02/14.

Gilbert and George.

(<https://www.youtube.com/watch?v=yuiSyi8UtJ0&list=PL455747A01BFD1E75&index=3>). Acesso: 02/02/2014.

JACOBY, Roberto. *El alma nunca piensa sin imagen*. 14 min. Buenos Aires, São Paulo, 2010.

(<https://www.youtube.com/watch?v=DCITwjj07bQ>). Acesso: 13/12/15.

CAMPUZANO, Giuseppe. *La Pinchajarawis*. Vídeo de 53".

(<https://www.youtube.com/watch?v=VExqQBk2vW4>). Acesso: 13/12/15.

Chris Vargas

(<https://vimeo.com/148671737?from=outr-embed>). Acesso: 19/06/16.

Entrevistas hospedadas na web

Entrevista com Andres Serrano conduzida por Selina Ting para InitiArt Magazine em 29 de Fev. de 2012 em Nathalie Obadia Gallery, Brussels.

(<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=87>). Acesso 02/2014.

WIN DELVOYE entrevistado pela psicanalista Josefina Ayerza.

([Http://www.lacan.com/frameXIX7.htm](http://www.lacan.com/frameXIX7.htm)). Acesso: 02/02/2014.

Entrevista de Laura Sydell com Kiki Smith, no NPR News, que pode ser ouvida no site <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6225036>. Acesso: 03/03/2014.

Family History & the History of Objects. Entrevista com Kiki Smith para o canal Art21. (<http://www.art21.org/texts/kiki-smith/interview-kiki-smith-family-history-and-the-history-of-objects>). Acesso: 18/04/2016.

Anti-selfies and bondage furniture. Entrevista de Melanie Bonajo à plataforma de arte Capricious. 2014.

([Http://www.dazeddigital.com/photography/article/21087/1/anti-selfies-and-bondage-furniture](http://www.dazeddigital.com/photography/article/21087/1/anti-selfies-and-bondage-furniture)). Acesso em 25/04/2015.

FRANK, Priscilla. *Meet The High Priestess Of The Anti-Selfie, Dutch Artist Melanie Bonajo*. 02/11/2015.

([Http://www.huffingtonpost.com/2014/09/15/melanie-bonajo_n_5811496.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/09/15/melanie-bonajo_n_5811496.html)).

Acesso 13/10/2015

Lawrence La Fountain-Stokes entrevista Campuzano.
(<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>). Acesso 13/12/15.

DUCHAMP, Marcel; VIAU, Guy. *To Change Names, Simply*. Interview of Marcel Duchamp on Canadian Radio Television, July 17, 1960 (translated by Sarah Skinner Kilborne). In: The Marcel Duchamp studies online journal. v.2/issue 4. jan 2002.
(http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html. Acesso: 11/07/2016).

Héctor Zamora. *La calle como museo y el museo como zoológico*. Entrevista em Revista bifurcaciones.
(<http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>). Acesso: 29/06/2016.

Websérie *AfroTranscendence*. Direção Yasmin Thayná.
(<http://nobrasil.co/paulo-nazareth-no-3-episodio-da-serie-afrotranscendence>). Acesso: 16/07/2016.

Outros sites consultados

<http://www.universalstudioshollywood.com/tickets/vip-experience/exclusive-theme-park-benefits>. Acesso: 12/12/2013.

<http://www.paramountstudiotour.com/index.html>. Acesso: 12/12/2013.

http://vipstudiotour.warnerbros.com/?frompage=wbp_bottomnav. Acesso: 12/12/2013.

<http://www.universalstudioshollywood.com/>. Acesso: 12/12/2013.

<http://www.ohmidog.com/2008/08/12/giant-turd-attacks-switzerland>. Acesso 20/11/2013

<Http://artofericwayne.com/2013/05/09/artist-paul-mccarthy-makes-an-80-ft-balloon-dog>. Acesso: 10/02/2014.

Http://www.perrotin.com/artiste-Wim_Delvoye-7.html. Acesso: 02/02/2014.

<Www.guerrillagirls.com.br>. Acesso: 05/12/2014.

(melanie bonajo) <Http://cargocollective.com/genitalinternational>. Acesso 01/05/2015

Http://www.arthaps.com/show/pee-on-presidents-by-melanie-bonajo_1. Acesso: 05/05/2015.

<http://rubberdiamondgallery.com/blog.php>. Acesso 11/11/2014

[Http://www.nadinospina.com/nadin-ospina_herzog.html](http://www.nadinospina.com/nadin-ospina_herzog.html). Acesso 01/10/16.

Filmes e vídeos

McCARTHY, Paul. *Painter*. 1995. Vídeo de 50 min. Tate collection.

LEESON, Lynn Hershman. *War, women art revulution*. Zeitgeist Films. EUA. 2010

HARRON, Mary. *I shot Andy Warhol*. (1996)

MARZOLLA, Joseph; BONAJO, Melanie. *Pee on presidents*. 2003

MARZOLLA, Joseph; BONAJO, Melanie. *Woke up as a wolf*. 2014

JACOBY, Roberto. *El alma nunca piensa sin imagen*. 2010

Manifestos

SOLANAS, Valerie. *SCUM Manifesto*. Uma proposta para a destruição do sexo masculino. 1967

(<https://scummanifesto.wordpress.com>)

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. 1928

(<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>)

GARCIA, Joaquin-Torres. *Manifesto A Escola do Sul*.

(TORRES-GARCÍA, Joaquín. Manifesto A Escola do Sul. In: ADES, 1997, p. 320.

VÁSQUEZ, Elizabeth. *Manifesto equatoriano do outubro trans*. (Atuntaqui, Ecuador, 4 de outubro de 2009)

(Ramona 99. Ramona Revista de Artes Visuales. n.99. Abril, 2010. p. 16.)

APÊNDICE

ELINOR

Em outubro de 2016, criei Elinor, com enchimento de fibra de silicone para Clara Albinati, que filmava seu curta experimental de ficção e precisava de uma boneca para substituir a atriz criança que atuava em seu filme, numa situação em que seu corpo se despedaçava. Seu filme foi baseado em um conto da escritora uruguaia, Marosa di Giorgio chamado *Hibiscos debaixo da terra*. Terminada a filmagem, a boneca Elinor ficou na casa da família Albinati, divertindo (e também assustando) as crianças e os adultos, fazendo *selfies* e aparecendo nas redes sociais.

Alguns dias depois, fui chamada por Daniel Toledo para participar de uma exposição com curadoria do polonês Krzy Gutfranski, cuja pesquisa versava sobre uma família polonesa que se instalara no Brasil (Belo Horizonte), desde a primeira guerra e dirigia a loja de balas e chocolates, Lalka, nome que, em polonês, significa boneca.

Como eu já havia feito anteriormente, uma outra boneca de nome Elisângela, Toledo me apresentou à Krzy, sugerindo a minha participação em seu projeto com algo baseado



FIG. 134: Juliana Mafra. Elisângela, 2006.

nessa experiência anterior. A boneca Elisângela tinha sido feita para um evento que aconteceu em Belo Horizonte, em 2006, sobre intervenções urbanas, chamado Fórum de Arte das Américas. As apresentações teóricas ocorreram no auditório da Biblioteca Luis de Bessa, na Praça da Liberdade e as artísticas se constituíram em interferências na paisagem da cidade. Elisângela foi matriculada nos seminários e ganhou certificado de participação. Durante os intervalos, ela foi descansar na praça da Liberdade, tomou sol, fez *top less*, deitou na grama e as pessoas interagiram com ela...



FIGS. 135 e 136: Juliana Mafra. Elisângela, 2006.

Depois de terminado o evento, Elisângela começou a ser convidada para ir à festas, à viagens de apresentações musicais e a passear pela cidade... até que em uma festa que durou toda a noite, Elisângela dançou com os convidados, deitou no palco e, finalmente, terminou toda molhada em uma mesa repleta de garrafas de cerveja. Como suas pernas descansavam sobre a mesa, Elisângela ficou bem suja, porque depois, ela ainda dançou na pista. Ela precisou de ser esvaziada, descosturada e lavada. Depois disso, ela foi para a caixa: o tecido de seu corpo de 2,10 m de altura e o seu enchimento. Assim, ela ainda participou de uma exposição em Ouro Preto. Desde então, Elisângela se encontra no alto de um armário, com seu corpo vazio e amassado, nos olhando através da caixa de plástico transparente.

Elinor é aparentada com Elisângela, mas é diferente. No filme de Clara, ela era uma



FIG. 137: Juliana Mafra. Elisângela, 2009.

criança que tinha entre 8 e 10 anos e protagonizava uma experiência sinistra, a partir de seus sonhos e desejos. Em seu corpo remendado reside uma flor de hibisco e dele saem pequeninos ossos. Ela tem cicatrizes: uma, bem na altura do coração, outra no abdômen e também no braço. Ao final no filme, ela desaparece.

Elinor mede 1,60 m e tem corpo de menina. Como ela estava "de bobeira" na casa da família Albinati, resolvi trabalhar com ela no projeto de Krzy Gutfranski. Clara não fez objeção.



FIG. 138: Blusa *I'm so sweet* encontrada em sites da internet. 2017.

A princípio, pensava em vestir Elinor com uma blusa usada por algumas garotas, com dizeres do tipo "I'm so sweet". A própria loja Lalka tem em sua logomarca uma bonequinha segurando uma caixa de doces. Havia também a história, surgida em uma conversa com Gutfranski, de que a família que administra a loja Lalka havia negociado com as mulheres da empresa sua demissão, alegando que o serviço era muito braçal e que era mais propício aos homens, pois o manuseio

dos pesados ingredientes era muito penoso. A ideia da frase, muito sutil, deveria ser entendida pelo espectador com ironia, ao observar a boneca. Ele não precisaria interagir com ela.

Resolvi, então, que Elinor devia fazer algo mais positivo e propositivo, como participar em um dos movimentos mais importantes que estavam acontecendo naquele momento, "a primavera secundarista", no qual adolescentes de escolas do Paraná, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Bahia, Alagoas e São Paulo ocupavam cerca de 1.000 escolas reivindicando melhorias no sistema educacional público do ensino médio de todo o país.

Foi então que pensei levar Elinor à ocupação secundarista da Escola Estadual Governador Milton Campos, conhecida como Colégio Estadual Central ou simplesmente, Estadual. A escola foi a primeira escola estadual de Minas Gerais, foi inaugurada em 1854, em Ouro Preto, e, depois de passar por várias sedes, foi fixada no bairro de Lourdes, em um prédio sem muros a sua volta, projetado por Oscar Niemayer durante a gestão de Juscelino Kubitschek e inaugurada em 1956. A escola tem uma história de resistência contra a ditadura brasileira, período em que também



FIG. 139: Juliana Mafra, Renato Sarriddine e os estudantes do Estadual Central. Elinor. 2016.

abrigou ocupações estudantis e teve como aluna a futura presidenta do Brasil, Dilma Rousseff.¹

Quando cheguei ao Estadual Central, em novembro de 2016, a escola estava ocupada havia cerca de 30 dias pelos estudantes, que espalharam suas barracas pelo pátio e iniciaram suas atividades políticas.



FIG. 140: Juliana Mafra. Ocupação do Estadual Central. 2016.

Eles reivindicavam melhorias na educação, e reagiam contra o golpe impetrado contra a presidenta Dilma Rousseff e contra todos os brasileiros que a elegeram democraticamente. Os estudantes se posicionavam também contra a Pec 241 (ou Pec 55), uma medida que o governo, considerado por eles ilegítimo e golpista, representado

¹ Em 1964, depois de estudar no tradicional Colégio Sion, uma escola católica para meninas, Dilma ingressou no Estadual, no curso clássico de ciências sociais. e começou a se interessar por política. Participou de organizações culturais e revolucionárias de esquerda, enquanto dava aulas particulares de literatura e matemática para seus amigos que iam prestar vestibular. Fonte: https://wikileaks.org/gifiles/docs/20/202801_-os-brazil-dilma-rousseff-mini-bio-a-folha-.html. Acesso: 03/02/2017

por Michel Temer, havia iniciado no país uma reforma que pretende "congelar" a verba para educação por 20 anos, além de retirar benefícios de professores e alunos.



FIG. 141: Renato Sareddine. Estudantes do Estadual Central em manifestação. 2016.

Convidei Renato Sareddine para participar do projeto e, ao chegarmos na ocupação com Elinor, ela foi recebida de braços abertos pelos adolescentes e jovens que tinham entre 15 e 20 anos e, logo, despertou algumas memórias de infância.

Laura, de 15 anos, Coordenadora de Arte da ocupação, sugeriu que a boneca ficasse na escola com os estudantes por um tempo. Acharmos ótimo: Fomos embora e Elinor ficou com eles. Ao retornar à ocupação, havia outro grupo de estudantes e já existiam várias histórias com a boneca: ela já não se chamava Elinor, mas tinha vários outros nomes, como Elizabeth, Capivara, Laura II e Elinor, entre outros. Os jovens achavam que a boneca havia sido doada à ocupação, haviam mudado suas roupas e cortado seu cabelo. Sem tênis, ela "andava" de meias.

Segundo os estudantes, durante uma semana, Elinor acompanhou os adolescentes



FIG. 142: Renato Sarriddine. Elinor e os estudantes. 2016.

em suas atividades revolucionárias, participou de assembleias e oficinas, almoçou em refeitório, dormiu em barracas e "conversou" com os secundaristas até a madrugada. Infelizmente, eles não haviam feito registros. Ao saber dessas histórias, resolvemos visitá-los com nossas câmeras e um gravador de áudio. Não prevíamos nenhuma situação, conversamos com os meninos e começamos a registrar a rotina deles e suas experiências com Elinor. Aí, eles também passaram a usar os equipamentos e a fazerem registros das situações.

Ao final, montamos um vídeo de cerca de 12 minutos, que se encontra anexado à esta tese. Ainda temos materiais para serem agregados ao registro, como por exemplo, o do dia da exposição da Elinor, no qual foram apresentados o vídeo e a boneca, e em que os estudantes da ocupação Will, Laura, Carol e Álvaro, acompanhados de uma bandeira da União da Juventude Socialista, proferiram alguns gritos de guerra e explicaram aos visitantes da Galeria Espai, sobre suas rotinas, suas ideias e suas experiências com a boneca. Em seu relato, Carol disse:

FIG. 143: Jacek Niegoda. Conversa com os estudantes no dia da exposição. 2016.



A gente teve um carinho muito grande. Foi como se a gente pudesse passar a nossa luta para alguém e ela estivesse ali só absorvendo tudo e aí a gente pensou: "Nossa!". Quando ela for exposta, ela vai levar a nossa luta para outros lugares. Eu acho que ela é um passaporte da nossa luta, para que outras pessoas, outros jovens saibam que a gente lutou e continuamos lutando. (...) A gente conseguiu alinhar a política com a arte.²

Para mim, foi emocionante. Em tão pouco tempo, uma experiência tão intensa uniu jovens em torno de objetivos políticos em comum: a luta contra a exploração, o machismo, a homofobia, o racismo, a ditadura, o fascismo e, principalmente, contra o golpe de Estado que tomou o posto da presidenta eleita para entregar ao seu vice-presidente que vem implementando um programa de sucateamento da educação

pública, com sérios cortes no ensino médio e também nas outras etapas.



Os estudantes relataram que sofreram diversos ataques, inclusive físicos, e também a pressão do MEC, que resolveu anular a prova do ENEM na escola enquanto ela estivesse ocupada, como forma de colocar a população contra as ocupações, imputando-lhes a culpa do cancelamento do concurso. Visto que as eleições para prefeitura da cidade haviam acontecido de maneira

2 Arquivo particular da autora. Gravação no dia 26/11/16.

tranquila na escola ocupada, os estudantes julgaram anti-ética a atitude do Ministério da Educação, que prendeu um cartaz à porta da escola, atribuindo o cancelamento a essa "indesejável situação".

Mesmo tentando se manter focados no trabalho, era notável o clima de cumplicidade entre os alunos, e seu uso recorrente da ironia. E sempre que eles saíam para os protestos nas ruas, levavam faixas com frases reivindicatórias e se mantinham atentos contra os ataques da polícia, sem muitas brincadeiras. Elinor não foi às manifestações nas ruas pelo fato de que, se fosse preciso correr — os estudantes foram atacados pela polícia com *spray* de pimenta, gás lacrimogênio e bala de borracha —, a boneca atrapalharia, pois precisaria ser carregada.

Na ocupação, ela funcionava como um condutor de energia que passava de um estudante à outro, interligando-os numa rede de afeto e resistência. Com o meu envolvimento no projeto é difícil pensar no humor contido nessa experiência. No filme de Clara, a vida de Elinor tem um destino trágico "narrado desde uma perspectiva fantasiosa e traumática da criança"³: a cena de uma violação sexual. Depois de sua melancólica mãe se apaixonar por um planeta e fugir com ele, deixando-a só, uma sombra misteriosa a despedaça e retira de seu interior a flor do hibisco, e ela desaparece. O hibisco, colocado em um vaso, murcha e escurece.

Quando Elinor chegou na ocupação secundarista, ela já era mais velha, mais ou menos da idade dos estudantes que atribuíam sua própria identidade à boneca. Um estudante, Matheus, disse: "Ela pode ser você". Outro garoto descreve a boneca como ele mesmo, "uma menina trans, moradora da periferia e engajada na luta de classes". "A base de todas as lutas", completa imediatamente outra colega de ocupação. Laura gostaria que Elinor fosse feminista e levasse a vida com leveza.

Na ocupação, ela foi rodeada de afeto e aquela sua antiga melancolia se transformou numa vida frenética, em que ela passava de mão em mão tão rapidamente que era

3 Arquivo pessoal. Projeto Elinor. Clara Albinati.

difícil acompanhar... Ninguém pedia: "—Com licença, me empresta a boneca?". O tempo de cada um com ela terminava quando outro estudante tomava Elinor para si.



FIG. 144: Renato Sariedinne. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016.

Com agilidade, os garotos colocavam a boneca nas costas, no skate, trocavam suas roupas, a beijavam, dançavam, conversavam sobre política e encenavam situações.



FIG. 145: Juliana Mafra. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016.

Elinor também era tida como uma confidente na qual depositavam total confiança, como relatou um estudante em seu depoimento para o filme, pois nada do que se conta para ela é revelado na “roda de *shade*”⁴.

Mais uma vez, ela começou a se despedaçar... Com a costura se desfazendo, sua perna continuava presa ao seu corpo com a ajuda de sua calça. Seus cabelos caíam pelo chão a cada rodopiada, e os estudantes os amarravam ao seus.



FIG. 146: Juliana Mafra. Elinor e os estudantes no Estadual Central. 2016.

Ela precisou de uma reforma, o que não teve qualquer problema, pois ela é apenas uma boneca. Se ela falasse, com certeza, ela contaria várias histórias...

⁴ Roda de *shade*, como explicado pelos alunos, é uma roda em que cada um fala o que pensa sobre o outro e todos discutem sobre o que é falado.