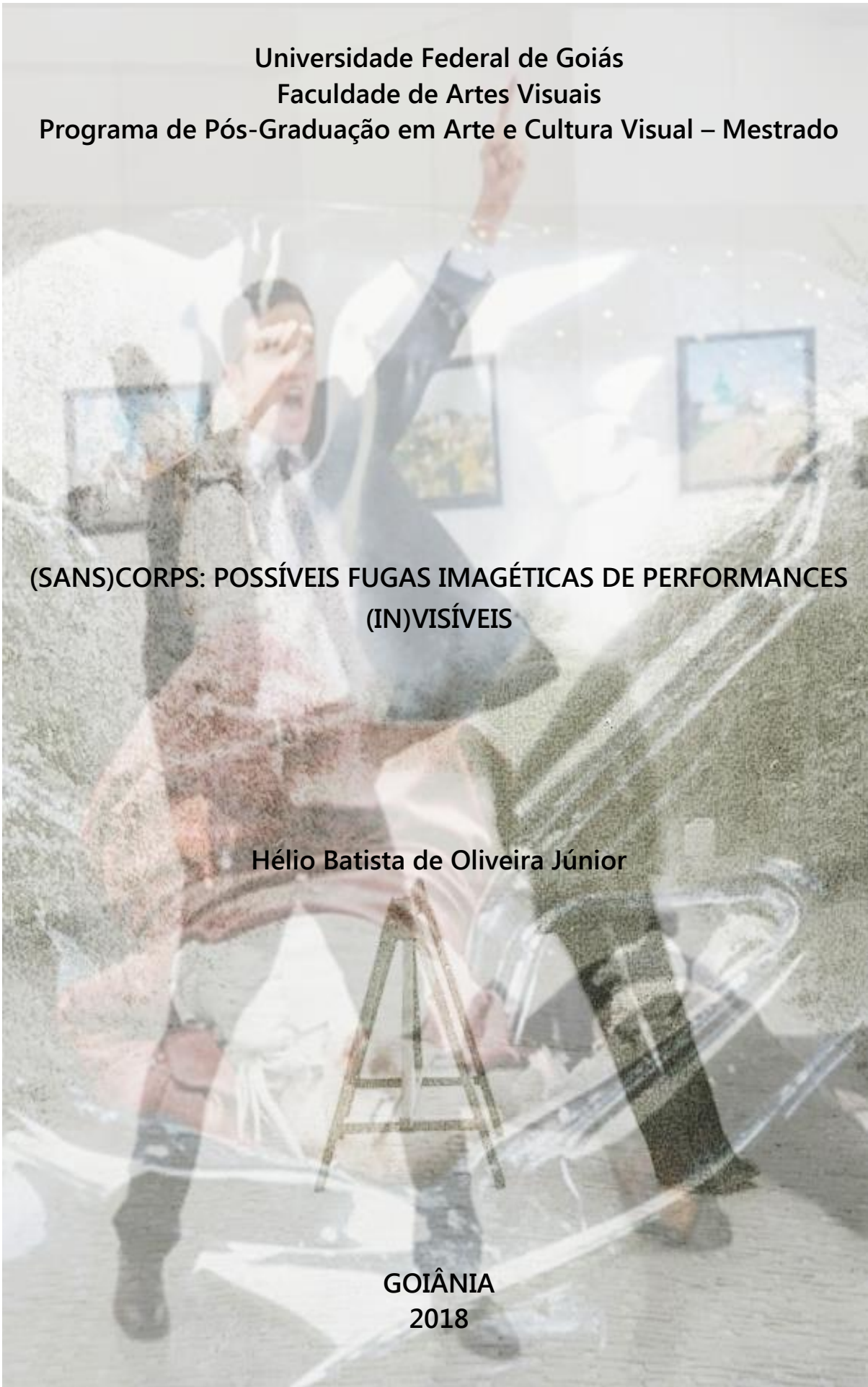




Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado

**(SANS)CORPS: POSSÍVEIS FUGAS IMAGÉTICAS DE PERFORMANCES
(IN)VISÍVEIS**

Hélio Batista de Oliveira Júnior

**GOIÂNIA
2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Hélio Batista de Oliveira Júnior

Título do trabalho: (SANS)CORPS: Possíveis fugas imagéticas de performances (in)visíveis.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 21/08/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.



Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - Mestrado

(SANS)CORPS: POSSÍVEIS FUGAS IMAGÉTICAS DE PERFORMANCES (IN)VISÍVEIS

Hélio Batista de Oliveira Júnior

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob a orientação Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Área de Concentração: Arte, Cultura e Visualidades.

Linha de Pesquisa: Imagem, Cultura e Produção de Sentido.

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Júnior, Hélio Batista de Oliveira
(SANS)CORPS: POSSÍVEIS FUGAS IMAGÉTICAS DE
PERFORMANCES (IN)VISÍVEIS [manuscrito] / Hélio Batista de
Oliveira Júnior. - 2018.
137 f.

Orientador: Prof. Dr. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus. .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2018.

Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. performance. 2. corpo. 3. imagem. 4. guerra. 5. violência. I. ,
Dr. Samuel José Gilbert de Jesus., orient. II. Título.

CDU 7



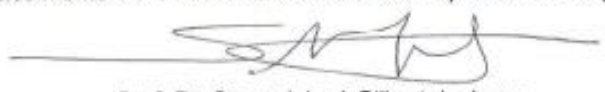
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 012/2018 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **HÉLIO BATISTA DE OLIVEIRA JÚNIOR** - Aos onze dias do mês de julho do ano de dois mil e dezoito (11/07/2018), às 14h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG) – orientador, Anahy Mendonça Jorge (FAV/UFG) e Glauco Batista Ferreira (FAV/UFG) para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: (SANS)CORPS: POSSÍVEIS FUGAS IMAGÉTICAS DE PERFORMANCES (IN)VISÍVEIS, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de HÉLIO BATISTA DE OLIVEIRA JÚNIOR, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora Samuel José Gilbert de Jesus, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada Aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca:

1º, Revisão Bibliográfica da dissertação

2º, Revisão normal ABNT.

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.


Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Presidente - FAV/UFG

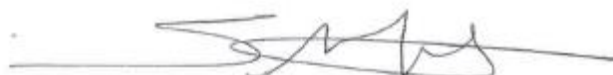

Profa. Dra. Anahy Mendonça Jorge
Membro FAV/UFG


Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira
Membro - FAV/UFG

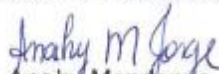
**(SANS)CORPS: POSSÍVEIS FUGAS IMAGÉTICAS DE PERFORMANCES
(IN)VISÍVEIS**

Hélio Batista de Oliveira Júnior

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
(FAV/UFG) Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Anahy Mendonça Jorge
(FAV/UFG) Membro Externo



Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira
(FAV/UFG) Membro Interno

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges
(ECA/USP) Suplente do Membro Externo

Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu
(FAV/UFG) Suplente do Membro Interno

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares pelo amor e incentivo;

À Bia, amiga e companheira bacanuda de trabalho, muito obrigado pelas conversas, partilhas de ânimo, desanuviações e abertura de novos universos;

Aos amigos Mirna Anaquiri, Mônica Carvalho, Ana Paula Alcanfôr, Márcio Júnior, Indy Marçal, Gledson Nascimento, Maurício Schneider, Cassia Oliveira, Henrique Camargo, Camila Alves, Marcela Blanco, Mari Antonelli, Ju Furtado, Morgana Rezende, Viviane Cordeiro, Rebeca Tayanne, Rava Monique, Tereza Dalacorte. Ao grupo dos *Performers Aspirantes* (Cássia Nunes, Ana Reis, Gilson Andrade, Adriano Braga), vocês são show! Valeu bonde!

Ao meu orientador, professor Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, pelas conversas e por acreditar na realização do nosso trabalho;

Aos professores Dr. Glauco Ferreira e Dr. Cristian Borges pelas valiosas contribuições durante a qualificação e no decorrer da pesquisa;

A professora Dr^a. Anahy Mendonça Jorge pelo carinho, por me acompanhar e potencializar a minha pesquisa desde a graduação;

Ao Centro Cultural UFG, pelo auxílio na minha formação humana/profissional, em especial aos professores Carlos Sena Passos (*in memoriam*), Flavia Maria Cruvinel, Alexandre Ferreira e Kleber Damaso;

Aos docentes, discentes da turma 2016, às funcionárias da secretaria (Alzira e Arlete) do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e aos demais funcionários da Faculdade de Artes Visuais da UFG, pela disposição, solução de burocracias e compartilhamento de pensamentos durante a pesquisa;

Ao CNPq, pela bolsa concedida;

À Sarinha e a Meiroca com amor e carinho!

"Eu não me interesso em como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas".
Pina Bausch

"O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida".
Michel Foucault

RESUMO

(SANS)CORPS: Possíveis fugas imagéticas de performances (in)visíveis, é o título de uma pesquisa que pretende investigar o simbolismo do corpo e as suas reverberações nas práticas artísticas contemporâneas, visando quais são as nossas relações ao nos depararmos com imagens de dor, guerra e violência, seja na arte contemporânea ou fora dela. Para isso, apresentamos alguns conceitos e ideias acerca da imagem e das visualidades com os estudos da Cultura Visual, contaminando o sujeito dotado de experiências e percepções. O desenvolvimento metodológico será realizado por meio da análise iconográfica das representações do corpo de artistas da performance, a partir da observação dos seus registros/arquivos (fotografias e vídeos) dos artistas Bas Jan Ader e Gina Pane, para na sequência escrevermos novos ensaios poéticos e visuais. Abordamos algumas imagens geradas durante algumas guerras e problematizamos algumas visualidades da dor. A pesquisa será abordada e entrelaçada firmando a sua base na reflexão teórica, através da análise de registros, propondo um recorte eleito a partir da arte da fuga, ou seja, o limite físico enquanto experiência performática e alguns conceitos e aspectos técnicos.

Palavras-chave: performance, corpo, imagem, guerra, violência.

ABSTRACT

(SANS) CORPS: Possible imaged pictures of (in)visible performances, is the title of a research that intends to investigate the symbolism of the body and its reverberations in the contemporary artistic practices, aiming at what are our relations when we come across images of pain , war and violence, whether in contemporary art or elsewhere. For this, we present some concepts and ideas about the image and the visuals with the studies of Visual Culture, contaminating the subject endowed with experiences and perceptions. The methodological development will be carried out by means of the iconographic analysis of representations of the body of performance artists, from the observation of their records/files (photographs and videos) of the artists Bas Jan Ader and Gina Pane, to later write new poetic essays and visual effects. We approached some images generated during some wars and we problematized some visualities of the pain. The research will be approached and interlaced by establishing its basis in theoretical reflection, through the analysis of records, proposing a cut from the art of escape, that is, the physical limit as a performance experience and some concepts and technical aspects.

Keywords: performance, body, picture, war, violence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bas Jan Ader, <i>In Search of the Miraculous</i> , 1975. Performance.....	24
Figura 2 - Gina Pane, <i>Azione Sentimentale</i> , 1973. Performance.....	25
Figura 3 - Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917. Philadelphia Museum of Art.	34
Figura 4 - Marcel Duchamp como <i>Rose Selavý</i> fotografada por Man Ray, 1921....	34
Figura 5 - Goya, <i>Y son fieras</i> da série Los desastres de la guerra, (1810-1814). Gravura.	38
Figura 6 - Goya, - <i>S/T</i> da série Los desastres de la guerra (1810-1814). Gravura....	39
Figura 7 - Goya, <i>Caridad</i> da série Los desastres de la guerra (1810-1814). Gravura	39
Figura 8 - Picasso, <i>Guernica</i> , 1937. Pintura.....	42
Figura 9 - Andy Warhol, <i>Suicide (Fallen Body)</i> , 1963. Serigrafia e tinta prateada sobre tela.	44
Figura 10 - Robert Wiles fotografa o suicídio de Evelyn Mc. Hale, 1947.....	44
Figura 11 - Helô Sanvoy, <i>Desvio para o branco</i> , 2013. Instalação.....	47
Figura 12 - Helô Sanvoy distribuindo os tablets em frente à Assembleia Legislativa do Estado de Goiás. Stills de vídeo.	47
Figura 13 - Joseph Beuys. <i>Terno de feltro</i> , 1970, feltro costurado. 170x60cm, múltiplo, nº 26.....	54
Figura 14 - Jackson Pollock pintando tela. 1948.....	57
Figura 15 - Saburo Murakami, <i>Paper Break Throug</i> , 1956. Performance.	58
Figura 16 - Kazuo Shiraga, <i>Chimeisei Tetsutekisen</i> , 1961.....	58
Figura 17 - Otto Muehl, <i>Bodybuilding Aktion</i> , 1965. Fotoperformance.	62
Figura 18 - Hermann Nitsch, <i>Action Blood Organ</i> , 1962. Performance.....	63
Figura 19 e 19a - Páginas 84 e 85 do livro Gina Pane Actions. 1997.	69
Figura 20 - Gina Pane. <i>Anzione Sentimentale</i> . 1971.	69
Figura 21 - Gina Pane. <i>Anzione Sentimentale</i> . 1971. Performance.	70
Figura 22 - Gina Pane. <i>Action escalade non anesthésiée</i> . 1971. Performance	72
Figura 23 - Gina Pane. <i>Action escalade non anesthésiée</i> . 1971. Instalação.	73
Figura 24 - Cena do filme <i>A infância de Ivan</i> , Andrei Tarkovski.....	84
Figura 25e 25a - Stills de vídeo do trabalho <i>Corpo Ruindo</i> . Paula Garcia.....	87
Figura 26 e 26a - Stills de vídeo do trabalho <i>Corpo Ruindo</i> . Paula Garcia.....	87
Figura 27 - Antonio Dias. <i>History</i> . 1968. Objeto.....	91
Figura 28 - Helô Sanvoy - <i>Sem Título</i> , 2014. Recorte em jornal. 2 módulo 58 x 32 cm e 1 módulo de 58 x 71 cm cada.	93
Figura 29 - Helô Sanvoy, <i>Sem título</i> . 2014. Recorte sobre jornal. 3 módulos de 38x29cm cada.	95
Figura 30 - Marina Abramovic. <i>Balkan Baroque</i> . 1997. Performance	98

Figura 31 - Chantal DuPont, <i>Karma</i> . 2006. Vídeo.....	102
Figura 32 - Bas Jan Ader, <i>Broken fall (organic)</i> . 1971.Still de Vídeo	105
Figura 33 - Bas Jan Ader. <i>Fall I</i> . 1970. Still de vídeo.	106
Figura 34 - Bas Jan Ader, <i>Fall II</i> , 1970. Still de vídeo.	106
Figura 35 - Página do livro <i>Guerra contra a guerra</i> exibindo corpo de soldado em estado de decomposição. 1924.	114
Figura 36 - Páginas 226 e 227 do livro <i>Guerra contra a guerra</i> . 1924.	114
Figura 37 - Crianças e mulher sendo fotografadas durante a Guerra Civil Espanhola. 1937.....	115
Figura 38 - Crianças vietnamitas correndo de bombardeio e equipe de TV logo atrás registrando ao vivo os massacres na Guerra do Vietnã. (sem data).	119
Figura 39 - Policial turco atira em embaixador russo dentro de galeria de arte em Ancara. 2016. Foto: Burhan Ozbilici.	121
Figura 40 - Páginas do livro <i>Pornografie</i> , Staeck. 1971.....	123
Figura 41 - Páginas do livro <i>Pornografie</i> , Staeck. 1971.....	124

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO	18
Capítulo 1 O LUGAR DO CORPO NA PERFORMANCE.....	28
1.1 Recorte histórico do corpo na performance	28
1.2 Breve noção da arte da guerra e as suas representações na história da arte	37
1.3 Arte da fuga: as guerras, as dores e os traumas gerados no corpo.....	48
1.4 Gina Pane: eternas e minuciosas aproximações	68
CAPÍTULO 2 PARA ALÉM DAS FUGAS IMAGÉTICAS	76
2.1 Alguns aspectos imagéticos e a Cultura Visual	76
2.2 A imagem para o seu além.....	82
2.3 Imagem pensativa: a sua ausência e transgressão	90
CAPÍTULO 3 ALGUNS PESOS E MUITAS QUEDAS: O LUGAR ONDE O CORPO PESOU.....	100
3.1 Queda orgânica: Indícios para um possível infinito.....	103
3.2 Apontamentos sobre imagens de guerra e visualidades da dor....	108
3.3 Arquivos Lascivos: o que vira fetiche diante do olhar do outro	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS.....	131

Obras selecionadas para análise

1- Bas Jan Ader

Série *Broken Fall (Organic/Geometric)* (1970-1971).



Série *Fall* (1970).

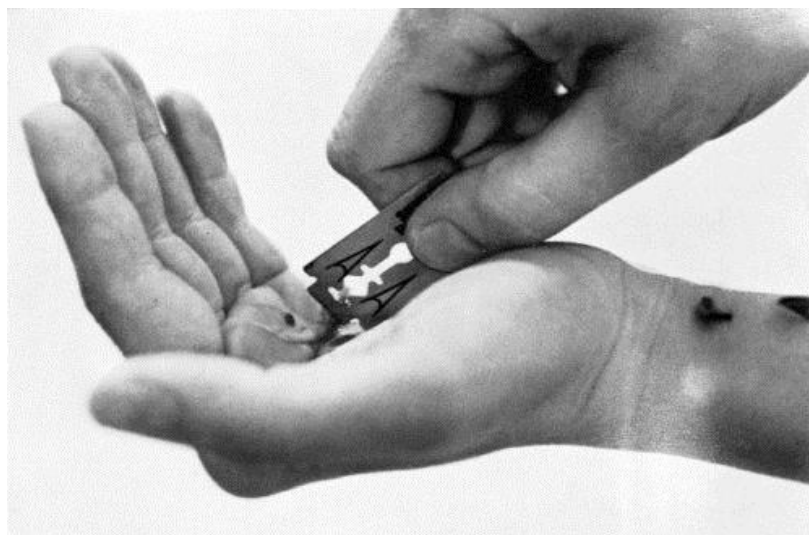


2- Gina Pane

Action escalade non anesthésiée. (1971).



Anzione Sentimentale (1973).



INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é sobre restoios, (im)permanências, imagens, ressonâncias e confluências de quase tudo aquilo que nos afetou nos últimos anos, uma união teórica e pessoal acerca da imensa quantidade de tentáculos e franjas soltas que o tempo, história e a memória não conseguiram arrematar, e deixamos claro que aqui não será este lugar. Indícios embrionários e fragmentados que foram tramados em meio a atrevidos estudos ziguezagueantes e nada amadurecidos. Curiosas reverberações autônomas que tropeçam nas suas próprias distribuições avulsas e revelam indícios dos efeitos das nossas experiências para e com imagens que demonstram infinitas relações com o mundo, sobretudo as que se desgastam, questionam, embaralham, ferem, interpelam e nos escapa. Estamos atrás destas ressonâncias e fortuitos debates porvir.

Uma coletânea de diferentes narrativas sobre imagens de tempo que entram em colapso e giram no entorno, porém escorregam para entrevistas, ensaios, fotografias, vídeos. Algumas afinidades teóricas serão apontadas no decorrer da pesquisa, sem restrição a diversos hibridismos e dissoluções que possam nos atravessar. Traçamos percursos teóricos e experimentais operando conceitos que se dedicam a investigar o uso recorrente de imagens de dor e violência, testando algumas hipóteses de investigação, sem tentar atenuar as propiciações e suas variações de perspectivas, um lugar onde a sua subjetividade funcione como um campo aberto e infinito.

Numa constante observação perante as constituições/mutações de nossas subjetividades e que outrora revelam o nosso estranho olhar incerto ao espelho do mundo, sobretudo nas maneiras de pensar, de sentir, de amar, demonstrando as nossas íntimas espessuras para com o trivial cotidiano modelado e remodelado pelas máquinas tecnológicas de informação e comunicação moldando os nossos

afetos, as nossas fantasias, os nossos fantasmas inconscientes e a nossa forma de agir perante a dor do outro e as infinitas dores do mundo.

Para isto, nos debruçamos sobre arquivos sustentados e exibidos pelas esferas da arte contemporânea, buscando verificar variados trabalhos artísticos no decorrer da história, registros de performances (fotografia/vídeo) e escritos de artista, que em sua maioria deram início as suas carreiras nos anos 1970 e permanecem reverberando com as suas produções na contemporaneidade. Utilizaremos conceitos correlatos, como arte da fuga, limite físico, registros, imagens corporais e arquivos.

Podemos tomar como ponto de partida histórico o Manifesto Futurista de Marinetti (1909). Manifesto este conhecido como um dos ataques mais virulentos aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias daquela época. Sendo assim, em Paris, havia o apontamento para o que seria a arte do futuro, com a movimentação artística e intelectual da Belle Époque, cuja duração foi até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. O movimento ficou conhecido pela produção de saraus, performances¹, e manifestos escritos pelos artistas participantes do movimento. As performances eram o meio mais direto dos artistas disseminarem as suas ideias com o público, e causar abruptas rupturas estéticas e de pensamento daquilo que não acreditavam mais.

A vanguarda tem se apresenta com uma postura que rompe com os cânones anteriores, antecipando novos rumos e transgredindo padrões, a arte do corpo dentro desse contexto, consiste numa das formas expressivas onde os códigos vigentes se enfrentam com o novo e o imprevisto gerando novos signos, sobretudo a partir do século XX. Desde a década de 50 do século passado, o corpo humano encontra-se investigado na arte contemporânea, pois ele se liberta pouco

1 É interessante voltarmos à etimologia da palavra performance, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *parformance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. (GLUSBERG, 2011, p. 72-73).

a pouco dos códigos da representação iconográfica secular. Ele passa a se expressar através de ações performáticas originadas pelos vários trânsitos entre o teatro, dança e artes visuais, por meio das quais ele é colocado em voga e contestação.

O corpo torna-se instrumento questionador e avaliador de valores socioculturais. Contudo, pensando o corpo em referência a Glusberg (2011), em nossa sociedade atual, se expressar através do próprio corpo de uma forma direta encara, por esse único fato, um significado polêmico, principalmente com relação aos últimos casos de censura frente às exposições em terras brasileiras.

Segundo o pensador Jorge Glusberg, a evolução da “cultura se mede, segundo os padrões convencionais, pelo avanço de instrumentos de transformação do mundo e por sua progressiva especialização²”. Nessa perspectiva, as performances revelam “[...] transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si. Corpo este, que se aliena, tudo como “a *performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens*, e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social [...]”³.

O artista da performance faz uso de seu corpo para questionar instâncias socioculturais; utilizando de seu patrimônio natural mais sensível para representar na arte e através dela; os desejos entre a natureza e a cultura. A arte corporal busca de alguma maneira dar novos sentidos para o corpo humano através de suas ações físicas produzindo variadas imagens de comportamento iconográfico e simbólico de acordo com o seu atual contexto.

Nas palavras do antropólogo David Le Breton (2012, p. 46), a contemporaneidade analisa o corpo como “uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se

²*Ibid.*, 2011, p.100.

³*Ibid.*, 2011, p. 46.

dilui a identidade pessoal, e não mais a raiz de identidade do homem". Com o intuito de embaralhar os códigos para fora, o artista produz tensões entre corpo, realidade sensorial, aspectos e pensamentos determinando as naturezas de suas obras. Vale destacar, como o observa o autor Le Breton (ibid., p. 44-45) que "as performances questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos, etc. O corpo é o lugar onde o mundo é questionado".

O recurso e a utilização da fotografia como meio de registro de performance serve para questionar a representação do real na imagem. Segundo o crítico e ensaísta Arlindo Machado, em seu livro *A visão especular – Introdução à fotografia*, a fotografia reverbera questões sobre o valor do signo, e a compara com uma pintura figurativa. Sendo assim, Machado ressalta que "todo esforço de elaboração de uma ilusão de verossimilhança é um trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar seu papel na produção de sentidos". (1984, p. 28).

O campo fotográfico que iremos pesquisar remete a elementos desviantes, distorções, deslocamentos de lugar ao qual o corpo talvez pertença (o que chamamos e definimos nesta pesquisa de *Sans Corps* ou (*incorporais*), deixando de ressaltar certos modelos de representação e visões de mundo, que nos bombardeiam cotidianamente. Portanto, as fotografias a serem analisadas serão citadas na tentativa de desmistificar o tédio e a massificação do funcionamento do aparelho comum de captura destas imagens.

Algumas imagens referenciadas, analisadas e comentadas nesta pesquisa partem da inquietação, da necessidade de reflexão acerca do modo como o espetáculo que a dor, a violência e a morte no Ocidente são tratadas, carregada de significados de encontro ao luto, as mazelas da vida, ao fim e ao eterno compêndio de algumas gramas. Nesse sentido, segundo o pensamento do filósofo Flusser "nas fendas de tal funcionamento a morte reaparece sob forma de tédio. E

os aparelhos bombardeiam os tédios com sensações, a fim de reprimi-lo. O tédio é o inimigo do funcionamento porque o desmascara. O tédio é a desmistificação do aparelho". (1983, p. 54).

Pretendemos nesta pesquisa averiguar um regime de artistas que provocam zonas de invisibilidades/instabilidades dentro dos seus espaços de vivência e deslocamentos transeuntes. Esses espaços, por sua vez geram trânsitos de confluência no campo da representação e embaralham ideias estabelecidas como temporalidade, lugar, espectador, encenação, narrativa, objetos e outros.

Ao questionar o simbolismo do corpo humano e suas imagens, artistas da performance expressam realidades humanas que muitas vezes são evitadas, tais como, violência, morte, suicídio; sobretudo repensam leis naturais, tabus e testam seus limites corporais, dores físicas, e se autoflagelam com o intuito de evidenciar a violência que este sofreu durante o decorrer da história, influenciados pelos traumas, fantasmas e dores das guerras que romperam com alguns lugares, sobretudo o da morte.

Os trabalhos referenciados e exemplificados nesta pesquisa são de artistas que criaram por vezes ações encenadas; outrora não encenadas, onde, por conseguinte alguns extremos dos limites físicos, dor, amputações físicas, degradação, ausências, fragilidades, críticas político-sociais cerceavam as suas pesquisas e produções. Foram corpos que agiram como sujeito e objeto artístico em concomitância, por muitas vezes sendo radicais em suas ações, por conseguinte se representando ou falando de si mesmos em diversas linguagens para além da performance, e para além da arte permitindo que a vida chegue mais próximo as suas produções.

Para a análise das imagens utilizaremos a forma descritiva; onde iremos reconstruir os seus elementos, referenciando aspectos técnicos, históricos, e, por conseguinte, uma análise interpretativa ora mais aberta ou generalizada, ora mais fechada e abstrata, pelas quais alguns aspectos estéticos e iconográficos irão respingar nos exemplos utilizados no decorrer dos capítulos e na produção dos

ensaios, estes por sua vez, escritos por meio da observação de registros de performances (fotografias e vídeos). Ler uma imagem e lançar sentidos aquilo que a constitui, atmosferas de uma linguagem visual, com as suas especificidades próprias, fazer do olhar uma máquina do conhecimento e do sentir, para então contemplarmos o que os artistas escolheram apresentar.

Por conseguinte buscamos elaborar novos ensaios críticos e analíticos baseados nas encenações e nos corpos dos artistas. O regime de corpos de artistas a serem “incorporados” e analisados nesta pesquisa são; Bas Jan Ader e Gina Pane.

Bas Jan Ader (1942-1975) foi um artista conceitual holandês, descendente de judeus, que residiu por um período de sua vida nos Estados Unidos. Ader acreditou na irresistível atração ao centro da terra, a gravidade para este artista era uma metáfora viva e latente para nos fazer lembrar a vulnerabilidade do ser humano perante as forças inelutáveis. Suas ações literalmente nos dizia que o ato de cair é sim algo natural da condição humana.

O artista ficou conhecido pela facilidade em se instalar e adaptar as suas ações com relação aos territórios que escolhia como locação de suas performances, seja na Holanda ou nos Estados Unidos. Nesta pesquisa, ele será referenciado como um artista nômade, sem lugar, visto que na sua última performance *In Search of the Miraculous* (1975) (Figura 1), Bas Jan Ader, se dispôs num veleiro de 4 metros de extensão, cuja partida de Los Angeles e destino final, após atravessar o mar Atlântico era chegar na Holanda, porém somente o veleiro e a sua câmera foram encontradas, dez meses mais tarde, sem nenhum vestígio do corpo do artista.



Figura 1 - Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975. Performance.
 Fonte: http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/11/ader_boot.jpg

Gina Pane é a segunda artista a ser investigada nesta pesquisa. A artista francesa nasceu em 1939, e faleceu em 1990. Pane iniciou sua produção artística executando instalações, porém sempre utilizando o seu próprio corpo como material de suporte para as suas criações, confrontando a vulnerabilidade e a violência da vida contemporânea em ações sanguinárias de automutilação.

Em *Azione Sentimentale* (1973) (Figura 2), a artista vestida de branco e com um ramo de rosas na mão, golpeia o antebraço sucessivamente com lâminas, e o seu sangue escorre, na utilização da dor como método de purificação. A artista travou embate entre os estereótipos, os tabus e a dominação masculina na arte, uma vez que o corpo feminino naquela época e ainda nos tempos atuais é o corpo erotizado e necessariamente nu. A partir dos anos 80 ela passa a pesquisar questões em seu trabalho como a fé e na produção de objetos.



Figura 2 - Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973. Performance.

Fonte: <http://www.teladoiofirenze.it/wp-content/uploads/2012/04/Azione-Sentimentale-1973-05.jpg>

Após a defesa do meu trabalho de conclusão de curso, ocorrida no ano de 2014, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da professora Dr^a Anahy Jorge, com o intuito de obter título de graduação em Artes Visuais – Bacharelado, analisei poeticamente e conceitualmente seis trabalhos artísticos de minha autoria que perpassavam por questões voltadas ao corpo, a morte, a afetividade, a fragilidade e a imaterialidade, através de experimentos e cruzamentos entre performance, fotografia, instalação e o vídeo, produzidos entre os anos de 2012 e 2014⁴.

Os motivos para continuar a minha pesquisa acadêmica estão galgados pelas causas que foram sendo descobertas durante esta pesquisa, que serviu de aporte para a elaboração dos meus sequentes trabalhos, enquanto artista e pesquisador.

Ao partir para a análise conceitual desses trabalhos percebi muitas questões e conceitos concomitantes, que antes estavam numa constante e estreita relação com o que vinha pesquisando, tais como, o que me fazia sentir atraído por trabalhos de artistas que a partir de ações performáticas intensas e extremas, levaram os seus corpos aos mais diversos limites? Sejam eles físicos ou

⁴ Algumas dessas produções podem ser vistas em <<http://www.heliotafner.wix.com/portfolio>>. Acesso em: 4 Jun. 2018.

psicológicos alguns inclusive chegando a cometer suicídio, como por exemplo, o holandês Bas Jan Ader (citado logo acima), a estadunidense Francesca Woodman e a cubana Ana Mendieta.

Uma questão que comecei a investigar com uma frequência maior, faz referência ao impacto imagético que os registros das performances (vídeos e fotografias) destes artistas reverberam para o campo de pesquisa das humanidades, e das artes em geral.

Portanto neste projeto questionamos se; 1) as ações performáticas desses artistas citados acima anunciam possíveis traumas (por meio das guerras ou não) nos percursos de suas vidas? Também questionamos como desdobramento da pergunta principal; 2) qual é o corpo e o discurso de um artista que leva a sua prática ao extremo, testa os seus mais diversos limites, suas possíveis consequências e motivos para tais ações?

Com base nessas duas perguntas iniciais temos como objetivo refletir de que forma estes corpos extremos pesquisados nos leva a pensar nas diversas formas do fazer artístico contemporâneo, sobretudo às visualidades geradas através de uma pesquisa baseada e poetizada nas imagens de registros (arquivos) das ações dos artistas pesquisados, cerceando com questões transdisciplinares, e em concomitância gerar uma relação às vias de produção de sentido, com a elaboração de novos ensaios poéticos e críticos para a área.

Aqui também no contexto dessa reflexão elencamos algumas ideias acerca da produção de arte contemporânea que ao mesmo tempo produz e modifica algo no seu atual contexto, os sentidos e algumas significações, sinalizar técnicas de poder que alteram a conduta dos indivíduos e com isso acaba objetificando o sujeito em seu processo de constante formação e em decorrência disso, a banalização de algumas imagens. Tentaremos apurar quais são as nossas relações com os outros ao deparar com imagens de dor, guerra e violência, seja na arte contemporânea ou fora dela. Esta dissertação consiste em três capítulos, além da

presente introdução, considerações finais e as referências consultadas para a sua construção.

No primeiro capítulo intitulado *O lugar do corpo na arte contemporânea*, apresentamos um breve recorte histórico do corpo na história da arte da performance. Histórico este, que vem contemplar tanto a sua origem, a guerra e a violência como representação e motivo nos trabalhos de Francisco de Goya, Pablo Picasso, Andy Warhol, Helô Sanvoy, Joseph Beuys; passando pelos *readymades* de Marcel Duchamp e suas diversas reverberações. As dores e os traumas gerados no corpo utilizando o conceito de “incorporal” da autora Anne Cauquelin. A abordagem entre a radicalidade e a violência nas práticas dos artistas da performance dos anos 60 e 70; a forte influência da guerra na produção dos Acionistas Vienenses e do Grupo Gutai.

No segundo capítulo, cujo título *Para além das fugas imagéticas*, discutimos e apresentamos alguns conceitos e ideias acerca da imagem e das visualidades dentro da cultura visual, contaminando o sujeito dotado de experiências e percepções. Vamos falar da pesquisa baseada em imagens (arquivos) e as suas visualidades com o mundo ao serem lançadas pelos seus autores. Diferentes formas de inserir e discutir imagens, seja via montagem processual ou composição para uma nova performance, abrangendo a discussão da influência da guerra e do poder nas mesmas, levantamento de algumas questões com apoio bibliográfico e as nossas opiniões sobre o que vem sendo discutido.

No terceiro capítulo, *Alguns pesos e muitas quedas: o lugar onde o corpo pesou*, aplicamos o nosso foco nos estudos do peso do corpo enquanto metáfora para criações na arte contemporânea. Abrangemos a ideia de fuga nos trabalhos do artista Bas Jan Ader enquanto ensaio poético visual. Abordamos algumas imagens geradas durante algumas guerras e as inúmeras visualidades da dor. Finalmente iremos analisar as imagens de arquivos lascivos e o fetiche dessas imagens inseridas e espalhadas pela tecnologia e mídia pelo mundo.

Capítulo 1

O LUGAR DO CORPO NA PERFORMANCE

Neste capítulo, iniciamos com um breve recorte histórico do corpo na performance, como partida o Manifesto Futurista Italiano (1909), as práticas corporais (body art), breve introdução da experiencição com imagens com o autor (John Dewey), estudos e relações entre corpo e cultura com os autores (Jorge Glusberg, George Didi-Huberman). Enquanto pesquisador, que sentidos e conceitos opero para a construção e percepção perante os exemplos de trabalhos artísticos apresentados e que nos apresenta uma breve noção da influência direta das guerras no decorrer da história da arte.

Por fim, discutimos o poderio da indústria bélica, a influência das guerras em coletivos artísticos que fizeram uso da radicalidade e violência nas suas ações corporais (Acionistas Vienenses e Grupo Gutai). Aportamos as nossas discussões e questões acerca da dor e dos impulsos sádicos com os autores (Juan David Nasio, Freud) como possíveis consequências para justificar as discussões e os exemplos, e por fim escrevemos um ensaio poético visual dos trabalhos *Anzione Sentimentale* e *Action escalade non anesthésiée* da artista Gina Pane, através da observação e descrição das ações por meio das imagens e uso de conceitos concomitantes.

1.1 Recorte histórico do corpo na performance

Conforme indicado na introdução deste trabalho, o corpo na arte vem sendo investigado e representado pela história da arte, onde revelou as suas condições psicológicas; explora a sua complexidade da mecânica dos efeitos através do pensamento sensível, e passa a ser apreciado pela cultura ocidental. A arte não somente é representada, como inicia o processo de envolvimento com o seu

entorno, dado o momento em que os artistas apuram de um modo mais crítico com relação aos trabalhos produzidos por eles.

Algumas indagações serão levantadas neste subcapítulo, com o intuito de apresentar algumas dimensões culturais e históricas, sobre a construção do corpo e suas corporalidades, em outras palavras, anunciar o corpo como objeto de uma ação/transformação cultural e política⁵ e dizer algo a mais sobre ele. A forma homem é uma moldagem complexa, mutável e histórica. Com isto, novas hibridizações e interpelamentos, somos desterritorializados pelo capitalismo e atualizamos as nossas referências identitárias (re)fluidificando novos valores, composições e sensibilidades nos tornando polifônicos e heterogêneos.

Com a efervescência do Manifesto Futurista Italiano (1909), de Marinetti em Paris, vários artistas e poetas buscaram romper através da leitura de manifestos, poesias com as tradições europeias da pintura, escultura e representação. Obtendo experimentações das vanguardas europeias do século XX o corpo ganha um espaço e passa a ser trabalhado no *hapenning*, na *body art*, e mais tarde na performance.

A arte corporal que só seria assumida nos anos 50 e 60, quando no pós-guerra o homem perecível ao seu tempo passou a reiterar o fetiche que era gerado acerca do corpo. Tentando resolver a contradição entre o homem e a sua imagem especular, a performance revela uma alta gama de produção de signos, mencionando os programas instituídos e as convenções sociais.

Estudos antropológicos abordam o corpo como um objeto da cultura, mas, sobretudo como um potente produtor de sentido e não apenas um mero receptáculo de símbolos culturais, ou seja, enfatiza o corpo como um produto e ao mesmo tempo contestador e criador de valores e regras. O corpo passa a ser sujeito de experiências individuais e coletivas, se torna agente dessas experiências

⁵ Tratamos como política nesta pesquisa o conjunto de processos pelos quais se agregam e operam as organizações dos poderes, a distribuição de funções e lugares e os seus sistemas de legitimação da sociedade.

e se torna produtor de significados auxiliando na constituição de novas subjetividades⁶ e novas formas do sujeito.

A formação da sociedade age como um sistema que orienta e ordena o caráter ativo do sujeito, passando a integrá-los por intermédio dos valores e fins que se realizam pela cultura. Mecanismos de controle, papéis sociais e padrões definidos com regras que compõe a representação emocional da experiência (funcional e atuante) no contexto de emoções e sensações.

O corpo humano é penetrado numa maquinaria de poder que outrora o explora, rompe, reafirma sua posição. Uma mecânica de poder que também supre a sua anatomia política quando operados com suas técnicas, velocidades, desejos. Impulsionado pelo poder, pela riqueza e o medo com o desconhecido, o corpo tem sido sistematicamente humilhado e maltratado quando utilizado para precisos fins políticos e de poder, ao invés de ser educado a respeitar a sua própria natureza e as dos demais. De acordo com Peter PálPelbart, o corpo:

Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. [...] o corpo não aguenta mais precisamente o adestramento e a disciplina. Com isto, ele também não aguenta mais o sistema de martírio e narcose que o cristianismo primeiro, e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na sequência e no rastro do outro: culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo. (2011. p. 45).

O fazer artístico através do corpo anuncia algumas posições político-sociais do artista da performance e o seu modo de pensar e viver o mundo, questionando o contexto onde está inserido, e com isso inaugura novos contextos, o que segundo Jorge Glusberg [...] “as performances colocam em descoberta a distância

⁶ Tratamos nesta pesquisa experiência como uma série de atos e que cuja identificação se firma na reconfiguração do campo da experiência, indivisível, o que segundo Dewey “vida, experiência, aprendizagem – não se podem separar. Simultaneamente vivemos, experimentamos e aprendemos”. (DEWEY, 2010, p. 37). Vamos falar mais acerca desse conceito no subcapítulo 2.2 dessa pesquisa.

real que existe entre as convenções e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico”. (GLUSBERG, 2011, p. 94).

As noções de espaço e tempo começaram a ser questionadas quebrando o formato convencional que a arte lidava com as linguagens em voga naquele momento (pintura/escultura). As performances foram criadas com a intenção de desmaterializar a arte num rompante interpelado com a contracultura, tangenciando imagens corporais mais abrangentes; constituindo elementos narrativos muitas vezes abstratos, causando demasiado e impiedoso estranhamento aos olhos do espectador, mas que dão pistas para a sua compreensão mediante a sua experiência ou capacidade intuitiva diante da ação na qual o artista conduz, desestabilizando a padronização dos sujeitos, as suas visões de mundo formando e traduzindo certas imagens durante as suas apresentações e contemplações.

As mais diversas criações e “contaminações” entre as artes visuais, teatro, dança e performance ao longo de todo o século XX, em especial aos trabalhos remetidos aos movimentos de vanguarda (aquilo que esteve à frente do seu tempo), nos propõe um anacronismo temporal nos trazendo uma ideia de tempo futuro para o presente, onde novas percepções foram evidenciadas com novos padrões artísticos, enunciando e apontando para novas imagens no campo das artes. O que segundo o pensador Glusberg uma “ação de performance, ao subverter as convenções e os comportamentos sociais, desafia a própria percepção do espectador, criando para si próprio um espaço de liberação” (Ibid., 2011, p. 57).

Os *readymades* de Marcel Duchamp causaram certo desmoronamento ao público dado o momento em que o artista deslocou objetos de uso cotidiano para o interior do museu e os exibiu como obras de arte, como por exemplo, a *Fontaine* (1917) (Figura 3), que acabara de completar 101 anos de criação. Com esta operação Duchamp não só questionou o que é, e qual é lugar da arte, mas indagou na prática, “pode alguém fazer obras que não sejam obras de arte”? Ousado, o próprio Duchamp, datou e assinou o trabalho com o pseudônimo *R. Mutt*, e se

inscreveu no Salão dos Artistas Independentes de Nova York, sendo que ele próprio era um dos organizadores do próprio salão. Pelo o que se refere quando o artista Robert Smithson nos diz:

A arte se inclina para os simulacros e as máscaras, ela se alimenta das contradições. Ela não vive da diferenciação, mas da des-diferenciação, não da criação, mas da des-criação, não da natureza, mas da des-naturalização. Os julgamentos e as opiniões no domínio da arte são murmúrios duvidosos na lama mental. Só as aparências são férteis; elas são portas abertas para o primordial. Todo artista deve sua existência a tais miragens. A ponderosa ilusão da solidez, a não existência das coisas, é o que o artista toma por "material". É essa ausência de matéria que pesa tão pesado sobre ele, fazendo-o evocar a gravidade. (SMITHSON, 1996, p. 132 e 133, tradução nossa).

Devido a esta operação, Marcel Duchamp questionou o vigente sistema de arte e, sobretudo quebrou padrões estéticos e formais das obras somadas as reproduções de imagens, desmaterializou a escultura, desterritorializou as pinturas criadas até então, que deveriam ser de cunho restrito retiniano e olfativo, retirando as pessoas de seus sonos sensoriais e desestabilizando os seus hábitos e expectativas, gerando novos sentidos.

Em consequência, a pesquisadora Jussara Setenta (2008) diz "as falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo". (SETENTA, 2008, p. 57). Visto que, artistas do restante do mundo passaram a introduzir os seus cotidianos em suas produções, e a arte cada vez mais aproximou a vida das pessoas com as produções criadas pelos seus fazedores (artistas).

Portanto o próprio corpo do artista (Marcel Duchamp); é utilizado como um *readymade*, dado o momento em que ele questiona os seus limites representativos, e não mais alienado, passa a interpretar a sua persona feminina, cujo pseudônimo *Rrose Selavy*, (1921) (Figura 4) é fotografado por Man Ray quando ele se traveste e posa para uma fotografia permeando e abrindo novas

zonas de confluências entre objeto e sujeito, pois a performance não trabalha somente com o corpo, trabalha principalmente com os seus discursos.

De acordo com a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2009) "se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico". (2009, p. 43). Para tanto, nos aproximamos de artistas e referências que buscam os seus trabalhos tanto em discurso enquanto em prática. Ao tratarmos sobre a literalidade do corpo, o pensador Thierry de Duve enfatiza:

O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nominação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp. (1981, p. 18, tradução nossa)



Figura3 - Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Philadelphia Museum of Art.
 Fonte: <http://philamuseum.tumblr.com/post/148348244943/marcel-duchamps-fountain-has-inspired-enraged>



Figura 4 - Marcel Duchamp como *Rose Selavy* fotografada por Man Ray, 1921.
 Fonte: <http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>

Durante o século XX um movimento de aproximação entre arte e vida, como exemplificado em Duchamp com as suas apropriações, é realizado no momento em que a obra necessita do corpo do artista tornando fundamental o papel do corpo que as produz e das imagens que surgem, pois segundo o autor Jorge Glusberg “o nome arte e vida não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana”. (GLUSBERG, 2011, p. 32).

Logo, Marcel Duchamp serviu de combustão para inúmeros debates e respingos no decorrer da história da arte, reverberando para além de seus *readymades* em demais movimentos, como por exemplo, a *Popart* (que será discutida no subcapítulo 1.2 deste trabalho com o exemplo de Andy Warhol), a abstração absoluta em conjunto com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock (apresentada no subcapítulo 1.3 deste trabalho).

No Brasil os artistas neoconcretos do Rio de Janeiro, como Lygia Clark (esta por sua vez tida como a artista brasileira que mais trabalhou o corpo sensorial em suas produções), Lygia Pape; Wesley Duke Lee; Nelson Leirner; Waldemar Cordeiro; Hélio Oiticica encabeçaram apropriações em suas produções, incentivando com que vários outros artistas brasileiros aderissem ao motivo, como por exemplo, Cildo Meireles, Regina Silveira, Marepe, Guto Lacaz, Tunga, Jac Leirner.

Os estudos das relações entre corpo e cultura nos faz questionar a afetação e o deslocamento das imagens geradas a partir da imaginação ao observarmos uma obra de arte, ou como as formas de comportamento se verticalizam numa sociedade pacificada? Deslocamentos entre imagens já existentes propiciam novos modos de organização e possíveis novas relações com estas imagens e seus contextos, o que ressalta Didi-Huberman:

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses [...]. Sendo

que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. (2012, p. 154).

Todo o universo visível acaba sendo um grande simulacro de imagens, restando à imaginação revelações de um posto e um sentido relativo, uma espécie de constructo que a imaginação é capaz de assimilar e transformar em novas imagens e novas teias relacionais entre os sujeitos, seus coletivos, suas visualidades, fluxos estéticos e imagéticos que por sua vez configuram os contextos da cultura visual.

Em outras palavras, é necessário tratar as imagens como enigmas e questionar o que elas significam, o que geram, quem as produziu, para quem foram projetadas, por qual motivo foram geradas, quais efeitos produzem em quem as observa e em quem as produz, os materiais e os dispositivos que foram produzidas, em quais contextos foram destinadas.

Dessa forma, essa pesquisa de dissertação oferece um estudo interdisciplinar e recebe contribuições de variadas áreas do conhecimento como a cultura visual, a antropologia, os estudos das imagens, entre outras. Podemos reforçar que a cada vez mais existe um olhar mais atento sobre os conceitos aqui revisados/comentados e problematizados para a construção de novas problemáticas na área.

No próximo subcapítulo vamos abrir a discussão e análise acerca da influência das guerras como principal motivo em trabalhos artísticos e as suas representações no decorrer da história da arte.

1.2 Breve noção da arte da guerra e as suas representações na história da arte

Alguns artistas no decorrer da história da arte demonstraram os horrores do impacto da guerra e suas imagens produzidas através de seus trabalhos artísticos. O corpo humano do século XX, instruído e recomposto nos mecanismos do poder, definido e programado a ter domínio sobre o corpo alheio, agregando técnicas edificantes para se chegar a uma anatomia política. Além disso:

Daí a importante e polêmica ideia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. (MACHADO, 1996, p. 14)

Desse modo, vamos citar quatro exemplos de trabalhos com o intuito de traçarmos uma linha do tempo no modo com que os artistas se posicionavam e continuam se posicionando de modo crítico/político acerca das guerras, sobretudo nas variadas formas de representação da violência, presenciada no nosso cotidiano. Trazemos como exemplo neste momento um depoimento do filósofo Michel Foucault em seu livro *Por uma vida não-facista*, para aproximarmos o discurso de alguém que viveu em meio a guerra:

Era 1934, eu acho. Tudo isso já é muito distante. Raras são as pessoas que se lembram do assassinato de Dollfus. Mas eu me lembro de estar aterrorizado por isto. Eu penso que eu senti aí o meu primeiro grande medo da morte. [...] A ameaça de guerra era nosso pano de fundo, a moldura de nossa existência. Depois veio a guerra. Bem mais que as cenas da vida familiar, esses são os acontecimentos que dizem respeito ao mundo que é a substância de nossa memória. (FOUCAULT, 2004, p. 41).

O primeiro exemplo de trabalho que trazemos para este subcapítulo é a série *Los desastres de la guerra*⁷ (Figuras 5, 6 e 7), do artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828), produzidas entre os anos de 1810 e 1814, onde sob encomenda o artista viajou até a cidade de Zaragoza, e pode expressar em cores neutras em 83 gravuras, nos fornecendo a percepção de leitura política e estética acerca do sofrimento causado, do terror e da tensão sobre as devastadoras imagens do confronto dos espanhóis, contra o exército de Napoleão durante a Guerra da Independência Espanhola (1809-1814), contudo o artista em várias estampas fez referência ao período do confronto. Com Goya, o sofrimento expressado de forma profunda e contundente, a cada frase intitulada aos trabalhos produzidos.

Logo, as obras de Goya nos apresenta o desespero, a destruição, a brutalidade protagonizada pelo povo espanhol, vítimas da guerra. Toda e qualquer experiência de guerra é também uma experiência do corpo que infligem e sofrem as consequências. Visto que, "como não poderia haver relações de poder sem pontos de insubmissão que, por definição, lhe escapam, toda intensificação e toda extensão das relações de poder para submetê-los só podem conduzir aos limites do exercício do poder". (FOUCAULT, 2010, p. 135).



Figura 5 -Goya, *Y son fieras* da série *Los desastres de la guerra*, (1810-1814). Gravura.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Goya-Guerra_%2805%29.jpg

⁷ Todas as traduções feitas nesta pesquisa são de nossa autoria.



Figura 6 - Goya, - *S/T* da série *Los desastres de la guerra* (1810-1814). Gravura.
 Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/w9ZBhg8zKr0/UFdZIEKxmcl/AAAAAAAABzI/CAMpdkY-T8k/s1600/desastres.jpg>

Por conseguinte, podemos apontar como indicativo quando o pesquisador Célio Garcia, nos indica:

A resistência é combate particular; ela não afronta o inimigo para infringir uma derrota, mas ela se bate na adversidade; no fundo, seu adversário não passa de um pretexto, o que ela pretende é enfraquecê-lo e fazê-lo bater em retirada. Não busca a vitória, ela não se lança em uma batalha final, ela desarma o inimigo com suas próprias armas ao desorganizar a guerra que ele havia imposto. (GARCIA, 2008, p.109).



Figura 7 - Goya, *Caridad* da série *Los desastres de la guerra* (1810-1814). Gravura
 Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Goya-Guerra_%2827%29.jpg

Goya, em sua série exibe os corpos empilhados, padecendo, sendo vítimas de uma carnificina da incessante e voraz máquina da guerra. A pesquisadora Christine Greiner, indica que:

As representações do corpo fragmentado têm implicações sociais, psicológicas e metafísicas que tocam em temas cruciais da humanidade como a perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação das estruturas, não apenas a partir de experiências estéticas, mas de condições de existência política. (2005, p. 21).

O segundo exemplo a ser referenciado neste subcapítulo é o trabalho do artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), visto que por meio de sua pintura intitulada *Guernica* (1937) (Figura 8), colocou em voga a brutal violência que a população da cidade com o homônimo ao título do trabalho, sofrera por meio de bombardeios da Alemanha em 1937, no decorrer da ditadura fascista de Francisco Franco, aliado de Hitler e Mussolini. Picasso, influenciado pelo exemplo na série *Los desastres de la guerra* de Francisco Goya, referenciado logo acima, durante o período do bombardeio e a finalização da obra residia em Paris, onde encontrou refúgio da ditadura de Franco.

Dado que, *Guernica* foi completamente destruída em menos de quarenta e cinco minutos de ataque, Picasso abre o enfoque na discussão para o trágico resultado da devastação causada na cidade, onde no quadro de forma representativa percebemos o sofrimento em todos os personagens que sucumbem e gritam ao mesmo tempo, ao cheiro de pólvora, as fuligens dos restos e a máquina bélica.

O ser humano vendo o seu próprio corpo ser dilacerado e destruído através de uma pintura esgarçada, fragmentada, tal qual um espelho estilhaçado, onde tudo insiste em permanecer, menos o suspiro e a vida. Figuração de uma época onde toda crueldade sanguinária persiste e se inscreve na imagem de forma ímpar

e visceral, afinal, representar é tornar presente a sombra dos ausentes, algo como se a imagem estivesse ali para preencher um desgosto, uma carência, o que vai de encontro com as palavras de Susan Sontag, quando:

Uma sociedade que torna normativo aspirar a nunca ter experiências de fracasso, privação, desgraça, dor, doenças terríveis, e em que a própria morte é vista não como natural e inevitável, mas como uma calamidade cruel e imerecida, cria uma tremenda curiosidade em torno desses fatos. (2004, p. 184).

Portanto, percebemos a importância em trazermos este trabalho como exemplo, pois assim demonstramos a inquietude, e, todavia o posicionamento político de Pablo Picasso, visto que, ao receber a triste notícia de destruição da cidade de prontidão se posicionou contra o ocorrido. A obra fora transferida a pedido do artista para o MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com o pedido de que o seu retorno para a Espanha, fosse realizado somente quando o país se livrasse das “garras” da ditadura de Franco, fato ocorrido em 1981. *Guernica* atualmente encontra-se exposta no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia na cidade de Madrid, Espanha.

Visto que, *Guernica* é a principal e mais conhecida pintura de Pablo Picasso, completara 81 anos em 2018, um marco não somente na carreira do artista, todavia na história da arte. Como verificamos com os dois exemplos citados acima, neste subcapítulo; nesses artistas a guerra e a violência vêm sendo investigadas e problematizadas ao longo da história da arte com uma frequente recorrência. O que segundo Peter Pal Pelbart (2011) “[...] todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações, que cabe a ele selecionar, evitar, escolher, acolher” (2011, p. 45).

Estes temas são abordados e elencados poeticamente pelos artistas para o circuito de arte, com o intuito de discussão, reverberação, e produção de sentido na tentativa de criação de futuros espectadores críticos (ativos), e que entendam ao menos uma parcela do que vem a ser conviver com o medo e o cheiro de pólvora propiciado pelas guerras.

Sendo assim, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), pode ser constatada novas formas sociais de percepção do corpo, dado o momento em que houve o retorno dos mutilados de guerra à sociedade civil, e com este retorno a assimilação ao espetáculo do corpo desmembrado, a experiência da amputação, a vulnerabilidade e a desfiguração dos mutilados de guerra frente à cultura perceptiva e a sociedade que os acolhia de volta.



Figura 8 - Picasso, *Guernica*, 1937. Pintura.

Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Por conseguinte, o próximo exemplo a ser discutido e problematizado é o do artista da *Pop Art* estadunidense Andy Warhol (1928-1987), onde em meados dos anos 1960, desenvolveu uma série de trabalhos em serigrafia criando estranhamento e mistério em suas imagens serializadas (sendo estas apropriadas

da cultura de massa estadunidense); sobretudo as imagens que estampavam e revelavam a abrupta violência praticada em seu país.

Apropriando-se de páginas de jornal, tabloides sensacionalistas, e fatos trágicos envolvendo violência, suicídio e morte não somente da população comum, mas também de figuras icônicas estadunidenses como, por exemplo, as atrizes Marilyn Monroe (que suicidara no ano de 1962), Elisabeth Taylor, e o presidente John Kennedy (este por último abruptamente assassinado com um tiro no ano de 1963).

Andy Warhol embaralhou o circuito de arte e jogou com a dualidade perversa das imagens (a sua guerra foi assim decretada) em seus trabalhos criando para eles novas dimensões, e a utilização artificial destas imagens com identidades diferentes de seus próprios referentes, deslocando e criando novas esferas para a crítica e o pensamento contemporâneo da imagem e da arte. Para isto, Erwin Panofsky reflete:

O artista produz escrupulosas imagens que, tomadas no sentido da imitação por cópia, reproduzem os conteúdos da realidade que se oferecem à percepção sensível, mas apenas esses conteúdos, e de acordo com as coisas, ou então engendra aparências incertas e enganosas que, no sentido em que entendemos imitação por simulacro, diminuem o que é grande e aumentam o que é pequeno de modo a induzir erros em nosso olhar, ele próprio imperfeito. (2000, p. 10).

Com relação aos assuntos aqui discutidos o próximo trabalho provido de extrema violência que chamamos a atenção para análise neste ponto da pesquisa, enquanto indagação imagética *Suicide (Fallen Body)* (1963) (Figura 9), quando Warhol apropriou da fotografia de Robert Wiles que fotografou o suicídio de Evelyn Mc. Hale (Figura 10), cometido no dia 01 de Maio de 1947; aos 24 anos de idade Evelyn num estratégico e calculado ato se jogou do 86º andar do Empire State Building, em Nova Iorque. A fotografia do suicídio de Evelyn foi capa de

diversas revistas, sendo considerada como uma das mais emblemáticas imagens de suicídio da história e intitulada como "*O mais belo suicídio*".

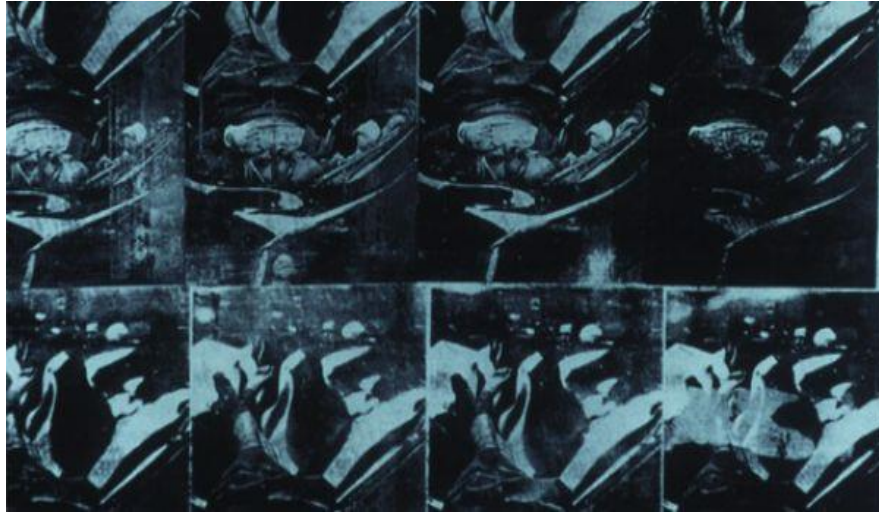


Figura9 - Andy Warhol, *Suicide (Fallen Body)*, 1963. Serigrafia e tinta prateada sobre tela.
 Fonte: https://ideafixa.com/old/wp-content/uploads/2011/11/fallenbody_warhol.jpg



Figura 10 - Robert Wiles fotografa o suicídio de Evelyn Mc. Hale, 1947.
 Fonte: https://ideafixa.com/old/wp-content/uploads/2011/11/fallenbody_warhol.jpg

De modo artístico e político, Warhol não somente evidenciou as mais diversas mazelas, comportamentos, intempéries, tabus impostos e alimentados

pela cultura estadunidense, mas também trouxe estas imagens que por vezes são demasiadamente banalizadas, outrora ocultas por sua sociedade carregada de orgulho e tradicional patriotismo herdado de um estado de violência ordinária e endêmica, gerando grandes discussões para o que restou de uma civilização industrial na era da Guerra Fria.

Por meio dessa apropriação Warhol problematizou questões que circundavam a sociedade de seu país/tempo, através das imagens destruiu a sua unicidade e tradição, além de repetir de forma melancólica, fatos que fizeram de seu trabalho uma válvula de questionamentos daquela realidade. O que segundo, Meleau-Ponty:

As formas de expressão artística tornam evidente a maneira segundo a qual os comportamentos simbólicos exprimem suas significações, facilitando, por conseguinte, o trabalho de compreensão do que seja a expressão simbólica e, em decorrência, as significações intersubjetivas ou culturais. (2001, p. 221).

O próximo exemplo de trabalho artístico que trazemos para este subcapítulo como forma de exemplo de subversão e questionamentos acerca da violência política e social que perpassa atualmente a história do atual cenário político do nosso país, enquanto execução da obra e questionamento imagético é o trabalho em instalação *Desvio para o branco* (2013) (Figura 11), do artista goianiense Helô Sanvoy (1985 -). Helô⁸ é graduado em Artes Visuais com habilitação em licenciatura na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Membro do Grupo EmpreZa⁹.

⁸ Para maiores detalhes da produção de Helô Sanvoy, veja o site. Disponível em <<http://helosanvoy.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

⁹ Fundado em 2001, inicialmente como grupo de estudo e pesquisa em performance arte, o Grupo EmpreZa (GE) possui hoje um vasto repertório de ações performáticas, happenings e produções audiovisuais e fotográficas. Vários artistas já passaram pela formação do GE, que atualmente é formado pelos membros-integrantes, Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rava e Thiago Lemos - ainda operando o interesse pelas invenções e expansões do corpo, que se mantêm com significativa reverberação nas pesquisas do

O trabalho de Helô é composto por dois vídeos, impressões de páginas de jornal, uma sequência de seis fotografias expostas na parede, e quatorze objetos que remetem a tablets de cocaína empilhados no chão do local onde é montado e exposto. Descrito pelo artista visual, curador e crítico de arte Divino Sobral em seu texto publicado no prêmio de arte contemporânea Situações Brasília 2014, cujo título *A violência na arte contemporânea brasileira*¹⁰, orienta que o motivo da obra que foi realizada após a mídia divulgar a apreensão de uma grande quantidade de cocaína encontrada num helicóptero que acidentalmente caiu, levando a suspeita sobre a relação mantida entre o dono da aeronave e um importante político do cenário nacional.

Desse modo, o artista Helô Sanvoy executa uma ação estratégica que consiste em elaborar um vídeo¹¹, onde documenta a confecção de tablets semelhantes aos que os narcotraficantes produzem, porém constituídos com gesso em pó, uma gravata em cada tablete, e por fim lacrados em saco plástico com fita adesiva. Um segundo vídeo, consiste na apropriação de uma entrevista realizada com o policial responsável pela apreensão dos tablets, o conjunto de fotografias mostradas logo abaixo neste trabalho demonstram a ação do artista Helô dispondo os tablets em frente à Assembleia Legislativa do Estado de Goiás, situada no Bosque dos Buritis – Setor Oeste da cidade de Goiânia (Figura 12). O que nos indica o curador Divino Sobral:

Helô Sanvoy comete o crime de desviar o trabalho da polícia para comentar com humor crítico associação entre narcotráfico e poder político, além de endereçar aos diversos crimes de colarinho branco, praticados pelos homens do poder, representados no trabalho pela gravata; aponta a dificuldade em definir quem é o homem da lei e quem está fora dela, e ainda incide no papel da imprensa como elemento de grande participação no circuito policial. (2014, p. 130).

grupo, atuante há mais de treze anos a partir do Centro-Oeste do Brasil, com integrantes espalhados, em sua maioria, pelo estado de Goiás e no Distrito Federal. Para maiores detalhes da produção do Grupo EmpreZa, veja o site. Disponível em <<http://www.grupoempresa.com/>>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

¹⁰ Este texto pode ser lido em <<http://revistacaju.com.br/2016/08/22/violencia-na-arte-contemporanea-brasileira/>>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

¹¹ Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/81913035>> . Acesso em: 04 Jun. 2018.



Figura 11 - Helô Sanvoy, *Desvio para o branco*, 2013. Instalação.

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206626612808956&set=pb.1381538027.-2207520000.1498849336.&type=3&theater>



Figura 12 - Helô Sanvoy distribuindo os tablets em frente à Assembleia Legislativa do Estado de Goiás. Stills de vídeo.

Fonte: http://4.bp.blogspot.com/o_WPvfDKHo0/UtBkB11f9YI/AAAAAAAAA2Q/EyeT5ih1JDc/s1600/1+hel%C3%B4+sanvoy.jpg

No próximo subcapítulo da pesquisa falaremos sobre a noção de arte da fuga com alguns exemplos de trabalhos artísticos que concatenam ideias e fruições das guerras, sobretudo enfatizando os traumas, as dores causadas pelas batalhas e a sua fruição na cultura contemporânea.

1.3 Arte da fuga: as guerras, as dores e os traumas gerados no corpo

Ações performáticas foram vistas como um meio de intensa liberdade de expressão dos artistas, e a sua intensidade variou de acordo com a pesquisa de cada qual e suas transgressões. A história da arte do século XX anunciou diversos termos/conceitos com relação à constituição da imagem e o pensamento do corpo. Os anos 60 e 70 ficaram conhecidos como as décadas da radicalidade na arte da performance, quando corpos fragmentados, disformes, questionadores, transgressores, políticos surgiram no contexto do pós-guerra.

Possivelmente incentivados pela demasiada indústria científica e da morte proferida pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma vez nas quais as imagens do corpo foram banalizadas e desumanizadas no mesmo momento em que o homem foi retirado do centro do Universo, mingando todas as possibilidades de retomada ao projeto humanista, transparecendo e demonstrando parciais fissuras/traumas e experiências adquiridas com o passar dos tempos.

Privados em certos momentos das palavras, da vida, do corpo, da experiência em defronte a guerra, a fome, a miséria e a humilhação ou com a sensação de que a vida vai desaparecendo de nós aos poucos, pois estamos o tempo todo combatendo essas questões e acumulando as experiências de depauperação, desbaste nos levando a caminhos extremos de assimilação ao frágil e pequenino corpo humano parcialmente confessando a nossa fragilidade e pobreza.

Ou ainda aquilo que nos indica, Vera Mantero (1998) nós precisamos muito disto, “precisamos muito disto tudo, e estamos a ter muito pouco disto e é por isso que, como disse no início, o espírito está em erosão, a cultura está em erosão e nós

estamos muito tristes ou temos a sensação de que a vida desapareceu de cá de dentro¹²".

A atual sociedade industrial e tecnológica apresenta fortes indicativos de aperfeiçoamento e fetiche aos meios de destruição com os seus desenvolvimentos técnicos e o seu objetivo de distribuição de informações que possam circular pelo mundo inteiro em pouco tempo. Historiadores passam anos e anos coletando informações, traduzindo os horrores e as provas existenciais dos massacres praticados, principalmente lidando com os discursos perversos das mortes involuntárias que são dizimadas frente ao culto à transparência, à vigilância e suas ressonâncias. Um claro exemplo disso, foram as imagens geradas por parte dos soldados estadunidenses quase que em tempo real durante a Guerra do Iraque, mais especificamente em Abu Grahbi e recentemente a da Síria.

A indústria bélica dedicou-se ao aperfeiçoamento dos seus meios de destruição melhorando os seus meios de produção, a ponto de quase conseguir eliminar a possibilidade de luta armada, tamanho aperfeiçoamento e desenvolvimento técnico de guerra. Toda forma política é um desejo de manifestar o poder, que em sua totalidade resvala e se empodera na violência, por sua própria natureza se orienta e se justifica pelo fim que busca o engrandecimento através da incessante busca e exaltação de poder.

A forte presença de imagens que geram choque e violência ofertada pelos aparatos tecnológicos, marketing e mídia propagada pelo decorrer do tempo, fez com que a atual sociedade se manifestasse através de seu inconsciente ótico. Segundo as palavras da pesquisadora Regina Melin:

As aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística, que fazem o conteúdo das obras coincidir com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas – estes, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética, eles mesmos como objetos de arte –, serão também presenciadas

¹² Vera Mantero. In "Eclipse – Uma Gazeta Improvável, Lisboa, 1998."

em séries autobiográficas ou autorreferentes que povoaram as décadas de 1970, 1980 e 1990, presentes até os dias de hoje. (2008, p. 52)

Os pensamentos e as discussões sobre a violência e a dor perpassam as mais variadas linguagens artísticas, entremeia na sociedade no intuito de investigar alguns pontos críticos rastilhados de pólvora deixados para trás e que vez ou outra ressuscitam nas produções artísticas contemporâneas. O corpo violado de forma agressiva remete sem filtros a crueza da barbárie da sociedade, refletindo sobre a espetacularização do entretenimento sangrento e violento da contemporaneidade, mostrando a história da humanidade alguns fatos históricos, econômicos e sociais da violência.

Visto que, a arte do pós-guerra não pode ser medida apenas pelas várias vertentes da arte do corpo, lembrarmos que a psicanálise serve de aporte andando de mãos dadas com a arte e nos auxiliando nesses atuais estudos.

O corpo torna-se a morada contra algumas injustiças, e revela novos debates acerca da vida estabelecendo novas provocações, sobretudo na tentativa de recuperação e reinvenção do humano, vide a tentativa de estetização nazista. Os traumas gerados e impostos ao longo da humanidade nos permite fazer algumas correlações e compreender algumas atitudes dos artistas da performance dos anos 60 e 70, aos quais trabalhavam com o imaterial no intuito de extravasar o incorporal ou tentar explicitar de alguma forma o vazio, o lugar, o tempo e o exprimível.

Por conseguinte, são os artistas que nesta pesquisa tratamos como “sem corpo”, entendemos que esta categoria nomeada nesta pesquisa exprime a intenção de poetizar estes artistas de maneira filosófica, e não justificar ou contestar a ausência ou presença dos corpos em suas práticas artísticas, uma vez que eles estavam por lá enquanto resistência e criação.

Conforme sugere a pesquisadora Veridiana Canezin (2014) a agressividade não é considerada apenas efeito da frustração da satisfação, resultado das

irremediáveis coerções impostas às pulsões sexuais, produzida como reação pela impossibilidade de a pulsão obter gratificação. A agressividade é eminente, uma força autêntica, originária da pulsão de morte, e deve ser considerada como o grande entrave para o desenvolvimento da sociedade, que se vê constantemente ameaçada pela desintegração.

Não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, tortura-lo e mata-lo. (Ibid, 1976, p. 133)

A pesquisadora Anne Cauquelin em seu livro *Frequentar os incorporais*, afirma que “o incorporal se torna, então, um lugar. Incorporais, o lugar e o vazio são a mesma coisa, que é chamado vazio quando nenhum corpo a ocupa, e lugar quando é ocupada por algum corpo”. (2008, p. 32). Portanto para verificação destes conceitos vamos analisar as futuras imagens do trabalho aportadas na filosofia. Ainda segundo a autora Cauquelin “ao lado de obras percebidas como realmente “corporais”, outras são percebidas como sem corpo, isto é, “sem arte”. [...] Não se trataria, portanto, dos corpos nas obras, mas do corpo da obra e o corpo do artista como objeto de reivindicação”. (Ibid., 2008, p. 60).

E quando o corpo é retirado da ação? O que nos resta a pensar? Refletiremos acerca de alguns trabalhos do artista alemão Joseph Beuys¹³ (1922-1986). Beuys falou de catástrofes do século XX e tratando a imagem do valor e da vida humana. O artista acreditava na “escultura social” como constituição de uma nova sociedade. Aos 22 anos de idade, Beuys era até então piloto da força aérea nazista, em 1944 o avião que ele pilotava caiu numa região nevada asiática

¹³ Trecho escrito a partir da leitura do ensaio “Joseph Beuys e o abandono à arte” CYPRIANO, Fabio. In: *Pensamento alemão no século XX: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. Volume III. João de Almeida e Wolfgang Baders (orgs.) São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 173-191.

chamada de Criméia e ficou inconsciente por alguns dias até ser socorrido por tártaros da região e ser enrolado em cobertor de feltro com gordura animal para ajudá-lo a se recuperar do acidente.

Após o seu retorno para a Alemanha o artista busca revisitar quais foram os motivos que o fez continuar criando. Beuys insistiu fortemente na ideia da provocação de pensamentos através da arte, ou como moldamos e damos forma aos nossos pensamentos reformulando o campo social em direto diálogo com o homem, foi professor, palestrante, político e fundador da Universidade Livre Internacional em 1974. Beuys estava em constante afirmação e luta por mudanças.

A dissolução do produto final enquanto arte era constantemente contestado por ele e afirmava em várias entrevistas que o processo criativo para ele ser o mais enriquecedor e capaz de mudar o mundo com as suas ideias e debates. Algo que ele próprio explicou:

Meus objetos são para serem vistos como estímulos para a transformação da ideia de escultura, ou da arte em geral. Eles devem provocar pensamentos sobre o que escultura pode ser e como o conceito de escultura pode ser estendido para materiais invisíveis usados por todo mundo: formas de pensar – como moldamos nossos pensamentos ou formas de falar - como damos forma aos nossos pensamentos ou escultura social: como moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos: escultura como um processo evolutivo.¹⁴

Joseph Beuys contribuiu para o processo de reconstrução do pensamento crítico e artístico alemão de forma decisiva, passando a tratá-la como um exercício experimental da arte e de reconstrução do mundo através de nossos pensamentos e posições perante o mundo. Quais meios podemos usar para e numa ação política; utilizando a arte e o corpo? Ou melhor, o incorporal que ativa todas as nossas vísceras e nos permite dar pensamento mais histórico e estético para os fatos descobertos durante a pesquisa, tudo aquilo que fomos sentindo.

¹⁴ CYPRIANO, Fabio apud HARLAN, Volker, *What is art? : Conversation with Joseph Beuys*. EastSussex: Clairview Books, 2004, p. 10.

Por esse sentido que pensamos em trazer Joseph Beuys para esta pesquisa para demonstrar o peso do corpo e o peso da sua ausência nos trabalhos de arte contemporânea, e que não necessariamente o corpo carregue sempre consigo todos os signos, e para principalmente pensarmos nos restos como vestígios para o além das intenções, são materializações que emergem do ser e cerne criativo do artista.

Por isto, para tal experiência trazemos o exemplo do trabalho *Terno de feltro* (1970)(Figura 13), pois ele carrega toda essa carga material e imaterial, preenchido e vazio existencial, por onde Beuys, esvazia o conteúdo de seu próprio corpo fazedor de arte para dar matéria e produto numa peça de arte contemporânea que exige necessariamente de um discurso ou uma ação para tal. Seria como se ele eternizasse e sintetizasse as suas ideias neste trabalho.

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente. (RANCIÈRE, 2009, p. 41)



Figura 13 - Joseph Beuys. *Terno de feltro*, 1970, feltro costurado. 170x60cm, múltiplo, nº 26
Fonte: <https://www.clarkart.edu/ImportedEvents/1174-43015>

Nessa perspectiva de explicar o fora ou o sem corpo, após as constatações anteriores abrangidas aqui na pesquisa, tentamos distanciar o corpo biológico de sua suposta unidade, abrindo assim as múltiplas e emergentes formas de criar novos sentimentos de si com eles em constante criação de novos artefatos que escapem e criem novas formas de nos afetar, construindo novas perdas do corpo e atingindo a vida como uma potência do fora ou do sem corpo.

A partir da criação dos trabalhos os artistas remanejam rupturas de suas trajetórias e existências, sejam elas individuais ou coletivas, extraíndo as suas potências criativas na existência e na vida, por onde ela vai definindo trancafiada.

Questionar a existência destes artistas e suas práticas nos parece mais interessante nesta pesquisa, pois ao analisarmos demais ensaios e escritos feitos, observamos que são poucos os escritos que se interessam em discutir o corpo da obra, e o corpo do artista em questão, criando e reencenando, construindo o seu

“eu” vivenciando a experiência da violência/dor, investigando e revelando quais os motivos os levaram as vias de transgressão/radicalidade, justificando a impermanência desses corpos e práticas durante a história da arte da performance, visto que a lista de artistas fazedores desses trabalhos foi vasta e numerosa.

A radicalidade e a violência em relação ao próprio corpo que os artistas empenhavam em seus trabalhos ganham recorrentes pautas de investigação na história da arte da performance. Em suma, a maioria dos artistas avançaram os seus gestos e suas pesquisas no entorno dos limites do homem contra a natureza, sobretudo pelos traumas das guerras, suas terríveis consequências e isso pode ser constatado no Oriente e no Ocidente. De acordo com o que Robert Morris (2006) nos diz “ações essas que modificam a produção de imagens na obra artística em que agora, as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata” (2006, p. 402).

Grupos/coletivos surgiram neste período fazendo uso da radicalidade em suas experimentações; no Japão, os artistas do grupo Gutai¹⁵, experimentaram novas formas e ações que propiciassem discussões e reflexões sobre o atual momento em que estavam vivenciando.

Influenciados não somente pela invasão do mercado capitalista estadunidense que gerou um novo universo simbólico no Japão, interligados pelas pinturas gestuais ligadas a *Action Painting* “pintura instantânea” (tomando como principal referência o artista expressionista abstracionista estadunidense Jackson Pollock) (Figura 14), que comprometido com a produção de vanguarda do início do século XX buscou as suas referências em artistas muralistas mexicanos e os dada-surrealistas europeus, tornando o seu processo como o principal motivo de sua obra. Em Pollock o corpo enfatiza o gesto e a sua ação enquanto obra,

¹⁵O grupo Gutai tem sua formação em 1954, dele participam JiroYoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama e Atsuko Tanaka. Eles fazem performances em constante diálogo com a pintura e demais experimentações. Para mais detalhes ver: Mellin (2008).

tornando testemunho e registro de seus próprios processos, extraindo e gerando vários sentidos em sua produção. Pollock versava sobre a tela.

Devido a reverberações contínuas através do arranque na produção de Pollock, temos várias rupturas e quebras de paradigmas da representação nas artes visuais do século XX, pois uma vez que a sua obra era tão rica de ação e gestualidade, todos os seus conteúdos psíquicos estavam ali derramados pela tela estirada no chão de seu ateliê, desenvolveu e derramou novos significados para a pesquisa e desenvolvimento de artistas da performance dos anos 1970, num momento onde uma série de ações desencadeia em novos outros significados oriundos de suas experimentações e decantações processuais na arte contemporânea.

O artista Saburo Murakami (1925-1996) em seu trabalho *Paper Break Throug* (1956) (Figura 15) experimentou atravessar uma série de folhas de papel, rompendo com o suporte pictórico, em outras ações, Murakami coberto de tinta se jogou na tela de forma violenta atribuindo crítica acerca da violência que seu país sofreu dos Estados Unidos. Numa outra série de trabalhos o artista Kazuo Shiraga (1924-2008) com o seu trabalho *Chimeisei Tetsutekisen* (1961) aparece pintando com os pés sobre a tela estendida no chão (Figura 16), formando um exemplo de radicalidade não somente com a forma, mas também com o rompimento da pintura de cavalete assumindo uma aversão aos padrões pré-estabelecidos para a criação artística daquele período. Experimentações e rupturas formaram o leque de produção do Grupo neste período.

A arte contemporânea não é pressuposta por definições universais e se abstêm de conclusões definitivas, criando assim a desestabilização de conceitos e estruturas em seus atuais contextos, por este motivo que os movimentos de vanguarda foram sendo sobrepostos ao longo da história da arte. De forma geral colocar a arte do corpo num local de experimentação claramente auxilia nas composições de discursos de identificação e negação em suas formas estéticas enquanto criações.

Artistas que abriram a perspectiva de corpos como possibilidade de engajamento e conduta política, na medida em que o pessoal é político, lugar onde o corpo encontra o particular e sua dimensão social é produzida e dotada de sentidos. Corpo como aporte político executando as suas negociações corporificadas entre as posturas políticas dos artistas por meio de materializar novas formas no mundo que existem para si e para além do mundo. O corpo político e para ação política terá a sua dimensão quando operar nos discursos sensoriais e também afetivos ao sentimento humano, Le Breton, nos fala:

O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras declinações de si pelo folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobressignificar sua presença do mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si e para um momento do ambiente social. Para aderir com força à existência, multiplicam-se os signos de sua existência de maneira visível sobre o corpo. (2012, p. 29).



Figura 14 - Jackson Pollock pintando tela. 1948.

Fonte: <http://www.berlinerzeitung.de/image/10699472/2x1/940/470/43fc83bbc78753577b3f01233c642b24/tK/fr-71-30139502-jpg.jpg>



Figura15 - Saburo Murakami, *Paper Break Throug*, 1956. Performance.

Fonte:<https://smediacacheak0.pinimg.com/originals/59/50/09/595009b91dde5982eb5e62240f0ef3c9.jpg>



Figura 16 – Kazuo Shiraga, *Chimeisei Tetsutekisen*, 1961.

Fonte:http://68.media.tumblr.com/bc9c0def62afd30a3f2179fa87ff5a30/tumblr_murnfgQztF1rtfs0bo1_1280.jpg

Visto que em Viena, os Acionistas Vienenses¹⁶ como forma crítica e direta desenvolveram radicais e violentos trabalhos fazendo o uso de seus próprios corpos, todavia na manifestação e na crítica ao estado pós-fascista vienense. Artistas vistos como profanos ou perversos, o que de acordo com Giorgio Agambem “profanar implica em devolver o que está consagrado ao livre uso dos homens, ou ao uso comum dos homens. Profanar é assumir a vida como jogo, jogo que nos tira da esfera do sagrado, sendo uma espécie de inversão do mesmo”. (AGAMBEM, 2007, p.11).

A arte estava entremeada com a vida desses artistas que sofreram na sua própria existência os males ao acompanhar as consequências da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tão avassaladora e que extinguiu milhões de pessoas. A arte da fuga que utilizou o corpo como principal suporte, anunciou trabalhos frutos da assustadora violência e rituais contendo excrementos, animais, sangue e tinham a dor como possível efeito purificador através de autoflagelações.

Muitos dos integrantes do Acionismo Vienense acusados de blasfêmia por parte da Igreja Católica foram obrigados a se exilar da Áustria a partir de 1968. Sacrifício pode ser uma das palavras mais associadas ao Acionismo Vienense, seja este impellido pelos participantes do grupo ao sacrificar animais para os seus rituais, seja o sacrifício de conviver com tanta dor, guerra, violência e tentar manter a mínima saúde mental, em meio a tudo isso. O corpo profanado pelos Acionistas Vienenses, o que nos afirma Giorgio Agambem:

Pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa, assim, tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso. [...] (Ibid, 2007, p. 8-9).

¹⁶ O Acionismo Vienense enquanto um grupo dogmático e, de certo modo, fechado, se desenvolveu em Viena em 1965, sendo protagonizado pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, e pelos escritores Gerhard Rühm e Oswald Wiener. Como um predecessor da body art, o acionismo vienense se comparado com outros movimentos como os happenings, performances caracterizou-se como a forma mais violenta e agressiva de tratar o corpo no âmbito artístico de seu tempo. Para mais detalhes ver: Mellin (2008).

Os Acionistas Vienenses e o Grupo Gutai utilizam a premissa e o seu momento de contextualização para lançar seus corpos para a prática enquanto meio político, negociando uma nova composição estética, que visou materializar essas novas formas de enxergar o mundo, sobretudo ao criticá-las, a arte se torna política no momento em que os artistas buscam se arriscar e materializam uma nova forma de mundo, operando pela ressignificação de seus discursos afetivos, sensoriais e corporificados.

Artistas que tiveram como terrível exemplo rigoroso em suas memórias, as guerras. Num confronto onde o mais forte sobrevive, desumaniza e “descorporifica” o seu inimigo para manter-se vivo, mas agregando como herança todo um inventário de dores, execução sumária de suspeitos, a falta de aplicação de costumes e atenuação de velhos estratagemas, por vezes reforça as rotinas de violência e dor em seu cotidiano e interações humanas. Artistas que herdaram de seus antepassados a debilidade, a fraqueza, a vulnerabilidade como “habilidades”, que se formam no intuito de constituir um arcabouço de interações humanas.

Ações que buscavam a destruição de tudo aquilo que fora interpelado e seguido até aquele dado momento Os Acionistas Vienenses tencionavam os recalques dos corpos e a conformação social alienada daquela época.

Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEM, 2007, p. 61).

Dotados de uma perspectiva niilista cruzaram os seus corpos em experiências de limites criando imagens monstruosas, experiências que buscavam uma certa transcendência frente a noção funcional e social do homem e que gera ideia e motivo de discussão para o pós-humano e para o primitivo.

Visto que, os Acionistas Vienenses em seus trabalhos contestavam as práticas que o exército militar austríaco impunha perante os seus soldados alistados, e criticavam com veemência a cultura católica muito vigente na Áustria. Com relação às amputações, o corpo amputado torna o corpo habitual por vezes como o seu corpo real, assim agindo em compreensão de sua unidade corporal consciente e habitual, atualizando a sua resistência ao tornar-se uma reestrutura do corpo amputado.

De forma igual ao tormento sofrido pelos artistas do pós-guerra podemos verificar que a futura produção deles só poderia tocar dentro dessa discórdia desarmoniosa por onde invertidos, escavados e revirados neles vieram a rebater. Quanto mais efeitos imediatos de criação na vida desses artistas esse conhecimento profundo de desequilíbrio frente as suas experiências e condições dadas era onde a vida deles banhava. Baseada no medo e na morte.

Os Acionistas experimentavam a sua vivência e experiência geralmente envolvendo ações ligadas a pinturas corporais, sobretudo a marcação perturbatória em nome da fruição e postura radical perante a quebra das práticas pictóricas (com relação à quebra de suporte e espaço) como resultado final das ações. Trabalhos regados a muita tinta vermelha sobre a tela branca, revelando menções de destruição tanto admiradas pelas novas e históricas vanguardas ao longo da história da arte, como o Dadaísmo e o Futurismo Italiano. Ainda que tentassem divergir dessas influências não conseguiram tapear a sua consciência e a semelhança absoluta com as suas vidas.

Através dessas composições podemos notar a fruição de muitas imagens agressivas por vezes, irônicas em outras, conforme o trabalho *Bodybuilding Aktion*(1965) do artista Otto Muehl (Figura 17), e por fim o trabalho do acionista Hermann Nitsch (1938 -), intitulado *Action Blood Organ* (1962) (Figura 18), onde demais pessoas são convidadas para participar do seu ritual dionisíaco em meio a muito sangue envolvendo o sacrifício de animas, sobretudo cordeiros, animais que simbolicamente estão ligados a imagem de Deus. Hermann Nitsch permanece vivo

e recentemente esteve na Tasmânia (Austrália), acionando mais um de seus trabalhos regados a muito sangue e polêmica.

A cor vermelha rubra que ressalta em seus rituais é deveras elencada para estampar os cenários das suas ações, onde no seu relicário de ideias portas contendo impedimentos de cenas violentas e fatais foram abertas para esta geração de artistas. Telas brancas eram estiradas ao chão para logo na sequência serem preenchidas de líquido viscoso e palpável com um acentuado cheiro de enxofre: sangue, por tantos litros e séculos derramados. Um violento e massificador redemoinho perturbava a memória e o cotidiano desses artistas: a guerra.



Figura17 - Otto Muehl, *Bodybuilding Aktion*, 1965. Fotoperformance.

Fonte: https://68.media.tumblr.com/3a53557e6e9abb28c09bb4b6b6e63b69/tumblr_myjorszpHH1qe2f6oo1_500.jpg

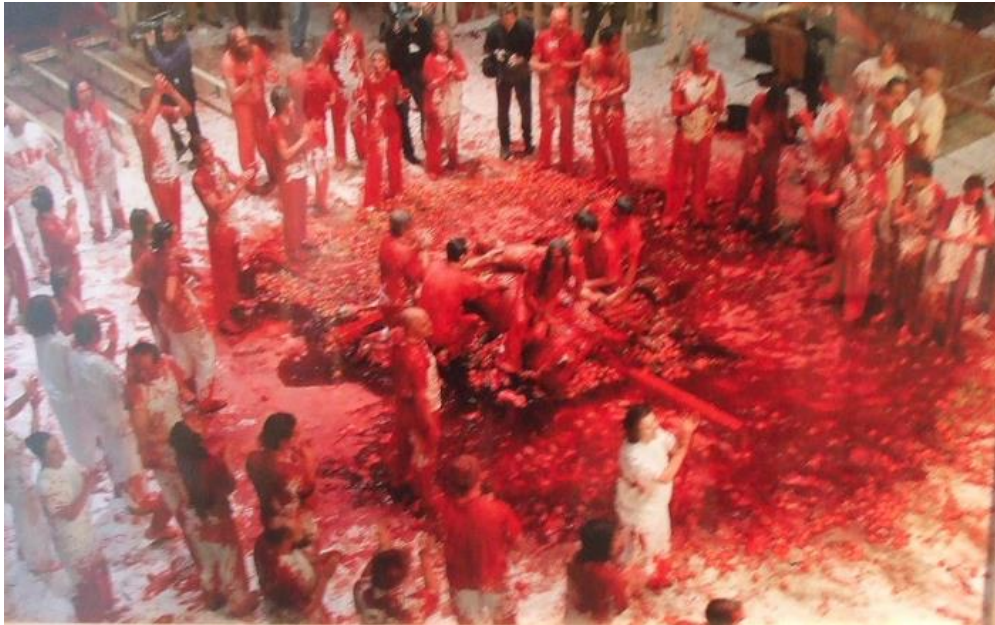


Figura18 - Hermann Nitsch, *Action Blood Organ*, 1962. Performance.

Fonte: http://www.inenart.eu/wp-content/uploads/2012/2014/02/7879141_orig.jpg

Nesses artistas a relação entre arte, vida e imagem é analisada, pela violência e risco das ações com os próprios corpos, pelas incessantes repetições e ações de longa duração, pelos limites contestados, pelas críticas abordadas, e pelos diversos fatores explorados. Ainda o que o pensador Jorge Glusberg aponta a performance como uma fonte de numerosos “fantasmas psicológicos e sociais que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise a sua estabilidade que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (2011, p. 65).

Temos a polaridade entre a imagem e a linguagem, que ao mesmo tempo amplia os artefatos dos sentidos, nos trazendo uma possibilidade de compreensão válida. Acerca da expressão dos corpos dos artistas da performance de acordo com o pensador James Elkins:

[...] os corpos são expressivos de dois modos amplamente opostos: alguns agindo sobre o corpo do observador, engendrando pensamentos sobre sensação, dor e até mesmo a morte; e outros atuando sobre a mente do observador conjugando pensamentos sobre projeção, transformação e metamorfose. O que está em questão são as diferentes representações do

corpo, entendido como objeto não sistematizável e as imagens que são geradas a partir de respostas não conhecidas, sobretudo as viscerais, as não verbais e aquelas que buscam possíveis formas de coerência racional do corpo. Ele acaba mostrando que dor e metamorfose têm sido os principais geradores de conceitos no mundo contemporâneo. (2005, p. 20).

Possivelmente, um dos motivos que encontramos para tentar justificar as ações de violência e dor imposta pelos artistas nesta pesquisa, aparecem os impulsos sádicos, analisados através da interiorização dos sacrifícios, esse tipo de arte recebe influências da cultura da pulsão de morte, que são aquelas pulsões que tentam dominar o objeto de amor e inserir a dor. O que segundo Paul Schilder:

O indivíduo pode se identificar com o objeto, tornando-se sádico contra si próprio e, neste caso, terá se tornado masoquista. Pode investir o objeto do poder supremo de infligir dor e apreciar o fato de ficar inteiramente sob seu poder. O sadismo é um desejo parcial, um componente da sexualidade. Na fase narcisista, quando não há um mundo externo real, o sadismo e o masoquismo não tem significado. Na fase da libido oral, há uma enorme agressividade que não se importa com a existência do objeto havendo praticamente só o objetivo de destruí-lo. (1980, p. 108).

A arte do corpo munida dos seus limites é filha de uma cultura da pulsão de morte, e do culto dessa pulsão artistas autodestrutivos apareceram e apresentaram suas pesquisas cerceadas de mitologias e lendas que a crítica de arte alimenta generosamente, porém traduzidas de outras formas. Um local onde Eros e Tânatos se envolvem e fazem as suas moradas.

Com relação a arte da dor, esta por sua vez, herdada de choque e violência, torna-se um martírio, passa pelo sofrimento, pela morte para assim garantir a vida e resulta de um inconsciente ótico da nossa sociedade que a todo tempo tenta retraçar as suas fronteiras. O limite da dor evidencia um corpo que expõe se absolutamente ao sujeito, não pensa ou não quer saber se a cada ato de flagelação

ou a cada nova pancada em qual medida esse sujeito se torna mais claro e potente perante as suas ações.

Esse tipo de arte está distante de querer conceder algum tipo de resposta as nossas atuais intempéries, ou daquilo que esteve muito breve num passado, se pararmos e analisarmos que a *Ilíada*, obra literária de Homero que encontra-se na base de pesquisa de inúmeros trabalhos no decorrer da história da arte, busca retratar aspectos “rubrosos” e sanguinários das guerras. As tragédias gregas também em muitos sentidos encenavam a dor, seja ela física ou pela perda, ou até mesmo pela privação; narradas e encenadas anunciando aspectos de dor, sem contarmos os aspectos da arte cristã onde, todavia narrava o martírio e a dor extrema daquela época.

Compreendemos a importância da representação da dor na literatura e na história da arte, tenha surgido como uma noção tal qual relevante ao conceito de “belo” e “harmonia”. Aqui o nosso diálogo pode ser feito ao pensarmos sobre possíveis desfalques e quebras de identidades e conceitos, onde somos confrontados a repensar as violências urbanas, sociais, políticas e tecnológicas, e por fim a globalização. Para isso, Paul Schilder, nos fala que:

O indivíduo desenvolve uma concepção de um instinto de morte primário, afirma que o indivíduo que tem uma tendência à autodestruição, que consiste no masoquismo primário, e caso as tendências libidinais não tentassem preservar a unidade do organismo, o indivíduo caminharia para a morte. Estas desviam a tendência destrutiva da pessoa para o objeto, e a tendência à agressão, ao impulso sádico, aparece O instinto de morte, o instinto destrutivo, é o desejo do ego, anteriormente chamado de tendência à autopreservação, e se torna destrutivo quando não é neutralizado por uma quantidade suficiente de libido. (Ibid., 1980, p. 109).

De maneira que, partimos da premissa que as guerras, a sua demasiada violência, a retirada do homem do pedestal, os inícios dos estudos da psicanálise apontam para os possíveis traumas e problemas gerados na sociedade que passa a conviver com estas sofríveis e catatônicas imagens nas quais representavam a dor

e o sofrimento naqueles que não tiveram escolha de cerceamento da paz, e foram dizimados aos milhões no decorrer da história, e que mesmo assim são ocultados pela história.

As imagens sonhadas sob o terror tornam-se então imagens produzidas sobre o terror. Confirmando com as palavras de Didi-Hubermann (2011. p. 138) um traço comum aos sonhos aqui apresentados é que eles revelam uma verdade oculta cuja evidência ainda não foi demonstrada empiricamente. Conclui-se que as “imagens-vaga-lumes” podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, previsões quanto à história política em devir”.

Quebras de estados psíquicos apresentando vínculos entre a dor, sublime e o feio. Traumas por muitas vezes sentidos não somente no corpo, mas também no imaterial, traumas aos quais estão apontados não mais no corpo, mas no incorporal, herdados através do código genético maternal onde nada mais são que os traumas acumulados e geridos pela máquina do corpo. O que de acordo com Freud ao considerar que “a dor física resulta da irrupção violenta de grandes quantidades de energia que atingem o centro do eu, onde se situam os neurônios da lembrança, isto é, no nível do inconsciente” (2009, Freud *apud* Nasio. p. 101). A dor no corpo se inscreve no inconsciente, nos neurônios da lembrança.

O horrível está na imobilidade de algumas paredes do mundo, ou na familiaridade que lidamos com toda essa violência que nos cerca. Na tranquila e resoluta indiferença da vida que participamos, um lugar por onde é preciso liberar espasmos para nos fazer pesar.

Pelo o que se refere, aproximamos os traumas e neurônios da lembrança com relação ao trecho do livro *Gritos e Sussuros A hora do Lobo A hora do Amor*¹⁷, de autoria do sueco Ingmar Bergman, quando o personagem David em diálogo constante com a personagem Karin, observa “carrego comigo este álbum de fotografias, onde quer que esteja, (...) não sei por quê. Provavelmente, alguma

¹⁷ Faço uso de trecho do livro *Gritos e Sussuros A hora do Lobo A hora do Amor* de Ingmar Bergman, como um aliado nas discussões atuais do texto.

espécie de obscura sentimentalidade. Meu pai e minha mãe, todos os meus parentes se foram” (BERGMAN, 1973. p. 135).

Talvez aqui neste momento do livro, o personagem David possa nos dizer melhor acerca dos seus lapsos de memória da infância quando ainda convivia com a família na Alemanha, mas que infelizmente se viu separado de seu ninho familiar e foi enviado para a Suíça, escapando da guerra. O que restou ali presente para David, foi apenas o álbum de fotografias, contendo os registros familiares e suas narrativas acerca do convívio caloroso que o personagem mantém durante a narrativa do livro, lembrando alguns episódios.

A dor física ou psíquica é um fenômeno de limite impreciso entre o corpo e a psique, o eu e o mundo, ou ainda entre o funcionamento do psiquismo e a sua desregulação. A dor da comoção fica marcada no inconsciente e retorna com sensações insuportáveis vividas e outrora revive-las em outro lugar que não na memória consciente, a dor corporal é uma revivescência de uma dor primordial. De acordo com Juan David Nasio:

A dor corporal não se deve mais apenas a uma lesão e ao transtorno que a acompanha, mas também ao imenso esforço do eu para defender se contra esse transtorno. Assim, a dor física torna se a expressão de um esforço de defesa, mais do que a simples manifestação de uma agressão dos tecidos. (2008, p. 35)

Artistas que de forma crítica e política doaram as suas matérias (corpos), para a prática da performance com a intenção de demonstrar pela forma representativa/imagética, tudo aquilo que os seus antepassados sofreram nos *fronts* de batalhas das guerras, ainda que muitas vezes de forma imperceptível, artistas que subverteram as ordens de um circuito de arte engessado, sagaz, sobretudo manipulador e que ainda nos tempos atuais demonstra interesse em silenciar diversos trabalhos que exprimem política, dor, subversão e limites físicos através de seus desdobramentos e reflexões imagéticas.

1.4 Gina Pane: eternas e minuciosas aproximações

"Certo de minha vida e de minha morte
Fito os ambiciosos e tento entendê-los.
Seu dia é ávido como o laço no ar.
Sua noite é trégua da ira no ferro, prestes a atacar."
Jorge Luis Borges¹⁸

Cronologia, esquema (início/meio/fim), detalhes minuciosamente pensados pré-ação, escolhas de matérias, experimentações, registros. Materializações perpétuas analisadas pela artista. Extremos e limites vão se decompondo e degradando na medida em que as ações se desenrolam. Modos de comunicação que são dados a partir de suas fissuras e resistências mentais. Permanentes pontos gráficos de visualização daquilo que avança e se concretiza na ação. Escavados cumes de uma preciosa e fatal dissolução: a vida.

Meticulosa em seus desenhos (Figuras 19 e 19a) que podem ser verificados logo abaixo e esquemas para futuras ações, Gina Pane demonstra certa experimentação pelos espaços que ela ocupou. Um plano armado de xadrez jogado no cerne dos sentidos por onde decepções, rupturas, abandonos, espéculos e violências são abordados.

A condição da fotografia exibida por Gina Pane é o modo de fazer imagem de acordo com aquilo que se interpreta. A condição encenada nas suas fotografias nos revela o rompimento com o paradigma do instantâneo, para eternizar as suas ações, dando a imagem um lugar de percepção. As poses encenadas para fotografia preconizam a sua fabricação e torna a sua ação exibicionista, marcando os comportamentos de suas ações.

¹⁸ Jorge Luis Borges, "Louvação da quietude", Lua defronte, in Primeira Poesia, Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 117.

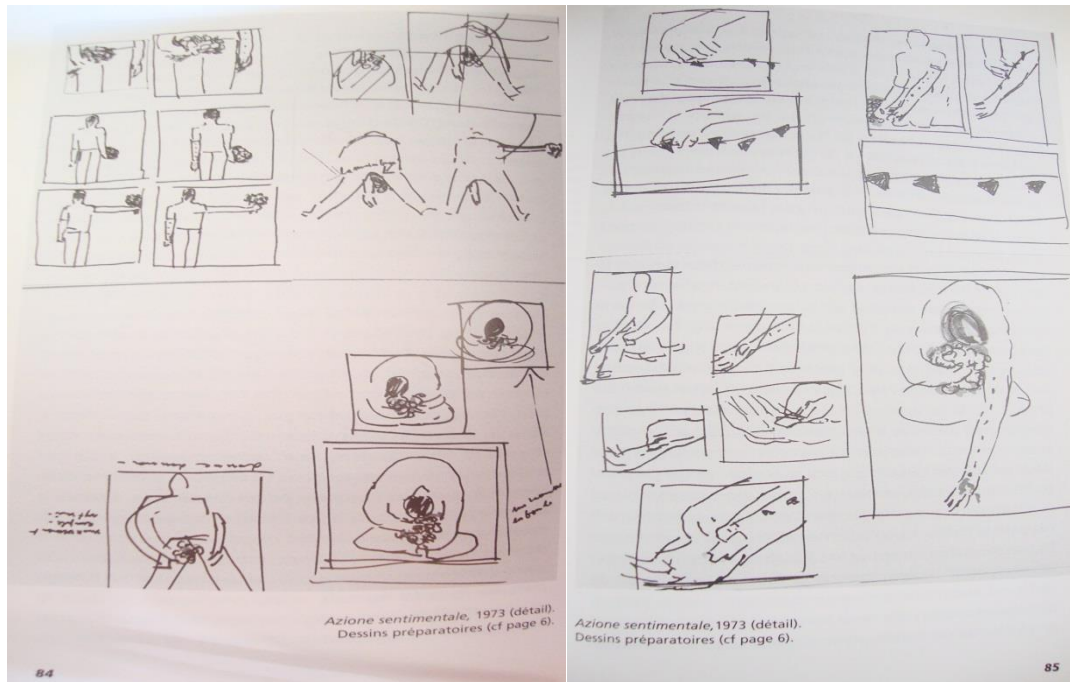


Figura 19 e 19a - Páginas 84 e 85 do livro *Gina Pane Actions*. 1997.

Ao elencarmos e pensarmos nas ações de Gina Pane em especial o trabalho *Anzione Sentimentale* (Figura 20) realizado na Galeria Diagramma em Milão no ano de 1974. Trabalho pensado e articulado em três etapas estruturais visto que ela da início ao trabalho com um esboço do que será a sua ação conforme visto nas (Figuras 19 e 19a), por conseguinte o fotógrafo que acompanha a ação segue os esboços para formar as imagens que Gina Pane pensou e estruturou. Ou seja, é uma imagem pensada e encenada para o registro.



Figura 20 - Gina Pane. *Anzione Sentimentale*. 1971.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/gina-pane-azione-sentimentale-sentimental-action-1>

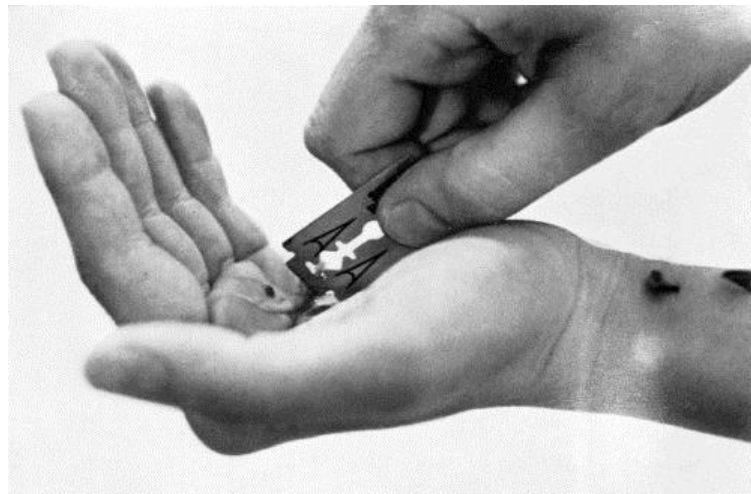


Figura 21 - Gina Pane. *Anzione Sentimentale*. 1971. Performance.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/gina-pane-azione-sentimentale-sentimental-action-1>

Gina Pane trabalha com elementos que causam efeitos de cisões, rachaduras, marcas, cicatrizes, linhas que ficaram permanentes em seu corpo. É como se ela pintasse usando o próprio corpo, quase sempre utilizando vestimentas em cor branca para o “transbordar” do sangue, devir em seu fluxo interno e no seu entorno. As imagens do corpo de Gina nos deixa evidente a sua visão mais crítica em relação ao quesito representação/encenação, firmando as suas ações como espaços inaugurais para novas formas de ver e pensar, discursos que se propagam na sua produção. O que nos aponta Adriana Machado:

O corpo é processual e suas imagens pronunciam-se em ações contínuas, sinalizando como aspectos do corpo e estados criativos de processos evolutivos. As imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez em que cada representação tem um jeito próprio de organizar a cada momento. São aspectos processuais e circunstanciados, que se divulgam no espaço-tempo (2007, p. 29).

No que parece emergir de um longo e planejado projeto de sequencias de ações que abordam a dor, a identidade, o consumismo e a inatividade social e

problemáticas que surgiram a partir de suas próprias vivências. Tentando descrever a ação *Anzione Sentimentale*¹⁹, Gina se estendeu para três salas da galeria, sendo na primeira onde havia um tapete de veludo preto em formato de um quadrado e ao centro prendeu uma rosa branca recortada em cetim.

Na parede da esquerda dispôs três fotografias de uma rosa num vaso de plantas de cerâmica prateado, onde cada rosa levava a dedicatória de uma mulher e era dirigida para outra mulher. Na segunda sala da galeria uma projeção em vídeo representava Gina, com um buquê de rosas vermelhas, aproximando ao estereótipo relativo aos afetos e sentimentos nas mulheres. Por fim, na terceira sala a artista traçou no chão com um giz branco alguns círculos onde e seu interior a palavra mulher (*Donna* em italiano).

Num primeiro momento, Gina Pane efetua movimentos de vaivém perante o público espectador, ao final da movimentação a artista descansa em posição fetal, podendo nos levar a um possível processo de afeto entre mãe/pai/filho. Na sequência a artista mostra o seu antebraço com alguns espinhos retirados das rosas brancas que compõe o buquê segurado por ela. Na palma da mão, Pane se corta com a ajuda de uma lâmina e deixa o seu sangue escorrer pelas rosas que são ofertadas para o público da galeria.

O indivíduo e a sua relação com a natureza em sua constante degradação. O fascínio pelo sagrado que tanto deturpa o corpo feminino, dentro e fora do circuito artístico.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005, p. 131).

¹⁹ Escrito a partir da leitura do livro *Gina Pane Actions* - Anne Torche. Fall Edition.: Paris. 1997.

Ocasões onde podemos verificar rituais que mesclam erotismo e misticismo, passagens, entrega e afeto a partir de sua manipulação com os objetos com o intuito de expressar questões que estavam para além de seu entorno. Pane entregou o seu corpo para dar vazão a dor e falar de guerras, em especial a Guerra Fria e a do Vietnã (como por exemplo, em seu trabalho *Action escalade non anesthésiée*) (Figura 22), realizado em 1971 em seu ateliê. A ação consistia na artista escalar a estrutura de metal que possuía pequenas pontas de aço. Gina Pane também não deixou de trabalhar com um grande motivo que acontecera, os levantes sociais e políticos de maio de 1968 dando início na França e se espalhando pelo mundo.



Figura22 - Gina Pane. *Action escalade non anesthésiée*. 1971. Performance

Fonte: https://www.cairn.info/loadimg.php?FILE=CHIME/CHIME_062/CHIME_062_0027/fullCHIME_idPAS_D_ISBN_pu2006-03s_sa02_art02_img002.jpg



Figura 23 - Gina Pane. *Action escalade non anesthésiée*. 1971. Instalação.

Fonte: <http://victordelrio.es/avistamientos/wp-content/uploads/2016/03/gina-pane-0032.jpg>

Podemos constatar a forma presente e viva de Gina Pane por meio de suas ações, ao ativar a representação do corpo feminino e os elementos do imaginário social que se espera desse corpo feminino representado ao longo da história da arte. A reinterpretação desses signos em contato com as transformações sociais ocorridas naquela época em que vivia. Pane perante as suas criações compunha as suas relações sociais em afronta com a consciente alienação generalizada dos corpos.

Por uma razão de revolta e consequência por tudo aquilo que sofrera enquanto mulher, Gina Pane se expressa em suas ações assinalando quesitos e motivos originados frente a violência sofrida e na busca por linhas de fuga de uma realidade social estilhaçada. Chagas e feridas são mostradas em suas ações, e a cor branca de suas vestimentas salta aos olhos de quem pode ver e refletir sobre a sua produção.

O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seu desenvolvimento

característicos. O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento (GLUSBERG, 1977, p. 64).

Sendo assim, Gina Pane marcou a sua geração de artistas pela bravura com que pensou a sua produção, sobretudo com o seu posicionamento crítico e social. Laços de bravura que lhe prenderam a vida. É como se ela estivesse nua na nossa frente procurando ar para respirar e continuar o seu tráfego.

Vivenciando um período tão lastimável e abrupto no mundo, Pane não passou despercebida, escalou, respirou, subiu, se entregou, esculpiu, se dedicou naquilo que ela acreditava e sentia. Os anos 1970 foram o auge de suas ações, quase todas executadas em seu ateliê ou em galerias. Gina mantinha uma preocupação com as fissuras e cisões do sistema, a psique humana, o mito do feminino, e os traumas que foram sendo colecionados em sua existência. O que segundo Giorgio Agambem:

Por isso, é necessário, para o contemporâneo, neutralizar as luzes de sua época. Assim, ele enxergará a escuridão – que, no entanto, não é separável daquelas luzes. Agir em meio à escuridão, às dúvidas, às incertezas naturais e inevitáveis de qualquer processo é condição do contemporâneo. Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem (AGAMBEM, 2009, p. 65).

Lastimáveis chagas foram marcadas em seu corpo para que ela pudesse falar sobre a ganância e o poder do homem. Recordações, lembranças e sensações são deixadas em sua produção através de instalações e que posteriormente eram fotografadas e veiculadas. Tudo se mesclando, prazer, dor, fustigação, vulnerabilidade, estados de agitação, repouso. Gina busca na sua memória e transforma através da arte tudo aquilo que mais chamou a atenção ao seu olhar e vivência. Um lugar mais ínfimo e que constantemente é endereçado a sensação de um novo criar e um novo plano sem nome, inventa possibilidades de despertar num lugar mais claro para identificar-se com este sonho.

Corpo destruído e cutucado para se sentir de certa forma pulsante e vivo em sua dimensão física. Dimensão esta que a artista deixou de alguma forma explícita e com contra ataques frente as ideologias de progresso e produção, um corpo que vibra e que na sua presença combate a opressão da vida psíquica, social, institucional e que revertem para ele o seu primeiro impulso, materializando aquilo que era o seu próprio lugar e a sua relação com o mundo.

Retirada de sua segurança íntima para abrir e dobrar relações provindas de uma difusa representação de si própria. O inconsciente estético ligado ao que presencia e marca o corpo, resultando em imagens de tempo daquilo que dispomo-nos a observar a inteireza e suas conexões com o seu universo mais íntimo. Seu secreto foi aos poucos sendo revelado pelo magnífico absoluto de todas as coisas e incluso os cruéis desequilíbrios por onde uma vida inteira se banhou.

Rituais, gestos, objetos simbólicos, durações, repetições, sons, compulsões, músicas, ruídos, jogos de luz. Pane acompanhou tudo minuciosamente e registrou as suas ações para fotos e vídeos a posteriori com a ajuda de um fotógrafo. Processos que marcaram a sua produção pelo tempo envolvendo as suas experiências psíquicas e emocionais embasadas em fragmentos, serializações. Suas imagens pontuadas como um "objeto sociológico" foram desenvolvidas e nos passa uma dimensão autêntica da sua relação com o mundo. Onde nem tudo é indisposição, apenas se faz uma tentativa de retornar a um estado permeável e completo de raciocínios e confusões sobre si mesma.

Trazer da memória sensações e dilatações inteiras do pensamento da infância que gera angústia. Seguir uma devastação terrestre por onde um indescritível grito é dado, um lugar onde a revolta da pele é dada pelo segundo anterior ao nó na garganta. Ensurdecedoras sensações que tentam aliviar o pensamento, mas ali fica nítido que a grande identificação começa. O rasgo de uma membrana próxima ainda disforme, dilatações mentais que transvasa no insensível, no desconhecido.

CAPÍTULO 2

PARA ALÉM DAS FUGAS IMAGÉTICAS

Neste capítulo, iremos discutir e apresentar alguns sentidos e ideias acerca da imagem com os autores (Erwin Panofsky e Hans Belting); em cultura visual apoiados nos autores (Ricardo Marín, Aldo Filho e Marcos Correia), influenciando o sujeito dotado de experiências e percepções. Para isso vamos enfatizar a pesquisa baseada em imagens (arquivos) e as suas visualidades com o mundo ao serem lançadas pelos seus autores.

Iremos apresentar e discutir algumas questões acerca da imagem (suas ausências e transgressões) no campo da arte contemporânea. Vamos levantar questões e discutir a imagem fotográfica através de conceitos com os autores (André Rouille e Susan Sontag). Vamos falar da importância da fotografia e do vídeo como potenciais dispositivos para registros de performances, nos trabalhos das artistas Paula Garcia e Marina Abramovic e a nossa observação e percepção. Por fim vamos analisar os trabalhos dos artistas Antonio Dias e Helô Sanvoy, os recortes das imagens e o que geram as suas ausências, formas de experienciar imagens que nos geram novas sensações e sentidos com apoio bibliográfico e conceitos correlatos.

2.1 Alguns aspectos imagéticos e a Cultura Visual

"Partamos então do princípio de que as imagens são percebidas quando abro meus sentidos e despercebidas quando os fecho" (BERGSON, 1990, p.9)

Começaremos este capítulo na tentativa de mostrar e possivelmente pensar em algumas relações que a imagem estabelece com o sujeito e o mundo. Nessa perspectiva, tentaremos pensar não somente o corpo em relação à imagem, mas o

sujeito dotado de experiências e percepções. Sendo assim, uma das principais questões que buscamos firmar nesta pesquisa e atual capítulo é; como a própria noção, construção e percepção de corpo consegue nos levar a pensar nas múltiplas subjetividades relacionadas às imagens quando o próprio sujeito toma consciência de si? Quais consciências/leituras possivelmente podem ser construídas? O que nos afirma, Erwin Panofsky:

Os motivos reconhecidos como portadores de uma significação secundária ou convencional podem se chamar de imagens, e suas combinações constituem o que os antigos teóricos da arte chamavam de invenção, nesta pesquisa nós chamamos de imagens históricas e alegorias correspondentes ao domínio do que comumente chamamos de "iconografia". Na realidade quando falamos do assunto em contraposição a forma, alcançamos a esfera do assunto secundário ou convencional, e dizer ao universo dos temas ou conceitos específicos manifestados em imagens, alegorias e imagens, em contraste com a esfera do assunto primário ou natural, expressado em motivos artísticos. (1987, p. 48, tradução nossa)

Conforme as imagens são apontadas nesta pesquisa, alguns questionamentos acerca delas serão constituídos, com isso vamos elaborar uma descrição que iniciará nossa reflexão, firmando a relação da imagem e sua aproximação com alguns conceitos e a nossa consciência perceptiva. As análises descritivas, surgirão a partir de narratividades internas, que por sua vez, serão construídas através de pistas indicadas no endógeno do texto e/ou pelo próprio percurso, e como causa e efeito do desdobramento da pesquisa, construindo uma nova gama de significações.

Entre a história da arte e a história da imagem referenciamos um reencontro com os estudos das imagens e reforçamos que o conceito de arte é histórico. Trataremos as imagens como problema pontual, colocando a visualidade no centro da interrogação sempre que possível, questionando as varias experiências visuais, observando os objetos visuais e os seus contextos pela centralidade do olhar na

cultura ocidental. Interessa-nos nesta pesquisa observar o termo “visualidade” como um elo entre a representação e o poder cultural na globalização e os seus anseios, interrogando como prazer e informação podem ser lidos e interpretados por meio da tecnologia visual ou por meio de aparatos que intensifiquem o nosso olhar.

O equipamento mental atua de forma variada; ele tangencia a experiência visual humana com várias formas e percepções perante os objetos visuais, ou seja, trata-se de como uma sociedade toda influencia a nossa experiência visual, o olhar passa a ser peneirado e construído com demarcações históricas e sociais. Portanto a imagem não é apontada nesta pesquisa como um dado ou documento, mas sim, como uma construção.

De maneira que, novas percepções serão descobertas em cada novo leitor, pois a iconografia é um prévio requisito que procura eliminar o domínio das significações convencionais. As análises iconográficas realizadas através de imagens, alegorias e histórias tendem a nos ligar além dos objetos conforme mencionado anteriormente no texto, aos acontecimentos e/ou marcos adquiridos no percorrer da nossa experiência prática e cotidiana.

As imagens de acordo com o historiador Hans Belting “fracassam unicamente quando já não encontramos nelas nenhuma analogia com aquilo que as procede e com o que elas podem se relacionar com o mundo” (2007. p. 23, tradução nossa). A nossa vivência contemporânea com imagens encontra-se baseada na história das imagens e da humanidade.

Ao encontro das palavras e pensamento do historiador Erwin Panofsky (1987, p. 58) nossas identificações e interpretações dependem de nossa bagagem subjetiva. Justamente por tal razão elas deverão ser “retificadas e corrigidas por uma investigação que tenta quebrar com as tradições interpretativas da imagem, que por sua vez são investigadas por novos documentos que retratem as tendências filosóficas, sociais, poéticas, políticas da época do objeto de estudo

investigado”. Analisando os conceitos e pensamentos que o artista nos sugere em cada obra estudada, resumindo uma parte considerável de sua memória e história.

Nossas percepções, nossas leituras e ideias que surgem durante as visualizações imagéticas de trabalhos artísticos, podem algumas vezes apontar para um duplo aspecto; um primeiro claro e preciso, mas impessoal, outro confuso, talvez inexpressivo, uma vez que a linguagem não necessariamente consiga transmitir e adaptar de forma trivial sem deixar que eles se direcionem para um domínio comum. Trata-se daquilo que segundo o filósofo Henri Bergson (1999) nos apresenta acerca das ações de consciência quando consideradas em suas distintas multiplicidades que são produzidas e o tempo em que elas se projetam em nós. (1999, p. 65).

Portanto, essa presente proposta de investigação, por sua vez, carrega o entendimento da imagem como algo processual e mutável, e não se restringe em tratá-las neste trabalho somente como meros registros ilustrativos, mas como algo constituinte e que foge do corpo do artista no ato criativo, o que vai de acordo com Ricardo Marín, ao nos afirmar que:

A investigação baseada em imagens propõe que as imagens sejam elas, gráficas, fotográficas, cinematográficas, digitais, etc., é um meio de sistema de representação do conhecimento tão aceitável como a linguagem verbal ou a linguagem matemática, e em alguns casos mais interessante e apropriado que os dois anteriores. Portanto, as obras características das artes visuais, que são sempre imagens podem ser consideradas importantes na investigação. (2005, p. 234)

O homem é imitador por natureza, representando-o em suas obras artísticas, em consequência de suas representações enquadradas ou tridimensionais nos fornecendo enquadramentos presentes em diversos pontos da história humana e da história da arte. Oportunidades de apresentação de pequenos ecos de um “sentimento interior”.

Por isto, a investigação direcionada e a respeito das imagens no campo expandido das artes pressupõe que as imagens do corpo, sejam entendidas enquanto ações limítrofes, físicas, culturais, biológicas, produtoras de diversos sentidos e que enunciam aspectos corporais como pensamentos, ritmos, suspiros, ideias e sensações. Essa proposta traduz e gera a interpretação da imagem como algo em processo de transição e a trata como registro iconográfico.

Investigar as representações de corpos que se desterritorializaram, supõe compreender a imagem como caminhos investigativos ao que diz respeito à sua percepção, recepção, e aspectos do corpo; o que se espera tem como aporte final, o enriquecimento, a agregar às análises a partir da observação de trabalhos artísticos.

Os trabalhos investigados, apresentados e discutidos aqui aderiram suas ferramentas e as suas imagens como enlace de discussão principal. Eles estabeleceram uma unidade entre o corpo/dispositivo e a imagem tendo em vista que a fotografia, ou o vídeo produzem um novo vínculo; uma nova discussão as imagens geradas e o restante do mundo, aproximando as suas produções com o público, atingindo novos leitores, laço este que os pesquisadores Aldo Filho e Marcos Correia, observam e identificam da seguinte forma:

Interessam-nos, portanto, as relações que se estabelecem entre as tramas que levaram à produção da imagem e os efeitos que provocam naqueles que as apreendem, assim como os modos como uma imagem é absorvida pelo olhar, refazendo-a e reconfigurando-a, muitas vezes de maneira diversa das intenções de seus autores. O acontecimento de uma imagem e a continuidade de sua força, potencializando-se ou desenergizando-se, depende dos efeitos das negociações, nem sempre amistosas, que se estabelecem entre o que é visto e os olhares que veem. (2013, p. 55)

Por mais que a fotografia seja a priori um documento, ela não representa o real e não consegue tomar o lugar de algo externo. O que equivale a “defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar

o papel da escrita em face do registro". (ROUILLÉ, p. 18), é um princípio que prosseguiremos pesquisando no decorrer deste subcapítulo e trabalho. Neste sentido trataremos de imagens e de situações que já se foram, ou que estão porvir no nosso imaginário, no nosso cotidiano. Imagens estas que concatenam com o nosso calabouço mental, imagens do espetáculo, do absurdo, do incrédulo, imagens que se castigam e que se bastam em si.

Algo relacionado com a metáfora da gota que cai do céu, mas que logo encosta-se a alguma superfície, para na sequência se desmaterializar e tornar-se gota novamente, reativando novos ciclos de visualizações e percepções. Experiência é uma forma de interação, pela qual os dois elementos que nela interagem (agente e situação), são modificados e fazemos das experiências uma longa aprendizagem.

Levantados estes tipos de observações com relação às imagens, prosseguiremos prestando atenção na investigação ao certo distanciamento que tentaremos manter para desenvolvermos as análises imagéticas perante os objetos de estudo, acreditando, sobretudo na certeza que por mais imparcial que tentemos ser, vez ou outra refletiremos acerca das imagens analisadas com um desejo de encantamento, e para tal exigência, os autores Aldo Filho e Marcos Correia, assinalam que:

Logo, o valor de seu trabalho estará menos na qualidade dos registros feitos e mais nas soluções que o pesquisador/observador proporá aos enigmas com os quais se deparou, na leitura que este faz das imagens e das circunstâncias que as originaram. O que mais interessa é a reflexão do pesquisador sobre a questão de pesquisa e a narrativa que este erigirá como fruto dessa reflexão. (2013, p. 59).

Toda imagem tem e produz um eco, uma memória da imagem, despertada pela percepção exterior dela. Distanciar-nos da imagem ao longo desta pesquisa

estimula a alguns traços de diferentes composições pontuais, como por exemplo, físicos (fótons e elétrons). Sobre a composição da perspectiva ao apontarmos certos trabalhos, tentando abstrair alguns planos, chegando a formar singularidades/particularidades e revelar imagens novamente pensadas no núcleo dessa nova cultura digital/informática contemporânea, querendo tentar reativar ao homem o seu papel sensível, crítico e analítico para tal exercício.

2.2 A imagem para o seu além

A fotografia que tem como propósito gerar documento/arquivo, traz uma eminente referência de ligação a algo impresso, gravado, já existente a uma realidade desconhecida, onde pistas são apontadas para uma possível aproximação e reprodução mimética. Essa metafísica da representação, de acordo com André Rouillé (2009) se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica de impressão do dispositivo químico, e leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência. (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

Por meio da fotografia, a percepção visual humana passou a verificar por meio do controle da velocidade na captação e veiculação das imagens pelos dispositivos. A fotografia pode ser feita em qualquer local de intersecção entre o seu emissor e receptor (desde que entendemos por "emissor" como o manipulador da câmera, e por "receptor" o observador da fotografia) traçando e observando a imagem e a sua forma programada e em meio de circulação.

Através das possibilidades tecnológicas, a fotografia possibilita a possível manipulação do tempo por meio do movimento na imagem, por meio de acelerações/desacelerações de velocidade, e vários outros efeitos que a pintura

ainda não conseguira. Esse procedimento reverberou, futuramente, no cinema e no vídeo. Como observa Susan Sontag:

Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: “o interessante”. O que torna uma coisa interessante é que ela pode ser vista como parecida, ou análoga, a outra coisa. Existe uma arte e existem maneiras de ver coisas a fim de torná-las interessantes; e para suprir essa arte, e essas maneiras, existe uma perseverante reciclagem dos artefatos e dos gostos do passado. (2004, p. 191).

Dado o momento em que, o corpo humano visto como um potente signo e a sua consciência se projeta no mundo como fase geradora e unificadora de suas práticas apresentando novas imagens em processo de semiose. Imagens estas, que por sua vez resvalam e são reveladas através de outras imagens, tais como a imagem inconsciente do corpo que advém dotada de sensações, reverberando nas mais distintas sensações impregnadas nas nossas memórias de infância e que perduraram no inconsciente, pois todo fato vivido afetivo e corporal intenso, consciente ou não, deixa o seu traço indelével.

A imagem enquanto possível representação não é meramente visual, e sim rítmica, ela marca e emana as mais variadas intenções emocionais, nas palavras do pesquisador Juan David Nasio (2009) a “imagem-ação não é representada e fixada no papel, nem refletida no espelho, nem inscrita na cabeça, mas ela intervém, sim, nos movimentos corporais de um sujeito que não percebe que seu comportamento põe em cena um vivido emocional antigo do qual ele não tem lembrança”. (2009, p. 66).

Pelo o que se refere a utilização de imagens com ecos de construção narrativa, o filme ensaio *A infância de Ivan* (1962)(Figura 24), quando o ensaísta²⁰ Andrei Tarkovski, atribui grande importância ao registro de sua vida e a convivência com imagens de tudo o que acontece no conto. A filmagem nos confere uma estética de sentimentos para, por conseguinte, ser afirmada pela vida.



Figura 24 - Cena do filme *A infância de Ivan*, Andrei Tarkovski.
Fonte: <https://nosbastidores.com.br/critica-a-infancia-de-ivan/>

O estatuto genérico do filme-ensaio provém de uma prática que fusiona desde os formatos do documentário performativo e da vertente lírica, ou a autobiografia do cinema de vanguarda, sendo que estas empregam estratégias tão pouco sancionadas pelo mercado, e pelos hábitos do espectador, como o uso alegórico do material de arquivo, a montagem expressiva, a dialética dos materiais, a convivência das imagens factuais objetivas com um discurso subjetivo, e a tentativa de uma linha de argumentação, não linear, resistente à ruptura encontra-se arreigada no modo expositivo do documentário tradicional, e de seu herdeiro televisivo, a reportagem. A diferença entre deles é que o ensaio não estabelece conclusões, e tampouco ensaia conclusões.

²⁰ Trecho escrito a partir da leitura do texto *Esculpir o tempo* - TARKOVSKI, Andrei. [tradução Jefferson Luiz Camargo]. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

Neste ensaio, a morte do protagonista tem um sentido especial nos demonstrando uma etapa dolorosa de sua vida, a guerra. A abordagem inserida na representação da guerra nos oferece possibilidades de recriar as atmosferas da guerra. A personalidade do ator principal é algo percebido e destruído pelo presente maléfico da guerra. O trabalho possui uma força interior onde podemos perceber nas imagens uma concentração de sentimentos que no momento da montagem é conferido tanto para o espectador quanto para o autor na feitura das novas imagens ali concentradas, um ponto de vista mútuo e realizado a partir dos procedimentos artísticos.

Comumente, inúmeros são os artistas que fazem o uso da fotografia e do vídeo como meio de construção de seus discursos; enunciando as potencialidades dessas mídias para além da imagem óbvia enquanto registro, cuja finalidade seja destinada como meio comercial ou exibição (conforme podemos verificar na Figura 22 do trabalho de Gina Pane, que é desdobrado numa instalação *a posteriori*). Estes trabalhos, conseguem criar uma relação íntima e subjetiva com o dispositivo, formando ela enquanto potente meio de criação e problematização.

A performance tornou-se mais dependente da fotografia para finalizar e eternizar a imagem de uma ação, porém as fotografias não conseguem suprir os resultados e as pulsões, por mais envolventes e potentes que elas sejam. No campo do registro, elas serão pequenas partes extraídas de seus contextos, gerando novos sentidos e visualidades na percepção dos espectadores.

Partindo da perspectiva narrativa como viés de investigação, enfatizamos a importância das imagens para dar conta das significações e experiências destacadas durante a pesquisa. Uma maneira pela qual a memória, a inteligência, a hereditariedade ativam a aprendizagem, as repetições como variantes necessárias pelos seus relacionamentos e interferências nos processos de percepção e sensação. Nesse sentido, como ampliar e introduzir significados ao que pode revelar uma imagem que de outra maneira possivelmente se tornaria não visível?

Retratando estas questões mencionadas anteriormente neste subcapítulo, apresentamos o trabalho em performance *Corpo Ruindo* da artista brasileira Paula Garcia, como uma forma de análise desenvolvida partir do *vídeo*²¹ em forma de registro disponibilizado ao longo de suas ações executadas durante exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*, realizada durante o período de 10 de março a 10 de maio de 2015, com visitas que ocorreram de terça a sábado, das 10h às 21h e domingos e feriados, das 10h às 19h no Galpão do Sesc Pompeia, localizado na rua Clélia, número 93, na cidade de São Paulo – SP, onde a artista executava este trabalho diariamente.

Paula Garcia é paulistana, nascida em 1975, mestre em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina-SP e Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Armando Álvares Penteado-SP. Suas pesquisas e experiências artísticas²² enfocam a performance e suas relações com as mídias, em especial o vídeo. Paula atua como artista e colaboradora artística de projetos curatoriais do MAI (Marina Abramovic Institute) em Nova Iorque, onde reside atualmente. O seu trabalho apresentado e analisado neste subcapítulo, *Corpo Ruindo* é um desdobramento de suas pesquisas e práticas desenvolvidas para a sua dissertação de mestrado cujo título *Corpo Ruído como procedimento na arte*²³ foi defendida na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo no ano de 2009. A artista já apresentou este trabalho na Itália, Suíça e Brasil em diferentes formatos e configurações.

Como nos explica o autor Comolli (2008, p. 258) a presença ou fotogenia como a “absoluta disponibilidade da máquina cinematográfica para registrar a experiência dos corpos reais, para fazer dessa experiência a força dos corpos filmados” e ao mesmo tempo, “a absoluta resistência dos corpos reais a se deixarem despossuir de si mesmos por uma máquina”. (Ibid., p. 258). Para

²¹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=HtzKx2tIBpA>>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

²² Para maiores detalhes da produção de Paula Garcia, veja o site. Disponível em <<http://paulagarcia.net>> Acesso em: 04 Jun. 2018.

²³ Disponível em <http://paulagarcia.net/files/Corpo_Ruido_dissertacao.pdf>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

referenciar de forma imagética o trabalho da artista apresento 4 *stills*²⁴ de vídeos (Figuras 25 e 25a / 26 e 26a) retirados do vídeo produzido pelo Sesc no intuito de demonstrar a força das ações.

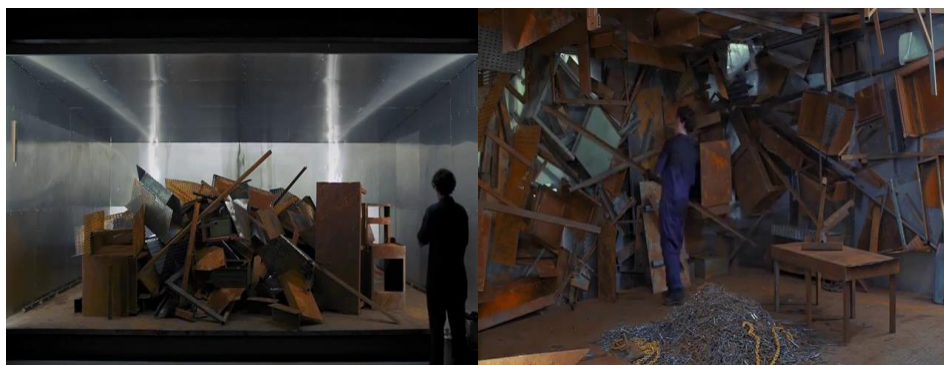


Figura 25e 25a - Stills de vídeo do trabalho *Corpo Ruindo*. Paula Garcia.

Fonte:Disponível em

<https://www.youtube.com/channel/UCAvVsLvvggnn7KnDRJ9Iv6mQ?&ab_channel=SescemS%C3%A3oPaulo> Acesso em: 4 Jun. 2018.



Figura 26 e 26a - Stills de vídeo do trabalho *Corpo Ruindo*. Paula Garcia.

Fonte:Disponível em

<https://www.youtube.com/channel/UCAvVsLvvggnn7KnDRJ9Iv6mQ?&ab_channel=SescemS%C3%A3oPaulo> Acesso em: 4 Jun. 2018.

Colocamos como enfoque para analisar o vídeo a voz em *off*²⁵ implementada no decorrer das ações do trabalho da artista Paula Garcia. A voz analisada em questão é a da própria artista, e no decorrer dos 5 minutos e 43

²⁴ É um tipo de câmera eletrônica que registra imagens e as armazena como quadros individuais de vídeo. (tradução nossa) Fonte://en.wikipedia.org

²⁵ Voz em off é um recurso de locução indireta que não é captada na própria locação em que o filme é realizado, mas inserida posteriormente.

segundos apresentados pelo vídeo postado na página *Sesc em São Paulo*²⁶ no YouTube, no dia 27 de Abril de 2015, narra quais são as intenções poéticas e visuais de seu trabalho.

A câmera é pautada numa estética observacional e acompanha a ação da artista onde podemos verificar a intensa relação que o seu corpo embate com o tempo enaltecendo a sua resistência enquanto matéria da performance. Podemos afirmar com o autor Zumthor, que no trabalho *Corpo Ruindo* a performance da artista “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, pois ela não se comporta como “simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Apoiado na fala narrativa de Paula Garcia, a mesma menciona que projetou o trabalho numa sala magnética, e sua ação consistiria cobrir as paredes e quando tudo tivesse coberto ela voltaria as peças para o chão, que são peças muito pesadas feitas de ferro, aço, e demais materiais em sua maioria com aspecto enferrujados então seria como uma linha de produção, e precisaria produzir aquilo naquele dia. Podemos, portanto pensar que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço”, já que este é “ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor” (ZUMTHOR, 2007, p. 39-40). Neste momento, vale ressaltar que Paula Garcia executou este trabalho por aproximadamente 540 horas em 50 dias consecutivos, com folga somente nas segundas-feiras.

A artista afirma que o primordial do trabalho é a ação, e o que está intrínseco nesta ação. O ímã segundo Paula, foi o elemento que ela encontrou e que pode através dele discutir coisas visualmente e conceitualmente que são para ela fundamentais, são as questões das forças, sejam ela visíveis, invisíveis, políticas, sociais, sistemas de controle, vigilância, violência como se o ímã revelasse o poder.

²⁶ Disponível em

<https://www.youtube.com/channel/UCAvVsLvvggnn7KnDRJ9Iv6mQ?&ab_channel=SescemS%C3%A3oPaulo> Acesso em: 04 Jun. 2018.

A atitude do sujeito da dança/arte contemporânea é a de propor deslocamentos, estranhamentos, indagações, (re)formulação, que revelam implicações políticas no processo de enunciação de um agir performativo. Estando o corpo como obra de arte e foco principal de atenção, será ele mesmo quem será capaz de revelar suas próprias ideias-movimento em forma de discursos, considerando as singularidades, os contextos e as condutas pessoais próprias nos mais diferentes corpos (SETENTA, 2008).

Neste momento no vídeo a artista com o uso do seu corpo troca as peças da sala com muita força e veemência numa montagem de diferentes e alternados planos feitos pelo registro do vídeo que enaltecem as forças ali impostas pela fala da artista.

A capacidade de (re) ordenação, e diferentes repetições exercidas por Paula durante o trabalho, concatena com o que Gilles Deleuze aponta para que toda obra é de uma repetição diferente, e que todas as repetições coexistem na arte, mas que só ocorrem quando a imagem ultrapassa a obra, quando ela existe enquanto diferença:

[...] a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica a contradição na medida em que se continua a subordiná-lo ao idêntico. O primado da identidade [...] define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como na perda de identidades e de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. (2006, p.15)

Paula argumenta na narração do vídeo que se pararmos para pensarmos nas experiências brutais de trabalho que ainda existem no mundo, e que ainda tem pessoas que trabalham dessa forma por 8 horas diárias, por vezes mais, como por exemplo, uma pessoa que corta cana por 10 horas diárias, e tentar fazer 2 horas deste tipo de trabalho, ela afirma que não é possível. O vídeo neste momento é invadido por várias tomadas de cenas demonstrando a dificuldade física através de respirações ofegantes da artista, o seu desgaste corporal, a sua fragilidade e a estafa mental que Paula experimentou durante a realização deste trabalho.

Na narração do vídeo a artista esclarece que a questão é como lidar com o pensamento e o esforço físico o tempo inteiro? Esta experiência irá trazer para ela uma ideia de outro corpo, e que este trabalho seja capaz de levá-la para lugares que ela nunca foi. Aos 4 minutos e 17 segundos, a câmera foca no rosto da artista que exaurida chora em posição de agachamento, e a longa sequência é sustentada basicamente pela duração da exposição do corpo da artista na sala de apresentação.

No próximo subcapítulo vamos aproximar a discussão imagética com artistas que trabalham com a subtração da mesma, ou potencializando seus trabalhos com mais de um dispositivo durante ação criadora.

2.3 Imagem: a sua ausência e transgressão

O ponto específico que nos interessa neste subcapítulo, além de elencar a imagem, consiste em demonstrar como vários artistas contemporâneos têm produzido os seus trabalhos pensando nessas novas formas de construção imagética. O ser sensível se revela na obra de arte, no momento em que ela surge como base de experimentação; sob a dupla relação e efeito gerando uma representação infinita que se multiplica nas figuras e nos momentos.

Comumente as obras artísticas convergem e movimentam grandes círculos de consciência sobre um mesmo mundo. Somos hábitos/experiência a partir da contemplação daquilo que contraímos, dado o instante em que assumimos a nossa própria satisfação enquanto contemplamos. Segundo o filósofo Vilém Flusser:

As novas imagens não são apenas modelos para futuros produtores de imagens, mas são, mais significativamente, modelos para a futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade. Com toda imagem nova o universo imaginário da sociedade é

transformado, e o poder da imaginação faz com que a rigidez da circunstância, anterior à produção de imagens, seja substituída por fluidez e maleabilidade. (2008. p. 21)

O exemplo que trazemos para melhor expressar este momento da pesquisa de forma imagética refere-se à obra *History* (1968) (Figura 27), do artista brasileiro Antonio Dias (1944-2018). Trabalho²⁷ criado em meio às manifestações revolucionárias e sociais de maio de 1968. Vale ressaltar que neste período o Brasil encontrava-se em período de Ditadura Militar (1964-1985), e o artista Antonio Dias esteve fora do Brasil por tal motivo. O período de exílio do artista colaborou para a mudança do seu ponto de vista e elaboração de seus novos trabalhos, que antes permeavam a pintura.



Figura 27 - Antonio Dias. *History*. 1968. Objeto.
Fonte: <http://www.artefazparte.com/2010/12/>

O trabalho de Antonio Dias consiste num objeto feito a partir da reunião de terra condicionada dentro de um saco plástico transparente, com a palavra *history*,

²⁷ Trecho escrito a partir da leitura do ensaio *Território da arte/Território de liberdade* – Bia Jabor. In: *Made in Brasil. Encontros 5*. Casa Daros. Rio de Janeiro, 2015. pp. 42-51.

escrita em letras minúsculas e em cor vermelha. Percebemos a busca por possibilidades de utilização da palavra, tornando-a protagonista do trabalho e dando sentido à imagem produzida. Um novo território poético pelo qual Antonio Dias chama de “não imagens”, pelo qual pode ser tudo e nada ao mesmo tempo, como se a palavra fosse o verdadeiro estopim da obra e não a imagem. Trabalho que alia símbolos da sua realidade cotidiana somados à crítica social e política do artista em questão exilado na Europa, trabalho modelado e com poder de imaginação e experiência transmitidos no seu fazer.

Por conseguinte, com o intuito de demonstrar um exemplo mais contemporâneo, discutiremos o trabalho *Sem Título* do artista goianiense Helô Sanvoy (citado no subcapítulo 1.2 dessa pesquisa), realizado no ano de 2014. Neste trabalho (Figura 28) o artista apresenta três módulos de jornais recortados, e no qual ele opera no gesto do indivisível retirando todas as palavras das páginas escolhidas.

A palavra sozinha forma apenas um objeto nominal. Todavia a escrita, passa a sua existência enquanto ela nos abre novas possibilidades, ou seja, quando sua extensão envolve na dispersão, sob o signo de repetições e de questionamentos. Será que cristalizamos o nosso olhar com as imagens já preexistentes na nossa consciência? Essas imagens podem nos conduzir por onde? Você se deixaria guiar somente por imagens?

Helô Sanvoy baseia a sua pesquisa para este trabalho expondo as diversas dificuldades de comunicação por meio das quais lidamos com o mundo, nossas relações de estímulo e resposta com aquilo que olhamos e pensamos. Sobretudo essa obra relaciona-se com a sua inquietação principal seria a de criar um espaço entre aquilo que olhamos e aquilo que pensamos.



Figura 28 - Helô Sanvoy - *Sem Título*, 2014. Recorte em jornal. 2 módulos 58 x 32 cm e 1 módulo de 58 x 71 cm cada.

Fonte: <http://helosanvoy.blogspot.com.br/2014/05/sem-titulo.html>

O próximo exemplo, também da autoria de Helô Sanvoy nos permite ir além dos questionamentos anteriores, pois nele (Figura 29), o artista recorta as imagens em ambos dos dois módulos que estão dispostos nas bordas nos causando assim um possível lapso, um vazio acerca do nosso acervo de lembranças provocando nos espectadores novos olhares, novos sentidos, novos significados. Ao contrário, forjar um pensamento sem imagem, isto é, sem uma imagem prévia do que seja pensar (será isto possível? ou trata-se apenas de outra imagem do pensar?), o regime visual funciona segundo o princípio de prazer ao passo que a imagem funciona segundo o princípio da “realidade”.

Sendo assim, uma possível questão que pode aqui ser sugerida tem no seu cerne a repetição, e que não se deixa explicitar somente na sua potência real de linguagem, imagem, escrita ou fala. Quando uma figura é traçada, reproduzida, subtraída ou anulada, ela acaba por gerar e multiplicar seus significados; no dinâmico processo de construção Helô Sanvoy, desconstrói, desestabiliza, cria dissimetrias que vão desde as retiradas e outros recortes das palavras e imagens em seus trabalhos, abrindo e abraçando novas possibilidades num universo infinito de palavras e imagens.

Nessa perspectiva o pesquisador Antônio Damásio, nos leva a refletir uma vez que “qualquer símbolo que você possa conceber é uma imagem, e pode haver pouco resíduo mental que não se componha de imagens. Até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens, no sentido exposto acima: imagens sômato-sensitivas”. (DAMÁSIO, 2004, p. 403).

O artista nos traz para perto de si quando ele nos convoca a partir de uma gama de questionamentos e “fazeres” na negação, desembocando na afirmação da construção e reforçando que a diferença surge em decorrência aos novos fenômenos elementares de sentido. Podemos aqui aproximar as reflexões dos trabalhos construídos pelo artista com o conceito de corpo político²⁸ de Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir*, ao ampliarmos a discussão e verificarmos a condição de operação e alienação que a mídia nos induz, ao infelizmente não aprendermos a ler imagens, tampouco palavras, em resumo a nossa ausência de funcionalidade com as informações do cotidiano.

²⁸ O que Foucault nos falava quando “o corpo é também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder operam sobre ele uma influência imediata; elas investem contra ele, o marcam, o adestram, o supliciam, o constroem a trabalhos, o obrigam a cerimônias, cobram dele signos” (1975, p. 30).



Figura 29 - Helô Sanvoy, Sem título. 2014. Recorte sobre jornal. 3 módulos de 38x29cm cada.
 Fonte: <http://helosanvoy.blogspot.com.br/2015/01/sem-titulo-2014.html>

Como resultado novas imagens vêm surgindo como modelos para uma futura hermenêutica e valoração cognitiva da sociedade, implicando a revelação a partir da visão do produto. Assim, o universo imaginário da sociedade vai se transformando aos poucos com mais maleabilidade e fluidez em termos de compreensão e desmistificação perante tais imagens estudadas, gerando novas situações interpretativas por meio de imagens que revelam superfícies significativas rumo ao novo local.

A rigor, deveríamos dizer que, as duas principais imagens de nosso corpo, acrescentam-se duas outras: a imagem-ação desempenhada por nosso corpo em movimento e a imagem nominativa designando um detalhe do corpo. Assim, no campo da psicanálise, temos quatro imagens, quatro formas de viver nosso corpo: sentindo-o (*imagem mental*), vendo-o (*imagem especular*), sendo superado por ele (*imagem ação*) e nomenando-o (*imagem nominativa*) (NASIO, 2009. p. 74). Compreendemos que a estrutura da imagem mental de nossas sensações físicas revela-se em seu conjunto como um conjunto de microimagens, cada qual reavivando-se por uma nova excitação física. A imagem especular é uma imagem visível, pela qual podemos nos enxergar de fora.

Sendo assim, abordamos as imagens a partir da interpretação, sensação e na experiência que elas nos causam. Trata-se de deixar com que as imagens nos conduzam para análises talvez menos engessadas e técnicas, ao benefício de escrevermos ensaios mais “afetivos e sensitivos”, em relação aos artistas aqui analisados como artistas “sem corpo”, artistas incorporais, que “retiram” os seus corpos da ênfase enquanto fazer da ação, e deixam com que os seus desejos e ações falem mais alto. “Experimentar” as imagens, mas ao mesmo tempo deslocá-las para fora de nós, para além daquilo que tateamos, sentimos, ecoamos. Deixar com que um sentimento ou algo substituto venha à tona.

Considerar o modo sensitivo como um carro chefe de análise capaz de tornar as sensações mais primordiais do indivíduo acima de suas emoções psicológicas e as representações culturais como uma forma de dimensão coletiva, define um modo alternativo de sentir partilhado. Nas palavras de Mario Perniola:

A estética da vida é animada por uma pulsão de identificação imediata, de participação, por um alento de comunhão das almas: é todo um mundo de sussurros e de confidências, de tremores e de consonâncias, de contágios e de fusões, de silêncios eloquentes e de palavras cúmplices, de recordações e de nostalgias, de angústias, de emoções, de afetos, de sensações, que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir o sentir. (1993, p. 52)

Sendo assim, a estética da vida que deixa de ser algo pensado e sentido individualmente, a partir da seguinte metade do século XX, passa a ser socializado com uma coletividade estética que tem por objetivo de sentir tudo de forma afetiva. Como já tratamos da pulsão de morte no capítulo anterior desse trabalho, a pulsão de vida não se preconiza somente com o seu futuro. Sobretudo, essa pulsão está ligada com uma interioridade partilhada e mergulha na devastação física e moral do ser, andando de mãos dadas com as sensações e emoções.

Para tanto, o próximo exemplo que podemos colocar em diálogo neste momento da pesquisa é o trabalho em performance cujo título *BalkanBaroque*²⁹ (1997) (Figura 30) da artista sérvia Marina Abramovic³⁰ (1946-). O trabalho foi acionado por Marina, durante a Bienal de Veneza no ano de 1997. Após os conflitos sociais que marcaram a Guerra dos Balcãs até 1998, Marina havia recebido o convite para representar o pavilhão de Montenegro, e assim o aceitou, porém a artista gostaria de assumir o trabalho como uma forma de realizar um ato de luto por todo o conflito gerado na região.

Após o envio da lista de materiais para a execução do trabalho, Marina recebeu uma resposta negativa por parte de representantes do ministério da cultura de Montenegro, pois a justificativa era de que Marina Abramovic encontrava-se morando fora da Iugoslávia desde 1976, portanto ela não era considerada uma artista montenegrina. Após consulta de um possível outro local para realização de sua performance para o curador italiano daquela edição, Marina conseguiu um espaço dentro do pavilhão italiano no Giardini, uma espécie de porão com o pé direito baixo.

²⁹ Trecho escrito a partir da leitura do livro *Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia*/ James Westcott; tradução de Thiago Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.pp. 265 – 272.

³⁰ Para maiores detalhes da produção de Marina Abramovic, veja o site. Disponível em: <www.marinaabramovic.com> Acesso em: 4 Jun. 2018.



Figura 30 - Marina Abramovic. *BalkanBaroque*. 1997. Performance
Fonte: <http://www.shinyawatanabe.net/nationstate/thesis5.htm>

Marina Abramovic juntou elementos de outros trabalhos realizados anteriormente para executar a performance *Balkan Baroque*; do trabalho *Delusional* projetou duas imagens estáticas, sendo uma de sua mãe e uma de seu pai. Entre essas duas imagens havia um vídeo de Marina descrevendo uma técnica sérvia de como matar ratos que ela ouviu em algum lugar. Uma pilha de cerca de setecentos ossos limpos e amontoados foram instalados no porão, somados a trezentos ossos frescos e cartilagosos, por onde Marina Abramovic ficou esfregando os ossos com água e uma escova. Durante quatro dias e sete horas diárias na Bienal de Veneza.

A artista reuniu num trabalho só sentimento de vergonha perante o seu país na guerra dos Balcãs, o seu trauma por conviver com a guerra, por ser filha de militares do governo ditatorial de Tito. Sua crítica perante o gesto de limpar os ossos como um ato simbólico, uma espécie de penitência pelos pecados das guerras e conflitos recentes, uma forma de luto coletivo pelo que havia ocorrido em sua terra natal. Marina Abramovic recebeu o Leão de Ouro (maior premiação de destaque da Bienal de Veneza). Sua pulsão foi colocada em prática em

concomitância com as suas sensações e emoções, ao discutir um episódio que tanto marcou a sua terra natal. O que nos fala Juan David Nasio:

Cada um desses traumas pontuais provoca uma imperceptível dor, da qual o sujeito não tem consciência. A acumulação progressiva dessas múltiplas dores cria um tal estado de tensão que basta a faísca de um acontecimento inócuo para liberar a dor até então contida e vê-la explodir sob forma consciente. O menor acontecimento desencadeador pode ser tanto exterior quanto interior ao eu. Uma lembrança ou um sonho insignificante pode aparecer em circunstâncias tão precisas que libera um afluxo selvagem de excitações internas, que transbordam e ferem o eu. Esse estado é então vivido sob a forma de uma dor do trauma. (NASIO, 1997, p. 59.)

Sendo assim, o próprio espetáculo das imagens é uma conservação da inconsciência na busca pela intensa modificação nas próprias marcas das condições em existência. O mundo então deixa de ser sensível para ser substituído por uma mera seleção de imagens que vivenciamos diariamente numa vasta realização do consumo onde cada qual se representa na escolha da sua singularidade decisiva.

O fora toma sentido na busca por motivos materiais e palpáveis rumos com relação às imagens discutidas aqui no capítulo, por assim dizer, uma gama de fatores externos nos auxilia a discutir/compreender, sobre a formação dessas imagens através dos experimentos que são construídos com elas. Aos poucos o “fora” passa a ocupar o lado de dentro quando mencionamos o título da pesquisa como in(visíveis). O “*in*” para nós se inverte como numa operação que age na contramão e passa a englobar essas micropolíticas acionistas e de construção imagética.

CAPÍTULO 3

ALGUNS PESOS E MUITAS QUEDAS: O LUGAR ONDE O CORPO PESOU

Neste capítulo vamos falar do peso do corpo enquanto metáfora potencializadora para criações na arte contemporânea, como no trabalho em vídeo da artista canadense Chantal DuPont . Analisamos a ideia de fuga nos trabalhos do artista Bas Jan Ader, e a construção de um ensaio poético e visual através da observação e descrição das ações por meio das imagens e uso de conceitos concomitantes.

Abordamos algumas imagens geradas durante algumas guerras no decorrer da história e as visualidades da dor que foram geradas, pelos pensamentos da ensaísta Susan Sontag. Relacionamos alguns questionamentos acerca das imagens de arquivos lascivos e o fetiche dessas imagens inseridas e espalhadas pela mídia no mundo com referencial teórico nos pesquisadores (Jacques Rancière, Régis Debray, Hans Belting).

A arte contemporânea carrega consigo discursos por vezes predominantes, cristalizados, superficiais, que podem e devem ser revistos e transformados retornando ao corpo, à cultura, as produções de sentidos, oferecendo assim um maior índice de produção e conhecimento com o fazer artístico. Atualmente, o nosso interesse nesta pesquisa está focado nas relações culturais, sociais e afetivas acerca da representação do corpo com ênfase na produção do sentido nas artes, mediada pela imagem.

Todavia, no pensamento conceitual sobre as perspectivas do corpo contemporâneo e a sua imagem, que padece em seus dias. Discutir a representação acerca do corpo nos ajuda a criar novas identidades sociais e estéticas. Em decorrência disso, essa discussão nos auxilia a refletir perante a experiência de mero observador. Fazemos uma leitura crítica que diante da

oposição de dados questiona a noção conceitual de corpo e seus múltiplos significados, principalmente na arte e nesta pesquisa.

O corpo é por si um verdadeiro peso, a extremidade desse peso e a sua inércia oscilam com a sua sustentação. O corpo é o ato de pesar. As leis da gravitação dizem respeito aos corpos no mundo. O seu/meu corpo pesa em si/por si mesmos; com a sua espessura, com a sua massa esquelética acumulada durante a vida, caminhando e carregando a sua própria queda. O corpo é a imagem, mas só na medida em que ele garante a visibilidade do invisível, o detalhe plástico do espaçamento e da sua corpografia perecível ao tempo.

Para este momento da pesquisa trazemos o trabalho em vídeo cujo título *Karma*, (Figura 31), realizado pela artista canadense Chantal DuPont³¹ no ano de 2006, onde ela que acabara de passar por um processo de tratamento contra seu câncer de mama. No vídeo, a artista manipula uma esfera de aço e num determinado momento ela circula no seu próprio entorno, encarando e fitando a câmera, nos levando a uma especulação de um futuro que a artista não pode possivelmente manipular a não ser o fato de aceitar o seu processo de transformação em experiência decorrente a doença enfrentada.

Visto que, algumas teorias da psicologia são elaboradas com relação as possíveis causas emocionais que podem estar ligadas ao câncer e os seus sentimentos dolorosos; as especulações mencionadas apontam para pessoas com sinais de depressão, ou que em algum momento sofreram traumas durante o percurso da vida. Ou seja, em algum momento a vida e a existência de Chantal pesaram. Informações recentes que em 2016, o câncer voltou a assombrar a vida da artista que segue em tratamento.

³¹ Para maiores detalhes da produção de Chantal DuPont, veja o site. Disponível em <<http://chantal-dupont.ca/>> Acesso em: 04 Jun. 2018.



Figura 31 - ChantalDuPont, *Karma*. 2006. Vídeo³²
Fonte: <http://chantal-dupont.ca/projects/karma-2006/>

ChantalDuPont habita e explicita a sua proximidade de sentido, ao não mais dar conta de sua carga existencial de ser, mas contra o fato de construir cenas pelas quais o seu inconsciente, verdadeira armadilha a arrastou.

A resignificação da artista é um passeio de encontro ao seu destino (a sua enfermidade). Ela pode nos ser apresentada através de sua presença pulsante e firme perante a câmera em *Karma*, nos dimensionando o que foi o seu passado (seja ele de dor, castração, privação, etc), escancarando o seu presente (sucumbindo à fragmentação) e acolhendo intermitentemente a sua narrativa acerca de seu futuro quando ela reforça o que para ela vem a ser doloroso. E qual seria o nódulo central da questão ali refletida com Chantal? Talvez o peso em relação ao futuro da humanidade que esbarra em geral na sua única certeza: a morte. Nada mais poderá surgir exceto naquilo que já existia.

³² Disponível em <<https://vimeo.com/57905293#at=4>> Acesso em: 04 Jun. 2018.

3.1 Queda orgânica: Indícios para um possível infinito

Queda livre. Adrenalina acelerada, o coração dispara, o suspiro chega, o peso vai atenuar o seu encontro com a contundência do destino. Manifestação de uma atividade na qual o homem se projeta e se percebe no mundo. A atividade de uma ação corresponde a uma maneira de se relacionar com o mundo e todos os pesos e levezas de suas experiências. Estamos reduzidos à experiência imediata das relações. Um passeio pelo Oceano Pacífico abraçou o que foi a sua ultima pressão, o imobilizando e o congelando. Bas Jan Ader³³ em sua derradeira performance, não se absteve de nos mostrar com aquilo que tinha de autoria, suas ações oscilando entre espaço e consequência.

Coragem perante os pesos, coragem perante as infinitas muralhas, desafios, refúgios, forças, dores e punições existenciais. Buscando pelo miraculoso se pôs a sobrevoar pelos seus próprios sonhos. Realização e consequência. O lugar de viver é no Oceano para realizar apanhados essenciais, silêncio, paz, estar só, guiar-se, ser preciso no navegar, ou não.

Artista conceitual por definição, Bas Jan Ader emocionalmente potencializou tudo aquilo que estava de dentro para fora. Sua arte da fuga carregada de memórias que tendem ao trágico atravessou a pontos de retorno e reorganização sobre a sua decisiva experiência: a vida. Segundo Jussara Setenta (2008), é o que existe "numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disso, para inaugurar novos contextos. Assim, apresentado, esse fazer-dizer dá conta de um processo de criação com sujeitos-agentes" (STENTA, 2008, p. 57).

³³ Para maiores detalhes da produção de Bas Jan Ader, veja o site. Disponível em <<http://www.basjanader.com/>> Acesso em: 04 Jun. 2018.

O tempo e o espaço para o ser melancólico talvez seja a eterna retenção do nunca mais, num ciclo que vai do presente ao passado e vice-versa; propensão e retenção. Uma somatória de acontecimentos comuns e que estão implicados numa gigantesca memória constituída por passagens de um estrato para o outro, transversalizando o tempo e recriando novas distâncias e proximidades entre os pontos singulares da vida.

Bas Jan Ader concentrava as suas ações com ideias de crise. Produtor de curtos filmes realizados em 16 milímetros e com rápidas ações na paisagem urbana desafiava a gravidade em congruência com testes triviais da vida, como por exemplo, subir numa árvore e sustentar o seu próprio peso, no trabalho *Broken fall (organic)* (1971) (Figura 32), trazendo à tona a discussão de causa e efeito. Fazia cena com a intenção de confrontar o corpo e seu peso.

O ritmo brota com frequência como rebelião do corpo singular contra o obrigado passo do corpo social: produz seu descompasso solitário contra o compasso de todos. [...] O homem é o único animal que sabe ir a contratempo de um compasso pré-existente; é, portanto, o animal rítmico por excelência (HUBERMAN, 2008, p. 168).



Figura32 - Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*. 1971. Still de Vídeo
 Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/>

Efeitos de inquietação profunda ou o preenchimento de nenhum lugar vazio, a partir disso para aqueles que tentam revelar os seus mil sintomas curiosos. É o vibrar da fragilidade das coisas num momento em que a trituração, e o súbito desgaste da vida nos parece impossível e estranhamente percebidos. Salvaguardando a violência constitutiva do homem que a sociedade contemporânea parece querer enxergar o fora. Essa tirada de chão pode acontecer ou não. Aos trinta e três anos de idade, lançado à deriva no Oceano. Palavras de ênfase vida, conceito, melancolia, gravidade.

Dado que, o escoamento de sua produção sempre feito com desdobramentos para o vídeo e a fotografia, a partir de suas experiências em performance, onde verificamos “por meio da contaminação entre vídeo e performance podemos observar que a produção de subjetividade individual resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia” (ROLNIK, 1986, p. 34).



Figura33 - Bas Jan Ader. *Fall I*. 1970. Still de vídeo.

Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/>

Alguns segundos foi o que demarcou a espera e o movimento ao sentar na cadeira alocada no teto de sua casa em Los Angeles nos Estados Unidos, até parar em queda livre no jardim, conforme o seu trabalho *Fall I* (1970) (Figura 33). Corpo para um lado, um sapato voa para o outro e a sua instabilidade ficou neste trabalho demarcada. Uma marca presente no espaço que deambulou e provisoriamente viveu. Marcas que foram sendo deixadas ao longo da paisagem urbana, por onde Bas Jan Ader convivia e trafegava diariamente.



Figura34 - Bas Jan Ader, *Fall II*, 1970. Still de vídeo.

Fonte: <http://wrongwrong.net/artigo/sob-o-signo-do-fracasso-os-filmes-de-bas-jan-ader-e-buster-keaton>

Dos excessos da existência ele cometeu todos. Dependurou-se, se sustentou, equilibrou, segurou, caminhou, se jogou. Foi como aprender a renascer diariamente, segundo após segundo. Performar atravessando, performar chorando e deixando esvair todo o seu peso interior. Bas Jan Ader escalou a sua experiência e fez dela o seu início e talvez fim. Segundo a pesquisadora Jussara Setenta (2008) “os processos de subjetivação implicam num entendimento de sujeito enquanto um agente corresponsável pelos processos culturais os quais seu tempo atravessa, de acordo com seu modo singular de ser/estar/agir no mundo.” (SETENTA, 2008 p. 262).

A sombra desse não lugar ele foi marinho de seus trabalhos a sós. Fez a sua romântica representação viajando e testando a sua inteireza física e rigidez. O que nos diz Foucault:

Tais processos de subjetivação constituem-se nas relações cotidianas do corpo com a cultura, a cidade, os espaços culturais, bem como na relação com os demais sujeitos. Trata-se de um sujeito que se constitui em sua própria experiência, num processo provisório de racionalização, em que sua subjetividade é uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si (2004, p. 262).

De humor e olhar melancólico, uma mensagem emitida pela guarda costeira irlandesa informou que o seu corpo não fora encontrado. Capaz de estar por aí perambulando pelo mundo com toda a sua finitude e atração pela sublime transcendência da vida. No próximo subcapítulo, trataremos acerca das imagens geradas a partir das guerras, como modo de demonstrar o espetáculo e o disfarce/costume da sociedade perante mazelas impactantes e fortes originadas pela descoberta da fotografia e os desdobramentos da imagem no decorrer do século XX e XXI.

Entre o seu repertório e arquivo podemos verificar a prática da performance enquanto uma episteme, um modo de conhecer e também como objeto de análise. Os vídeos e fotografias dos registros dos trabalhos de Bas Jan Ader encenam a sua própria memória incorporada de sua vida. Retratos de sua personalidade e revelação de seu repertório, seu mundo interior visível pelo exterior.

3.2 Apontamentos sobre imagens de guerra e visualidades da dor

“Eu não imaginei que iria ter problemas. Eu não pensei que tivesse cometido qualquer tipo de maldade. Bem, eu tirei umas fotos, e eu estava nelas, mas jamais pensei que isso fizesse realmente parte daquilo que se passou, ou que estas fotos tivessem alguma importância³⁴ ...”

Desde a invenção do processo fotográfico e o aperfeiçoamento das câmeras fotográficas a partir de 1826, a morte tem sido acompanhada pela fotografia, ressaltando e exercendo o seu papel de “congelamento” e revelação de alguns instantes que a pintura ou demais linguagens artísticas não conseguiam transmitir com tanta eficiência. O corpo é o espelho da nossa sociedade; interstícios corporais e psíquicos que não se dissipam.

Em outras palavras, crueldade e pulsão sexual sempre andaram juntas desde os tempos remotos. Um olhar mais pertinente acerca das imagens, nos tempos atuais, parece anestesiado pelo redemoinho semiótico, gerando a impulsão do sentido e da mídia. A arte do corpo se atreve a reinscrever o simbólico; percorrer os limites entre a natureza e o homem.

O depoimento relatado logo acima neste presente subcapítulo da soldada estadunidense, nos demonstra a frieza e a indiferença das pessoas, seja em seus exercícios de dominação e poder, seja no cotidiano, as imagens que ela revela

³⁴ Depoimento da soldada estadunidense Sabrina Harman, apud GOUREVITCH, P e MORRIS, E. *Standart Operating Procedure – A War Story*. Nova York: Penguin Press, 2008, p. 247

retiradas “sem alguma importância”, foram registradas numa prisão em Abou Ghraib, durante o conflito da Guerra do Golfo no Iraque, no ano de 2003. A partir do conjunto de imagens, podemos concatenar com algumas questões que estão lançadas durante o trabalho aqui escrito e com o mundo.

O que de fato nos torna humanos ou “inumanos”, corporais ou “incorporais” ao adentrarmos e revisarmos a história da imagem e do corpo? Quase toda cultura humana trata de encerrar acontecimentos com uma memória de imagens de desumanização, muitas vezes não importando com a maneira com a qual essas perdas são representadas. Essa constatação ecoa também na reflexão de Susan Sontag, pela qual:

Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas”. (2004, p.195).

Desde então, podemos nos perguntar qual seria a relação entre a imagem corporal e o seu avesso narcísico? Qualquer libido ou energia dos desejos do ego só pode aparecer em conexão com um objeto, estamos num mundo, e os objetos estão incluídos nele. Quando vivemos estamos voltados para esse mundo. Há sempre uma pessoa e as atitudes dessa pessoa, uma atitude é uma atitude para algo. Uma energia de atitude não pode existir isoladamente.

A libido narcisista tem como objeto a imagem do corpo. Mas não há dúvida de que nosso corpo só pode existir como parte do mundo. Sendo assim, podemos construir um pequeno percurso de indagações a respeito do uso das imagens e tortura gratuita aos capturados de guerra; qual seria a sua genealogia de construção? Existe uma narrativa de construção e difusão? Quais experiências sensoriais e perceptivas elas nos provocam?

As emoções se diferenciam dos sentimentos mais em relação aos estados corporais, imediatos e abstratos, do que sentimentais. O estado emocional surge como uma reação quase imediata a algo específico, provocando diferentes mudanças corporais; no entanto, os sentimentos ainda surgem baseados em atividades emocionais que se desenvolveram em outros tipos de processos mentais, carregando consigo mais tempo e sendo mais sutis e diferentes.

Há uma "história da arte", mas "a arte" em nós não necessariamente tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação; assim como também o é em sua recepção, pois ela precisa ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não receberam o seu código. O que segundo o filósofo Régis Debray (1993) "uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente não tem idade". (DEBRAY, 1993, p. 40).

Nenhuma imagem é inocente. Mas nenhuma, é claro, é culpada já que somos nós que, através dela, criamos nossos próprios constrangimentos. Além disso, como nenhuma representação visual é eficaz nela e por si mesma, o princípio de eficácia não deve ser procurado no olho humano, simples captador de raios luminosos, mas no cérebro que está por detrás. O olhar não é retina. O segredo da força das imagens é, sem dúvida, a força que o inconsciente exerce em nós (este, aliás é mais desestruturante como imagem do que estruturado como linguagem). Interiorizamos as imagens-coisas e exteriorizamos as imagens mentais de tal modo que imagens e imaginário se induzem reciprocamente.

As imagens de arte não possuem uma natureza própria que consiga, em si, separá-las de maneira estável, negociando com elas as suas semelhanças e o discurso de seus sintomas. O papel da arte consiste em jogar com as semelhanças e a instabilidade das suas diferenças, operando um reordenamento singular das imagens em circulação.

O desafio da atração e da sedução por essas imagens triunfa na incerteza da aparência de um precipício de interpretações. Incerteza esta que abrange e expõe

nossas vulnerabilidades, frente a uma cultura consumista como a nossa que sempre nos favorece com produtos para uso imediato, comportando consigo a satisfação instantânea e o prazer instantâneo como oferta.

Os próximos exemplos imagéticos comentados nesta pesquisa nos demonstra a presença dos desastres construídos através do risco absoluto do perigo e do poder frente ao fascínio da morte. São imagens de abjeção, reconstituídas e que trazem o nosso debate à tona. Nesse sentido, podemos nos perguntar como filmar/fotografar sem temor a obscenidade da morte? Qual é o indício de abjeção nisso tudo? Neste momento aproximamos a nossa reflexão por meio de um curto manejo de verbos e acrobacias com as palavras emprestadas de Kafka em sua obra intitulada *Pequena fábula*:

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro”. – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o. (KAFKA, 2009, p. 32).

3.3 Arquivos Lascivos: o que vira fetiche diante do olhar do outro

Alguns fotógrafos que fizeram coberturas de várias guerras espalhadas pelo mundo se dividiram em dois distintos locais de observação e análise; um primeiro grupo que enxergava a violência ali infligida a outros humanos cuja dor nos enfrentam a colocar em suspensão a nossa apreciação estética. O segundo grupo não enxerga a violência e a dor como um processo de desumanização, mas de desaparecimento dos limites humanos, sendo esta o resultado de uma educação estética do olhar e de outra ideia de imagem. Segundo Jacques Rancière:

Este poder exorbitante conferido as virtudes do dispositivo corresponde a uma visão um tanto simplista imposta pela sociedade do espetáculo, que submerge sem impor resistência no fluxo das imagens midiáticas. As interrupções, derivações e reordenamentos que modificam, menos pomposamente, a circulação das imagens não possuem santuário. Elas se dão em todas as partes e há qualquer momento. (2011, p. 48, tradução nossa)

De maneira que as imagens possuem a sua própria vivência, ou seja, elas vivem através da ausência do corpo, marcam o que é temporal, como no caso da morte, e nesse sentido, essa ausência não necessariamente significa que as imagens tentem resgatar os corpos ausentes e os traz à tona; pelo contrário, elas substituem essa falta de corpo com um modificado tipo de presença permanente. O que Hans Belting, observa:

O morto sempre será um ausente, e a morte uma ausência insuportável, que para suportá-la é preciso preencher com uma imagem. Por isso as sociedades estão ligadas aos seus mortos que não se encontram em nenhuma parte, com um lugar determinado (a tumba), mediante a imagem de um corpo imortal: um corpo simbólico que não pode se socializar novamente, portanto o corpo se dissolve ao nada (2007, p. 178 e 179)

Sendo assim, discutir imagens de guerra induz refletir acerca das violências contidas nelas e principalmente apontar que as guerras nada mais são que um jogo imposto e feito por homens, a máquina de matar tem sexo, e é masculino. A presença e a ausência de um corpo morto simbolizadas por meio de imagens são capturadas e fixadas como intento a perdurar com uma longa duração da memória coletiva. A violência converte a quem se sujeita a ela, e nesse sentido pode exaltar alguém o subjugando e o convertendo em mártir ou em herói. Ernst Friedrich publicou em 1924 o livro intitulado *Guerra contra a guerra*, (figuras 35 e 36); o qual

consistia num álbum com mais de cento e oitenta imagens capturadas durante e após a Primeira Guerra Mundial.

Dado que o abjeto, tal como é construído em nossa cultura ocidental, é filho do pós-guerra. Onde o autor Márcio Seligmann afirma vê nessa “arte abjeta um sintoma da repressão pós-estruturalista do real que teria retornado como traumático na forma de regressão, da violência e da Aids” (SELIGMANN, 2005, p.43). Portanto, como podemos dissociar na arte contemporânea e no consumo de imagens do abjeto produzidas pela nossa sociedade, afastada da representação da realidade, se a nossa cultura é fascinada pelo trauma?

Sendo assim, e de acordo com as palavras de Antonin Artaud (1993) podemos promulgar um “protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura, e, do outro lado, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida” (ARTAUD, 1993, p. 18).

Com relação às imagens do livro *Guerra contra a guerra*, quase todas as imagens foram obtidas através de arquivos militares dos médicos alemães, sendo que muitas não podiam ser publicadas no decorrer da guerra. Ernst, as publicou sem consentimento do governo alemão. O livro começa com a inserção de fotos dos soldados nas trincheiras e termina com imagens dos cemitérios dos militares. No entanto, entre o início e o fim, muita carnificina e violência pode ser reparada; crianças esqueléticas, igrejas destruídas, corpos mutilados e/ou em estado de decomposição, ossadas de militares aos montes, bosques assombrados.

São imagens de guerra que evocam a violência e o horror, imagens que desmistificam e cancelam os mais obscuros problemas oriundos do recalque humano, de sua natureza e de suas causas sobre as quais a violência sem pedir licença nos atropela, embaralha, liquefeita o seu estado e se despede para logo mais retornar ao mesmo local e mandar lembranças ao corpo colado no sujeito, religado ao inconsciente e inscrito e inserido nas formas sociais da cultura.

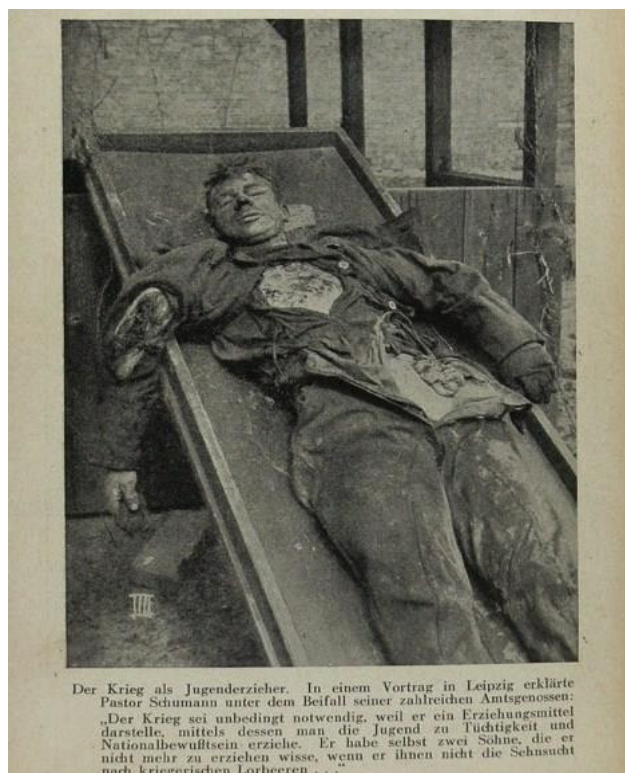


Figura 35 - Página do livro *Guerra contra a guerra* exibindo corpo de soldado em estado de decomposição. 1924.

Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2014/07/10/ernst-friedrich-war-against-war-1924/ernst-friedrich-krieg-dem-kriege-10/>

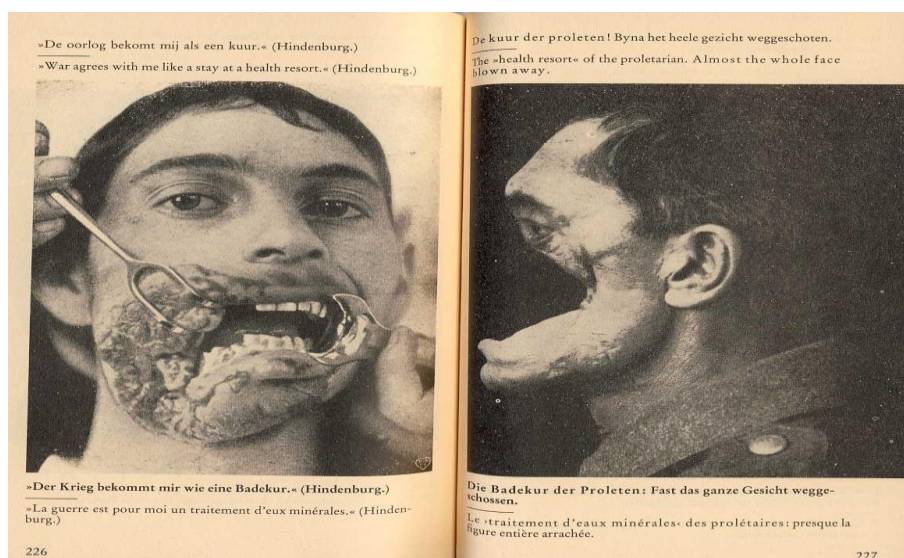


Figura 36 - Páginas 226 e 227 do livro *Guerra contra a guerra*. 1924.
 Fonte: <https://radiergummi.files.wordpress.com/2011/08/remarque02.jpg>

Essas imagens circularam, se estenderam e visualmente veio a “contaminar” os avós e os pais de toda a geração que testemunhou o demasiado derramamento de sangue por toda a Europa e restante do mundo, demonstrando todo o terror,

aniquilamento e devastação. A primeira cobertura registrada numa guerra que trazemos nesta pesquisa para fins de demonstrarmos o papel da agilidade e aceleração das informações pelas várias estruturas da industrialização, racionalidade e urbanização; é a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) (Figura 37), que servira de incentivo para o artista espanhol Pablo Picasso, produzir a sua pintura *Guernica* (conforme mencionado no subcapítulo 1.2 dessa pesquisa).



Figura 37 - Crianças e mulher sendo fotografadas durante a Guerra Civil Espanhola. 1937.
Fonte: <https://www.ideafixa.com/oldbutgold/fotos-surreais-da-guerra-civil-espanhola>

Fotos e notícias foram veiculadas diariamente em jornais impressos e periódicos do mundo todo de forma instantânea e ágil, remetendo a um aspecto de inquietude reforçando algo que ocorre quando as nossas próprias imagens não nos pertencem completamente, elas escapam, comovem, despertam curiosidade e se tornam espelho daquilo que vemos e prefiguramos do mundo naquele instante.

Como se a “experienciação” exercida através dessas imagens onde o mundo todo se olha, mas não se identifica, aflorar as sensações mais primordiais de nossas existências ao mesmo tempo em que o especularismo, consegue refletir nossas experiências ecoadas. Nas palavras de Susan Sontag:

Hoje, guerra e fotografia parecem inseparáveis, e desastres de avião e outros acidentes medonhos sempre atraem pessoas com câmeras. Uma

sociedade que torna normativo aspirar a nunca ter experiências de fracasso, privação, desgraça, dor, doenças terríveis, e em que a própria morte é vista não como natural e inevitável mas como uma calamidade cruel e imerecida, cria uma tremenda curiosidade em torno desses fatos. (2004, p.184)

Somos vulneráveis a fatos perturbadores em forma de imagens fotográficas que concatenam com a nossa atualidade. Essa vulnerabilidade faz parte da passividade distintiva de alguém que é duplamente espectador, espectador de fatos já elaborados, primeiro pelos participantes e depois pelo criador da imagem. Ressentimos e ecoamos as nossas experiências num sentir partilhado, organizamos as nossas dimensões coletivas e nosso sentir partilhado com estratégias diferentes acerca da estética da vida e da morte.

Todo um mundo de tremores, contágios, nostalgias e recordações se alimentam a partir da reciprocidade e receptividade dessas imagens de violência no nosso cotidiano e suas confluências quando elas nos atravessam e nos tornam cúmplices de tais representações.

A pulsão de identificação gerada no momento imediato de partilha alimenta uma reciprocidade de trocas do sentir e ser afetado por estas imagens, que esgarçam as emoções psicológicas e as representações culturais remanejando emoções e sensações num infinito sentir tudo. Seguindo essa tendência de identificar-nos mediante imagens que nos “experenciam” a abstração da vida, resultamos em algo de excessivo, supérfluo, inadequado e inútil na manipulação desse consumo desenfreado de imagens de dor e violência, tentando por vezes maquiar o espaço vazio, o silêncio, a ausência de sentir o essencial, e nos tornamos reféns de um esquema mudo e estéril que nos quebra, e subverte nos levando para passear pela zona da confusão e ao regresso do caos.

O uso e repetição dessas imagens pelo mundo afirmam a compulsão em busca do prazer, e em poder repetir no tempo a origem das mortíferas máquinas e ações déspotas do mundo externo. Reencontrar um estado de tensão que equilibre

e demonstre através de informações e imagens um súbito e rápido encontro com o passado, e o prazer gerados pela compulsão e a repetição nessas ações que ultrapassa os limites da busca pelo prazer ao consumi-las.

Algo como tentar querer ser o outro, mas não ter plena consciência dessa vontade, ou seja, uma “identificação inconsciente” daquilo que somos e sentimos perante os sentimentos e fantasias inconscientes do outro. O que nos diz Homi Bhabha:

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar de identidade e da autonomia e o que é mais importante deixa um rastro resistente, uma mancha no sujeito, um signo de resistência. Já não estamos diante de um problema ontológico de ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se principalmente uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política (BHABHA, 2007, p. 84).

A banalização dessas imagens pelo mundo chegam a um espetáculo que no geral invertem na inconsciência da prática das condições de existência criando “produtos” para inverter e nos fazer acreditar num movimento independente das máquinas de guerra, trabalhando e se abrangendo num mercado cada vez mais nefasto e vasto em suas dimensões e alcances, ou seja, um consumo de imagens truculentas que são selecionadas e veiculadas com o intuito de nos enganar e não mais conseguir reconhecer o sensível por sua excelência.

O mundo mais sensível é presenteado por uma seleção de imagens em seus consumos trazendo consigo a esperança de um atalho singular e decisivo; o uso e o espetáculo das imagens de dor e violência.

São fotografias previsíveis que conversam com o a observação à distância do sentimento alheio, o encontro do choque de realidade sem nenhum retoque artístico, viciando o olhar distanciado do sofrimento do corpo em somatória com a cultura do impacto visual, dando ares e agregando acontecimentos à banalidade do horror. A proximidade com relação ao sofrimento humano nos gera algumas

levas de ícones da desgraça, mas ao mesmo tempo nos afasta da lembrança e reforça o rápido esquecimento das circunstâncias e do lugar gerado, por fim reforçando o tratamento fleumático perante as moradas da existência e da dor atenuando nossa anestesia perante a cultura visual da violência.

Provavelmente a ausência de consciência no uso de imagens doravante abusivas e espetaculares geradas por aqueles que veem o sangue escorrer pelas suas mãos e câmeras fotográficas, no conduz a análise mais crítica e sensível diante de uma memória de imagens. Tentar compreender a gênese das imagens feitas pelas guerras nos permite refletir também acerca da maneira como a memória dessas imagens vai constituindo a nossa memória na medida em que os nossos fluxos visuais contínuos, conserva e estoca imagem por imagem. Como se o nosso olhar fosse o obturador de uma câmera fotográfica.

A memória e a cultura visual onde essas imagens de guerra, dor e violência fazem os seus casulos e logo metamorfoseiam, possivelmente são inseridas no nosso calabouço histórico de experiências, nas quais damos testemunho através e pelas guerras históricas, que alguns corpos de artistas foram influenciados e apontados nesta pesquisa. São os desejos recalcados e internalizados (fetiches) que de algum modo tentam fugir da realidade.

A primeira guerra televisionada (Figura 38) que mencionamos neste trabalho, como aproximação com a propagação dessas imagens, sobretudo a televisiva, é a do Vietnã (1955-1975), onde se estima um montante de mais de 2 milhões de pessoas foram executadas durante os vinte anos de combate. Desde então as guerras/batalhas pelo mundo foram transmitidas em tempo real via televisão, conforme podemos verificar na (Figura 38), onde podemos verificar crianças vietnamitas correndo de bombardeio e equipe de televisão, logo atrás registrando ao vivo os massacres.

Visto que, a veiculação dessas imagens efetua um estímulo para que os telespectadores se sintam habituados e acostumados com tais imagens de violência e dor, tentando anestesiar nossos sentidos e percepções.



Figura 38 - Crianças vietnamitas correndo de bombardeio e equipe de TV logo atrás registrando ao vivo os massacres na Guerra do Vietnã. (sem data).

Fonte: [http://1.bp.blogspot.com/9wZXHqSmksc/T9IvSWnAgiI/AAAAAAAAFSQ/i_OXRmowzs/s1600/](http://1.bp.blogspot.com/9wZXHqSmksc/T9IvSWnAgiI/AAAAAAAAFSQ/i_OXRmowzs/s1600/guerrafotovietnammenina.jpg)guerrafotovietnammenina.jpg

Na forma de imagens fotográficas, fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam as distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: “o interessante”. O que torna uma coisa interessante é que ela pode ser vista como algo similar, ou análoga a outra coisa. A fotografia revela aquilo que conhecemos do mundo, se o aceitarmos tal como a câmera a registra.

Neste momento da pesquisa podemos chamar a atenção para as imagens veiculadas pela mídia que impregna o entendimento do senso comum e faz a utilização de grandes veículos de comunicação, os de alcance nacional e internacional, principalmente os apoiados em seus discursos sensacionalistas, operando e manipulando o mercado da informação e da imagem em escala global, deixando claramente o intuito à venda e comercialização em larga escala.

Possivelmente uma das constatações é a de que essa circulação de imagens de dor, guerra e violência foram assimiladas pela nossa sociedade, um fruto hereditário da veiculação em massa e sem nenhum senso crítico por meio desses veículos de comunicação. Onde se vende tudo, menos o respeito e a consideração com a imagem do outro. Interesses políticos autorizam a veiculação de imagens catastróficas com o intuito de estimulação ao desenfreado consumo impregnadas ao discurso do consumo capitalista.

Possivelmente seja por aproximação ou distanciamento aos fatos ocorridos, podemos constatar que quase sempre o motivo que leva a veiculação e difusão dessas imagens, é todo um sistema de refletividade que coloca o usuário/consumidor frente a essas imagens de forma não crítica e acaba por fundamentar a permanente capacidade de assimilação social, por sua vez calcada pelo impulso, causando vazão e difusão das imagens na rede.

Portanto acontece uma lógica de integração com estes consumidores dessas imagens, imagens essas que geralmente circulam em redes sociais, fazendo-se positivada como uma prática social e de realização pessoal; ou seja, o sujeito constrói uma experiência que ele acredita pertencer a partir de ações e integrações que lhe são dadas pelas mais diversas dimensões do sistema com ressonâncias e proliferação de comportamentos que a mídia os impele.

De maneira que, se trata, de um discurso sensacionalista que trabalha com o intuito de sugerir que essa prática nos conduz à patologia do vício herdado pelo uso desenfreado e nada saudável com os conteúdos que circulam pelas mídias sociais. Essas tecnologias influenciam para que ocorra o atropelamento da realidade e nos faça sentir a vida de forma “desmaterializada”, ou lembrando o título da pesquisa (*Sans Corps*) ou “incorporais”, através do anestesiamento e uso sem responsabilidade das imagens do corpo alheio.

Por conseguinte temos como foto vencedora da 60ª edição do prêmio de fotojornalismo *World Press Photo*³⁵ do ano de 2017, realizada pelo fotógrafo turco Burhan Ozbilici, quando o mesmo registrou o momento em que o policial turco Mevlut Mert Altintas (Figura 39), atirou no embaixador russo Andrei Karlov na abertura de uma exposição intitulada chamada "Rússia vista pelos turcos" numa galeria de arte na cidade de Ancara na Turquia em dezembro de 2016.

Os motivos pelos quais o assassinato ocorreu giram no entorno de que Turquia e Rússia defendem lados contrários na Guerra Civil que ocorre na Síria, e ainda no ano de 2015 um jato militar russo foi abatido no espaço aéreo turco. Motivos de guerra e divergências políticas gerando medo, dor e violência. Sendo assim questionamos, qual é a necessidade de um prêmio de fotografia prestigiar tal motivo? A violência precisa ser premiada?



Figura 39 - Policial turco atira em embaixador russo dentro de galeria de arte em Ancara. 2016. Foto: Burhan Ozbilici.

³⁵ Para maiores detalhes do prêmio. Disponível em: <
<https://www.worldpressphoto.org/people/burhan-ozbilici>>. Acesso em: 04 Jun. 2018.

Fonte: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2016/12/19/embaixador-russo-e-baleado-por-atirador-na-turquia.htm>

Em consequência disso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele nos aparenta ser. O que melhor diz, Susan Sontag “sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador”. (2004, p. 29). Atualmente o que alimenta essa rede de espetáculos e consumo de imagens é a indústria de diversão de massa que distrai e fascina ao mesmo tempo, quando ela inventa artefatos e dispositivos de exibição do seu contrário e exibe a sua imagem de forma invertida.

Fabricando cada vez mais estímulos a nos fazer ver, ou seja, nos tornamos meros *voyeurs* dessas imagens, que por sua vez ao serem consumidas descrevem as nossas perversões, nos atraindo ao fetiche e ao exibicionismo, compartilhando dessas imagens constituindo o nosso acervo de perversões.

Na sociedade voltada para a produtividade, pode se manifestar livremente, como também, ao fazê-lo, volta-se contra esse recalcque que sustenta a vida social cotidiana. Daí a relação íntima entre apresentação – e não mais representação – da dor (trágica) e da ironia (romântica) corrosiva e auto-reflexiva. (SELIGMANN, 2005, p. 48)

Diante desse fato, a proximidade ressentida em relação ao sofrimento humano, imerso assim no fluxo de imagens carregadas pelas mídias líquidas, rogadas a ceder lugar ao desembarque de novas levas de ícones da desgraça, entra em um conflito insolúvel com a lembrança constante de seu distanciamento: a espessura tecnológica do processo que se interpõe entre o acontecimento e o espectador, esquecida em um instante de transparência, ressurgem em toda a sua opacidade; e, com ela, ressurgem a estranheza dos atores, o distanciamento do lugar e das circunstâncias, e, finalmente, o próprio distanciamento das residências humanas da dor.

Existe uma arte e existem várias maneiras de vê-la, a fim de torná-las interessantes; e para suprir essa arte, e essas maneiras, existe uma perseverante reciclagem dos artefatos e dos gostos do passado que passam a ser rememorados pelos multimeios. O trabalho que podemos aproximar neste ponto da pesquisa com o intuito de demonstrar um posicionamento político e revelador das mazelas da guerra e da violência é do alemão Klaus Staeck³⁶, em seu livro *Pornografie* (Figuras 40 e 41) publicado em 1971, apresentando um compilado de fotos de guerras ocorridas pelo mundo e cenas de violência cotidiana, contendo imagens censuradas e tidas como obscenas. Staeck é designer, político e professor.



Figura 40 - Páginas do livro *Pornografie*, Staeck. 1971.

Fonte: https://www.shift-school.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/Staeck_Pornografie_5.png

³⁶Para maiores detalhes da produção de Staeck, veja o site. Disponível em: <<http://www.staeck.de/>> Acesso em : 04 Jun. 2018.



Figura 41 - Páginas do livro *Pornografie*, Staeck. 1971.

Fonte: https://www.shiftschool.com/wordpress/wpcontent/uploads/2016/11/Staack_Pornografie_3.png

Como podemos perceber com a pesquisa, há um crescente grau de violência e sadismo admitidos nas culturas de massa: nos filmes, na televisão, na publicidade, em redes sociais. Toda memória é individual, não pode ser reproduzida, e habita cada pessoa. O que se denomina memória coletiva não é uma recordação sem uma declaração: que isto é importante e que está na história ocorrida, com as imagens que encerram a história na nossa mente como um produto social abstrato.

Em consequência disso, as ideologias criam arquivos probatórios de imagens, imagens representativas que geram ideias comuns de significação e desencadeiam reflexões e sentimentos imprescindíveis. Nem todas as reações a estas imagens estão supervisionadas pela razão e pela consciência. A maior parte das representações de corpos atormentados e mutilados, em efeito, incitam interesse lascivo.

Existe uma cultura, uma história outra das imagens de guerra, dor e violência, e outra genealogia de olhares curiosos sobre elas, uma base que não consegue blindar estas aparições, outra que não consegue interromper a hesitação

que provoca no olhar a atenção desviada, e as pulsões curiosas que ditam aos espectadores o seu ritmo e a sua cadência.

Muito além das incongruências e imbricações econômicas e políticas, a proliferação de imagens distribuídas via *internet* nos causam diversos atravessamentos e impactos a nível social. Deveríamos nos preocupar e reduzir nossas posturas passivas diante das imagens e da dor dos outros, pois por trás estas imagens revelam problemas sociais muito graves.

Por isto, a proliferação das imagens causam certa aparência de realidade, somados a um misto equivocado de verdade gerando um esfriamento nas experiências humanas cerceadas por impulsos de realização em concomitância a um colapso de imagens resultando na perda de sensibilidade e na capacidade de sentir e perceber a realidade vivida, uma anestesia emplastrada da humanidade em sua relação com o mundo vivido e experienciado, uma vez que as imagens perderam o seu potencial poder devido a sua banalização e uso excessivo.

A desenfreada busca e manipulação das imagens de dor e violência assimiladas em nosso cotidiano, tensionadas às separações e abstrações acaba por muitas vezes nos propiciando ao regresso do caos e desembocando no triunfo da confusão, nos colocando em modo degenerativo em conjunto com estas imagens e questionando a nossa existência e postura no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de esmiuçar esse estudo em sua integralidade, foi providenciado um encontro com questões que nos mobilizavam a pesquisar e pensar na possibilidade de construção e de re(atualização) do olhar sobre o pensamento e a história contemporânea. Nesse sentido, todo o trabalho todo foi pensado numa perspectiva enaltecendo a totalidade de conexões e descobertas onde as reverberações ainda nos pulsam e martelam o nosso próprio pensamento. Várias demarcações ocorreram, ou ao menos, deram os seus arranques nas inúmeras possibilidades de linguagem, construções de corpos e dos seus limites.

Possibilidades estas, cerceadas pela imagem e as suas reverberações, assim como pelo espaço do meio, o incorporal, o vazio como formas que modificam a cada nova tentativa de captação de leitura ou tradução.

De maneira que podemos entender o transbordamento, desenvolvimento e a correlação entre o choque nas imagens vistas e as várias transgressões e construções imagéticas, sejam por desenhos, fotografias, vídeos buscando fundamentar e traduzir as realidades que buscamos entender com a produção das guerras e a conjuntura humana, que perambula pelos contextos de religiosidade, espaço, tempo, sexualidade, patologias em conjunto a crítica e estética dentro da linguagem dissertativa e acadêmica.

Este trabalho teve uma discussão inicial de pesquisa ligada e impulsionada como pressuposto e especulação, de que a arte contemporânea apenas atualiza os discursos que são repassados e codificados pelo corpo e pela imagem. Dessa maneira, foi criada uma rede de proposições e ideias com conceitos relacionais com o intuito de teoricamente conseguir embaralhar e ressignificar as proposições que foram levantadas e reafirmadas.

Puxamos as questões para novos contextos e entremeios, compreendendo principalmente que o corpo humano, ainda sofre diversos ataques, repreensões,

deformações, transgressões desestabilizando diversos paradigmas, formas de vida e conceitos ao redor do mundo. E isso não vai parar de acontecer.

Como resultado, em possível concomitância com as experiências analisadas ao longo desse estudo, obtivemos algumas indicações de uma expansão nos conceitos pesquisados, obtendo uma configuração para além das relações entre limites e as relações de operações entre corpos que agem operando dentro e fora do âmbito da arte.

Muitos trabalhos observados e estudados nesta pesquisa se destacam principalmente com a relação entre cultura pré-estabelecida, nesse contexto, dentro do qual ela se encontra, sobretudo na provocação de novos sentidos que operam e dão força às operações políticas de escolhas e posicionamentos dos artistas, os seus fazeres e o mundo.

As experiências desses corpos e trabalhos analisados e constituídos nesta pesquisa, esbarram em seus cotidianos, no seu viver, no seu fazer, no seu respirar. Foi como perambular por campos de concentração e sentir as suas energias. Guetos, galpões, construções em ruínas, fumaça, cheiro de pólvora, trincheira, bombas voando por todos os lados.

A experiência dessa convivência foi ela mesma uma verdadeira experiência de conflito com as imagens citadas ao longo dessa investigação, ao ponto que num momento ou outro elas vieram rasgar o nosso pensamento, até provocar a lágrima que descia durante a escrita. Sobretudo, a tentativa aqui consistiu em demonstrar que apesar disso tudo, a resistência existe. As imagens transgridem, teimam, perturbam e geram vários sentidos em nosso interior.

No andamento desse estudo, observamos que a arte contemporânea, sobretudo o discurso do pensamento e da prática da arte da performance, agregou a necessidade, a não ser a urgência, de transgressão e modificação com toda a sua gama de experimentações ocorridas a partir da década de 1960. Antes dela, buscamos apontar que as guerras e as batalhas espalhadas pelo mundo impulsionam e reverberam para além das suas práticas, atingindo todo um sistema

epistemológico, e discutindo questões inerentes as nossas práticas humanas/sociais de maneira contextual e geral.

Sendo assim, podemos observar que os arquivos e as imagens geradas, sobretudo quando o corpo rompe com as representações clássicas produzindo transgressões, apontando para possíveis traumas que são produzidos entre a vida e a morte; tentar reprimir o código que cadencia e opera o sistema simbólico desmistificando a necessidade de se trabalhar com as novas imagens produzidas e que provocaram novas zonas de instabilidades e invisibilidades dos fatos que ficaram marcados, gerando vários trânsitos e confluências para as novas formas de pensar sobre as intempéries que o homem sofrera durante o percorrer da história.

Portanto seria possível termos a mesma sensação que outra pessoa perante uma imagem ? Acreditamos que não, tendo em vista que cada qual carrega a sua experiência e vivência singular que oblitera nos mais variados desejos de atravessamentos que não podem ser controlados pelos sistemas biopolíticos e mecanismos de poder que de alguma forma ou outra perfuram as "trincheiras" de contenção, e nos revelam as nossas pulsões, memórias e sensações das lembranças.

Observamos que as guerras apareceram e influenciaram as produções de diversos artistas em diversos momentos da história da arte. O corpo humano interpelado e desterritorializado pelo capitalismo e pelos mecanismos de poder atualizam as nossas referências identitárias nos formando e constituindo com subjetividades polifônicas e tão heterogêneas um do outro. Por isto, a morte passa a ser vista como algo inevitável ou não natural, acabara criando uma imensa curiosidade em torno do padecer do corpo, de maneira que as imagens produzidas pela guerra, sobretudo as de pessoas mortas despertam tamanho interesse contemplativo na sociedade contemporânea.

A arte da fuga operada pela violência e pelo choque dos traumas e pulsões nos demonstra os sofrimentos pelo percurso da vida e as suas fronteiras atenuando a dor e o seu limite existencial frente ao extinto de morte primária

confrontando o indivíduo e uma tendência à autodestruição, autoflagelação apresentando o instinto de morte carregado de poderio de destruição que se inscreve no inconsciente e nos neurônios da lembrança.

Possivelmente, o equipamento mental somado as nossas visualidades acionam a nossa bagagem subjetiva, algumas vezes decifrada de maneira mais clara e precisa, em outrora mais impessoal quando levadas em consideração nas nossas mais distintas projeções daquilo que enxergamos no mundo; a imagem é algo processual e mutável e que varia de acordo com as negociações que fazemos com elas e, sobretudo a nossa visão crítica e reflexiva acerca delas. Visto que o nosso comportamento perante as imagens enaltecem algo vivido e experienciado do qual nem sempre possuímos uma lembrança muito nítida.

Logo, como podemos verificar os graus de constante transformação que essas imagens abjetas, ou de transgressão, dor e violência provoca a produção da história da arte e da política pelo mundo? Pelo o que se referiu na pesquisa observamos que existem as possibilidades de duvidar daquilo que por vezes radicalizou tudo para ser diferente e mostrar o seu desejo e a sua potência incessante e movente.

A entrada e a potência da criação que causa alguma forma de incômodo provocando conflitos, por outro lado gera força para que a crise e a quebra da representação do corpo ao longo da história da arte, consiga apontar que a transgressão desses mecanismos de poder e forças, as derrubadas feitas pelas novas formas de enxergar o mundo por outras vias e formas é o que potencializa e cria novas formas de olhar e permanecer no mundo, mesmo estando ao lado de várias mortes, imagens que apontam para destruições, metáforas que buscam representar a tentativa de interdição do corpo no mundo.

Em consequência, a propagação dessas imagens pelo mundo, constatamos todo um jogo de relação e submissão, perante a sua veiculação e divulgação mundo afora que busca anestesiar as infinitas feridas abertas e provocadas no ser humano, a visibilidade do corpo exposto em sangue e carne crua e ainda quente e

quase pulsante abrindo caminhos para novas sensações e visualidades operadas para e pela morte, reafirmando a fraqueza da nossa atual sociedade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.57-71.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2007.

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussuros A hora do Lobo A hora do Amor*. Trad. Per Johns. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica LTDA, 1973.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

_____. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, tradução Juan Miguel Palacios. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea* / Anne Cauquelin; tradução: Marcos Marcionilo. - São Paulo: Martins, 2008.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAMÁSIO, António. *Em busca de Spinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*: tradução Guilherme Teixeira. - Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova / Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Portugal: KKYM, 2012.

DUVE, Thierry de. La Performance hic et nunc. Chantal, Pontbriand (dir.). *Performances tex(e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981.

FOUCAULT, Michel. Por uma vida não-facista, 2004.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 131-162

FLUSSER, Vilém. *Pós-história e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, XXI).

GARCIA, Célio. Resistência a partir de Foucault. In: PASSOS, Izabel C. Friche. (org.) *Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p.109-118.

GARCIA, Paula. *Corpo Ruído como procedimento na arte*. 2009. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tr. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2011.

GOUREVITCH, P e MORRIS, E. *Standart Operating Procedure – A War Story*. Nova York: Penguin Press, 2008

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

GUIMARÃES, Veridiana Canezin. *Eros e o destino culturante da pulsão / Veridiana Canezin*. – Goiânia: Ed. UFG, 2014.

HERNÁNDEZ, Fernando. "Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual" In "*Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*". Raimundo Martins e Irene Tourinho (organizadores). – Santa Maria: Ed. da UFSM, p.400, 2013.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade / Tr. Fábio dos Santos Creder Lopes – 2ª ed.* – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A visão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Adriana. *O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2007.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996. p.10-21.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563/9837>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

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

MORRIS, Robert. — O tempo presente do espaço. *In*: FERREIRA, Gloria. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NASIO, J.-D. *O livro da dor e do amor* / J.-D. Nasio; tradução, Lucy Magalhães. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *A dor física. Uma teoria psicanalítica da dor corporal* / J.-D. Nasio; tradução André Telles e Lucy Magalhães. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2008.

_____. *Meu corpo e suas imagens* / J.-D. Nasio; tradução André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *El significado em las artes visuales*. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

_____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Tr. Antônio Guerreiro. Lisboa: Artes Gráficas, 1993.

PONTY, Merleau. *Acerca da expressão*. Tr. Marcos José Müller. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

RIBEIRO, Niura Legramante. *A fotografia contemporânea e seus compartilhamentos pictóricos: antinomias e convergências*. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S.l.], v. 21, n. 35, ago. 2017. ISSN 2179-8001. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73717>>. Acesso em: 4 set. 2018.

ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4ª ed. São Paulo: FAPESP/AnnaBlume, 2009.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo* / Tr. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SELIGMANN, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo. Editora 34, 2005.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia* / Tr. Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de Mexico: Alfaguarra, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TORCHE, Anne. *Gina Pane Actions*. Fall Edition: Paris, 1997.

ZUMTHOR, Paul. Em torno da ideia de performance. In: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa*. Tentativas em torno al cine-ensayo. Pamplona. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

OBRAS CONSULTADAS

BORGES, Jorge Luis. *Primeira Poesia*, Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 117- 125.

CAMARGO, H. *Por uma visualidade do ballet clássico: entrecruzamentos entre os sentidos das imagens do corpo na historiografia e na prática do ballet clássico*. 2018. 181 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CYPRIANO, Fabio. "Joseph Beuys e o abandono à arte". In: *Pensamento alemão no século XX: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. Volume III. João de Almeida e Wolfgang Baders (orgs.) São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 173-191.

GARCIA, Indyanelle Marçal. *A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio*. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

GOUREVITCH, P e MORRIS, E. *Standart Operating Procedure – A War Story*. Nova York: Penguin Press, 2008, pp. 247-263.

HARLAN, Volker , *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. East Sussex: Clairview Books, 2004, pp. 10-46.

JABOR, Bia. Território da arte/Território de liberdade. In: *Made in Brasil. Encontros 5*. Casa Daros. Rio de Janeiro, 2015. pp. 42-51.

NASCIMENTO, Ana Reis. *Performance.corpo.contexto: trajetos entre arte e desejo*. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

SILVA, Mirna P. Marinho. *Que memórias me atravessam? Meu percurso como estudante indígena*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

WESTCOTT; James. *Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia*. Tradução de Thiago Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. pp. 265 – 272.

