

Cecilia Mori Cruz

**Beleza Profana:
uma integração da abjeção na arte**

Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Arte

Brasília – 2007

Cecilia Mori Cruz

**Beleza Profana:
uma integração da abjeção na arte**

Dissertação desenvolvida sob a orientação do professor doutor Geraldo Orthof e apresentada à Banca Examinadora – no Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília – como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em arte contemporânea na linha de pesquisa poéticas contemporâneas.

Brasília, 1º semestre de 2007

BELEZA PROFANA

Cecilia Mori Cruz

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA APROVADAS PELA BANCA
EXAMINADORA COMPOSTA PELOS SEGUINTE MEMBROS**

Professor Doutor Geraldo Orthof – orientador

Universidade de Brasília – VIS/UnB

Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros – membro efetivo

Universidade de Brasília – VIS/UnB

Professor Doutor Hélio Ferverza – membro externo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Professora Doutora Maria Angélica Madeira – suplente

Universidade de Brasília – SOL/UnB

Dissertação defendida em 10 de julho de 2007

CRUZ, Cecília Mori.

Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

113 p.: il.

1. Arte Contemporânea 2. Abjeção 3. Beleza 4. Dissertação (Mestrado – UnB / PPG-Arte).

“Porque esse desejo de beleza física se entrelaça logo com o medo da morte – o medo da morte intensificado pelo desejo da beleza.”

Walter Pater

Agradecimentos

Ao professor Geraldo Orthof, meu orientador, cujo estímulo me acompanhou em minha trajetória e me empenhou a sempre querer pesquisar mais.

Aos colegas Matias Monteiro, Lisa MInari e Lígia Medeiros, que compartilharam esta pesquisa comigo.

Às professoras Marília Panitz e Renata Azambuja, pela disponibilidade.

À minha mãe, minha eterna incentivadora.

A Pedro, por compartilhar pensamentos, dúvidas e projetos.

Aos meus pais, pelas horas investidas na revisão deste trabalho.

A amiga Mariana Escosteguy, pela revisão e pela tradução do inglês.

À minha família, pelo apoio emocional.

Resumo

Neste trabalho são abordados discursos que se estabelecem a partir de minha produção de ateliê como uma possibilidade de integração entre conceitos que são vistos geralmente em nossa sociedade como ambíguos entre si. Assim, em meio de algumas relações, a da beleza com a abjeção é pensada como a que abarca elementos como vida e morte, orgânico e industrial e *homogêneo* e *heterogêneo*.

A partir do pensamento de Julia Kristeva sobre a abjeção, em especial a abjeção causada pelos dejetos e excrementos corporais, de Georges Bataille sobre a *homogeneidade* e *heterogeneidade* e de Andre Comte-Sponville sobre a estética materialista, outros autores são levantados e questões sobre as artes visuais são traçadas visando enfatizar união entre aspectos diferentes de uma mesma realidade. Por último, uma análise da Bauhaus e do Minimalismo se faz para que a noção de corpos enclausurados por cubos industrializados, presente em minha produção atual, seja evidenciada.

Abstract

This work examines the discourse established through my studio production as a possibility of integrating concepts that are usually interpreted in our society as ambiguous between each other. Therefore, amongst some relations, the one between beauty and abjection is thought of as the one that encompasses elements such as life and death, organic and industrial, and *homogenous* and *heterogeneous*.

Based on Julia Kristeva's thoughts on abjection, specifically abjection caused by feces and bodily excrements, Georges Bataille on *homogeneity* and *heterogeneity*, and Andre Comte-Sponville on materialist esthetics, other authors were analyzed and visual arts issues were outlined emphasizing the union between different aspects of the same reality. Finally, an analysis was made of Bauhaus and Minimalism to express the notion of bodies confined by industrialized cubes present in my current production.

Sumário

Índice de Imagens	10
Introdução	12
Capítulo Um: a profanação do Olimpo	20
o processo de construção do experimento	20
o surgimento da matéria podre	22
o abjeto na arte	27
Capítulo Dois: a beleza profana	42
a abjeção	42
a beleza	47
uma articulação entre a abjeção e a beleza	51
Capítulo Três: a queda de Ícaro	59
o sublime e a sublimação: a verticalidade	59
atos de purificação: o banheiro e a higienização do corpo	63
a verticalidade como ligação entre os opostos	73
a estética do desespero	80
Capítulo Quatro: o corpo encapsulado	85
uma Bauhaus expressionista e construtivista	85
o minimalismo orgânico	95
Considerações Finais	102
Bibliografia	106
Anexo	112

Lista de imagens

1. Imagem do filme <i>Hiroshima Mon Amour</i> (dir. Alain Resnais), 1959	12
2. Beuys, <i>How to Explain Paintings to a Dead Hare</i> , 1965	14
3. Hieronymus Bosch, <i>Jardim das Delícias Terrenas</i> , 1504	15
4. Cecilia Mori, sem título, 2006	21
5. Fotos do Processo	25
6. Cecilia Mori, <i>Caixas 4, 5 e 9</i> - 11/08/06 - 18h44	26
7. Gilbert & George, <i>Spit on Piss</i> , C-Print, 1996	27
8. Piero Manzoni, <i>Merda d'artista</i> , 1961	28
9. Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> , 1917	29
10. Leonardo da Vinci, <i>Monalisa</i> , 1503-1507	30
11. Olhos e boca da <i>Monalisa</i> (detalhe) de da Vinci	31
12. Cecilia Mori, <i>Caixa 3</i> - 21/09/06 - 15h42	32
13. Cecilia Mori, <i>Caixa 17</i> - 21/09/06 - 16h07	32
14. Cecilia Mori, <i>Caixa 8</i> - 21/09/06 - 15h48	33
15. Ticiano, <i>Amor Sagrado e Amor Profano</i> , 1513	34
16. Ticiano, <i>A Coroação com Espinhos</i> , 1570	34
17. Rafael, <i>Transfiguração de Cristo</i> , 1517	36
18. Caravaggio, <i>O Coroamento de Cristo</i> , 1602	37
19. Caravaggio, <i>O Sepultamento de Cristo</i> , 1604	37
20. Cecilia Mori, <i>Beleza Profana</i> (detalhe), 2007	38
21. Cecilia Mori, <i>Beleza Profana</i> (detalhe), 2007	38
22. Cecilia Mori, <i>Beleza Profana</i> (detalhe), 2007	38
23. Donald Judd, sem título, 1989	39
24. Donald Judd, sem título, 1968	40
25. Hans Haacke, <i>Condensed Cube</i> , 1963	40
26. Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965	41
27. Andy Warhol, <i>Oxidation Painting</i> , 1978	42
28. Carolee Shneemann, <i>Diários</i> , 198?	44
29. Carolee Shneemann, <i>Interior Scroll</i> , 1976	46
30. Carolee Shneemann, <i>Interior Scroll</i> , 1976	46
31. Warhol, <i>Oxidation Painting</i> , 1978	50
32. Günter Brus, <i>Aktion "Selbstverstümmelung"</i> , 1965	53

33. Orlan na mesa de pré-cirurgia	55
34. Orlan em suas transformações	55
35. Orlan em suas transformações	55
36. Orlan em suas transformações	55
37. Cecilia Mori, <i>Caixa 1</i> - 24/09/06 - 11h13	56
38. Manet, <i>Le Buveur d'Absinthe</i> , 1859	58
39. Manet, <i>Olympia</i> , 1865	58
40. Cecilia Mori, sem título, 2006	62
41. Propaganda de produtos de higiene dos anos 1930	71
42. Cecilia Mori, <i>Caixa 1</i> – 03/07/06 – 16h15	73
43. Cecilia Mori, <i>Caixa 2</i> – 12/09/06 – 16h16	74
44. Cecilia Mori, <i>Caixa 5</i> – 12/09/06 – 16h17	79
45. Cecilia Mori, <i>Caixa 3</i> – 12/09/06 – 16h19	81
46. Cecilia Mori, <i>Caixa 9</i> – 12/09/06 – 17h00	82
47. Erich Heckel, <i>Jovem garota</i> , 1920	86
48. Walter Gropius, <i>Manifesto Bauhaus</i> com xilogravura Feiniger, 1919	88
49. Fachada Principal da <i>Casa Sommerfeld</i> , Bauhaus, 1920-1921	89
50. Vitral da <i>Casa Sommerfeld</i> , Bauhaus, 1920-1921	89
51. Interior Móveis da <i>Casa Sommerfeld</i> , Bauhaus, 1920-1921	89
52. Porta da <i>Casa Sommerfeld</i> , Bauhaus, 1920-1921	89
53. Piet Mondrian, <i>Composição</i> , 1924	91
54. Gropius, <i>Prédio da Bauhaus em Dessau</i> , 1925-6	92
55. Interior das casas dos mestres da Bauhaus	92
56. Casa dos mestres da Bauhaus	93
57. Casa dos mestres da Bauhaus	93
58. Marcel Breuer, poltrona, 1926	93
59. Marcel Breuer, poltrona, 1922	93
60. Jasper Jones, <i>Fool's House</i> , 1962	96
61. Donald Judd, sem título, 1967	97
62. Eva Hesse, <i>Hang Up</i> , 1966	98
63. Eva Hesse, <i>Sans II</i> , 1968	99
64. Donald Judd, sem título, 1974	99
65. Eva Hesse, <i>Expended Expansion</i> , 1969	100
66. Eva Hesse, <i>Contigent</i> , 1969	101
67. Anexo, Imagens do Processo	112

Introdução

“Começar pela angústia, começar pelo desespero: ir de uma ao outro. Descer. No fim de tudo, o silêncio. A tranqüilidade do silêncio. A noite que cai aplaca os temores do crepúsculo. Não mais fantasmas: o vazio. Não mais angústia: o silêncio. Não mais perturbação: o repouso. Nada a temer; nada a esperar. Desespero.”

COMTE-SPONVILLE, 1997, p.15.

As cenas iniciais do filme de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima Meu Amor)¹, mostram ângulos fechados de braços e pernas se entrelaçando como em um movimento de paixão entre dois corpos. A beleza dessas cenas se dá pelo atrativo causado pela superfície espessa e brilhante das peles mostradas sugerindo, em um primeiro momento, que estes corpos estejam envolvidos em um material imortalizante daquele amor, pois aparenta ser formado por minúsculas pedras preciosas que, ao mesmo tempo, enrijecem e sacramentam a ação do abraço.



Hiroshima Mon Amour (dir. Alain Resnais), 1959: 0'02" - 0'40"

¹ *Hiroshima Mon Amour*, roteiro de Marguerite Duras e direção de Alain Resnais, 1959. 112 min.

Após alguns segundos, a câmera recua um pouco aumentando o campo de visão do/da espectador/espectadora. Com essa abertura, podemos perceber que o que era visto, anteriormente, como uma união entre dois corpos por amor é, na verdade, uma união causada pelo terror, pois a partir do momento em que a cena é percebida com uma visão mais completa, se tornam visíveis algumas feridas de queimaduras nesses corpos que nos remetem ao sofrimento da população japonesa, em especial de Hiroshima e Nagasaki causado pelos ataques com bombas atômicas dos Estados Unidos ao Japão no fim da Segunda Guerra Mundial. Essa cena, então, nos leva a pensar que o que julgávamos ser uma composição visual harmônica, bela e atrativa, se torna repulsiva e, para alguns, grotesca mas, ainda assim, permanece bela. Dessa forma, o filme – que aborda a memória e o esquecimento como tema principal – traça uma relação entre o belo e o abjeto.

Os personagens principais da história, uma francesa e um japonês, vivem um caso de amor em Hiroshima. Em vários dos momentos em que eles estão juntos na cama, a imagem mostrada foca algumas partes dos corpos dos personagens tal como na cena inicial, só que desta vez, as peles são lisas e visualmente sedutoras. No entanto, a beleza dessas cenas ligam-se diretamente com o sentimento de abjeção que experimentamos na primeira cena por terem a mesma estrutura composicional. Com isso, o abjeto não é esquecido pelos espectadores.

Podemos pensar nesta primeira cena do filme de Alain Resnais como uma imagem capaz de agregar ambigüidades tais como a repulsa e a atração, a beleza e a abjeção, o sensual e o grotesco. Essas sensações co-habitam nestas imagens e uma não exclui a outra. A cena é, ao mesmo tempo, sensual e grotesca; ela, ao mesmo tempo em que nos atrai, nos repele; ela é tanto bela quanto abjeta.

Não se trata aqui de escolher uma ou outra, o trabalho aqui proposto, como a referida imagem, visa a interação e a união entre essas forças contrárias, porém complementares. Essa complementaridade proposta entre o abjeto e o belo deve ser entendida como imprescindível para a própria relação como, da mesma forma, não há luz sem sombra nem som sem silêncio.

Uma outra imagem que estabelece esta mesma relação entre a beleza e a abjeção é a famosa fotografia tirada por W. Vogel do artista alemão Joseph Beuys a partir de uma performance, realizada em 26 de Novembro de 1965, na Galerie Schmela, em Düsseldorf, intitulada *How to Explain Paintings to a Dead Hare* (Como Explicar Pinturas a uma Lebre Morta). Nesta performance o artista andava de um lado para outro com um pedaço de feltro amarrado a um de seus pés e um pedaço de metal ao outro e uma lebre morta em seus braços (GLUSBERG, 1996).

Durante essa lenta caminhada, o artista mostrava seus desenhos e suas pinturas expostas nas paredes dessa galeria à lebre e encostava, inclusive, a pata do animal em suas obras. Depois, sentado em um banco que se encontrava em um canto da galeria, Beuys explicava o sentido das obras ao animal. O artista declarou, após a performance, que “mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo” (BEUYS *apud* GOLD-BERG, 2006, p. 140). Assim, Joseph Beuys põe em discussão os limites entre a vida e a morte, o ser humano e os animais e entre o racional e o irracional.

Os aspectos formais dessa obra de Beuys não são menos importantes que os conceituais.

Porém, é na análise formal da fotografia da performance *How to Explain*

Paintings to a Dead Hare que se pode verificar a relação entre beleza e abjeção e entre atração e repulsão como as imagens do filme de Resnais, relações estas que são de interesse da presente dissertação.

Na foto, Beuys, com uma postura de desamparo paternal, segura uma lebre morta em seus braços. Sua face está coberta por essa graxa feita da



Beuys, *How to Explain Paintings to a Dead Hare*, 1965

mistura de mel com pedaços de folha de ouro causando um relevo (parecido com o relevo das peles afetadas pelo bombardeamento no Japão, visível em *Hiroshima Mon Amour*) que causa repulsa e desgosto. Porém, ao analisarmos a foto como um todo, a sensação que permanece é a de ambigüidade da beleza trágica da pose de um pai em luto carregando seu filho morto no colo.

Tal percepção seria avaliada, ao mesmo tempo que bela, imoral por não nos permitirmos admirar ou adorar imagens feias, ou sequer, de morte. Essa sensação se amplifica quando nos detemos à face semi-desfigurada do artista, que causa nojo ao espectador por estar coberta por uma substância pastosa, gosmenta mas que seduz por ser atrativa visualmente, brilhante e dourada. Assim, o mesmo material é fonte da sedução e da repulsa para quem o vê. Ao passo em que nos sentimos atraídos pela mistura de mel e ouro, ambas substâncias visualmente sedutoras, nos distanciamos do rosto repulsivo deformado pela graxa. A sedução da imagem da morte é causada pela união da face repulsiva de máscara atraente.

A partir de tais análises sobre essas imagens, identificamos uma certa dificuldade em associar o campo da beleza com o do grotesco ou da morte, por



Hieronymus Bosch, *Jardim das Delícias Terrenas*, 1504.

exemplo. O pensamento da nossa civilização ocidental ainda hoje se vê calcado em uma concepção de um mundo cindido, dualista, formado por infinitas relações ambivalentes como céu e inferno, bem e mal, vida e morte, belo e feio, homem e mulher, sublime e grotesco. Apesar de conceitos como o *rizoma* cunhado por Deleuze e Guattari, que repensam a relação entre esses elementos, uma es-

trutura dual de experimentação do mundo, com o Outro, ainda se encontra presente na contemporaneidade. Porém, no campo das artes esse espaço da ambigüidade e da contradição pode ser mais uma possibilidade de abordagem desse mundo.

Outros exemplos com obras de artistas que usam desta relação contraditória entre beleza e abjeção são apresentados no capítulo cinco. Por ora, basta esclarecer que esta relação nas artes visuais entre o feio e o belo, entre o grotesco e o sublime, enfim entre o abjeto e o belo não é exclusiva ao nosso tempo. Já no século XV, artistas tais como Hieronymus Bosch mesclavam esses conceitos com a união de personagens profanos e sagrados se tornou característica de sua produção.

O *Jardim das Delícias Terrenas*, 1504, de Bosch é parte central de um tríptico do qual também fazem parte os painéis destinados ao paraíso e ao inferno. Neste obra, o artista apresenta a contradição associando o sublime e o grotesco na região do mundo terreno, aquele que une a dualidade existente na relação paraíso–inferno. O mundo terreno, a vida, seria capaz de unir os opostos.

Com o passar dos séculos, em especial este último, o século XX, as definições do que é abjeto e do que é belo agregaram novos atributos, mas continuaram – conceitualmente – ainda bem distintas, para não dizer ambivalentes. Desta forma, para muitos, essa união em um mesmo objeto de arte do atrativo com o repulsivo se caracterizaria como um ato de “blasfêmia”, ou “pecado” por não parecer pertencer à arte o universo do feio e do desagradável.

No entanto, é no espaço da arte, e não no da ciência, que é permitido – para não dizer recomendado – pecar, distorcer conceitos, forçar uma coexistência de ações e sentimentos contrários e contraditórios entre si, enfim, abordar a ambigüidade e o paradoxo, que são presentes nos seres humanos, no mundo, na vida.

A sensação da ambigüidade causada pelos movimentos de atração e de repulsão nos objetos de arte que lidam tanto com o belo quanto com o abjeto, como nos casos citados a cima, é o tema central desta pesquisa. Pensar a abjeção nas artes visuais não é incomum nem novidade, assim, este texto utiliza do conceito de abjeção cunhado por Julia Kristeva – como uma operação

psíquica pela qual o indivíduo ou um grupo exclui toda e qualquer ameaça à sua constituição e seus limites enquanto indivíduo ou grupo – para estabelecer ligações entres esses trabalhos e minha produção artística atual.

A inserção do abjeto nas artes também é pensada como um elemento capaz de transgredir o caráter de “divino” na obra de arte considerando o abjeto como o elemento descartado por um indivíduo e/ou sociedade que forma o próprio indivíduo e/ou sociedade – podemos pensar no abjeto como fundamental para a construção do objeto de arte uma vez que o abjeto está diretamente relacionado com o corpo humano.

O corpo como indispensável na experimentação do mundo pelos indivíduos, vive a abjeção e se constitui como referência para a criação do objeto artístico. Sendo as artes visuais uma manifestação cultural, o corpo do ser humano é o meio pelo qual essas manifestações tomam lugar. Assim, uma estética materialista ou ainda humanista, ou seja, com suas bases no mundo real, é utilizada, segundo a filosofia de Andre Comte-Sponville sobre a estética materialista, para uma melhor compreensão da relação entre a beleza e a abjeção nas artes e em meu trabalho de ateliê.

Partindo de investigações práticas sobre o belo no espaço do ateliê, de desejo em corromper a perfeição visual do objeto belo se tornou central. Assim, a pesquisa prática que consistia, inicialmente, em tornar suja uma certa quantidade de pigmento em pó de tinta branca com a utilização de pigmento também em pó de tinta preta, se mostrou insuficiente abrindo espaço para substâncias realmente corrompedoras da beleza como é o caso das abjetas. O pigmento branco fora substituído, dessa forma, pelo leite materno e o pigmento preto pelos mais diversos fluidos e dejetos corporais.

A partir deste momento, a repulsa foi introduzida nas questões do trabalho. Antes, quando a obra tinha como materiais apenas os pigmentos, a sensação era a de atração devido à beleza desses materiais, da familiaridade com os mesmos, da harmonia na composição dos elementos e, não menos importante, devido ao fato desses materiais pertencerem ao universo das artes plásticas. Ao eleger dejetos como material de arte, a repulsão ao objeto se torna evidente mesmo que tenha ocorrido uma maquiagem – causada pela mistura do

leite com esses excrementos – dessas substâncias abjetas. Pensar, então, a relação entre o belo e o abjeto na minha produção atual e na arte contemporânea pede também uma elaboração da ambígua ligação da atração e da repulsão.

Uma vez que as investigações teóricas esboçadas aqui tiveram como origem as pesquisas realizadas no ateliê, esta dissertação tem início com a compreensão do processo de construção da obra para depois buscar a compreensão dos conceitos abordados e, por fim, traçar relações com a produção de outros/outras artistas.

Assim, no primeiro capítulo, uma descrição do processo pseudocientífico ganhará espaço. O trabalho de ateliê se aproxima com o processo alquímico de transformação da matéria prima em ouro. Para os pesquisadores da protociência, as coisas têm sua base no mundo palpável e este precisa lidar com a morte para chegar à vida. Com a ajuda dos entendimentos alquímicos, esse capítulo percorrerá um caminho da putrefação para a “alegria da vida”. Em outro capítulo (no terceiro), esse mesmo processo de passar “da água para o vinho” será relacionado com os pensamentos de Comte-Sponville na sua estética materialista. Com o auxílio de fotos do processo de construção da obra, as noções de controle e de descontrole do método que chamo de pseudocientífico ficarão claras. A alquimia também é usada para compreender o movimento que o fruidor deverá fazer quando em contato com o trabalho. Partir do belo para alcançar o abjeto pode ser visto como o inverso do processo de construção do próprio trabalho e, também, como a reversão do processo alquímico, do ouro para o chumbo.

No segundo capítulo, as teorias sobre o belo e o abjeto são trazidas a fim de auxiliar na construção do discurso sobre o trabalho detalhado no capítulo um. Os pensadores Kant, Platão, Hegel, Bataille, Freud e Comte-Sponville e a pensadora Kristeva que melhor abordam tais conceitos, segundo as direções procuradas por esta pesquisa, terão seus estudos cruzados aqui. Os movimentos de atração e de repulsão serão, também, revistos neste capítulo por serem experimentados por tanto alguém que se confronta tanto com o belo quanto com o abjeto.

O terceiro capítulo aborda a dessacralização da arte, do belo. A “queda de Ícaro”, expressão cunhada por Comte-Sponville, seria importante para pensarmos a arte como construção humana, e não divina, além de nos permitir enxergar a dimensão do abjeto, da matéria, do corpo na arte proporcionando a profanação no Olimpo. Assim, não se trata de elevar os dejetos do corpo ao estado puro e sagrado da arte, da perfeição, mas, ao contrário, de pensar que a própria noção de pureza da arte pode ser constituída por elementos abjetos.

Com o quarto capítulo e último capítulo, uma análise sobre o Minimalismo de Donald Judd e as obras orgânicas e industriais de Eva Hesse e a Bauhaus de Weimar e a Bauhaus de Dessau (na época em que a escola era dirigida por Walter Gropius) ajudam a pensar a relação entre uma postura maquínica e corpórea na arte. Com os escritos, as entrevistas e as obras dos dois artistas e da Bauhaus, a articulação entre o movimento ascendente, e finalista, e o descendente, e materialista ou humanista, é percebida pelos olhares da estética. Assim, a noção do corpo – orgânico – comprimido por um espaço geométrico e racional, como o trabalho realizado no ateliê, torna clara intenção desta pesquisa em integrar e compor aspectos anteriormente vistos como diferentes, e até opostos, entre si.

Capítulo Um: a profanação do Olimpo

o processo de construção do experimento

“A putrefação tem tamanha eficácia que anula a velha natureza, transmuta todas as coisas numa nova natureza, e gera outro fruto novo. Todas as coisas vivas nela morrem, todas as coisas mortas decaem, e depois todas essas coisas mortas, recuperam a vida. A putrefação retira a acridez de todos os espíritos corrosivos do sal, tornando-os suaves e doces.”

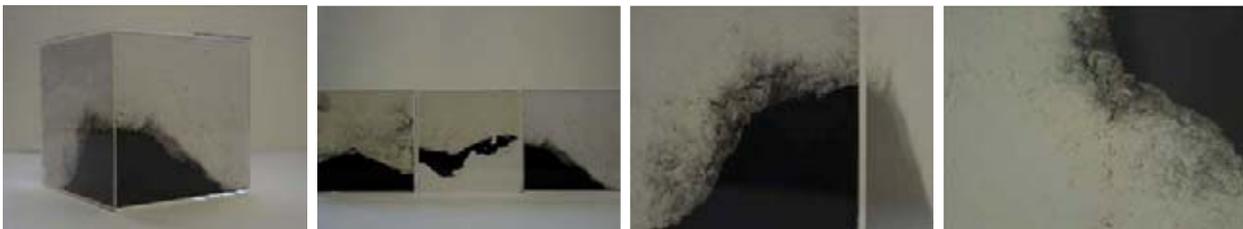
PARACELSO *apud* WAITE, 2005, p. 153.

Este capítulo visa a compreensão do processo de construção do trabalho prático para que, posteriormente, possamos discutir os conceitos inerentes à obra com o suporte teórico proposto no próximo capítulo.

A escolha deste capítulo ter se tornado o inaugural da dissertação se deu pensando em reproduzir, na medida do possível, a ordem em que as questões abordadas por esta pesquisa surgiram. Assim, foi a partir de algumas inquietações prático-conceituais que a necessidade de um aprofundamento teórico sobre o assunto tornou-se fundamental para meu crescimento enquanto artista plástica.

Inicialmente, a pesquisa buscava a elaboração de grandes caixas transparentes com pigmentos de tinta no seu interior. Extremamente formalistas, esses objetos continham como valor perceptível a beleza das cores. Os pigmentos de tinta escolhidos eram das cores primárias acrescidos do branco e do preto. Em estudos realizados com as diversas combinações dessas cores no espaço das caixas transparentes, ficou claro que a combinação que deveria ser explorada com maior amplitude era a formada pelo branco e preto.

Com a realização de alguns experimentos que consistiam na mistura desses pigmentos, o resultado obtido foi um objeto belo pela sua aparência de influência minimalista como mostram as imagens que seguem. No entanto, a insatisfação com relação a esse resultado se tornou maior que a satisfação. O que havia sido pensado para se tornar o objeto de arte final virou, na verdade, seu ponto de partida. A intenção primeira em construir objetos formalmente limpos foi substituída pelo desejo em torná-los sujos, mas ainda belos.



Após o aumento constante de pigmento preto sobre a quantidade de pigmento branco, a sensação de beleza causada pela limpeza do objeto permanecia. Talvez a caixa transparente estivesse dificultando o ato de sujar intencionalmente por remeter, ela sozinha, a ambientes hospitalares e laboratoriais. Porém, essa dimensão acéptica precisava ser mantida no trabalho. Foi então que surgiu a idéia da substituição dos pigmentos por outros elementos.

O leite parecia ser a melhor opção, dentre as cogitadas, por permitir leituras relacionadas tanto à limpeza – principalmente por seu visual branco, brilhante, límpido e levemente viscoso mas também por sua constituição como o primeiro alimento humano – quanto à sujeira e ao nojo – pensando nos estágios de transformação pelos quais o leite passa resultando, por exemplo, na sua nata (que mesmo limpa a sua presença no topo do leite não deixa de causar um incômodo, quando não muito nojo) e também nos queijos como o *roquefort*, dentre os outros milhares tipos de queijo, que nada mais são do que uma certa quantidade de leite em apodrecimento.

o surgimento da matéria podre

Percebendo essa relação ambígua que liga a limpeza com a sujeira presente no leite, a pesquisa formal de ateliê virou o próprio apodrecimento do leite. Buscando uma beleza aparente nos leites podres produzidos intencionalmente, o estudo se tornou, assim, os diversos tipos de apodrecimento causados por diferentes elementos quando em combinação com o mesmo leite. Porém, ainda visando uma beleza formal ao final da experimentação.

Para tanto, várias outras substâncias foram pensadas para substituir o pigmento preto da experiência primária, tais como terra, pequenos insetos, urina, poeira. Desses elementos foi a urina que melhor atendeu as expectativas estéticas procuradas, pois ela, enquanto matéria orgânica, diminui radicalmente o prazo de validade do leite, tornando-o a cada minuto mais morto, podre, além de causar uma associação direta com o próprio ato de urinar, que também é percebido como uma ação suja pelo fato de expurgar algo do interior do nosso corpo (que possui um odor desagradável), o que a encaixava perfeitamente nas intenções de sujar a substância leite.

A reação da urina sobre o leite talhando-o causou uma separação bela e atraente das suas substâncias, levantando perguntas sobre as possíveis transformações físicas do leite quando acrescido de outros fluidos e dejetos corporais como o cuspe, o catarro, a defecação, a cera de ouvido, o vômito, a remela, o pus, a meleca de nariz. Uma lista de excrementos corporais foi levantada e a investigação passou a indagar a possibilidade de atingir uma beleza partindo desses elementos abjetos.

Pensando sobre o objetivo final de buscar uma beleza a partir de elementos desagradáveis, a compreensão do processo alquímico da busca do ouro a partir de metais inferiores se fez importante. A alquimia é uma tradição antiga de estudos da natureza por abordagens tanto metafísicas quanto empíricas. Essa mescla entre o espiritual e o racional fez com que passasse a ser chamada de protociência pelos pensadores modernos. Essa forma de compreensão do mundo, que combinava elementos da química, astrologia, física, medicina e religião, tinha três objetivos principais em sua prática: a transmutação

de metais em ouro, a obtenção do Elixir da Longa Vida (a chamada panacéia universal, ou seja, uma substância única capaz de curar os seres humanos de toda e qualquer doença física ou da alma dando-lhe a vida eterna) e a criação de uma vida humana artificial, a *homunculus*.

Os alquimistas buscavam produzir, em seus laboratórios, a Pedra Filosofal, com a qual seria possível a transformação de metais em ouro e a obtenção do Elixir da Longa Vida, pelos metais comuns. Porém, muitos estudiosos relatam que os processos de produção da Pedra Filosofal, conhecidos como “A Grande Obra”, eram, na verdade, uma metáfora para esconder os verdadeiros interesses da alquimia no ocultismo. Interesse este que foi a causa de grande número de perseguições da Inquisição durante a Idade Média.

Com a utilização de metáforas, o trabalho alquímico se assemelha à produção de objetos artísticos por buscar a transformação de elementos comuns como tintas e tecidos em arte. Vale ressaltar que, para os alquimistas, “A Grande Obra” resultava em algo divino, espiritual enquanto que este trabalho percebe a Arte como uma manifestação cultural, ou seja, cuja finalidade pode ser a sua própria construção e não a comunicação com o mundo inteligível e divino platônico. Assim, esta pesquisa se aproxima de algumas concepções alquímicas por tratar de elementos não valorizados e por acreditar ser possível a experimentação de um prazer estético quando transformados intencionalmente em objetos de arte.

Os excrementos corporais escolhidos seriam, então, metais como o chumbo, o leite seria o agente transformador dos excrementos, como a água na qual são dissolvidos os metais, o enxofre, com o qual são queimados esses metais ou ainda a própria Pedra Filosofal. O procedimento de colocar em cada caixinha um dos dejetos do corpo humano embebidos em leite se refere à operação de solução alquímica, a *solutio*. Das mais importantes operações, ou modos de transmutações dos metais como a *calcinatio*, a *solutio*, a *coagulatio*, a *sublimatio*, a *mortificatio* e a *separatio*, apenas a *solutio* e a *mortificatio* serão abordadas neste texto por serem as que mais se assemelham ao processo de construção da obra.

A *solutio* se refere à água e consiste na transformação dos sólidos em líquidos. Com ela, o elemento parece desaparecer no solvente. Para o alquimista, a *solutio* significava o retorno da matéria diferenciada ao seu estado indiferenciado original, isto é, o retorno ao útero para fins de renascimento. “A *solutio* tem duplo efeito: provoca o desaparecimento de uma forma e o surgimento de uma nova forma regenerada” (EGINDER, 1985, p. 71). Era costume dos alquimistas a descrição da dissolução das matérias pela utilização de imagens ditas negativas associadas ao *nigredo*, ou seja, à matéria em decomposição.

Assim, a *solutio* pode tornar-se *mortificatio*, procedimento alquímico que diz respeito à putrefação, à morte da matéria. Com isso, o que está sendo dissolvido experimentará a *solutio* como uma aniquilação de si mesmo. Os sete principais aspectos do simbolismo da *solutio* são: o retorno ao útero ou estado primal; a dissolução; a contenção de uma coisa menor por uma maior; o renascimento; a prova da purificação; a solução de problemas e o processo de derretimento ou suavização.

Alguns destes aspectos se relacionam com a produção prática desta pesquisa como, por exemplo, o retorno ao útero, que diz respeito à gestação e, por associação, ao leite materno; a dissolução e a contenção dos elementos abjetos nesse leite; e o renascimento das substâncias formado pela mistura. Além disso, as caixas traçam relações com o procedimento da *putrefactio* ou *mortificatio* no qual a matéria valiosa é obtida pela manipulação da matéria morta, em putrefação, anterior (o negrume ou a *nigredo*). Em seu livro sobre o simbolismo alquímico na psicoterapia², Edward F. Edinger (1985) explica essas etapas alquímicas segundo a fala de Carl Jung sobre o assunto:

“Na linguagem dos alquimistas, a matéria sofre até a *nigredo* desaparecer, quando a *aurora* será anunciada pela cauda do pavão (*cauda pavonis*) e um novo dia nascerá, a *leukosis* ou *albedo*. (...) Para insuflar-lhe vida, deve ter “sangue”, deve possuir aquilo a que os alquimistas

² Edward F. Edinger, *Anatomia da Psique*, 1985.

denominam a *rubedo*, a “vermelhidão” da vida. Só a experiência total da vida pode transformar esse estado ideal de *albedo* num modo de existência plenamente humano. Então, a *opus magnum* está concluída: a alma humana está completamente integrada.” (JUNG *apud* EDINGER, p. 166)

Jung traça uma analogia entre os estudos alquímicos e os psicoterapêuticos. Para ele, o doloroso enfrentamento da sombra é a situação pela qual o indivíduo deve passar a fim de que este possa obter “as conseqüências positivas advindas da tomada de consciência da própria sombra.”³

Uma vez listados, os dejetos corporais tiveram suas amostras recolhidas e, uma a uma, foram misturadas com o leite. O ambiente utilizado para a mistura foram as próprias caixinhas de 4 cm por 4 cm por 4 cm de acrílico, 0,2 cm de espessura, nas quais sofreriam a transformação e as quais serão expostas no fim do processo (mais adiante, a composição final do trabalho será esclarecida). As caixas foram fechadas após ocorrida a mistura dos elementos e um acompanhamento sistemático desses objetos se fez fundamental para a observação do surgimento da *aurora*. Vale ressaltar que este estágio enunciado pela cauda do pavão diz respeito à percepção da beleza no abjeto, ou seja, a obtenção do ouro é poder ver no mundo material e real, o belo. No quarto capítulo, a aproximação da arte com a vida será mais detalhada a fim de esclarecer a noção de belo no real e da dessacralização do ideal de belo.



³ *Ibid*, p. 167.

essa beleza continuasse a ser uma matéria morta. A matéria rejeitada, apartada, já foi parte integrante do sujeito e, no momento em que é descartada, formula questões sobre sua natureza e sua condição. “O material contido no frasco era personificado, sendo as operações realizadas consideradas como tortura.” (EDINGER, 1985, p. 166).

Em *Powers of Horror* (1982), Julia Kristeva descreve a abjeção como o sentimento de náusea e desgosto causado pelo enfrentamento do indivíduo com aquilo que vive na fronteira entre o sujeito e o Outro. No próximo capítulo, esses conceitos serão abordados com maior profundidade; por ora basta compreender que, de acordo com Kristeva, o abjeto existe no limite. Sentimos nojo porque o que já não é mais parte de mim ainda me constitui.



Caixas 4, 5 e 9 - 11/08/06 - 18h44

Partindo dessa relação de ambigüidade estabelecida pelo abjeto nos escritos de Kristeva, pode-mos voltar à alquimia para fazer a ligação entre a abjeção desenvolvida pela teórica francesa e a *mortificatio* (que é a mais negativa operação da alquimia). Esta última está vinculada ao negrume, à

derrota, à tortura, à mutilação e ao apodrecimento. Segundo Edinger⁴, “a *mortificatio* significa matar, sendo pertinente portanto à experiência da morte.”

As caixas de acrílico mostradas na imagem acima possuem, cada uma delas, um dos elementos recolhidos do corpo humano (urina, catarro, sangue menstrual, esperma, fios de cabelo, pele morta, pedaços de unha e cera de ouvido, dentre outros) dissolvido no leite materno conforme dito anteriormente. Devido à reação desses elementos quando postos em contato durante um certo tempo, um furo de 0,6 cm de diâmetro foi feito em uma das faces desses cubos

⁴ Edinger, *Op. Cit.*, p. 165.

para permitir a saída do ar causado pela fermentação do leite. Isso explica as grandes “rolhas” de borracha tão aparentes na foto. A apresentação final das caixas possuirá uma pequena rolha de borracha que evitará o vazamento de líquidos e/ou odores relativos aos objetos.

o abjeto na arte

Por volta de cinco semanas, os *cubos de ensaio* pareciam conter as mesmas substâncias pelo fato de parecerem fisicamente entre si. De forma geral, a mistura havia ou talhado ou coalhado o leite. Foi no decorrer da sexta semana que a putrefação da matéria sagrada ganhou formas exclusivas correspondentes aos seus excrementos. A matéria fecal, os pedaços de unha, o pus, o esperma, para citar apenas estes causaram diferentes reações no leite resultando em belezas únicas.

Este momento da investigação do belo no abjeto modificado com a utilização de critérios pseudocientíficos, criou uma linha de intenções e métodos semelhantes a alguns trabalhos da dupla de artistas Gilbert & George. No quarto capítulo, as relações com a produção de outros artistas terá mais espaço e outros trabalhos do par serão analisados.



Gilbert & George, *Spit on Piss*, C-Print 226 cm x 191 cm, 1996

Em *Spit on Piss* (Cuspe no Mijo), Gilbert & George ampliaram a imagem microscópica de amostras de suas próprias urinas. Por meio deste artifício, o que poderia causar repulsa pela identificação direta da matéria (no caso, a urina) sofreu um des-

vio levando o fruidor a uma sensação de atração pelo objeto. Na verdade, se não fosse pelo título do trabalho talvez não saberíamos que se tratava do mijo. A cor dourada do fundo – que remete tanto à urina quanto ao ouro – e o aumento do contraste da fotografia intensificando os traços pretos – que, por sua vez, remete aos vitrais de catedrais – permitem que o mijo e o cuspe se tornem objetos passíveis de uma contemplação estética. Com isso, os movimentos de aproximação e de distanciamento da obra de arte são causados, em *Spit on Piss*, pela manipulação do abjeto tal como também no meu trabalho atual.

Esta obra de Gilbert & George faz parte de uma série de outras na qual é trabalhada uma ilusão do método científico. A ironia com relação à seriedade do processo pode ser percebida no discurso dos artistas sobre o trabalho. Em última análise, não importa o método utilizado para a obtenção das imagens – por mais que a dupla enfatize a proposta objetiva de construção da obra – pois a finalidade é a concretização da beleza. Uma ilusão, em *Spit on Piss* e na produção artística de maneira geral, também pode ser observada na própria criação do artefato, ou seja, o simples fato da realização de uma obra de arte se caracteriza como um artifício.

Trazendo a noção de artefato, que é a arte, para esta pesquisa, podemos pensar que, de um lado, existe a abordagem do abjeto em estado “cru” (chamamos de “cru” os abjetos que não sofreram uma intervenção artística) mas, de outro lado, há o abjeto modificado não necessariamente na sua constituição física ou química pela intenção artística.



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

A *Merda d'artista*, de Piero Manzoni, pode parecer o que chamamos de estado cru do abjeto por não modificar o excremento, aparentemente, na sua estrutura enquanto tal. No entanto, a simples ação de Manzoni em enlatá-lo, em criar um rótulo para essa lata e expô-la ao mundo modifica sim esse abjeto. Podemos pensar, então, que Piero Manzoni teria enlatado um *readymade*, ou seja, suas fezes podem ser vistas como um objeto do

cotidiano elegido, por um artista, para ser arte pois os *readymades* são escolhas de algo já feito anteriormente.

Segundo André Breton, esses objetos são escolhidos para serem elevados ao estado da arte. Porém essas escolhas têm como base a sua indiferença ao contrário dos *objets trouvés* que são escolhidos por um preceito estético. Um *objet trouvé*, segundo MD Magno, seria um objeto: “que apareceu depois [que os *readymades*] e que é achar algo bonitinho e colocar como enfeite, tal como se faz com freqüência na arte popular”. (MAGNO, 1986?, p. 93) Assim, o projeto prático dessa pesquisa se aproxima dos *readymades* propostos por Marcel Duchamp por não serem pensados como belos no momento da escolha como obra de arte.

Os dejetos constituintes da obra foram escolhidos – em um primeiro momento – por serem abjetos e não belos, ou seja, a discussão sobre os limites entre o eu e o outro, materializado pelos excrementos corporais, é o foco desta pesquisa. A eleição do abjeto se dá pela sensação de repulsa que normalmente causa a quem com ele se relacionar e não por uma possível atração. No entanto, a beleza se faz presente a partir do momento em que esse abjeto é elaborado formalmente como um trabalho de arte. Com isso, se torna possível a percepção do abjeto como belo. Assim, essa aproximação com os *readymades* de Duchamp está nesse primeiro momento, no qual a escolha dos objeto é indiferente à apresentação de valores estéticos.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917. Foto de Stieglitz.

Ao pensarmos a abjeção causada pelos dejetos corporais propostos nesta pesquisa como bela estamos desconsiderando o abjeto em seu estado cru. Aliás, é válido o questionamento sobre a possibilidade de objetos de arte crus uma vez que, como nos ensinou Duchamp, um simples gesto de eleição de algo como pertencente ao mundo da arte, como por exemplo o deslocamento espacial (do mundo cotidiano ao mundo da arte) sofrido pelo

mictório (*Fontaine* ao lado) acrescenta inúmeras novas possibilidades de leitura a tal objeto. Da mesma forma que a *Merda d'Artista* de Manzoni modifica seu excremento. Ao propô-lo como arte este trabalho transforma os abjetos em belo.

O abjeto continua abjeto, porém, agora, com essa enunciação de obra de arte, ele ganha novos atributos que visam à contemplação estética. Atribuições estas que fazem, tanto no caso da *Merda d'artista* quanto no caso do trabalho proposto por esta pesquisa, articular com qualquer outra obra de arte, digamos com o *Moisés* de Michelângelo. Essa subversão dos conceitos de abjeto (que não é belo por definição) e de belo (que não é abjeto por não ser algo agradável, que causa prazer) tem espaço na arte por ser esta, ao contrário da ciência, o campo do artifício e das incertezas.

A arte como o lugar onde se pode almejar o paradoxo e a ambigüidade, por não acreditar que a razão e sua estrutura lógica de pensamento seja a única forma de experimentação possível da realidade, realiza-se, no caso do trabalho prático deste estudo, pelas relações ambíguas estabelecidas entre o abjeto e o belo; a atração e a repulsão no momento da fruição da obra; o controle



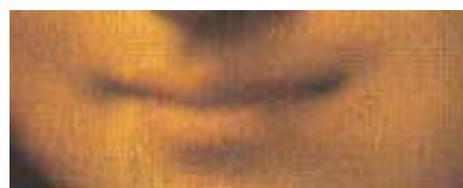
Leonardo da Vinci, *Monalisa*, 1503-1507

e o descontrole no processo de construção da mesma; o espaço interior e o exterior; e, ainda, na própria idéia de conter o descartado.

A realização do trabalho aborda o tema paradoxal do controle e descontrole uma vez que o método escolhido é norteado apenas pela intenção da fruição estética, ou seja, a parte racional da experimentação compromete-se com o desejo de obtenção de prazer sensível. De acordo com os sete princípios de Leonardo da Vinci, em seu *Tratado sobre a Pintura*, – *Curiosità, Dimostrazione, Sfumato, Arte/Scienza, Corporalità e Connessione* – o sfumato

consistiria, além da técnica de esfumçar as linhas de uma pintura para uma maior ilusão de profundidade, na capacidade de aceitar a ambigüidade e o paradoxo.

Para Leonardo da Vinci, a pintura é uma *cosa mentale* (coisa mental), ou seja, a verdadeira representação tem lugar na mente tanto dos artistas quanto dos espectadores. Assim, quando o artista esfumçou a região da boca e dos olhos de *Monalisa*, ele, na verdade, deixou que os espectadores completem essas partes da face com a mente. Na construção de um retrato, tanto a área da boca quanto a dos olhos são as mais importantes e, da mesma forma, as mais complicadas de serem feitas por serem as que contém a expressão da pessoa que está sendo retratada. A partir do momento em que completamos essa expressão com nossa mente, temos uma união entre o sentimento causado pela expressão que damos à *Monalisa* e a razão proporcionada pelo método de construção mental da obra, que é iniciada por da Vinci e terminada pelos seus fruidores.



Olhos e boca da *Monalisa* (detalhe) de Leonardo da Vinci

Com a relação de ambigüidade no *sfumato* elaborado por Leonardo da Vinci, este trabalho une a beleza e a abjeção. Essa ambigüidade visa estudar a união entre esses dois opostos sem que isso resulte em uma anulação de um desses contrários. Além da relação ambígua entre a beleza e a abjeção, esta pesquisa propõe uma outra que diz respeito ao método pseudocientífico da elaboração dos objetos apresentados.

Esse método é chamado de pseudocientífico por se caracterizar muito mais como um jogo do que como um método propriamente dito porque suas observações, suas anotações e suas disposições espaciais são fundamentalmente estéticas e aleatórias fazendo com que a base da pesquisa se configure como puramente artística-inventiva no lugar de empírica.



Caixa 3 - 21/09/06 - 15h42



Caixa 17 - 21/09/06 - 16h07

O jogo é oferecido aos espectadores no momento em que algumas peças se tornam evidentes como, por exemplo, as palavras do terceiro grupo de cubos da composição. Essas palavras são de ordens diversas e remetem indiretamente aos dejetos contidos nas caixas. Com isso, os espectadores são agora fruidores e passam a jogar mentalmente, ao passo que tentam unir as peças desse jogo, sendo que as regras são sua última conquista.

As regras, ou melhor, o caráter pseudocientífico da obra se revela ao percebermos que os processos de apodrecimento do leite estudados utilizam da ironia ao aludirem a uma metodologia científica. Um método preciso não pode se verificar uma vez que não é valorizado um conhecimento profundo sobre a composição dos materiais, a reação química resultante da combinação desses materiais ou ainda a análise da matéria obtida. Os critérios da observação e da avaliação sistemática são altamente subjetivos pois dizem respeito à busca do belo ou à busca da Pedra Filosofal: “pedra preciosa extraída da feia *prima materia*, que é veneno em sua forma original.”⁵

O artista vêneto Ticiano foi contemporâneo de Michelângelo e é conhecido por ter antecipado algumas questões do Barroco ainda no período do Renascimento. Veneza, no século XVI, ainda era um grande ponto de encontro entre o Oriente e o Ocidente e o Norte e o Sul da Europa. Assim, a região estava

⁵ Edinger, *Op. Cit.* p. 169.

em constante contato com as mais diversas culturas proporcionando uma maior flexibilidade à arte veneziana. Somado a esse contexto específico de Veneza, está a personalidade do artista Ticiano cujos conflitos com relação à expressão de sentimentos em meio às estruturas rígidas e racionais nas manifestações artísticas da época podem ser vistas em seus trabalhos.



Caixa 8 – 21/09/06 – 15h48

Em grande parte de sua obra, Ticiano evidencia um constante conflito entre a racionalidade exemplar do Renascimento florentino e a expressividade herdada de seu mestre veneziano Giovanni Bellini. Ticiano, assim como seu amigo Giorgione, quer retratar o prazer e a melancolia da carne abrindo as portas para o que será conhecido como o sentimentalismo veneziano. Caminho este que será traçado posteriormente por artistas como Tintoretto e El Greco.

Segundo Marcel Brion (1985), em *Ticiano*, a ambigüidade presente em quase toda obra do artista não deve ser entendida como uma falta de critério ou ainda como uma não compreensão dos paradigmas do Renascimento de Florença com o qual Ticiano buscava uma aproximação. Mas uma virtude de conseguir fazer conviver a razão com a emoção.



Ticiano, *Amor Sagrado e Amor Profano*, 1513.

Na obra *Amor Sagrado e Amor Profano*, Ticiano escolhe essa relação ambivalente como o próprio tema como se pode observar abaixo. A profanação do sagrado pela junção de proposições distintas será melhor abordada no capítulo três.



Ticiano, *A Coroação com Espinhos*, 1570.

A estrutura horizontal de construção da pintura intensifica a relação dualista entre o sagrado e o profano. Ao posicionar as figuras uma ao lado da outra, Ticiano força uma convivência entre elas ao contrário da substituição de uma pela outra ou ainda da transformação de uma na outra. Essa composição do artista veneziano aceita o princípio cunhado por Leonardo da Vinci do *sfumato*, ela quer a convivência entre esses dois mundos, ela aceita a ambigüidade e rejeita a cisão entre dois mundos.

Voltemos ao corpo. Os fluidos corporais causam abjeção por se situarem nessa fronteira entre o eu e o mundo, entre o indivíduo e o Outro. Assim, essas bordas devem ser entendidas como as linhas esfumaçadas de da

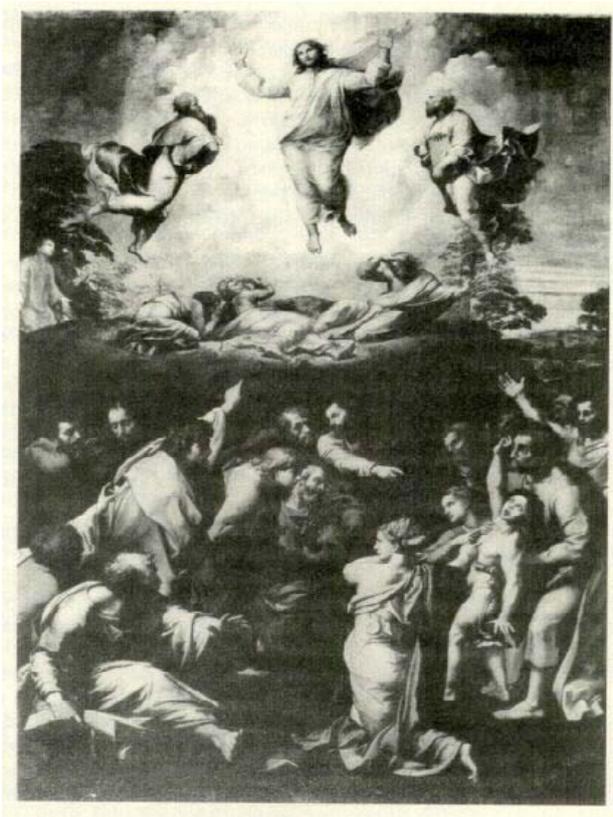
Vinci já que não nos é possível saber o exato momento em que algo pulou a cerca, o momento em que deixou de ser um e passou a ser outro. Dessa maneira, os fluidos corporais habitam tanto o interior dos nossos corpos quanto o exterior. Eles existem no entre, no que já não é interno mas também ainda não é externo.

Assim, podemos relacionar o corpo e seus fluidos com as pequenas caixinhas, que contém esses mesmos fluidos. Cada uma delas tem uma mistura do leite materno com um fluido, dejeito humano, estabelecendo conexões entre os excrementos e as partes do corpo humano às quais eles remetem como, por exemplo, a caixa da mistura do leite com o sangue menstrual que é, de outra forma, a união do seio com o útero. Os pequenos contêineres seriam corpos abstratos, corpos sem donos.

De acordo com a lei dos opostos, uma intensa consciência de um dos lados constela seu contrário. Então, o material sagrado posto em sacrifício, o leite materno, para efeito desta pesquisa, constela a matéria morta, profana, em putrefação.

A noção de Prima Matéria remonta aos filósofos pré-socráticos, que estavam presos a uma idéia *a priori*, uma imagem comum que lhes dizia que o mundo é gerado de uma matéria única original, a chamada primeira matéria. Divergiam no tocante à identificação dessa matéria primordial, mas concordavam com sua existência. A identificação metafórica aqui é a do leite materno com a Prima Matéria por ser ele o alimento primeiro dos seres humanos, o material que impulsiona a vida.

Por outro lado, as substâncias unidas ao sagrado leite estariam, ainda na linguagem alquímica, no estágio da *Putrefactio* que é “putrefação”, a decomposição que destrói corpos orgânicos mortos. “Testemunhar a putrefação de um corpo morto era uma experiência capaz de produzir um poderoso impacto psicológico” (EDINGER, 1985, p. 166). As fezes, os excrementos e maus odores referem-se à *putrefactio*. “O negrume, quando não é a condição original, tem como origem a morte de alguma coisa. Aquilo que se torna terra ou carne está sujeito à morte e à corrupção (p.172).



Rafael, *Transfiguração de Cristo*, 1517.

A *Mortificatio*, assim, se relaciona com o tema da paixão de Cristo tão recorrente na história da arte ocidental. Por dizer respeito a esse movimento vertical, de ascensão, a paixão é o conflito experimentado pela agonia da vida seguido pelo alívio da morte. As noções tanto de uma vida agonizante quanto de uma morte aliviadora são contraditórias à primeira vista mas traçam as relações desejadas para esta pesquisa.

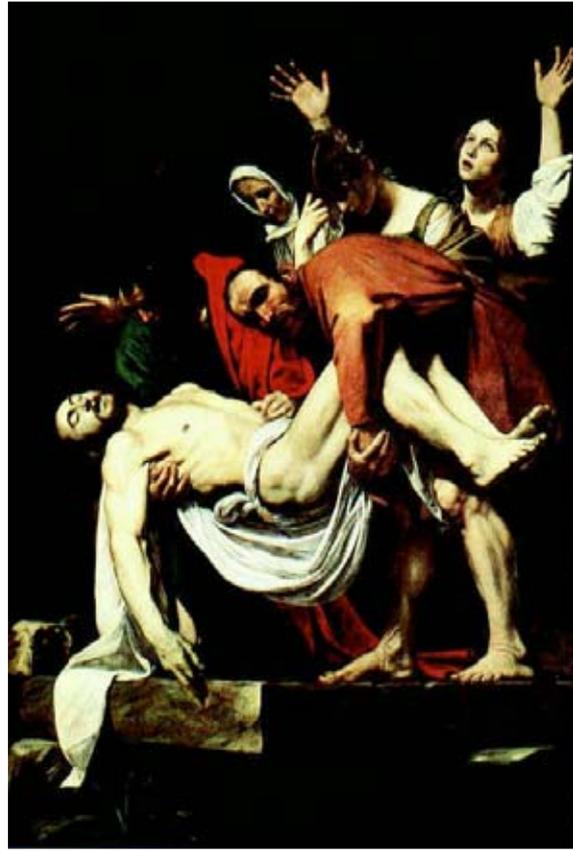
As oposições compostas nas relações ambíguas relatadas acima não são estabelecidas entre a

morte e a vida mas da visão da morte como causadora de alívio e da vida como sofrimento. Nas palavras de Comte-Sponville, “a morte não nega a vida; e as tempestades nada provam contra a navegação.” Pois, “viver é um reino de sombras.” (1997, p. 9-10). “Tal como usada no ascetismo religioso, tem o sentido de sujeição das paixões e apetites por meio de penitência, abstinência ou de dolorosos rigores infligidos ao corpo.” (p. 165).

Todavia, essas imagens sombrias com freqüência levam a imagens altamente positivas – de crescimento, ressurreição, renascimento. As imagens da Paixão de Cristo, em Caravaggio, mostram, além da relação de ambigüidade descrita acima, o corpo como *prima materia*. Assim, é com intervenções sobre o corpo humano que as manifestações artísticas, como as outras manifestações culturais, são pensadas.



Caravaggio, *O Coroamento de Cristo*, 1602.



Caravaggio, *O Sepultamento de Cristo*, 1604.

A interação dos seres humanos com os objetos do mundo ao seu redor é mediada pelo próprio corpo e as impressões que temos do mundo dependem de nosso corpo. Se não podemos falar das coisas em si é porque essas coisas existem para os seres humanos na relação que estabelecem com nós. Assim, se as relações se remetem às experiências corpóreas (e aí, não apenas as sensoriais), elas precisam do corpo para ocorrer. Então, nem mesmo o *Moisés* de Michelângelo poderia, ou sequer teria como, escapar dessa materialidade do corpo humano. Os grandes mestres da história da arte ocidental não abriram mão do corpo do real, pois a criação tem suas bases no real.

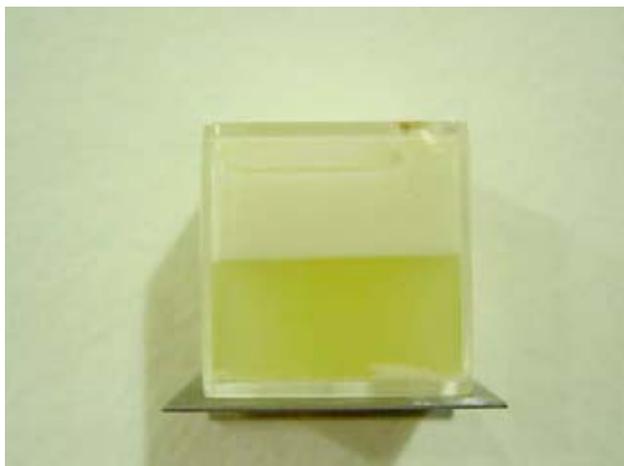
A pele define sem os limites entre o eu e o Outro. Mas e seus buracos? Esses entre-espços do corpo permitem a sensação de abjeção por serem os canais pelos quais os abjetos corporais transitam. Os pequenos contêineres propostos na produção poética são uma metáfora desses entre-espços. As caixas transparentes, ainda sem o conteúdo, proporcionam um diálogo entre os espços internos e externos da mesma forma que algumas

fotografias tiradas durante a *putrefactio* farão devido à disposição da instalação pensada.



A instalação, então, consistirá em 13 grupos formados por três pequenos objetos cada. Cada grupo conterà em uma peça de acrílico tamanho 3,5 cm x 1 cm com diferentes inscrições em cada uma (por exemplo, uma das plaquinhas contém a palavra “Cano”) em tipo Times New Roman; uma das

caixas, já exaustivamente descritas ao longo do capítulo, com 4 cm x 4 cm x 4



cm, que possui, em seu interior, a mistura do leite materno com os diferentes excrementos corporais recolhidos (por exemplo, em uma das caixas está a mistura do leite materno com a urina, em outra a mistura com remela e assim por diante); e uma foto impressa em vinil transparente e aplicada em um

pedaço de chapa de acrílico transparente também de dimensões 4 cm x 4 cm.



Estas fotos – que foram tiradas do conteúdo das caixinhas durante o processo de apodrecimento do leite com os excrementos como as que foram mostradas nas páginas 16 e 17 – terão um sistema de *back light*: uma luz é posicionada atrás das imagens, no espaço interno das caixas, estas de aço inoxidável, se

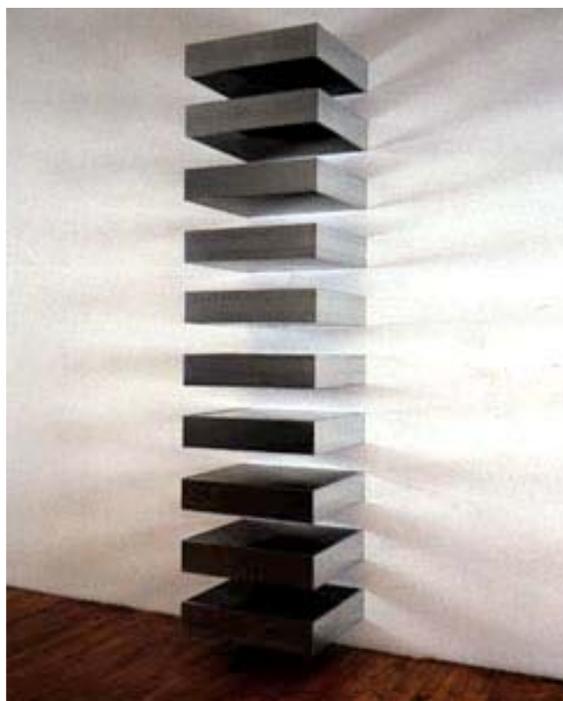
assemelhando às chapas de raio-x quando examinadas pelos especialistas, que as posicionam frente a uma caixa de luz possibilitando, aqui também, esse

diálogo entre exterior, interior e o sutil limite entre eles. Com o sistema de *back light*, o limite entre o espaço interno e o externo das fotos realmente se perde, pois a utilização da luz torna quase invisível as partes mais claras da imagem causando uma leve projeção dessas partes claras pra frente da imagem e um recuo das partes mais escuras. Aí, até a imagem bidimensional da fotografia ganha um espaço de ilusão permitido pela luz.

Lúcifer, ironicamente, é o portador da luz!

As belas imagens apresentadas entrarão em conflito com os outros dois objetos com os quais se relaciona. A admiração de cada grupo de excremento será repensada na medida em que os códigos apresentados (caixa com inscrição + caixa com dejetos + caixa com foto da mistura dos dejetos com o leite materno) tentarem ser decifrados. E esse exame de cada grupo resultará, pelo menos é essa a intenção pensada para a realização do trabalho, na convivência de sensações ambíguas como o prazer e o desgosto, a atração e a repulsão ou ainda a beleza e a abjeção. “A mais bela mão vista no microscópio parecerá horrível.”⁶

A apresentação desses treze grupos de três objetos cada fará alusões formais e conceituais tanto às propostas minimalistas quanto às da arte conceitual, especificamente ao trabalho de Kosuth *One and Three Chairs*. As relações formais com o minimalismo de Donald Judd acontecerão na análise do material acéptico que é industrializado (as peças de acrílico, as caixas com as fotografias em *back light* e a pequena prateleira de aço inoxidável que suportará as caixas) e sua posição sugere uma série de elementos



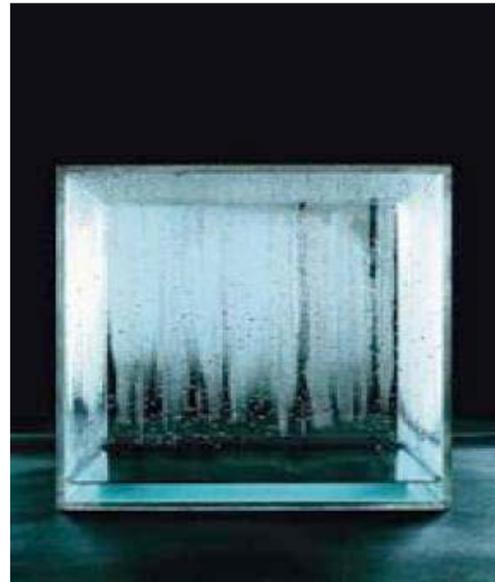
Donald Judd, *Untitled*, 1989.

⁶ Spinoza, *Carta 54 a Hugo Boxel*, *Oeuvres*, IV, p. 291

iguais. Mesmo sendo preenchidos por matérias orgânicas como o *Cubo Condensado* de Hans Haacke.



Donald Judd, *Untitled*, 1968.



Hans Haacke, *Condensed Cube*, 1963.

A semelhança com o trabalho das cadeiras de Kosuth existe por relacionar três objetos que são, na verdade, um só. No entanto, os três objetos de Kosuth se mostram como três diferentes formas de pensar um mesmo objeto enquanto que no trabalho desta pesquisa os três objetos são também diferentes formas de abordar o mesmo assunto, porém as informações contidas em cada objeto não deixam claras, como no caso de Kosuth, essa relação.

No lugar de colocar como diferentes formas de experimentação de um mesmo objeto como, na obra de Kosuth, a cadeira (com o seu significado, sua fotografia e a própria cadeira), de forma direta e objetiva, este trabalho relaciona três diferentes formas de experimentação do mesmo objeto (para cada grupo de três caixas) porém de forma mais aberta, subjetiva e jocosa. Cada grupo formado de três caixas, ainda formarão uma linha vertical ao invés de apresentarem uma composição horizontal para não sugerir uma ordem única de leitura de cada grupo.



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Capítulo dois: a beleza profana



Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978.

“Eu experimento a abjeção somente se o Outro se estabeleceu e substituiu o que será “eu”. Não apenas um outro com quem eu me identifico e incorporo, mas um Outro que me precede e me possui, e por tal possessão me causa/faz ser.” (KRISTEVA, 1982, p. 10).⁷

a abjeção

Em *Powers of Horror*, Julia Kristeva desenvolveu a noção de abjeção, que virou referência nos estudos sobre a opressão, principalmente, das mulheres e do corpo maternal nas sociedades patriarcais. Para Kristeva, a abjeção é uma operação psíquica pela qual a identidade subjetiva e a de grupo se constituem

⁷ (tradução livre) Julia Kristeva, *Powers of Horror*, Columbia University Press, 1982. “ I experience abjection only if an Other has settled in place and stead of what will be “me”. Not at all an other with whom I identify and incorporate, but an Other who precedes and possesses me, and through such possession causes me to be.” p. 10.

por excluir qualquer ameaça às fronteiras do próprio sujeito ou do grupo em questão. A ameaça principal para o sujeito em desenvolvimento seria sua dependência do corpo materno e não, como teorizou Freud, a castração de seu órgão genital pela figura paterna. Com isso, a abjeção estaria fundamentalmente ligada às funções maternas.

Em seu outro livro *Black Sun*⁸, Kristeva afirma ser o matricídio a necessidade vital dos seres humanos porque, para que se tornem sujeitos em uma cultura patriarcal devem rejeitar o corpo materno. Porém, como as mulheres não conseguem “abjetar” esse corpo da mãe com o qual também se identificam enquanto mulheres elas desenvolvem uma sexualidade depressiva. No decorrer do livro, a autora sugere que precisamos de novos discursos sobre o corpo materno e sobre o relacionamento entre mães e filhas, um discurso que não proíba o amor entre as mulheres pelo qual a subjetividade feminina se forma.

A abjeção, então, é um estado de crise, de auto-desgosto e desgosto com relação aos outros. Não é a repulsa física, “falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem”, diz Kristeva, “é algo que simultaneamente fascina e repele, aflige e alivia. Não existe fora do ser e mesmo assim o ameaça.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).⁹

O sentimento de abjeção emana do sentido das pessoas de ordem biológica, social ou espiritual. A abjeção é o estado de fusão com o Outro, o que se encontra fora do ser com o ser. Assim, ela não é apenas o relacionamento individual com as suas formas mais conhecidas como o vômito, as fezes ou o cadáver, é todo um conjunto de sistemas que nutre esse relacionamento. É um estado de ser intolerável. É ver momentos de morte imprevistos antes de morrer. “Podemos chamá-la de fronteira; abjeção é, sobretudo, ambigüidade. Porque ao passo que libera a apreensão não corta radicalmente fora o sujeito/assunto que o

⁸ Julia Kristeva, *Black Sun: depression and melancholia*, Columbia University Press, 1992.

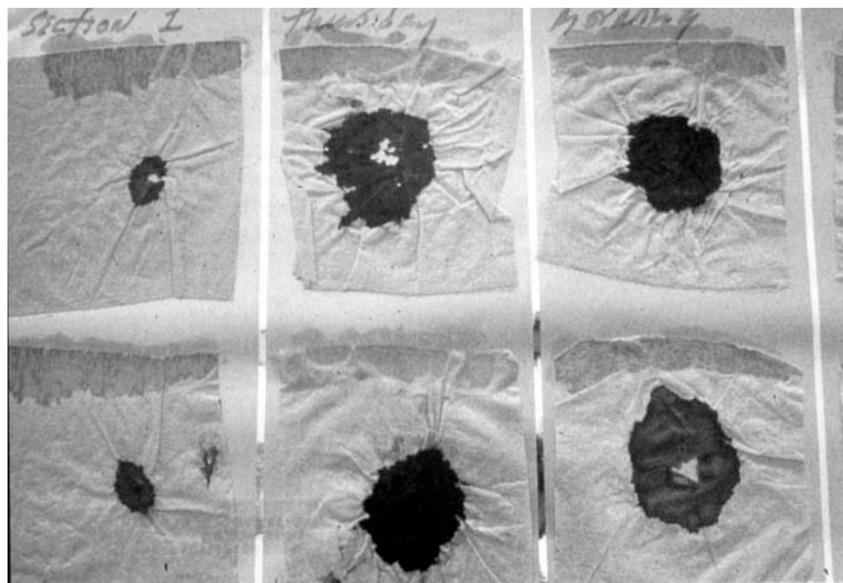
⁹ (tradução livre) Julia Kristeva, *Powers of Horror*. 1982, p. 4. “(It is not) lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.” (...) “is something that simultaneously fascinates and repels, it afflicts and it relieves. The threat does not exist outside of the being and threatens it.”

ameaça - ao contrário, a abjeção reconhece-o como em estado de constante perigo.”¹⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 9).

Ao se estabelecer nos espaços entre o indivíduo e o Outro, a abjeção nos faz pensar sobre os objetos limítrofes de nosso corpo como os que reconhecemos sua origem em nosso ser mas que habitam o Outro. Esses objetos ambíguos, que são ao mesmo tempo em que não são nossos, são bem percebidos no corpo humano por seus excrementos, fluidos e dejetos, pois a relação entre o que é interior e o que é exterior ao corpo causa abjeção por não termos mais a clareza sobre essa exterioridade dos excrementos, eles parecem ainda nos pertencer.

Enquanto a remela, o mijó, o cuspe, o vômito permanecem internos eles não nos causam repulsa. Porém, mesmo quando já não se encontram mais dentro de nós, devemos tomar conhecimento deles uma vez que fazem parte da nossa constituição tanto biológica quanto, e principalmente para este estudo, como sujeitos.

Com essa intenção em tornar conhecido ou ao menos passível de



Carolee Schneemann, *Diários*, 198?.

discussão o abjeto, artistas das décadas de 1960 e 1970, principalmente, fazem dos dejetos corporais o material para a construção de suas obras de arte. As artistas feministas encaram o sangue menstrual, o corpo e o leite materno como

¹⁰ (tradução livre) Kristeva, *Op. Cit.*, p. 9. “We May call it border; abjection is above all ambiguity. Because while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it - on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger.”

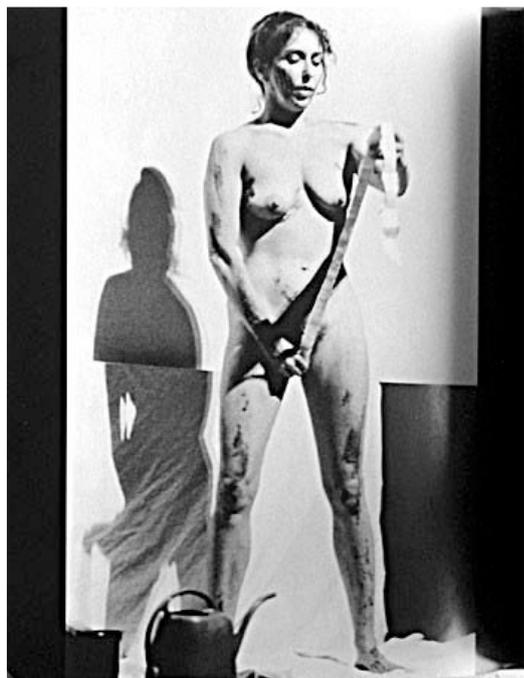
formadores de suas identidades femininas enquanto os homens utilizam o esperma para abordarem o assunto do abjeto corporal e seus fundamentais distúrbios na consolidação da identidade.

Carolee Schneemann criou um diário com seu sangue menstrual ao pendurar vários pedaços de papel com sangue uns ao lado dos outros. Esses papéis tinham inscrições como dias da semana e outras palavras que pudessem remeter o espectador ao mundo do cotidiano feminino. A artista produziu outros trabalhos, de performance, que valorizavam o corpo da mulher como campo de intervenção artística questionando não apenas o uso do corpo feminino como modelo (as musas) nos diferentes períodos da história da arte ocidental como também o mapeamento do corpo da mulher para a sua formação individual.

Na performance *Interior Scroll*, de 1976, realizada em East Hampton, Nova Iorque, e no Telluride Film Festival, Colorado, Schneemann, como em um ritual, se posicionou em pé em uma mesa, com o corpo pintado de lama, e, lentamente, tirou de sua vagina um longo pedaço de papel em que constava o seguinte texto, que foi lido pela artista:

"Eu pensei na vagina de diferentes maneiras – fisicamente, conceitualmente: como uma forma escultural, uma referência arquitetônica, a fonte do conhecimento sagrado, extase, passagem do nascimento, transformação. Eu vi a vagina como uma câmara translúcida na qual a serpente era um modelo externo: mais interessante devido à sua passagem do visível ao invisível, um espiral com o formato do desejo e dos mistérios gerenciais, atributos dos poderes sexuais femininos e masculinos. Essa fonte de conhecimento interior seria simbolizada como um índice que unifica o espírito e a carne em uma deusa da devoção".¹¹

¹¹ (tradução livre) "I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by it's passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship."



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1976.

Dentre outras várias artistas, Carolee Schneemann lida com a abjeção ao levantar questões sobre os limites interiores e exteriores do corpo humano por meio da utilização dos fluidos corporais e de seu próprio corpo como materiais para construção dos seus trabalhos. Essa relação ambígua entre as fronteiras embaçadas do espaço interior e o exterior que caracteriza o abjeto causa uma outra relação de ambigüidade entre a atração e a repulsão pelo próprio abjeto.

Ao nos depararmos com o abjeto, pelo fato deste nos pertencer, nos aproximamos dele mas, ao mesmo tempo, nos afastamos dele. Se é o reconhecimento do indivíduo no abjeto que lhe causa repulsa e atração e não apenas o abjeto sozinho, há uma dimensão do estranhamento na abjeção.

Para Freud, o estranho é aquilo que deriva seu terror não de algo externo ou desconhecido, mas de algo estranhamente familiar que supera quaisquer esforços do indivíduo para se separar dele. O estranho é algo que era familiar mas se torna subitamente estrangeiro (FREUD, 1919).

A ligação da abjeção com o estranhamento cunhado por Freud foi ressaltada por Kristeva. Porém para ela, o que distingue esses dois conceitos é a situação limítrofe presente na abjeção, que é elaborada pela falha em reconhecer seus familiares. Nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória.

A abjeção, assim como o estranhamento, é uma sensação de espanto sofrida pelo sujeito, mas, no estranho, essa causa ocorre ao sujeito se identificar no Outro e, diferentemente do estranhamento, é uma sensação de desgosto e ameaça pelo que é excluído por não saber que o que é expelido é parte constituinte do seu ser. Nas palavras de Julia Kristeva: “Uma ameaça que parece emanar de um exorbitante exterior ou interior, descartado além do espaço do possível, do tolerável, do pensável. Ele permanece aqui, bem perto, mas não pode ser assimilado.”¹² No caso do abjeto, sua causa é também sua consequência.

Pensar na exclusão, nos dejetos sócio-corporais e nos sentimentos de atração e de repulsão ligados a eles nos remeteu aos conceitos de belo por suas relações de ambivalência, em muitos aspectos, com o abjeto. A beleza, em linhas gerais, seria a sensação de atração e admiração, de um desejo de aproximação causada por um objeto (belo) em alguém.

a beleza

A noção de belo só coincide com a noção de objeto estético no século XVIII. Até então, nos escritos de Platão sobre a beleza, o conceito de belo era pensado como algo que dizia respeito à manifestação do bem. Com Aristóteles, o belo ganha a ordem simétrica como significado. Durante o Romantismo, Hegel iguala o belo ao verdadeiro. A única diferença seria que, no caso da verdade, a Idéia tem manifestação objetiva e universal e no belo ela tem manifestação sensível. Para ele, o belo é definido com a aparição sensível da Idéia.

O belo como perfeição sensível é a noção que leva ao nascimento da estética. Perfeição sensível significa uma representação sensível perfeita e também o prazer que acompanha a atividade sensível. Kant unificou essas duas definições de belo e insistiu naquilo que até hoje é considerado seu caráter

¹² (tradução livre) Kristeva, *ibid*, p. 1. “A threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated.”

principal, o desinteresse, ou seja: “o que agrada universalmente e sem conceitos”¹³ Com isso, insistia na independência entre o prazer do belo e qualquer interesse tanto sensível quanto racional (como político ou moral).

Kant, ainda, distinguiu o *belo livre* do *belo aderente*. O primeiro é o que não pressupõe um conceito daquilo que o objeto deve ser, como as flores são belezas naturais livres (ABBAGNANO, 2000). Já o segundo pressupõe esse conceito como, por exemplo, a beleza de uma igreja específica, digamos a Catedral de Brasília, pressupõe o conceito de finalidade a que tais objetos são destinados (funciona como igreja, como uma construção arquitetônica do modernismo brasileiro, utiliza os materiais e padrões pedidos pelo movimento, logo a Catedral de Brasília é bela). A noção de belo como perfeição expressiva é implicitamente defendida por aqueles que consideram a arte como expressão e a beleza como expressão bem-sucedida.

A arte tanto para Platão quanto para Aristóteles consistiria na *mimese*, ou seja, na cópia fiel do mundo real. Para eles, o artista – ou melhor, o artesão pois era essa a noção dada aos imitadores do mundo terreno – era alguém capaz de receber uma inspiração divina (do mundo das Idéias) a fim de copiar os objetos do real. Esse interlocutor entre o mundo inteligível e o mundo dos seres humanos apenas revelava a beleza que contida nos objetos criados pelos deuses. Na visão de Andre Comte-Sponville, esse processo se assemelharia a de um aluno ruim que precisa que o professor, seu mestre, lhe diga, baixinho em seu ouvido, o que deve ser feito e como fazê-lo (COMTE-SPONVILLE, 1997).

No *Banquete*, Platão (2002) afirma que a arte faz parte do Belo cuja função mística eleva a alma até o mundo inteligível, de onde vem toda a beleza e para o qual tende todo amor. A inspiração, para Platão, é origem insubstituível das belas obras e divina. Os belos poemas não são feitos por homens e nem são humanos, mas divinos e feitos por deuses.

Para Comte-Sponville “a arte nunca oferece mais que uma beleza, não apenas sensível e material, mas também *fantasmática*, isto é, imitando, não a verdade do ser, mas as ilusões da aparência” (1997, p. 233). Com essa

¹³ Immanuel Kant, *Faculdade de Julgar*, § 6.

conclusão, este filósofo diz que o trabalho artístico seria, pois, o de recusar essa noção de beleza na qual a arte permaneceria prisioneira da caverna.

Comte-Sponville questiona a posição idealista dos pensamentos de Platão e sugere uma percepção da arte e do belo segundo uma visão que ele chama de materialista por inverter o sentido do movimento platônico. Se, para o filósofo grego, o belo pertencia ao mundo inteligível e o artista, ao copiar a aparência deste objeto, visava a descendência da beleza para o mundo dos humanos, para Comte-Sponville, a origem de toda obra de arte está no mundo real (dos seres humanos), pois a beleza não é um fato mas uma invenção humana. “O Belo em si é muito mais velado do que revelado pelos artistas.” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 233).

Assim, o pensamento de uma estética materialista, conforme proposta por Comte-Sponville em *Tratado do Desespero e da Beatitude*, pede um movimento de ascensão partindo de um estágio que ele chama de *desespero* (adiante este conceito será explicado mais detalhadamente) para a atingir o céu pelo deleite estético. O belo proposto, então, não é o belo ideal de Platão que tenta imitar o modelo divino, mas um belo que não imita e que não tem um modelo. É o belo do real, um belo material e não espiritual, um belo humanista, cultural.

Pensando no belo como uma construção humana e, por isso, na arte como um lugar onde a subversão de conhecimentos e valores tem um espaço que é negado nas demais dimensões culturais como na política, se torna possível uma articulação direta entre a abjeção e o belo na arte. Dessa forma, seria possível pensar o abjeto como matéria original para a obtenção do belo simplesmente porque o abjeto faz parte da vida, ele existe.

Apesar de, conceitualmente, o abjeto não poder ser considerado belo por não permitir um julgamento estético na sua definição; a arte, por intermédios de seus artistas, apresenta esse abjeto com a intenção de proporcionar uma contemplação do mesmo. E isto basta. O que diferencia uma urina qualquer de uma em placas de cobre sob a etiqueta da arte (vide outra imagem, abaixo, da série *Oxidation Painting* de Andy Warhol) é a intenção do artista. A discussão não é mais que um objeto do mundo cotidiano ganha valor porque se tornou arte

mas que esse objeto ganha um outro valor, um valor estético que pede uma outra forma de contemplação deste objeto, ou ainda, que a aproximação deste objeto com a arte permitiu que ele fosse experimentado de uma outra maneira independente das atribuições de valor.

Essa intenção dos artistas em transformar objetos comuns em objetos de arte não é específica à arte contemporânea, como veremos mais a seguir, e mostra o caráter de artifício da apresentação da obra de arte. Um artifício intencional, por parte dos artistas, pode se estabelecer ao fazer crer, no caso do fruidor desavisado, que aquela obra de arte em questão tem algo a mais que seu objeto relacional (do mundo real), que a mera intenção do artista em fazer arte.



Warhol, *Oxidation Painting*, 1978.

O *Trompe-l'oeil* dos pintores possibilita a prostituição do que se deveria venerar mas não impossibilita a veneração, apenas finge ter mostrado algo de belo naquilo que não teriam visto sem a sua apresentação como obra. Ao modelar o abjeto, os artistas podem torna-lo belo, pois a criação pode ser um artefato que visa a produção do belo pela profanação do próprio ideal de belo.

Com isso, o *trompe-l'oeil* se constituiria no momento em que o abjeto é percebido como belo. Uma vez que ele não é belo, por definição, mas ganha esse atributo de enganar os espectadores ao se fazer passar por algo sedutor e atraente.

uma articulação entre a abjeção e a beleza

Pensando sobre essas definições do belo e da abjeção, algumas ligações entre eles se tornam possíveis e estas articulações se mostram fundamentais para um maior conhecimento sobre os temas que circundam minha produção atual.

A compreensão do abjeto envolve o exame dos caminhos pelos quais o interior e o exterior do corpo se relacionam sem que se tenha a certeza do que realmente é, pois o que é abjeto tem uma qualidade do objeto que é a de se opor ao “eu”. O que me é externo - o que é objeto - não é sujeito em virtude da existência de um limite físico, simbólico ou moral entre eles. Mas, no caso do abjeto, ao mesmo tempo em que ele se opõe ao “eu” com o “eu” se identifica e o compõe. Assim, no caso de um banquete que me atrai sensorialmente, seja pelos seus atributos visuais seja pelos olfativos, após a ingestão o corpo transforma a degustação do sublime em dejetos, em excremento, evidenciando a autonomia do corpo em relação ao controle da mente. O abjeto, esse objeto descartado, é excluído e leva o sujeito ao lugar onde os sentidos entram em colapso.

“Nem sujeito ou objeto. Algo que eu não reconheço como uma coisa. Um peso de não-significância, sobre o qual não há nada insignificante, o que me fere. No limite entre a não-existência e a alucinação de uma realidade que, se eu a reconheço, me aniquila. Assim, o abjeto e a abjeção são meus guarda-costas. Os primados da minha cultura”¹⁴ (KRISTEVA, *Powers of Horror*. p. 2).

¹⁴ (tradução livre) “Neither subject nor object. A something that I do not recognize as a thing. A weigh of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, which crushes me. On the

Esse lugar das incertezas que caracteriza o abjeto pode ser visto, também, como o *informe* em Georges Bataille, termo a partir do qual Julia Kristeva tirou a noção de abjeção reformulando-o ao relacioná-lo com questões sobre a identidade do sujeito e sua relação com o mundo.

Bataille descreve o *informe* como uma subversão da tradicional dualidade forma e conteúdo. No “Dicionário Crítico”, elaborado para a revista Documents, Bataille assim define o verbete “informe”:

“Assim, informe não é tão somente um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe”. (BATAILLE, *Informe*. Em “Oeuvres Complètes I”. p. 217).

Bataille negligencia a hipocrisia da exclusão e o ato de esconder a experiência da abjeção, que faz parte da vida. Assim, expor os aspectos básicos da vida tais como os excrementos corporais, os excluídos sociais, é importante para alcançar uma maturidade que consiste na aceitação desses dejetos. Pensar na completude formada pela integração do abjeto é a intenção desta pesquisa e não contribuir para a cisão do sujeito provocado pela desconsideração do abjeto,

edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, the abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.”

que nas palavras de Kristeva é “o que não respeita fronteiras, posições e regras. O entre, o ambíguo, o composto.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).¹⁵

O dejetivo, de acordo com Georges Bataille¹⁶, ao invés de se sondar como para seu ser, o faz em relação ao seu lugar (onde estou? no lugar de quem eu estou/sou?). Então o espaço que envolve o abjeto, o excluído, não é nunca um ou homogêneo, nem totalizante mas essencialmente divisível. Kristeva se aproxima desta visão de Bataille ao descrever que o espaço do excluído, do dejetivo, não é nunca um, nem homogêneo, nem totalizante, mas essencialmente divisível. “Um divisor de territórios, línguas, trabalhos, o dejetivo nunca para de demarcar seu universo cujos fluidos o limitam – pois eles são constituídos do não-objeto, o abjeto – questiona, constantemente, sua solidez e o implora para começar de novo.” (KRISTEVA, 1982, p. 8).¹⁷



Günter Brus, *Aktion "Selbstverstümmelung"* (ação "automutilação"), 1965.

O todo abrangente mundo da abjeção completa o eu com um simultâneo sentimento de horror e paz. Assim, o eu reconhece que nunca poderá conter o abjeto e que o fato de ele estar dentro do eu incentiva minha busca por ele. Com esse pensamento, fica mais fácil trazer as questões sobre a abjeção para as artes. Essa manifestação cultural, assim como as demais, experimenta o abjeto no seu cotidiano, porém consegue integrá-lo à

¹⁵ (tradução livre) Kristeva, *Op. Cit.* "What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."

¹⁶ Georges Bataille, *The Use Value of D. A. F. de Sade* Em *Visions of Excess: selected writings, 1927 - 1939*, 2006, p. 91-102.

¹⁷ (tradução livre) "A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe whose fluid confines constantly – for they are constituted of a non-object, the abject – constantly question his solidity and impel him to start afresh."

parte que lhe rejeitou.

O grupo de Viena não apenas integrou o abjeto à arte como ainda buscava a experimentação do estado de abjeção. Os principais artistas do chamado *Aktionismus* (acionismo vienense) como Günter Brus, Valie Export, Otto Mühl, Herman Nitsch e Rudolf Schwarzkogler pensaram, na Viena dos anos de 1964 a 1970, o corpo como suporte da arte e, em seguida, o corpo como a própria arte.

Segundo o teórico da arte e filósofo Pere Salabert (*apud* PIANOWSKI, 2006)¹⁸, a arte diretamente relacionada com o corpo humano é resultado de um processo no qual a arte parte da representação ilusória e anímica renascentista e chega ao momento da utilização da matéria física na obra de arte visando a aproximação entre a arte e a vida. Processo este percorrido pelos artistas austríacos uma vez que suas investigações partiram do espaço na pintura.

O fundador do grupo Günter Brus, ao longo de sua trajetória artística, começa suas pesquisas sobre a totalidade do corpo humano a partir de suas pinturas gestuais. Assim, é pela reivindicação da matéria e da sua concepção mundana no lugar da transcendental proporcionada pelas artes cunhadas na ilusão do espaço perspectivado, que os artistas de Viena acabaram por chocar os fruidores de suas obras e causaram repulsa nas freqüentes auto-mutilações e defecações, dentre outras ações dessa ordem, em público. O *Aktionismus* gerava abjeção com suas ações com o intuito de ampliar radicalmente as fronteiras da arte a partir de experimentações corpóreas, porém estas experiências não visavam, necessariamente, uma articulação com a beleza ou ainda a sua transformação em bela pela manipulação artística.

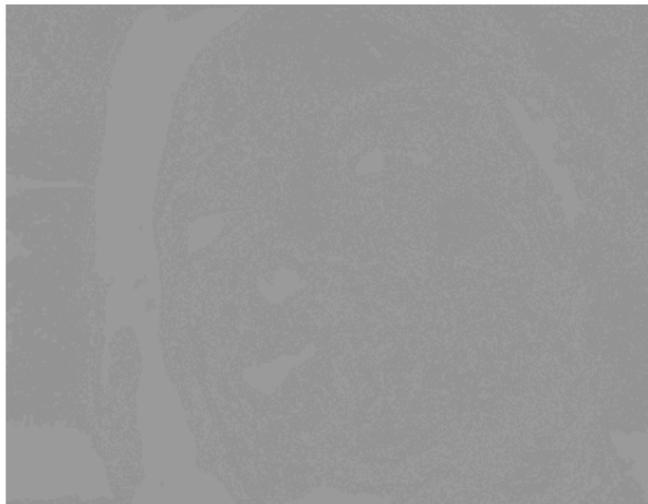
A artista Orlan provoca o sentimento de abjeção com suas performances que consistem na alteração de seu corpo por intermédio das nove intervenções cirúrgicas planejadas e concretizadas entre os anos de 1980 e 1993. Questões éticas e morais à parte, Orlan ao querer ter o queixo da Vênus de Boticelli, os olhos da *Psiquê* de Françoise Gerard, a testa da *Monalisa* e a boca da *Europa* de Boucher lida com as questões limítrofes do ser causando um

¹⁸ SALABERT *apud* PIANOWSKI, *O Corpo como Arte: Günter Brus e o acionismo vienense*. Em Revista Observaciones Filosóficas (www.revistaobservacionesfilosoficas.net).

extremo desconforto aos seus fruidores. Na última performance cirúrgica, em 1993, Orlan televisiona a cirurgia aumentando ainda mais as polêmicas de seu trabalho compondo os espaços da arte e da vida cotidiana.

As teorias do corpo são particularmente importantes para as feministas porque historicamente, nas áreas do conhecimento que chamamos de humanidades, o corpo da mulher é associado com o fraco, imoral, decaído e até mesmo sujo. Sob esse ponto de vista, uma artista mulher performer por si só já abordaria a abjeção.

O corpo, mesmo enquanto ainda pulsa, visto fora dos olhares da ciência e da religião é o auge da abjeção segundo os pensamentos elaborados por Kristeva. Pior só seria um cadáver que é a morte infectando a vida. Outras relações entre a vida e a morte serão desenhadas no próximo capítulo no qual alguns conceitos psicanalíticos de Freud, como as pulsões de vida e de morte, o estranhamento e a transitoriedade ganharão força.



Orlan na mesa pré-cirurgia



Orlan em suas transformações.



É da própria natureza do abjeto apontar a permanente cisão ou crise que residem na vida do indivíduo. Essa cisão tem suas raízes. A primeira ocorre no momento em que a criança se separa de sua mãe e performa seu primeiro ato de abjeção não-corporal. É também o momento em que o corpo da criança é mapeado por intermédio do ensinamento da linguagem e da iniciação do que é tabu e o que é norma para a sociedade. Por esse mapeamento, o indivíduo é

introduzido à estrutura social particular na qual irá crescer.



Caixa 1 – 24/09/06 – 11h13

Segundo Kristeva para que o artista exista é necessário que ele experimente um estado de conflito ecoando a experiência do abjeto original que inicia na hora em que a criança tenta se separar da mãe. Na vida dos artistas existe uma oscilação contínua

entre a produção de arte e a teorização com a presença da cisão ou separação.

O trabalho poético desta pesquisa configura-se com um mapeamento estético uma vez que é feito um estudo, também estético, dos fluidos e outras formas de abjeções corporais. Um levantamento sobre os diferentes abjetos do corpo foi realizado a fim de poder pensar melhor sobre a própria estrutura individual e social.

A abjeção do ser pode estar na forma culminante da experiência do sujeito para o qual é revelado que todos os seus objetos são baseados apenas na perda inaugural da mãe que causou as fundações do próprio ser. “Não há nada como a abjeção do *self* para mostrar que toda abjeção é, de fato, o

reconhecimento do querer no qual qualquer ser, significado, linguagem ou desejo é fundado” (KRISTEVA, 1982, p. 5).¹⁹.

Como o abjeto se compõe de julgamento e de afeto, de condenação e de ansiedade, ele pode ser relacionado com o belo e ainda com o belo na arte. Aliás, poder não é o melhor verbo para isto porque o que podemos verificar ao longo da história da arte ocidental é que essa relação sempre existiu. Em alguns momentos da história a abjeção foi mais ressaltada como em alguns movimentos de arte dos anos 1960, como veremos mais profundamente no capítulo cinco.

Bataille elaborou, ao longo de sua vida, vários textos sobre essa questão da exclusão social. Partindo de sua definição do *informe*, Bataille questiona a obsessão da ciência em querer dar forma para tudo o que existe. Para o escritor, essa atribuição de uma forma e de um conteúdo a todas as coisas, que remonta à Antigüidade Clássica, contribui com o pensamento social de descartar. Aquilo com o qual temos uma maior dificuldade em lidar, excluimos de nosso corpo, de nossa sociedade e, então, nos sentimos limpos e refrescados.

Nas obras de Édouard Manet *Le Buveur d'Absinthe* e *Olympia*, o tema da exclusão social é evidente. Manet tinha interesse particular em retratar as prostitutas (como a figura principal do seu quadro *Olympia*), bêbados, boêmios, artistas de rua e estrangeiros. Assim, o abjeto social, aquilo que a sociedade descarta de sua constituição mas continua fazendo parte dela está presente na obra do pintor.

Bataille descreve que a divisão dos fatos sociais para os fatos religiosos (como as proibições, obrigações e a realização da união sagrada) de um lado e os fatos profanos (civil, político, jurídico e organizações comerciais) do outro pode servir de base para a determinação de dois impulsos polarizados dos seres humanos: a excreção e a apropriação. Durante o período do desenvolvimento das organizações religiosas, elas representavam a maior abertura para os impulsos coletivos de excreção estabelecidos em oposição às instituições econômicas, jurídicas e políticas.

¹⁹ (tradução livre) “There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language or desire is founded.”

O fluxo heterogêneo marca o território que o ser pode chamar de seu porque o Outro, por ter morado no ser como seu *alter ego* – quem julga – o



Manet, *Le Buveur d'Absinthe*, 1859.

aponta pra esse ser pelo sentimento de desgosto. A noção de heterogeneidade, em Bataille, ou de *corps étranger* (corpo estrangeiro) permite que se note a identidade subjetiva elementar entre tipos de excrementos e tudo o que pode ser visto como sagrado, divino ou maravilhoso: “um cadáver semi-decomposto exaurindo pela noite sob uma aura luminosa pode ser visto como característico da unidade.”²⁰

E é justamente essa unidade entre o ser e o Outro, o corpo que descarta e o material descartado, a sociedade e seus abjetos sociais que esta pesquisa se propõe a estudar, em última análise, quando pensa estabelecer possíveis relações entre o leite materno e os excrementos corporais. O material rejeitado



Manet, *Olympia*, 1865.

passa por um processo de transformação que objetiva a sua integração que é atingido, no caso, pela arte.

²⁰ (tradução livre) Bataille, *Op. Cit.*, a half-decomposed cadaver fleeing through the night in a luminous shroud can be seen as characteristic of the unity.

Capítulo Três: a queda de Ícaro

o sublime e a sublimação: a verticalidade

A sublimação, em Comte-Sponville e Freud, forma a chamada terceira etapa da sobrevivência em nós da criança perversa-polimorfa (concentrada em uma fase pré-genital, homossexual e incestuosa) para o adulto saudável (numa fase genital, heterossexual e de fora da família). A primeira é a perversão na qual as tendências infantis são satisfeitas quando adultos e a segunda é a neurose na qual as tendências são recalçadas. Na sublimação, as tendências são deslocadas quanto ao seu objetivo: em vez de permanecer prisioneiro (neurose) ou de gozar anacronicamente a infância (perverso), quem sublima leva a infância consigo e investe em outra parte. Assim, a sublimação apresenta o movimento do materialismo que é de ascensão, de baixo pra cima, da perversão e da neurose para sublimação.

Sublime, aí, é visto como uma forma lingüística, literária e artística que expressa sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres. Em sentido próprio e estrito, o Ser é prazer que provém da imitação (ou da contemplação) de uma situação *dolorosa*. Com esse sentido, essa noção vem diretamente do conceito aristotélico de tragédia: que deve provocar “piedade de terror”. Burke, em *Inquiry on the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* (O inquérito sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo), distinguiu o sublime do belo: “O Belo e o Sublime são idéias de natureza diferentes: um tem fundamento na dor e outro no prazer.” (1756, p. 27).

O terror, a dor em geral, as situações de perigo são causas do sublime. O modo como essa causa pode produzir prazer (porque o subbime é um prazer) é um problema que Burke resolve da mesma maneira que Hume. Este, por sua vez, inspirara-se em Fontenelle (*Réflexions sur la poétique*, 36) ao afirmar que o prazer provém do exercício, ou seja, do movimento que a dor e o terror provocam no espírito quando isentos do real perigo de destruição. Neste caso – como diz Burke – o que nasce não é exatamente o prazer, mas “uma espécie de

horror deleitável, de tranqüilidade matizada de terror; este, porém, quando provém do instinto de conservação, é uma das paixões mais fortes. Isso é o Sublime.” (*Ibid.*: 7).²¹

Um pouco mais tarde, Kant, nas suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), repetiu os mesmos conceitos, porém os exemplifica em diversas culturas a partir de suas atitudes em relação ao sublime e ao belo. Na sua *Crítica do Juízo*, Kant dá continuidade a seus estudos sobre o sublime e fragmenta esse sentimento em dois componentes. O primeiro é a apreensão de uma dimensão desproporcional às faculdades sensíveis do homem, ou de um poder terrificante para essas mesmas faculdades.

“A qualidade do sentimento do sublime é ser ele, em relação a algum objeto, um sentimento de padecimento, representado ao mesmo tempo como final; isso é possível porque nossa impotência revela a consciência de um poder ilimitado do mesmo sujeito, e o sentimento só pode julgar esteticamente este último através da primeira.” (*Crítica do Juízo*, 27).

Por isso, Kant define o sublime como “o que agrada imediatamente pela sua oposição ao interesse dos sentidos.” (*Ibid.*, 29, Obs. geral).

Friedrich Schiller expôs e esclareceu as idéias de Kant ao afirmar que “se chama de sublime o objeto diante do qual somos fisicamente fracos mas moralmente superiores, graças às idéias.” (*Vom Erhabenen*, 1793). Hegel expressou na oposição infinito-finito o conflito típico do sublime: “o sublime é a tentativa de exprimir o Infinito, sem encontrar, no reino das aparências, um objeto que se preste a essa representação.” (*Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Glockner, I, p. 483). Hegel viu no sublime uma forma especial de arte, mais precisamente a arte simbólica. Nele, a dor e a situação de perigo que, para a estética do século XVIII, representam a causa do sublime, foram substituídas pela inefabilidade e pela majestade da substância infinita.

²¹ Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, 2000, p. 922-4.

Schopenhauer, por sua vez, considerou que o sublime existe quando “os objetos, cujas formas significativas nos convidam à contemplação pura, têm uma atitude hostil para com a vontade humana em geral (cuja objetividade se evidencia no corpo humano) e se opõem a ela ou a ameaçam com sua força superior” (*Die Welt*, 39). Para Santayana, “a sugestão do terror faz com que nos refugiemos em nós mesmos; aí, como numa ação de ricochete, intervém a consciência da segurança ou da indiferença, e nós sentimos a emoção de distanciamento e libertação, que consiste, realmente, o sublime.” (*The Sense of Beauty*, 1896, p. 60).

Assim, o sublime seria o resultado do momento de desespero no sentido que Comte-Sponville dá a esse termo. O não-esperar, o agora, visa o dar-se conta do real e não mais contar com as soluções em um mundo metafísico. Só a partir disso que uma libertação se tornará possível. Só aí o sublime se faz. Podemos pensar, então, sobre a necessidade do abjeto para a obtenção do sublime, uma vez que, o abjeto nos põe em relação com o mundo real, físico, o mundo da existência e do desespero. Para tanto, os fluidos corporais devem ser entendidos como um *Memento Mori*, ou seja, “lembra-te que és mortal”. A percepção dos fluidos corporais como abjetos está presente no texto de Julia Kristeva:

“Esses fluidos corporais, essa profanação, essa merda são o que a vida resiste, mal e com dificuldade, na parte da morte. Lá, eu estou no limite da minha condição enquanto ser vivo. Meu corpo se livra dessa barreira como estando vivo. Tais desperdícios deixam cair de modo que eu possa viver, até que, de perda em perda, nada permaneça em mim e meu corpo inteiro caia para além do limite – *cadere*, cadáver.” (1982, p. 3).²²

²² “These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere*, cadaver.”

Partindo da noção de que os fluidos nos lembram a mortalidade e a finitude, é possível uma articulação com os movimentos de arte dos anos 1960 como Fluxus e Arte povera como teremos no próximo capítulo desta dissertação. Por ora, basta ressaltar que o movimento italiano pensa o corpo como representante da vida. Uma energia vital que dialoga com a morte colocando em pauta a inexistência.

A tensão entre os opostos como existência e inexistência, vida e morte é buscada na parte prática desta pesquisa conforme dito nos capítulos anteriores. Na relação entre o sublime e a abjeção, uma ambigüidade é estabelecida uma



vez que essas sensações são causa e conseqüência da produção plástica. Os objetos propostos, as várias caixinhas de acrílico ou de inox, buscam a beleza e o sublime a partir dos dejetos corporais, dejetos estes que tornam concreta a abjeção. Mas o fruidor caminha na direção contrária à inicial porque para ele a primeira sensação é a da beleza e a abjeção pode

até não vir a ser sentida já que ela é apenas indicada e não declarada.

Com as peças na parede, tanto é possível a revelação dos dejetos corporais utilizados para a construção da obra quanto não. Uma camuflagem nos fluidos corporais é feita ao ponto de torná-los sensuais. Sendo a beleza a intenção final do trabalho, a abjeção será sentida por aqueles que decifrarem, de alguma forma, a mistura do leite materno com os excrementos nas caixas. Assim, para esses, a queda de Ícaro é o movimento a ser percorrido, pois partindo do sublime, esse fruidor experimentará a abjeção. Da atração visual, experimentará a repulsão proporcionada por um desvio na sedução da obra. O jogo proposto pelo trabalho é o de uma primeira atração dos fruidores pela apresentação do

belo mas, antes que o sublime seja atingido, um desvio é dado com a revelação do abjeto.

atos de purificação: o banheiro e a higienização do corpo

Para Georges Bataille, a sociedade ocidental é composta de várias ações que visam ignorar o sentimento de abjeção (BATAILLE *apud* HOLLIER, 1992, p. XII). Esses “atos de purificação” levariam tanto o indivíduo quanto a sociedade ao não enfrentamento com o abjeto, com o *heterogêneo*. Essa camuflagem dos dejetos em algo belo, porque sem uma proposta de transformação desses excrementos corporais eles não nos parecem belos, pela presença do leite materno e pela intervenção artística não adquire, no entanto, uma característica de um elemento purificador. Não se assemelharia, assim, com o que Bataille descreve com os “atos de purificação”.

Estes têm a função de fazer com que esqueçamos a experiência que tivemos com a abjeção para continuarmos a ignorá-la. Os atos de purificação tomam o seu lugar “com o único propósito de rejeitar o abjeto e de renegá-lo ao não-visto” (BATAILLE *apud* HOLLIER, 1992, p. XII). Com isso, segundo Hollier (1992), o “self” é, na maioria da vezes, mal-entendido ou apagado para que possa negar a presença da abrangedora experiência da abjeção.

A visão dos atos de purificação de Bataille que Hollier detalha em seu livro se aproxima desta pesquisa porque maior a experiência é a de lidar com a abjeção aceitando essas indefinições presentes na barreira entre o Ser e o Outro. O trabalho é de integração dos opostos, de uma convivência com o que está do outro lado da margem e não de uma cisão entre os dois lados. Essa união só é possível com a aceitação do abjeto.

Para analisar as sociedades capitalistas ocidentais, Georges Bataille se concentra nos meios de produção como uma forma de consolidar a *homogeneidade* social, pois uma sociedade *homogênea* é uma sociedade

produtiva, útil, na qual todos elementos inúteis são descartados não de toda parte da sociedade mas da parte *homogênea* (BATAILLE, 1997). Assim, o que não faz parte do ciclo de produção, ou seja, o que não é passível de assimilação por parte da sociedade, não se constitui nos aspectos *homogêneos* mas nos *heterogêneos*.

Na visão de Bataille, o dinheiro é a medida comum à *homogeneidade* social nas sociedades capitalistas. O dinheiro serve para medir todo trabalho e torna os seres humanos em uma função de medida dos produtos sociais, pois cada pessoa vale o que produz e não o que realmente é. Assim, nessas sociedades, a *homogeneidade* social está diretamente ligada à classe burguesa, que é responsável pelo consumo de seus produtos. Essa relação do consumo com o ato de tornar algo *homogêneo* poderia ser sintetizada como uma comunhão entre o produto a ser consumido e o consumidor, pois estes indicariam a vontade de assimilação, de digestão, de tornar o produto parte de si.

Em seu texto *The Psychological Structure of Fascism*²³, Bataille percebe os governos fascista e nazista como formas de política *heterogêneas* uma vez que se diferem do modelo democrático em outras nações, daí sua repulsa por parte dessas outras civilizações. Falar em *homogeneidade* seria falar de exclusão.

A partir do estudo das nações capitalistas como *homogêneas* e as demais como *heterogêneas*, Bataille aplica esses termos para outras esferas: da religiosa à biológica. Mas, independentemente da esfera da qual o *homogêneo* e/ou *heterogêneo* são analisados, o autor ressalta a forte tendência do *homogêneo* se manter puro e, para tanto, rejeitar toda e qualquer forma de *heterogeneidade* possível. A inclinação em eliminar o impuro é chamado por Bataille como “ato de purificação” e é realizado pela parte *homogênea*, que visa continuar como tal.

As partes *homogêneas* não são válidas dentro de si, cada elemento é útil para um outro e não para ele mesmo gerando uma circulação entre esses

²³ Georges Bataille, *The Psychological Structure of Fascism*. In: Fred Botting e Scott Wilson “The Bataille Reader”, 1997.

elementos úteis da sociedade. Então, o *homogêneo* se forma na organização produtiva e precisa ser constantemente protegido dos vários elementos desregrados que não são benefícios da produção ou não se encaixam neles. “A proteção da *homogeneidade* encontra-se em seu recurso aos elementos imperativos que são capazes de destruir as várias forças indisciplinadas ou de as submeter ao controle da ordem.” (BATAILLE In BOTTING e WILSON, 1997, p. 124).²⁴

A partir da noção de produção como a base da *homogeneidade* em nossa sociedade de consumo, Bataille declara que a ciência e as técnicas são as formas mais expressivas de uma *homogeneidade* social já que as leis fundadas pela ciência estabelecem as relações de identidade entre os diferentes elementos do mundo mensurável. Assim, a ciência não conhece o elemento *heterogêneo* como tal porque ele é impossível de ser assimilado ou consumido, “pois o objeto da ciência é estabelecer a *homogeneidade* do fenômeno.” (BATAILLE In BOTTING e WILSON, 1997, p. 126).²⁵ Em tais condições, os elementos *heterogêneos* se encontram subjetivados do universo *homogêneo*. Assim, as dificuldades em revelar as formas inconscientes de existência são da mesma ordem do conhecimento das formas *heterogêneas* uma vez que o inconsciente deve ser pensado como uma forma de *heterogeneidade*, assim como, a violência, o excesso, o delírio e a loucura.

Georges Bataille dá continuidade aos estudos sobre as sociedades de consumo, *heterogeneidade* e *homogeneidade* em *The Use-Value of D. A. F. de Sade*. Nesse texto, são enfocadas algumas formas de *heterogeneidade* como perversões e excrementos corporais a partir de uma divisão dos fatos sociais em fatos religiosos (como a proibição, a obrigação e a realização de ações sagradas) e fatos profanos (como as organizações civil, política, jurídica, industrial e comercial), pois essa divisão serve de base para a determinação de dois pólos de impulsos humanos: a excreção e a apropriação.

²⁴ (tradução livre) “the protection of homogeneity lies in its recourse to imperative elements which are capable of obliterating the various unruly forces or bringing them under the control of order.”

²⁵ (tradução livre) “the object of science is to establish the *homogeneity* of phenomena.”

Para Bataille, tanto a excreção quanto a apropriação podem ser percebidas como parte do ciclo de produção em nossas sociedades de consumo. A assimilação seria o próprio ato de consumir, de incorporar, enquanto a excreção se relacionaria com a produção. Assim, o processo de apropriação é caracterizado pela homogeneidade enquanto a excreção se apresenta como o resultado da heterogeneidade. A produção pode ser vista, então, como a fase excretória do processo de apropriação fechando o ciclo no corpo humano e nas sociedades em questão.

Nos textos sobre a sexualidade infantil²⁶, Freud analisa a fase anal como uma das fases pré-genitais junto com a oral. Para o psicanalista, tanto a primeira quanto a segunda são etapas nas quais as crianças experimentam prazeres sexuais ao se relacionarem com o mundo. Brevemente, a fase oral seria uma forma de conhecimento passivo do mundo uma vez que degluta e consome o mundo enquanto, na fase anal, a produção, ou melhor, a defecação se caracterizaria como uma ação ativa no mundo. Nesta última, o material fecal é descrito por Freud como dinheiro ou também como presente e dom (a partir da palavra inglesa 'gift' que abarca esses dois últimos sentidos) que a criança oferece ao mundo.²⁷

Essa criação de um "presente" para o mundo pode desenvolver ao ponto de se tornar uma patologia centrada na ação de excretar, de produzir. A patologia social relacionada à excreção em excesso se dá a partir do momento em que essa produção é maior do que pode ser consumido gerando, com isso, o desperdício. O ciclo de produção e consumo tanto nos seres humanos quanto nas sociedades capitalistas se auto-alimenta e, por isso, tem fim em si mesmo. Assim, sem a produção não há consumo. No entanto, uma produção excessiva gera produtos que não servem ao consumo se tornando inúteis ao ciclo, o que, na percepção de Bataille, caracteriza o *heterogêneo*. Então, o desperdício, a sobra, o lixo são os corpos estrangeiros ao ciclo de produção capitalista e causam abjeção.

²⁶ Vide Sigmund Freud. *Três Ensaios sobre a Sexualidade Infantil*.

²⁷ Sobre a relação entre o dinheiro e o presente com as fezes, ver caso do "Homem dos Lobos" em Freud, *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos*.

A noção do corpo estrangeiro (o *heterogêneo*) para Georges Bataille é tomado como base para os estudos sobre a abjeção realizados por Julia Kristeva. Para a autora, o sentimento de repulsa provocado pelo enfrentamento com situações limítrofes, a abjeção, pode ser sentido tanto pelos indivíduos quanto pode ser compartilhado por um grupo ou por uma sociedade. Assim, o abjeto, que pode ser o *heterogêneo* de Bataille, “permite que se note a identidade subjetiva elementar entre os tipos de excrementos (esperma, sangue menstrual, urina, material fecal) e tudo que pode ser visto como sagrado, divino ou maravilhoso.” (*Idem*, p. 151).²⁸

O crescimento de bens inutilizáveis enfatiza a heterogeneidade. O trabalho desta pesquisa, conforme detalhado no capítulo um, é compor dois ou mais aspectos de uma mesma coisa; no caso, a fusão da beleza com a abjeção. A partir disso, a *Beleza Profana* não visa relacionar questões opostas entre si ao ponto de torná-las cada vez mais distantes mas, ao contrário, perceber que são partes de um todo. Assim, uma centralização apenas no que Bataille descreve como *homogêneo* se mostra problemático a partir do momento em que exclui a existência do *heterogêneo* e vice-versa. Lidar com a abjeção é não descartar nenhum dos lados que envolvem o limite entre eles.

No texto *The Bathroom, the Kitchen and the Aesthetics of Waste: a process of elimination*, Ellen Lupton e J. Abbott Miller analisam os espaços da cozinha e banheiro e seus desenvolvimentos como consequência do crescimento da cultura de consumo nas sociedades capitalistas ocidentais. A produção e a distribuição em massa, proporcionada pelo aumento da indústria, gera uma rápida circulação dos produtos pela sociedade tornando-os lixo antes de se tornarem verdadeiramente inutilizados.

Essa produção de um lixo precoce é característica de nossos tempos e é ela quem movimenta a nossa economia capitalista tardia (JAMESON, 1997). Sem o lixo antes do lixo, uma aceleração na aquisição de um novo produto que substituirá o antigo não ganha espaço e, conseqüentemente, o sistema de

²⁸ (tradução livre) “the *heterogeneous* permits one to note the elementary *subjective* identity between types of excrement (sperm, menstrual blood, urine, faecal matter) and everything that can be seen as sacred, divine or marvellous”.

consumo não é estimulado, pois o lixo passa a ser o produto que não é consumido.

Assim, Lupton e Miller relacionam o aumento da produção do desperdício nas sociedades capitalistas com o desenvolvimento dos espaços do banheiro e da cozinha nas casas e nos espaços públicos dos Estados Unidos na passagem do século XIX ao XX. Tanto o banheiro quanto a cozinha têm não apenas seus espaços arquitetônicos modificados com o crescimento do ciclo do consumo nessas sociedades como também ganham novos materiais e utensílios. Além da relação entre o desenvolvimento dos espaços do banheiro e da cozinha e o das sociedades capitalistas, as autoras também traçam relações entre a cozinha e a etapa do consumo e o banheiro e a da produção tanto nas sociedades quanto nos indivíduos. Para essa última análise, lembram as fases do desenvolvimento infantil teorizado por Freud.

A mudança da fase oral para a fase anal, segundo Freud, indicaria uma mudança de um consumo passivo para uma produção ativa, pois a primeira sensação de prazer sexual da infância é construído pela sucção do leite materno, que é uma condição de recebimento. Uma fase posterior envolve o reconhecimento das fezes como uma extensão valiosa do corpo, uma situação na qual a criança descobre seu poder sobre o mundo exterior. O indivíduo pode vir a crescer com uma sublimação do erotismo anal se tornando organizado, parcimonioso e obstinado após ter levado um tempo para superar a incontinência fecal (FREUD, *O caráter e o erotismo anal*, 1908. Volume IX). Lupton e Miller abordam essa incontinência fecal nas sociedades capitalistas como a ênfase nos processos de eliminação e na produção do desperdício tornando os Estados Unidos como exemplo.

Como resposta ao acúmulo cada vez maior de lixo produzido pela sociedade e de doenças por falta de devidos cuidados com o corpo, o banheiro se torna o emblema de equipamento de higiene. O banheiro, como espaço arquitetônico, não era prioridade até o século XIX. Assim, a prática de banho, nos EUA, começou com ênfase na cura das doenças mas, a partir do século XIX, tomar banho se direcionou para o sentido de limpeza.

Com os estudos de Pasteur, pode-se perceber que as doenças eram, em grande parte, transmitidas por germes relacionados aos fluidos corporais e não eram causados pela falta de circulação do ar como era pensado anteriormente. “A ‘necessidade’ funcional de corpos limpos e casas limpas alimentou a cultura de consumo, ao mapear o corpo humano e arquitetural como um mercado um infinito inventário gerador de produtos.” (LUPTON e MILLER, 1992, p. 9).²⁹ O incansável desejo por novos bens construídos sobre rotinas fetichizadas giram em torno do consumo biológico.

O banheiro, na era do encanamento (na passagem para o século XX), ganhou um conjunto de equipamentos de porcelana com superfícies brancas e fáceis de limpar que refletiam as teorias contemporâneas de higiene. Os objetos usados na higienização pessoal eram portáteis antes do encanamento das casas modernas. Assim, os instrumentos usados como as travessas e os baldes para a limpeza eram similares aos usados na cozinha. Com o encanamento, os móveis, os utensílios e instrumentos de higienização se tornaram fixos, as *fixtures* (em inglês, essa palavra significa um móvel fixo). A pia, a banheira e o vaso sanitário ganharam locais próprios dentro do banheiro fazendo com que esse cômodo passasse a ser pensado de forma funcional e anti-séptica.

A cozinha seguiu a modernização do banheiro, onde a obsessão por limpeza ressonou nos materiais de superfícies não porosas usadas no chão, nas paredes e nas áreas de trabalho da cozinha da mesma maneira que nos seus utensílios, que ganharam formas arredondadas superfícies de metal para evitar a permanência dos resíduos nos anos 1910 e 1920. Nos anos seguintes, o banheiro moderno e a cozinha moderna consolidaram não só um universo próprio de móveis e ferramentas como também seus espaços como os mais importantes nas casas modernas. O banheiro se tornou um organismo compacto alojado no centro da casa moderna enquanto a cozinha se tornou uma fábrica em miniatura.

O banheiro e a cozinha se tornaram os templos no processo de eliminação oferecendo ambientes tecnológicos para o cuidado do consumo

²⁹ (tradução livre) “The functional “need” for clean bodies and clean houses has fed the culture of consumption, by mapping out the human and architectural body as a marketplace for an endlessly regenerating inventory of products.”

biológico e econômico. A ambigüidade nos novos utensílios projetados para a cozinha e o banheiro também se destaca já que eles são industriais (na maneira da produção) e orgânicos (nos desenhos anatomicamente funcionais, ergonômicos) ao mesmo tempo. Assim, as formas industriais porém modeladas organicamente podem ser percebidas como uma celebração plástica do desperdício culminando em uma estética fundamentada na excreção, que é a própria produção de bens de consumo (LUPTON e MILLER, 1992, p. 65).

Com isso, os pacotes de comida descartáveis se tornaram um paradigma nos bens de consumo pensando a economia como um corpo que tem o ciclo de produção de sobra, de desperdício, de ingestão e excreção. O processo de eliminação resulta do processo de produção onde consumir é ingerir e expelir, tomar e descartar se caracterizando como “a sobreposição dos padrões da digestão biológica, do consumo econômico, e da simplificação estética.” (LUPTON e MILLER, 1992, p. 2).³⁰

Os equipamentos de limpeza da casa e do corpo humano passam a ser projetados de forma cada vez mais funcional pois o objetivo desses equipamentos não é mais apenas estético mas que auxilie na eliminação dos resíduos, do abjeto: “os objetos funcionais organicamente modelados mas produzidos industrialmente confrontam o natural e o artificial, o biológico e o industrial para uma *estética do desperdício*.” Continuam, “o modelar fluido das formas funcionais refletiu a dupla obsessão do período pelo consumo *corporal e econômico*.” (LUPTON e MILLER, 1992, p. 2).³¹

O banheiro, nos Estados Unidos, se apresentou como a imagem exemplar da modernidade freqüentemente idealizado como uma evolução espontânea do puro design funcional no começo do século XX. Le Corbusier descreveu a casa moderna como a que adota os padrões higiênicos do banheiro, pois o arquiteto e urbanista valorizava o banheiro como a pura expressão da

³⁰ (tradução livre) “the overlapping patterns of biological digestion, economic consumption, and aesthetic simplification.”

³¹ (tradução livre) “the organically modeled yet machine-made forms of streamlined objects collapsed the natural and the artificial, the biological and the industrial, into *an aesthetic of waste*.” “The fluid modeling of streamlined forms reflected the period’s twin obsessions with *bodily* consumption and *economic* consumption.”

forma a serviço da função (LE CORBUSIER *apud* LUPTON e MILLER, 1992, p. 26). A higiene, ao invés do conforto corpóreo, determinou a evolução da estética do banheiro.

Esse espaço que mesmo quando compartilhado com outras pessoas tem a característica de um espaço íntimo e privado, é analisado como fisicamente limpo porém culturalmente sujo pelas autoras da *aesthetic of waste*. “O banheiro é um índice de civilização. Foi-se o tempo quando era suficiente ao homem ser civilizado em sua mente. Nós agora exigimos uma civilização do corpo. E não em outra linha da construção da casa houve tão grande progresso nos anos recentes que na civilização do banheiro.” (“Bathrooms and Civilization,” *House and Garden* *apud* LUPTON and MILLER, p. 90).³²

A higienização da moradia culminou em uma obsessão pelo branco. Essa cor auxiliaria na identificação do toda e qualquer impureza. Da mesma forma, podemos pensar o branco das louças e do espaço do banheiro como o agente purificador abordado por Bataille uma vez que ele não só denuncia a presença do elemento *heterogêneo* como garante a unidade entre os componentes *homogêneos*.

O banheiro virou um laboratório do manuseamento do lixo biológico de urina, de fezes, de cabelos, de trans-



Propaganda de produtos de higiene dos anos 1930

³² (tradução livre) *Bathroom and Civilization*. Vol. XXX N°. 2 (February 1917) “Bathroom is an index to civilization. Time was when it sufficed for a man to be civilized in his mind. We now require a civilization of the body. And in no line of house building has there been so great progress in recent years as in bathroom civilization.”

piração, de pele morta e outros dejetos corporais e a propaganda se tornou o meio crucial em manter regular o ciclo de produção de bens de consumo que objetivam a higienização do corpo. Ela cria desejo pelos novos produtos e ajuda a espalhar os emergentes padrões de higiene ao promover novos produtos que prometiam atingir os rigorosos ideais modernos de cuidado da casa como uma extensão dos cuidados com o copo. “Os publicitários traçaram o corpo humano como um campo de zonas de perigo, marcado pela descoloração, pelos maus odores, pelas manchas desagradáveis, e por outros embaraçosos compromissos de ‘delicadeza’ pessoal. A casa era tratada como hospital e paciente na necessidade de um tratamento com produtos intensivos de detergentes anti-sépticos a papéis-toalha.” (LUPTON and MILLER , p. 20).³³

A obsessão pela limpeza e, conseqüentemente, pela destruição dos elementos impuros se configura como uma reação radicalmente oposta a elaborada por Julia Kristeva nos seus ensaios sobre a abjeção. Essa reação de repulsa causada pelo enfrentamento com os excrementos corporais se torna fundamental, segundo a autora, por impor o reconhecimento dos excrementos como partes constituintes do corpo humano.

Assim, o movimento do mercado de consumo impulsionado pela mídia em eliminar o abjeto, em descartar os resíduos, em suma, em gerar desperdícios acabou por identificar cada vez mais o corpo da mulher com uma fábrica de dejetos, em especial os provenientes da vagina. Produtos como absorventes, detergentes próprios para a



Propaganda dos anos 1940.

³³ (tradução livre) “Advertisers mapped out the human body as a field of danger zones, marked by discoloration, bad odors, unsightly blemishes, and other embarrassing compromises of personal “daintiness”. The house was treated as both a hospital and a patient, in need of intensive product therapy from antiseptic detergents to paper towels.”

limpeza de calcinha, “sabonetes íntimos” e desodorizantes de calcinha são apenas alguns dos produtos criados apenas para eliminar os resíduos femininos. Outros ainda visam a funcionalidade do corpo feminino como um todo como, por exemplo, os sutiãs com enchimentos, corpetes que eliminam a barriga e levantam a bunda e as meias-calças que reduzem “em até dois números do seu manequim”. “Nesse processo de *eliminação*, o próprio corpo é refeito.” (LUPTON e MILLER, 1992, p. 9).³⁴

Visando uma integração entre aspectos ambíguos, esta pesquisa une o *homogêneo* ao *heterogêneo*, o leite materno ao esperma e ao catarro dentre outros. Então, a união dos dejetos corporais e os objetos racionais das caixas de acrílico que contém esses fluidos não deve ser confundida com a iniciativa em eliminar os excrementos mas sim com a possível contaminação entre esses elementos.

Dando continuidade aos lados racionais e objetivos dos objetos construídos na parte prática desta pesquisa, uma análise da Bauhaus e do Minimalismo ganharão espaço nos dois últimos capítulos da presente dissertação a fim de explicar o invólucro racional que contém a irracionalidade ironicamente.



a verticalidade como ligação entre os opostos

O movimento vertical põe em relação dois opostos: o alto e o baixo. Mas, o sentido é de baixo pra cima - segundo a proposta materialista - e não

de cima pra baixo como propuseram os idealistas onde o belo está no mundo inteligível e ele cai para o nosso mundo pela interlocução entre esses dois mundos. Comte-Sponville fala do sentido oposto partindo do desespero, do

³⁴ (tradução livre) “In this *process of elimination*, the body itself is remade.”

silêncio, de baixo para atingir os céus. O abjeto, então, estaria no mundo real, em baixo, enquanto o belo no alto, pois o movimento começa no real, na matéria, no dejetos e termina na arte.

A partir dessa concepção materialista de ter o real como ponto de partida, a aproximação com o método alquimista se justifica uma vez que esse método se constitui na transformação do real em ideal, ou seja, da morte e da putrefação dos materiais para chegar à Pedra Filosofal, ao elixir da longa vida. A origem é na terra, aqui em baixo.

Um movimento da mesma ordem pode ser verificado nas imagens da paixão de Cristo de alguns artistas onde a verticalidade, que consiste na elevação do espírito a partir do sofrimento na terra, é o mais importante na formação dessa passagem. O personagem de Cristo, após longos dias em agonia, atinge ao céu. Assim, a diferença do movimento vertical presente na paixão de Cristo com a estética materialista é o destino dessa elevação que, para os idealistas, consiste em um mundo divino (quem sabe inteligível?) e para os materialistas, o destino final dessa elevação, o outro extremo, consiste na própria vida. Atingir aos céus é viver simplesmente.

A proposta materialista analisada por Comte-Sponville elege a vida como resultado do movimento contrário ao de Ícaro. A vida, então, une o baixo com o alto, a matéria com a não-matéria. É no espaço da vida que a abjeção se faz presente, é no espaço da vida que temos que lidar com os limites e com a falta deles. Assim, a união do belo com o abjeto, ou seja, a diluição entre os limites da beleza e os da abjeção são pensados, para efeito da presente pesquisa,



como formadores de uma relação paradoxal uma vez que mesmo distintos entre si são postos em relação por algo que os contém.

A questão não é afirmar que o abjeto é feio ou grotesco porque ele não é belo em si já que a beleza inerente não existe. Se a beleza não é espiritual, dada aos objetos no ato de sua existência, ela é natural no sentido de ser determinada culturalmente, ou seja, uma construção humana. Do mesmo modo que a tinta também não é bela por si, mas sua transformação pela arte a torna bela uma vez que ela ganha uma organização visual atraente, o abjeto pode ser organizado visualmente ao ponto de se tornar atraente e não mais apenas repulsivo.

Os dejetos corporais assim como uma tinta qualquer a base de óleo existem, são do mundo físico e real e, por isso, podem ser matéria-prima para construção do belo. Da mesma forma que pigmentos formam a *Monalisa* de Leonardo da Vinci, cuspe, pigarro, suor, fezes, urina, cera de ouvido, dentre outros dejetos corporais, formam obras de arte. E, da mesma forma que a *Monalisa* como as outras pinturas ao passo que é o retrato da senhora Lisa ainda é pigmentos organizados de forma harmoniosa, a parte prática desta pesquisa ainda é abjeto trabalhada de modo a atrair os fruidores pela sua harmonia formal possibilitando um deleite estético causado pela arte. Meu artifício o faz belo.

O abjeto não precisa se tornar arte para ser admirado, ele poderia ser pensado como belo por alguém sem uma vinculação à arte uma vez que o belo é uma atribuição subjetiva e individual, assim alguém pode ver um abjeto “no estado cru, original” e deleitar-se esteticamente, mas esse caso não interessa a este trabalho porque não está lidando com a arte. Como artista, me interessa o tipo de intervenção causado pela arte e o que é modificado no abjeto pela arte.

O excluído, ao ser transformado pela intenção artística, não perde suas características de causar abjeção, não deixa de provocar repulsa, de colocar em conflito o “eu” em relação ao Outro, mas passa a ser também belo. Antes, ele não era pensado como belo porque não estava no mundo da arte e porque o abjeto nos lembra a morte e a morte não nos parece bela.

Freud aborda a transitoriedade (1916 [1987])³⁵ como a passagem do que fora belo e está fadado à inexistência:

“O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, de que desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e esplendor que os homens criaram ou poderão criar. Tudo aquilo que, em outra circunstância, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade.” (Freud, *Sobre a Transitoriedade*, p. 317).

O que temos então não é apenas uma questão conceitual com relação ao que é belo e ao que não é belo, há também uma questão psicanalítica envolvida. Mesmo sabendo da relatividade subjetiva e da efemeridade da beleza, há momentos nos quais temos mais facilidade em achar beleza do que em outros como, por exemplo, costumamos apreciar a cena de um bebê no berço e repudiamos ou temos piedade de um velho moribundo em sua cama.

Aliás, a própria palavra moribundo nos parece abjeta. E aí, a questão não é a da fronteira, a do limite entre a morte e a vida porque o recém-nascido (e que palavra gloriosa!) e o moribundo estão ambos vivos. Tanto um quanto outro vivem perto desse limite com a inexistência. O problema maior é o sentido vida-morte-vida, ou melhor, a direção da vida para a morte: o moribundo parte da vida para a morte enquanto o bebê segue em direção à vida. Os primeiros dias de vida de um bebê são os mais instáveis mas, a cada dia que passa, ele se estabiliza e começa a viver, com isso, por mais que saibamos do fato da morte, o bebê é repleto de possibilidade de vida. Esse ser humano debutante é celebrado como um símbolo da vida que se inicia mas esquecemos que, junto com a vida, a morte também se inicia. Começamos a viver e a morrer no mesmo instante.

³⁵ Freud, Sigmund. *Sobre a Transitoriedade*. Em “A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos.” Volume XIV, 1987.

No texto sobre a transitoriedade, Sigmund Freud começa a abordar o assunto ao relatar a reação de um amigo poeta quando observavam a beleza das flores e do jardim pelo qual passeavam. Para o poeta, o fato da beleza das flores ser efêmera, uma vez que a morte interrompe esse estado do belo, faz com que ele não as aprecie mais e demonstre até uma indiferença com relação à beleza anunciada das flores. Freud, em resposta à posição de seu amigo, elabora que o valor da transitoriedade é o da escassez no tempo: “a limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição.” (FREUD, 1916 [1987], p. 317). Assim, uma flor que dura somente um dia não nos parece menos bela que uma flor eterna de plástico que sugere a perfeição.

As flores causam em nós uma atração visual e olfativa. No entanto, elas nos agradam apenas quando estão no seu apogeu, ou seja, esbanjando vida. A partir do momento em que começam a murchar ou a secar e, conseqüentemente, a feder e a morrer elas não nos parecem mais belas. Não nos agradam as flores moribundas como não nos agradam as pessoas moribundas. Então, não são as flores que sempre nos seduzem, mas a própria vida. As flores não são belas, mas as flores em plena juventude sim, o seu desabrochar e não o momento em que sua morte está anunciada.

Nos desagradam o momento em que vemos a morte das coisas. E, no caso das flores, lembramos delas apenas como demonstração de vida e esquecemos, freqüentemente, da sua morte. Para tanto, congelamos o momento do desabrochar das flores como o representante da sua vida ao ponto de desconsiderarmos o fato de que elas também morrem. Pensamos as flores como belas, sempre. Ela são um dos nossos símbolos beleza. O mesmo não acontece com outros objetos como, por exemplo, as árvores para permanecer no âmbito da natureza.

As árvores não são símbolos do belo necessariamente. Assim como as flores, as árvores morrem e até duram mais que as próprias flores. Porém, conseguimos pensar em árvores feias e belas ou ainda em momentos de beleza, na primavera, e de feiura, no inverno. As árvores nos são belas, na primavera, por ser nesse momento do ano em que suas flores brotam e vivem. As flores estão aí para justificar e afirmar a beleza da árvore. Uma vez que elas deixam de

existir, esquecemos as árvores e esperamos até a próxima primavera para admirarmos essas mesmas árvores mais uma vez.

As flores mortas, então, são abjetas, pois nos lembram a fronteira entre a vida e a morte. A própria transitoriedade causa abjeção. A vida só existe em função da morte, aliás a única certeza da vida é a própria morte. Mas os limites entre a vida e a morte nos causam repulsa por não conseguirmos precisar o momento em que a morte se aproxima. O moribundo é a prova disso: ao mesmo tempo em que está vivo, aos poucos morre.

Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, mostra o dilema de um jovem inglês que posa como modelo para um retrato feito pelo artista Basil Hallward ao perceber que ele nunca mais será tão jovem e belo quanto na pintura. Influenciado pelo aristocrata e hedonista amigo de Basil Lord Henry, Dorian passa a pensar que a beleza é efêmera e sua admiração pelo quadro no qual está representado cresce ao ponto de se tornar uma extensão da personalidade de Dorian Gray. Assim, a pintura de Gray não é imutável como as outras obras de arte, ela também se torna efêmera e passa a se modificar a partir do momento em que Dorian modifica sua personalidade. Surge, então, uma relação de dependência entre o jovem modelo e o quadro. No fim do romance, Dorian Gray esfaqueia a tela com seu retrato em busca da liberdade mesmo sabendo que, na verdade, ele estaria se matando e fazendo com que o retrato voltasse a ser como era antes.

Assim como as flores são valorizadas apenas no momento de sua juventude, Lord Henry convence Dorian de que “quando a mocidade passar, a sua beleza ir-se-á com ela” causando, no jovem, um terror da velhice. Este se torna prisioneiro de seu belo corpo e, conseqüentemente, de seu retrato e sua libertação só ocorre a partir do momento em que resolve não mais fugir da abjeção, não mais temer a velhice e a morte.

Os fluidos corporais como catarro, a meleca são, segundo Freud, anúncios da morte. Essas pequenas mortes, que são as doenças concretizadas por seus fluidos, geram a abjeção. Esses fluidos evidenciam as pulsões de morte presente em nós e a repulsa do corpo doente toma lugar porque ele não é “eu” mas também não é o “outro”. “Eu” estou no processo de

me tornar um outro às custas de minha própria morte”³⁶ (KRISTEVA, 1982, p. 3). Os estranhamentos seriam causados, na visão de Kristeva, pela abjeção. “Eu imagino que tal é o desejo do outro. Uma emergência maciça e repentina do estranho, o qual, familiar como deveria ter sido em uma vida opaca e esquecida, agora me atormenta como algo radicalmente separado, abominável.”³⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 2).

A pulsão de morte, presente no sentimento de abjeção, pode ser exemplificada, então, pelos excrementos corporais, assim como o belo



representaria a pulsão de vida, ou seja, a vontade de auto-conservação. A pulsão de vida, um conceito elaborado por Freud é uma potência criativa da vida: é o novo. É o que está em constante transformação, é o que nos empenha a viver, o que está em processo de invenção.

Por sua vez, a pulsão de morte seria a repetição essencialmente. Sem o impulso criativo e inventivo da transformação na pulsão de vida, a pulsão de morte permanece. A compulsão é a estrutura que bem representa essa pulsão e é essa repetição compulsiva que leva ao sofrimento do indivíduo. No caso da pulsão de vida, ela renova.

Sigmund Freud, inclusive, relata aí que os artistas, de uma forma geral, teriam a capacidade de sublimar algumas questões da neurose e as transforma em vida com o seu caráter inventivo, ou seja, regido pela pulsão de vida. Assim, para Freud, sublimar é poder viver.

³⁶ (tradução livre) “I’ am in the process of becoming an other at the expense of my own death.”

³⁷ (tradução livre) “I imagine that such is the desire of the other. A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome.”

a estética do desespero

“A verdade está no fundo do abismo”

Demócrito

A estética do desespero, elaborada por Andre Comte-Sponville em seu livro *Tratado do Desespero e da Beatitude* (1997), é uma estética sem “beleza eterna nem absoluta, sem finalismo, sem mundo inteligível, sem inspiração, sem romantismo e, para concluir, sem posteridade.” (p. 234). Uma estética que se diferencia das propostas filosóficas pensadas até então por se opor ao finalismo. Esta noção de finalismo está presente na nossa sociedade ocidental desde a época dos pensadores clássicos e visa estabelecer uma relação causal na produção artística. Assim, para o pensamento platônico, o resultado final da arte é o de se unir ao mundo inteligível.

A presente pesquisa busca a construção da obra de arte a partir de uma estética materialista, ou seja, pensando a arte como instrumento de ascensão. Porém essa ascensão não quer atingir o mundo divino como na construção platônica, a ascensão é, para Comte-Sponville, viver. Para tanto, é preciso, em primeiro lugar, descer. Descer à matéria, descer ao fundo do abismo de Demócrito, descer ao estado de desespero. O céu não é mais a origem da arte, mas seu resultado. No pensamento finalista de Platão, as construções humanas surgem da comunicação do ser com o mundo das idéias, o mundo divino, ou seja, cada realização parte dos céus e chega à terra.

Para exemplificar o movimento oposto ao finalista, Comte-Sponville usa a imagem de Ícaro como necessária à construção materialista. Ícaro, por voar alto demais, tem suas asas derretidas pelo calor do sol e cai em direção à terra. Assim, uma estética materialista deve, em primeiro lugar, cair para poder começar de baixo: uma estética sem beleza eterna e sem beleza absoluta.

Não se trata de negar a existência do belo uma vez que isso seria o mesmo que negar a arte, como um todo, e também um dos prazeres do corpo, pois há uma verdade do belo que é a verdade do prazer que esse belo proporciona. Mas essa verdade não é absoluta. O belo não é a única possibilidade de obtenção de um prazer. Não existe nada absoluto e sim relacional. Com isso, há beleza no encontro de dois corpos compostos, onde um dos quais, pelo menos, deve ser dotado de sensibilidade para tornar possível o



sentimento provocado pela beleza. Ela é duplamente relativa porque precisa da relação sujeito-Outro e só é bela nessa relação.

Assim, o belo não é verdadeiro já que ele não existe *em si*, ele não existe independentemente do corpo e de suas afeições. Tanto o sensualismo

quanto o hedonismo colocam o prazer como o limite e o próprio fundamento da existência do belo. Se não há um mundo inteligível, não há belo *em si*. Assim, “se ‘o prazer é o objetivo da vida’, também é o da arte” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 252).

Epicuro diz ser o prazer o princípio de toda escolha e de toda rejeição. Freud retoma essa idéia com suas pulsões de vida e de morte. Pois tanto uma quanto a outra partem do gozo. Assim, esse gozo é diferente para cada um de nós uma vez que ele é parte da subjetividade e esta garante uma diversidade nas escolhas e nos gostos. Então, o belo é relativo, mas é sempre real, ou seja, está no nosso mundo concreto. Por não ser absoluta, a beleza tampouco é eterna. Ela depende dos corpos. E os corpos têm uma história. A arte, por ter uma historicidade, exclui todo finalismo e, então, a obra não poderia preexistir à sua produção.

A ambigüidade existente no movimento de ascensão, ou seja, no alto e no baixo, existe em função do corpo humano. O corpo é o eixo em relação ao qual toda vertical deve ser paralela, pois “o alto e o baixo não existem como pontos absolutos mas como direções definidas relativamente ao indivíduo que julga” (EPICURO *apud* COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 245). O foco aqui também está no próprio movimento de ascensão, pois é ele que une o baixo com o alto e não isola um do outro ou valoriza um em função do outro.

Essa relação de ambigüidade proposta pelo eixo alto e baixo que estrutura a obra de arte em materialista ou idealista evidencia uma ilusão da arte em se estabelecer como algo de ordem metafísica porque tanto a política quanto a arte e a moral são geocêntricas, o que é óbvio (a partir do momento em que só existem na história humana, ou seja, são valores culturais), mas também egocêntricas (pois não há arte, política ou moral senão para e por um sujeito).

O alto e o baixo não são as direções objetivas de um espaço real mas os pólos ilusórios de um eixo subjetivo que é o do desejo. Este “é governado por ele mesmo, é uma potência onde a *desejabilidade* do objeto é o efeito, não a causa, do desejo que o tem por alvo” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 250). Assim, penso que algo é belo quando ele me agrada e não porque é um objeto que tem valor e, só aí, que eu o desejo. Mas o contrário: porque eu o desejo, ele tem valor.



Isto posto, o ideal não passa de um sintoma ou de uma sublimação uma vez que o desejo é material e não ideal, pois o desejo precisa do corpo. No caso de um desejo da alma, ela ainda é concretizada por esse corpo, ela existe na materialidade do corpo humano.

A arte, por ser um artifício e por causar ilusões, é entendida como um labirinto na proposta materialista, pois para o filósofo francês Andre Comte-Sponville,

“as obras, no entanto, existem. São coisas, tão reais quanto todas as coisas, tão verdadeiras, e mais familiares ainda por terem nascido da mão do homem. Um quadro é menos misterioso que uma concha. Mas a ilusão está em outra parte. Não na obra: real. Não necessariamente no artista: ele conhece o trabalho de suas mãos, e sabe o sonho que o guiou. A arte é um trabalho, antes de ser uma religião, um ofício antes de ser um mistério. (...) Mas o espectador ocioso esquece esse labor, ou ignora, e a obra-trabalho se torna obra-milagre. A ilusão nasce, assim, da contemplação preguiçosa. Ela nasce e logo se desdobra. Como a política, a arte é produção e duplicação de ilusões.” (1997, p. 228).

Duas ilusões são descritas pelo pensador acerca da distinção da estética de cunho idealista e finalista de uma estética materialista. A primeira ilusão aborda a objetividade e a universalidade do belo. Assim, a beleza da obra é vivida como universal, eterna e absoluta. Na visão de Kant, proclamar uma coisa como bela não é apenas reconhecer o prazer que ela proporciona mas pretender à objetividade e à universalidade desse prazer. A beleza, em Kant, é ou não uma propriedade das coisas, por isso poderíamos afirmar sem dúvida que tal coisa é bela. A beleza seria uma característica intrínseca aos objetos. Mas essa satisfação com a pretensão de ser universal e objetiva, “por ser puramente estética (“sem conceito”), é condenada a permanecer subjetiva.” (1997, p. 228). A arte se experimenta mas não, como na ciência, se comprova.

A segunda ilusão consistiria no fato de que temos dificuldade em nos resignar a ver uma origem puramente singular e pontual nesta proposta de obra

universal. A obra é sua própria causa. É, ela mesma, a *causa final* ou ainda uma *finalidade sem fim*. A ilusão finalista, então,

“consiste em crer que a obra é governada por uma idéia que a precede e a gera, idéia que não passa da própria obra, mas que é anterior ao seu nascimento, como o *fim* o é à ação que comanda ou como a vista, segundo o finalismo naturalista, o é ao olho que a possibilita. Uma obra final e eterna, portanto, que será a causa (final) da obra real, e sua verdade última.” (1997, p. 230).

Assim, uma vez entendida as duas ilusões que formam uma proposta estética finalista, é importante lembrarmos que Comte-Sponville afirma que a salvação está no fim do processo de construção da obra de arte materialista como também no pensamento materialista de uma forma geral, mas que esta salvação não garante a conquista da eternidade divina e sim a própria vida. “Então a salvação é esse vazio mesmo, a compreensão da ilusão, a aceitação do contra-senso – o desespero.” (p. 30).

Por isso, em uma pesquisa sobre a abjeção, ou seja, sobre os limites da subjetividade expressa no corpo e seus dejetos, é necessário começar pelo mais escuro, buscar ‘o vazio, o negro, e o nu’, e chegar progressivamente à luz. “Começar pela angústia, começar pelo desespero: ir de uma ao outro. Descer. No fim de tudo, o silêncio. A tranqüilidade do silêncio. A noite que cai aplaca os temores do crepúsculo. Não mais fantasmas: o vazio. Não mais angústia: o silêncio. Não mais perturbação: o repouso. Nada a temer; nada a esperar. Desespero.” (p. 15).

Capítulo Quatro: o corpo encapsulado

Neste capítulo, a escola alemã de arte Bauhaus (1919–1933) e o movimento Minimalista terão alguns de seus momentos estudados com o intuito de relacionar aspectos ambíguos de um mesmo objeto. Para tanto, a Bauhaus terá seu período expressionista, dos primeiros anos em Weimar posto em relação com o seu período construtivista, que culmina na realização do complexo arquitetônico da escola em Dessau, e o minimalismo proposto por Donald Judd enfrentará o proposto por Eva Hesse. Esses paradoxos que serviram de referência para o trabalho prático, que objetiva a irônica justaposição dos conceitos de controle e descontrole, masculino e feminino, orgânico e maquínico, de uma forma geral, pela nossa sociedade como antagônicos e, por isso, impensáveis de coabitarem um mesmo espaço.

uma Bauhaus expressionista e construtivista

A escola de arte e ofícios de Weimar, na Alemanha, a Bauhaus se tornou o símbolo da modernização e da industrialização nas artes. Propondo a arquitetura como capaz de sintetizar as outras artes, a Bauhaus enquanto escola acabou por formar um estilo de arte e arquitetura modernas. Essa nova forma, que exemplifica a objetividade e a racionalidade com a utilização de materiais industriais, surgiu da aproximação da arte com o artesanato e outras manifestações artísticas populares.

A Alemanha, no século XIX, seguiu o modelo de industrialização inglês por acreditar que esse caminho a levaria à liderança europeia como fora o caso da Inglaterra e da França. Assim, o Império Alemão, já no fim do século XIX (mais precisamente na década de 1890), foi substituindo a Inglaterra como a nação industrial líder até a Primeira Guerra Mundial. Um nacionalismo provocado pela ascensão política alemã gerou a procura de uma linguagem estilística que

poderia servir de complemento à reputação industrial mundial do Império. “Esta supremacia econômica, nacional e cultural conduziu, em 1907, à criação da Werkbund alemã (Associação de Artes e Ofícios – DWB), que se tornou a associação artística e econômica mais importante e de maior sucesso antes da Primeira Guerra Mundial.” (DROSTE, 2001, p. 11-12). Em 1912, Walter Gropius foi convidado para fazer parte da Werkbund. Compartilhando do pensamento que sobressaía nas primeiras décadas do século XX na Alemanha, Gropius deu ênfase no contato com o artesanato nacional e foi essa uma de suas principais ações como membro da Associação.



Erich Heckel, *Jovem garota*, 1920

Uma busca por uma identidade do Império Germânico se fazia na busca de uma identidade nacional. Assim, movimentos de vanguarda como *Der Brücke* são exemplos dessa busca pelas raízes alemãs. Artistas como Ernst Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein e Emil Nolde valorizaram a xilogravura por ser uma linguagem popular e recorrente na cultura germânica. O movimento, também conhecido como expressionismo alemão, foi inaugurado em 1905 e teve seu fim nas vésperas da Primeira Guerra Mundial uma vez que vários de seus integrantes se alistaram para lutar pelo império. O objetivo era o de mostrar ao mundo a nova Alemanha que se fortalecia.

Os anos que antecederam a primeira Guerra dividiram o pensamento da civilização alemã: de um lado Walter Gropius junto com alguns artistas vanguardistas como Otto Dix, Oskar Kokoschka, e Franz Marc partilhavam da visão do imperador Guilherme II de que a Alemanha tinha a oportunidade de provar sua superioridade mundial e do outro lado alguns intelectuais, que desejavam uma renovação espiritual como Nietzsche, se opunham à guerra.

Gropius e os outros artistas e arquitetos alemães que viam na guerra uma forma de demonstração de soberania tinham um pensamento sobre a arte

que nos dias atuais é conhecido como expressionista por concentrarem suas pesquisas estéticas no artista, ou seja,

“o caráter subjetivo da pintura do gênero ‘figurativo’ é levado ao extremo, enquanto, por isso mesmo, a abstração própria desse gênero se vê reduzida ao mínimo. Porque o artista expressionista quer re-produzir não o objeto e nem mesmo a impressão que tal objeto produz nele, mas unicamente a atitude que ele assume em relação ao objeto.” (KOJÈVE, 1996, p. 280).

Assim, esse aspecto subjetivo nas artes era usado tanto pelos pintores quanto pelos arquitetos como ponto de partida para a busca de uma nova forma de arte nacional. Nesse período, os artistas da Werkbund usavam, freqüentemente, a expressão “vitória da forma alemã”³⁸. O povo alemão só começa a ter dúvidas sobre a guerra por volta de 1916. Após a destruição das cidades e civilizações causada pelos conflitos de 1914 a 1918, grande parte da população anteriormente entusiasmada com a guerra agora conclui que é preciso uma transformação radical no pensar e agir.

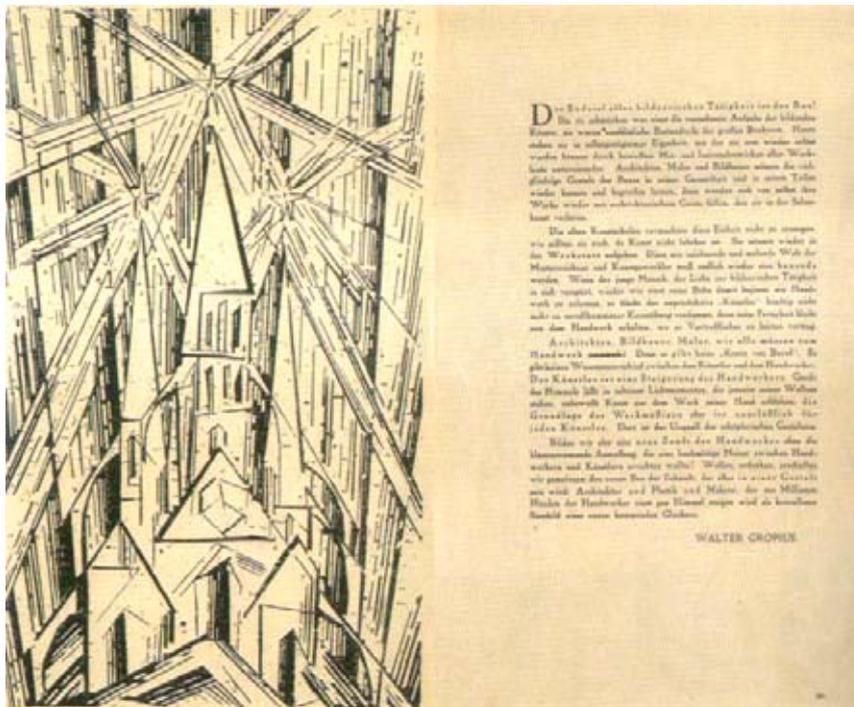
Walter Gropius fala da necessidade de uma reviravolta intelectual ao declarar que a arte não se aproximará da população alemã apenas com o estudo, por parte dos artistas, do artesanato mas com o trabalho conjunto entre esses dois grupos. Com isso, Gropius se despede da Werkbund e inicia seu projeto de criação de uma escola de arte ao declarar que “... nós, artistas, temos de malhar no aço, enquanto ele está quente. Para mim a Werkbund está morta, não se pode esperar mais nada dela.” (GROPIUS *apud* DROSTE, 2001, p. 16).

O arquiteto Bruno Taut exigiu, em uma carta pública, a construção de casas populares e o envolvimento de todas as áreas da arte na arquitetura como parte da nova cara da cultura alemã agora regida por uma república (de Weimar) e não mais por um império. Otto Bartning, em seguida, declarou o artesanato

³⁸ para maiores informações sobre a Werkbund, ver texto sobre a origem da Bauhaus em DROSTE. Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Berlim: Taschen, 2001.

como o fundamento da educação artística. Da mesma forma que os arquitetos Bruno Taut e Otto Bartning visavam uma aproximação com o artesanato nacional, Walter Gropius idealizou o programa da escola de arte Bauhaus unindo lado a lado artistas e artesãos. Para cada ateliê, os estudantes eram ensinados por um Mestre da Forma e um Mestre Artesão. Queria, com isso, acabar com a distância

arrogante entre artistas e artesãos. Gropius tinha esperanças de seus alunos pudessem dar seguimento aos seus ideais na sociedade acabando com o distanciamento entre as classes intelectualizadas e as operárias.



Walter Gropius, *Manifesto Bauhaus*. Xilogravura de Lyonel Feininger, 1919.

Fundada no ano de 1919, em Weimar, a Staatlichen Bauhauses foi acompanhada de um manifesto escrito por Gropius que fazia alusão à imagem de uma catedral como modelo de construção sintética das artes. Assim, a catedral (imagem ao lado de Lyonel Feininger) como símbolo da união entre a arquitetura, a pintura e a escultura já indicava que não só o lado externo das obras pensado pela escola quanto o lado interno seja na pintura do mural seja no mobiliário.

A Bauhaus se empenham na realização do que passam a chamar de arte total e, para tanto, aceitavam encomendas para idealizarem grandes projetos e outros pequenos e simples como cadeiras e maçanetas. Foi a conciliação destes pólos opostos que se fundaram o objetivo e o significado da escola. A valorização tanto do artesanato quanto da indústria estava na base dos ideais de Gropius e, conseqüentemente, da Bauhaus.

Durante os primeiros anos da Bauhaus em Weimar (de 1919 a 1922), Gropius contou com a contribuição fundamental de Johannes Itten. O pintor e o pedagogo de arte foi a personalidade mais importante durante a fase expressionista da Bauhaus. Itten formulou o curso base para os estudantes da escola e estruturou os cursos de alguns ateliês como o de metal e de tecelagem. O princípio pedagógico em que os ensinamentos de Itten se baseava pode ser resumido em dois conceitos opostos: “intuição e método” ou “experiência subjetiva e reconhecimento objetiva”. (DROSTE, 2001).

Além da estruturação de grande parte dos cursos da Bauhaus, era Johannes Itten quem valorizava a ligação com o artesanato e o trabalho individual. Os ideais de Itten são visíveis a primeira encomenda completa feita à escola, a *Casa Sommerfeld*, em Astenplatz, devia ser toda pensada pelos mestres e alunos da Bauhaus. Construída entre 1920 e 1921, a casa foi planejada por Adolf Meyer e Gropius, seus móveis por Marcel Breuer e seus alunos do ateliê de marcenaria, as esculturas por Joost Schmidt, a cortina por Dörte Helm e Josef Albers (ainda aluno) criou os vitrais. Um verdadeiro exemplo de arte total, *Sommerfeld* é uma obra que parece ter sido



Casa Sommerfeld, Bauhaus, 1920-1921. De cima para baixo: fachada principal; vitral; interior e móveis; porta.

pensada por uma única pessoa devido à integração entre as partes constituintes da casa. Mesmo tendo sido partilhada entre vários artistas, a obra se mostra integrada e coletiva.

Na arquitetura, o projeto interno era inseparável do projeto externo conforme constava no manifesto de Gropius. O objetivo da Bauhaus foi concretizado e os conceitos agora expostos ao mundo com a realização da *Casa Sommerfeld*. Walter Gropius, diretor da Bauhaus, busca novos membros para a escola a fim de divulgá-la cada vez mais para, com isso, obter novas encomendas. Assim, os renomados artistas Paul Klee, Oskar Schlemmer e Wassily Kandinsky foram convidados para lecionar na Bauhaus a partir de 1920.

Esses artistas viam na Bauhaus uma oportunidade para tornar a arte uma parte evidente da vida cotidiana. Nos primeiros anos da Bauhaus, na fase expressionista, a escola era dominada por uma preocupação com o indivíduo e com a sua “integração cósmica”. O indivíduo era considerado como um ser único e distinto e não como um ser integrante de um grupo social. Essa dimensão social era menos concreta apesar da visada aproximação com a população alemã pelo contato com o artesanato. Depois da derrota na guerra, muitos intelectuais e artistas, preocupados com a revisão intelectual e a procura de um sentido para a vida, se apressaram em declarar a morte do expressionismo e a Bauhaus buscou uma nova orientação (DROSTE, 2001).

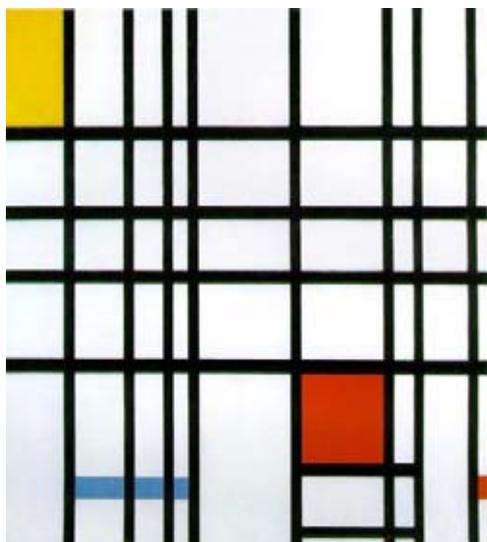
Porém, com o passar dos anos, a escola, por intermédio de seu diretor Walter Gropius, busca uma autonomia do Estado e, para tanto, visa se voltar cada vez mais às encomendas que lhe eram feitas. Com isso, iniciam os conflitos entre a direção da escola e um dos professores mais antigos Johannes Itten. Itten recusava-se a aceitar encomendas, pois acreditava que o objetivo primordial da educação da Bauhaus era o despertar e o desenvolvimento do indivíduo criativo, em harmonia com ele próprio e o mundo.

Percebendo que, não apenas Gropius mas outros professores da escola, não mais valorizavam a aproximação da arte com o artesanato e sim com a indústria, Itten pede demissão em 1922. A saída de Itten abriu caminhos para uma nova filosofia de ensino, centrada não na personalidade individual mas na criação de novos produtos para responder às exigências industriais. Sua partida

significou também a diminuição do papel dos produtos artesanais e manuais, que Itten considerava como servindo o desenvolvimento individual. Josef Albers e László Moholy-Nagy foram os sucessores de Itten e negligenciaram os elementos relativos à formação da personalidade individual. Inicia-se, então, a fase construtivista da Bauhaus.

Com a substituição de Itten por Moholy-Nagy em 1923, os programas do curso base e de alguns ateliês foram reestruturados e modificaram a antiga forma de pensar dos alunos da escola. Essas mudanças tiveram seu começo com a visita do artista holandês Theo van Doesburg à escola. Ainda em 1920, o artista co-fundador do Neoplasticismo (De Stijl) junto com Piet Mondrian visitou a cidade de Weimar e abriu um curso em seu ateliê sobre cores e formas. Grande parte de seus alunos cursavam a Bauhaus e levaram os questionamentos do De Stijl para dentro da escola.

De Stijl, cujo manifesto data de 1917, acreditava que a arte devia reconciliar as grandes polaridades da vida: “Natureza e intelecto, por outras palavras, os princípios masculinos e femininos, o negativo e o positivo, o estático



Piet Mondrian, *Composição*, 1924.

e o dinâmico, a horizontal e a vertical.” (p. 54) Queriam quebrar a supremacia do indivíduo e criar soluções coletivistas e universais pela utilização de estruturas rígidas e objetivas.

Enquanto Itten estabelecia diferentes tarefas para detectar e encorajar a natureza de cada indivíduo, van Doesburg estava interessado no construtivo, no concreto. O primeiro descobriu que cada um tem uma paleta de cores de preferência, o segundo insistiu numa gama de cores universais e supra-individual: amarelo/vermelho/azul e branco/ cinza /preto pois esses meios seriam suficientes para criar uma expressão máxima.

O slogan original da Bauhaus, “Arte e artesanato – uma nova unidade”, foi, então, substituído pelo “arte e técnica – uma nova unidade” em 1922. De 1923 a 1925, a Bauhaus sofre algumas mudanças no seu programa

interno que culminaram na sua transferência para Dessau e na construção do próprio edifício no qual se instalaria. A falta de financiamento em Weimar e os novos incentivos do município de maior foco industrial da Alemanha na época foram alguns dos fatores para a mudança de cidade da escola. Agora municipal, a Bauhaus é bem-vinda em Dessau: tanto o governo quanto os moradores da cidade apoiavam as pesquisas realizadas pela escola e precisavam dessa parceria. A Bauhaus viria a construir edifícios e bairros para a crescente Dessau.

Assim, o novo prédio da instituição evidenciou os novos princípios da Bauhaus. Da mesma forma que a *Sommerfeld*, o complexo arquitetônico do novo Instituto da Forma foi todo construído em conjunto e pensado como uma obra de arte total. A inauguração só ocorreu em 1926 e fazia parte do complexo a casa dos estudantes.



Gropius, Prédio da Bauhaus em Dessau, 1925-6.

Um pouco mais adiante do complexo arquitetônico da Bauhaus estavam as casas dos mestres. Essas, planejadas por Gropius, também foram construídas pelos alunos e professores da escola. Tanto o exterior quanto o interior dessas casas buscavam alcançar a idéia de arte total ao exemplo das



Interior das casas dos mestres da Bauhaus. De Kandinsky à esquerda e Klee à direita.

catedrais como dizia no manifesto. As casas dos mestres tinham a mesma planta mas eram personalizadas em seu interior. A casa de Kandinsky apresentava o seu interior com móveis e pinturas murais diferentes da de Klee. Porém, essa identificação do projeto

interior com o habitante da casa não torna a obra menos objetiva e racional e sim funcional. Essas estruturas extremamente racionais, que eram as obras da Bauhaus, alcançam um nível de comodidade e conforto na fase construtivista que não alcançaram na época da fase expressionista.



Casa dos mestres da Bauhaus.



Marcel Breuer, poltrona, 1926 (acima), 1922.

O Instituto Superior da Forma, a Bauhaus de Dessau, tem já em seus primeiros anos de existência seus ideais concretizados. Uma arte total, que integrasse as outras artes como a pintura e a escultura à arquitetura fazendo do planejamento arquitetônico a síntese das artes atinge seu ápice de desenvolvimento nesses primeiros anos da escola e no primeiro ano em Dessau, em 1925.

Com isso, os novos materiais e as novas técnicas industriais utilizados pela Bauhaus como o tubo de ferro dobrado (presente na cadeira criada por Marcel Breuer na imagem ao lado) substituem a madeira de *Sommerfeld* (exemplificada pela poltrona abaixo construída também por Breuer para a casa *Sommerfeld*) mas acrescentam um bem estar propiciado pela harmonia visual de suas

obras. Uma leveza visual é buscada pelos artistas da Bauhaus a ponto de atingirem uma abstração em suas formas. Essa abstração se dá a partir da eliminação dos elementos que não constituem a estrutura do objeto. Pois para a Bauhaus, como seu próprio nome indica, o interesse está na construção/casa “haus” da estrutura “bau”. Ao tornar a estrutura evidente, os objetos da Bauhaus passam a ser sintéticos não apenas na insistência da sua integração com as outras artes mas na sua totalidade enquanto objeto. A leveza da forma causada pela evidência estrutural das obras da Bauhaus (das casas às maçanetas de porta) se tornou modelo do design moderno.

Assim, nos anos em que Walter Gropius foi diretor da Bauhaus (de 1919 a 1928), as propostas dos trabalhos realizados por seus artistas nos mostram os diferentes lados da mesma instituição e, fato que é de maior interesse para esta pesquisa, a percepção de que na época da Bauhaus expressionista, que visava uma maior aproximação com a população alemã, um distanciamento entre os que freqüentavam a escola e a população em geral tomou lugar por causa do distanciamento da indústria. Em outras palavras, na Bauhaus, o expressionismo se tornou objetivo e impessoal ao passo que o construtivismo e suas propostas universalistas possibilitou o desenvolvimento de obras individuais compondo aspectos ambíguos em uma mesma postura estética.

Nos anos que se seguiram da saída de Gropius da direção e da própria escola até o ano em que ela foi fechada com a ascensão ao poder dos nacional-socialistas (1928-1933), a Bauhaus se concentrou cada vez mais na arquitetura. Os novos diretores, Hannes Meyer e em seguida Mies van der Rohre, não valorizavam como fez Gropius a relação de suas obras com a catedral, síntese das artes.

A noção de síntese, não apenas na Bauhaus mas de uma forma geral, constitui uma parte importante neste estudo uma vez que propõe a fusão de diversos elementos em um todo coerente (HOUAISS, 2001, p. 2582). Assim, a fusão de um corpo feminino *heterogêneo* com um corpo masculino *homogêneo* é o foco desta pesquisa que utiliza da ironia ao empregar materiais industrializados

e anti-sépticos em uma forma concreta e racional para abarcar outros materiais orgânicos, e “sujos” (excretados) em uma não forma, a *formless*.³⁹

o minimalismo orgânico

O Minimalismo não foi pensado, inicialmente, como um movimento de arte, mas a proximidade das propostas de alguns artistas nos anos 1960 (mais especificamente nos anos de 1963 a 1965) em Nova Iorque faz com que muitos teóricos e historiadores o classificasse como tal.

O nome partiu do ensaio de Richard Wollheim “Minimal Art”, de 1965, no qual o filósofo abordou uma estética de incorporar a produção industrial. Os trabalhos ditos como “minimal” são austeros, monocromáticos, abstratos e independentes de uma aparência efetiva. O termo fora usado por Wollheim, como uma alusão pejorativa às simples organizações das novas esculturas. Alguns espectadores reclamavam da drástica redução geométrica dessa arte na qual faltava complexidade e a experiência visual do mundo era empobrecida.

O surgimento do minimalismo seguiu o da Pop Art. Na época, uma distinção clara entre essas duas práticas não existia, segundo James Meyer (2001), por alguns momentos, elas compartilhavam as mesmas paredes. A abstração Pop e Minimalista desenvolveram uma relação simbólica onde ambas providenciaram estímulos e um ponto alternativo aos novos artistas abstracionistas que visavam escapar do método gestual *Action Painting*.

Com o tempo, os artistas minimalistas repudiaram tal ligação com a arte Pop, pois percebiam que o uso que faziam da representação da cultura de massa gerava um rebaixamento da ambição formal tão visada pelos minimalistas. No entanto, tanto a Pop quanto o Minimalismo acabaram por levantar questões sobre a autoria e o papel do artista na construção do trabalho de arte. Para os Expressionistas Abstratos, uma obra de arte era, por definição, um produto

³⁹ termo utilizado por Krauss e Bois para fazer referência à noção de *heterogeneidade* de Bataille. Ver livro dos mesmos autores *Formless: a user's guide*.

manual de um ser subjetivo, “a nova arte não era arte suficiente!” (MEYER, 2001, p. 4).⁴⁰

Por volta dos anos 1950, os limites entre pintura e escultura tinham ficado muito pouco claros, o que para alguns aparentava ser uma negação da arte para outros era mais uma incerteza dinâmica e criativa. Palavras como estruturas, propostas, combinações começaram a substituir os termos pintura e escultura. As distinções entre pintura e escultura começaram a se desfazerem a partir do momento em que as pinturas não mais mostravam uma superfície transparente e ilusória mas em uma opaca e literal. O trabalho de Jasper Johns *Fool's House* aborda essa questão, uma vez que mescla elementos tradicionais da pintura como a tela, a tinta e a moldura com outros da escultura como a terceira dimensão dos objetos presos à tela.

Para Clement Greenberg, a orientação fundamental da pintura modernista era a planaridade (em *Pintura Modernista* de 1961), pois para o crítico modernista, a planaridade era produto da lógica e do avanço da pintura em direção à autodefinição, uma vez que garantia a separação das artes. Assim, Greenberg via um desenvolvimento contínuo na pintura, razão pela qual criticava as obras minimalistas: “o espectador não pode mais escapar para dentro do espaço pictórico a partir do espaço em que ele mesmo se encontra.” (GREENBERG, 1961, p. 21).



Jasper Johns, *Fool's House*, 1962.

O que para Greenberg era um aspecto negativo, para Steinberg era positivo. Segundo ele, a pintura dos anos 1960 apresentavam uma ruptura desde o Renascimento com a quebra da janela renascentista ilusória. Seguindo essa postura, Rosalind Krauss afirma que esses trabalhos desenvolveram uma “nova

⁴⁰ (tradução livre) “The new art was not-art-enough!”

sintaxe para a escultura” que redefiniu radicalmente a produção do significado e, conseqüentemente, a postura do espectador em relação à obra de arte.

Donald Judd, em seu texto *Specific Objects*, de 1965, observou que a arte de seu tempo buscava uma pesquisa formal e declarou que: “metade ou mais dos melhores novos trabalhos dos últimos anos têm sido nem pintura nem escultura.” (JUDD, 1991, p. 9).⁴¹ Os objetos específicos apresentam uma forma estática e rigorosa aos espectadores. Judd queria construir objetos para serem vistos e pensados apenas pelo que era visível, daí a expressão do artista minimalista Frank Stella, que virou emblema do minimalismo, “o que você vê é o que você vê”. A partir disso, a literalidade passa a ser o *ethos* minimalista.

A ilusão do espaço favorecida pela arte até a metade do século XX gerou uma ênfase nos processos industrializados a partir do momento que a indústria se mostrava como uma forma de produção oposta aos processos manuais de construção de obra de arte. Assim, novos materiais são introduzidos ao mundo da arte como o acrílico, a fórmica e o aço inoxidável dentre outros a fim de evitar qualquer projeção de subjetividade comumente fornecidas pelo mármore ou bronze.

A escolha por materiais e meios racionais e fabricados em grande escala permitia, na visão de Judd, que os espectadores se relacionassem com a obra de arte a partir dela mesma e não a partir das percepções que o artista tem do mundo. No entanto, podemos, nos dias atuais, analisar que a intenção de Judd em eliminar qualquer traço do artista não eliminaria o artista por completo já que



Donald Judd, sem título, 1967.

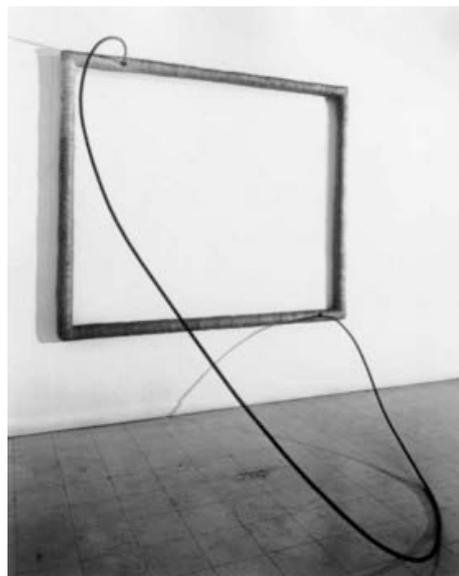
⁴¹ (tradução livre). “La moitié, ou peut-être davantage, des meilleurs oeuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture.”

alguém ainda pensou, ou projetou, o trabalho em questão. Essa ação, mesmo que mental, é o suficiente para garantir a permanência do artista enquanto produtor ou ainda projetista.

Materialista, a arte minimalista é apontada por alguns críticos como um mundo sem fragmentação, um mundo sem centro. Mas, que os trabalhos têm em comum é a formação de uma composição tridimensional simples, ou seja, baseados no formato do quadrado ou do cubo onde, na maioria das vezes, a unidade repetida é valorizada. “As formas simples não são complicadas por arranjos dinâmicos ou instáveis, tampouco se adiciona qualquer ornamentação.” (BATCHELOR, 1999, p. 29).

A tridimensionalidade valorizada por esses artistas evidenciavam o espaço “real” do mundo, que era mais significativo que tinta em uma superfície achatada, tornando a pintura obsoleta. No entanto, Judd não se desfez do espaço da parede. Os objetos tridimensionais do artista ao mesmo tempo em que não são “nem pintura nem escultura” se aproximam da pintura e da escultura por se constituírem como objetos tridimensionais presos à parede. Essa composição proporcionada pela atribuição da terceira dimensão em um espaço habitualmente destinado à planaridade abriu caminhos para os conceitos de pintura e escultura. Os artistas Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Anne Truitt, Robert Morris e Eva Hesse dentre outros repetiam as formas, criavam séries, para evitar a hierarquia de um elemento em função de outro.

Eva Hesse compõe, em seus trabalhos, os objetos racionais e industriais com a constituição orgânica dos seres humanos. Críticas de arte como Lucy Lippard (1992) perceberam essa possibilidade na obra de Hesse favorecida pelo seu gênero, pois o fato de ter sido mulher proporcionou uma realização diversa da arte minimalista. Rosalind Krauss em *Notes sur l'index* (1993) relaciona o minimalismo com a objetividade geralmente associada ao masculino e analisa a batalha da artista Anne Truitt em incorporar o



Eva Hesse, Hang Up, 1966.

olhar não subjetivo minimalista. Eva Hesse, no entanto, integrou em sua arte o humano às máquinas.



Eva Hesse, *Sans II*, 1968.

Em uma primeira análise, a obra *Sans II* de Hesse muito se aproxima da de Judd por ambas tratarem de formas simples e geométricas repetidas em uma parede. No entanto, os materiais utilizados por cada um cria novos atributos para cada um tornando-os bem distintos entre si. No primeiro trabalho, folhas de látex dão um aspecto orgânico à composição ao passo que as folhas de aço inox no segundo enfatizam a presença da indústria na concretização da obra.



Donald Judd, sem título, 1974.

Além do látex, Hesse faz uso de outros materiais como a resina e a fibra de vidro que, apesar de serem materiais produzidos industrialmente, se aproximam dos materiais orgânicos ao demonstrarem um certo envelhecimento. Com o passar do tempo, esses materiais ficam com aspecto amarelado, encardido, e perdem elasticidade, ou seja, são matérias industriais e orgânicas conforme Danto esclarece em seu texto *The Paradigm of Beautification* (2006a).

A oxidação dos materiais utilizados por Hesse não era um fato desconhecido pela artista. Em uma leitura descrita em seu *catalogue raisonné*, Hesse confronta quem tentou desencorajá-la a não usar tais materiais e luta por eles ao dizer que “tudo existia para o processo – um momento no tempo, não feito para durar”⁴² (DANTO, 2006b). Essa questão da efemeridade que Eva Hesse propõe em seu trabalho a partir da escolha desses materiais pode ser pensada como uma continuidade dessa questão elaborada em seu momento de vida frágil. Eva Hesse morre, em 1970, de um tumor cerebral.



Eva Hesse, *Expanded Expansion*, 1969

Em sua breve vida, a artista elabora uma obra concisa capaz de sintetizar questões vistas como ambíguas por muitos artistas minimalistas. A fuga dos aspectos subjetivistas idealizados por Judd retornam no perecimento de obras como *Expanded Expansion* e *Contigent*. A quebra da rigidez industrial proporcionada pelos trabalhos de Eva Hesse abriu novos caminhos para a produção de arte na contemporaneidade.

⁴² (tradução livre.) “Everything was for the process – a moment in time, not meant to last.”

Com o tempo, até mesmo as formas geométricas que Hesse usava em suas obras que antecederam *Expanded Expansion* e *Contigent* como *Hang Up* (vide p. 98), começam a se deformar. Assim, os retângulos precisos incorporam o



Eva Hesse, *Contigent*, 1969

conceito da anti-forma não se conformando com a ordem preestabelecida em *Spetic Objects* por Judd. A busca pela anti-forma, a *formless*, tão em voga nos anos 1970, se fortalece como uma alternativa à racionalidade valorizada na pesquisa formal desde o Cubismo. Assim, os trabalhos de Eva Hesse constituem uma forma de integração dos elementos

industriais e orgânicos, masculino e feminino, objetivo e subjetivo. Nas palavras de Carl Andre: “Eva Hesse é o cérebro e o sistema nervoso expandindo para o futuro.” (ANDRE *apud* DANTO, 2006b, p. 1).

O trabalho prático aqui pensado objetiva a irônica justaposição de certos elementos vistos, de uma forma geral, pela nossa sociedade como antagônicos e, por isso, impensáveis de coabitarem um mesmo espaço. A contribuição de questões levantadas tanto pela racionalidade universalista da Bauhaus, a racionalidade anti-séptica de Judd e quanto a racionalidade orgânica e perecível de Hesse auxiliam na justaposição dos elementos contrários e distantes, vistos de forma generalizada em nossa sociedade, aos fluidos corporais e *formless*. Por último, vale ressaltar que a noção de composição não prevalece nada nem ninguém. Não há escolha pois ela exige que se abra mão de algo em benefício de outra coisa, a escolha exige a exclusão.

Considerações Finais

Este trabalho buscou uma integração de conceitos e elementos que, muitas vezes em nossa sociedade ocidental, são vistos como opostos e, por isso, impossíveis de habitarem um mesmo espaço. A produção prática que instigou essas questões se constitui em cubos anti-sépticos e impessoais que abarcam, ou melhor, encapsulam matérias orgânicas.

Assim, a intenção não era a de escolher uma característica em função da outra, mas de complementá-las. Essa complementaridade proposta entre o orgânico e o industrial, o interior e o exterior, o abjeto e o belo deve ser entendida como imprescindível para a própria relação como, da mesma forma, não há luz sem sombra, som sem silêncio, objetivo sem subjetivo nem racional sem irracional.

Essa ambigüidade presente na composição entre esses termos, foi elaborada a partir do termo *sfumato*, elaborado por Leonardo da Vinci, que diz ser importante lidar com o paradoxo e a ambigüidade. Com a noção de *sfumato* se torna possível a fusão entre a beleza e a abjeção. Além da relação ambígua entre a beleza e a abjeção, esta pesquisa propõe uma outra que diz respeito à própria construção da obra que une o cubo minimalista racional e masculino ao corpo feminino de excrementos e fluidos.

Os fluidos corporais causam abjeção por se situarem nessa fronteira entre o eu e o mundo, entre o indivíduo e o Outro, uma vez que não nos é possível saber o exato momento em que deixou de ser um e passou a ser outro. Dessa maneira, os fluidos corporais habitam tanto o interior dos nossos corpos quanto o exterior. Eles existem no entre, no que já não é interno mas também ainda não é externo.

A pele limita o eu do Outro. Mas os poros são esses entre-espacos do corpo que permitem a sensação de abjeção por serem os canais pelos quais os abjetos corporais transitam. A relação exterior/interior se concretizou, na parte prática desta pesquisa nos cubos de acrílico que têm películas adesivas nas quais foram impressas fotos do apodrecimento do leite materno (como as

mostradas durante o texto) e uma pequena luz acesa em seu interior produzindo um efeito da *back light* e, possibilitando, assim uma esfumaçada nos limites do cubo.

Assim, pudemos relacionar o corpo e seus fluidos com as pequenas caixinhas, que contém esses mesmos fluidos. Os pequenos contêiners seriam corpos abstratos, corpos sem donos, corpos sem órgãos. De acordo com a lei dos opostos, uma intensa consciência de um dos lados constela seu contrário. Então, o material sagrado posto em sacrifício, o leite materno, para efeito desta pesquisa, constela a matéria morta, profana, em putrefação.

Julia Kristeva desenvolveu a noção de abjeção, que virou referência nos estudos sobre a opressão, principalmente, das mulheres e do corpo maternal nas sociedades patriarcais. Para a autora, a abjeção é uma operação psíquica pela qual a identidade subjetiva e a de grupo se constituem por excluir qualquer ameaça às fronteiras do próprio sujeito ou do grupo em questão. Assim, a principal ameaça para aos indivíduos seria sua dependência do corpo materno e não, como teorizou Freud, a castração de seu órgão genital pela figura paterna.

Com isso, a abjeção estaria fundamentalmente ligada às funções maternais. A abjeção, então, é um estado de crise, de auto-desgosto e desgosto com relação aos outros. Não é a repulsa física, mas o que perturba a identidade e a ordem, é algo que fascina e repele. A inserção do abjeto nas artes também é pensada como um elemento capaz de transgredir o caráter de “divino” na obra de arte e – considerando o abjeto como o elemento descartado por um indivíduo e/ou sociedade que forma o próprio indivíduo e/ou sociedade – podemos pensar no abjeto como fundamental para a construção do objeto de arte uma vez que o abjeto está diretamente relacionado com o corpo humano.

O corpo como indispensável na experimentação do mundo pelos indivíduos, vive a abjeção e se constitui como referência para a criação do objeto artístico. Sendo as artes visuais uma manifestação cultural, o corpo do ser humano é o meio pelo qual essas manifestações tomam lugar. Assim, uma estética humanista é utilizada segundo a filosofia de Comte-Sponville sobre a estética materialista, para uma melhor compreensão da relação entre a beleza e a abjeção.

O belo proposto, então, não é o belo ideal de Platão que tenta imitar o modelo divino, mas um belo que não imita e que não tem um modelo. A noção de belo usada no trabalho foi a de um belo real, material e não espiritual. Assim, o sublime seria o resultado do desespero de Comte-Sponville e não do belo ideal e espiritual. O não-esperar, o agora, visa o dar-se conta do real e não mais contar com as soluções em um mundo metafísico.

Foi elaborada, então, a necessidade do abjeto para a obtenção do sublime, uma vez que, o abjeto nos põe em relação com o mundo real, físico, o mundo da existência e do desespero. Para tanto, os fluidos corporais foram entendidos como um *Memento Mori*.

A visão dos atos de purificação cunhado por Bataille foi usada nesta pesquisa por fazer pensar na reação oposta a de lidar com a abjeção e com o heterogêneo que seria buscar as suas eliminações. A rejeição do impuro foi analisada com a noção da *aesthetics of waste*. Ao analisar as sociedades capitalistas ocidentais, Bataille se concentrou nos meios de produção como uma forma de consolidar a *homogeneidade* social, pois uma sociedade *homogênea* é uma sociedade produtiva e útil, na qual todos elementos inúteis são descartados não de toda parte da sociedade mas da parte *homogênea*.

Assim, o que não faz parte do ciclo de produção, ou seja, o que não é passível de assimilação por parte da sociedade, não se constitui nos aspectos *homogêneos* mas nos *heterogêneos*. Essa divisão serviu de base para a determinação dos impulsos humanos excreção e apropriação. O aumento da produção do desperdício nas sociedades capitalistas foi relacionado com o crescente desenvolvimento dos espaços do banheiro e da cozinha nos séculos XIX e XX.

O banheiro se relacionou com a etapa da produção tanto nas sociedades quanto nos indivíduos. Como resposta ao acúmulo cada vez maior de lixo produzido pela sociedade e de doenças por falta de devidos cuidados com o corpo, o banheiro se torna o emblema de equipamento de higiene. Assim, a prática de banho, começou com ênfase na cura de doenças mas se direcionou para a limpeza. A obsessão pela limpeza como destruição de elementos impuros se configura como uma reação radicalmente oposta a de abraçar a abjeção.

A noção da estética materialista de Comte-Sponville auxiliou na compreensão do movimento vertical e de ascensão, com o qual a construção parte de um estágio de desespero em baixo, para a própria vida em cima. Não junto aos deuses no mundo ideal mas na terra ao lado dos seres humanos, na vida real. O abjeto, então, estaria no mundo real, em baixo, enquanto o belo no alto, pois o movimento começa no real, na matéria, no dejetivo e termina na arte.

A proposta materialista analisada elege a vida como resultado do movimento contrário ao de Ícaro. A vida seria capaz de unir o baixo com o alto, a matéria com a não-matéria. É no espaço da vida que a abjeção se faz presente, é no espaço da vida em que lidamos com os limites e com sua falta. Assim, a diluição entre os limites da beleza e os da abjeção foram mais uma vez pensados.

Visando uma integração entre aspectos ambíguos, esta pesquisa uniu o *homogêneo* ao *heterogêneo*, o leite materno ao sangue menstrual. Então, a união dos dejetos corporais e os objetos racionais das caixas de acrílico que contém esses fluidos não deve ser confundida com a iniciativa em eliminar os excrementos mas sim com a possível composição entre esses elementos. As referências tanto à Bauhaus quanto ao minimalismo foram pensadas para construir juntas uma relação irônica com a putrefação. O estilo universalista da Bauhaus, que disseminou o conceito funcionalista na arquitetura e no design, transformou a casa, antes uma construção artesanal, em um novo paradigma de pureza e serialização. Assim, o corpo e suas idiossincrasias biológicas, culturais e psíquicas é comprimido em células produtivas, industrializadas e impessoais.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David. **Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução: Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

_____. **História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo**. Tradução: de Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 480 p. Volume 3.

_____. **Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2001. 709 p.

_____ e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

AZOUVI, François. **A Peste, a Melancolia e o Diabo, ou o Imaginário Definido**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985. (Coleção Diógenes) Volume 8.

BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939**. Translated by Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press. 11ª edição, 2006. (Theory and History of Literature). Volume 14

_____. **História do Olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosas Naify, 2003.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. Coleção Arte Moderna: Práticas e Debates. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

BECKLEY, Bill. **Uncontrollable Beauty: toward a new aesthetics**. New York: Allworth Press & School of Visual Arts, 1998.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1997.

- _____. **Painting as a Model**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.
- BOTTING, Fred e WILSON, Scott. **The Bataille Reader**. Malden: Blackwell Publishers, 1997.
- BRION, Marcel. **Ticiano**. Tradução: Adelaide Penha e Costa. Coleção Grandes Artistas. Lisboa(?): Editorial Verbo, 1985.
- CHATEAU, Dominique. **Duchamp et Duchamp**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Povera**. London: Phaidon, 1999. (Col. Themes and Movements).
- CLAIR, Jean. **Sur Marcel Duchamp: et la fin de l'art**. Paris: Éditions Gallimard, 2000. (Coleção Arte et Artiste)
- CLARK, Kenneth. **Leonardo da Vinci**. Londres: Penguin Books, 1988.
- CLARK, T. J.. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Os labirintos da arte: "Um grande céu imutável e sutil..."**. In: *Tratado do Desespero e da Beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O labirinto: Desespero e Beatitude**. In: *Tratado do Desespero e da Beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CRANE, Diana. **The Transformation of the Avant-Garde: The New York art world, 1940-1985**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- DANTO, Arthur C.. **The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art**. Chicago: Open Court, 2006. (Paul Carus lectures; 21st ser.)
- _____. **Unnatural Wonders: essays from the gap between art and life**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- _____. **A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Philosophizing Art: selected essays**. California: University of California Press, 1999.
- _____. **After the End of Art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. Berlin: Taschen, 2001.
- DUVE, Thierry De. **Resonances du Readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition**. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- EDINGER, Edward F., **Anatomia da Psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- FOSTER, Hal. (Org.) **The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 1998.
- _____. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1996.
- _____. **Compulsive Beauty**. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1995.
- FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância**. In: *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos*. Volume XI (1910) Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.
- _____. **História de uma Neurose Infantil**. In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos*. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1987. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.
- _____. **O Estranho**. In: *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos*. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1987. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.
- _____. **Sobre a Transitoriedade**. In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e Outros Trabalhos*. Volume XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1987. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HARRISON, Charles. **Conceptual Art and Painting: further essays on art & language**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética I**. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Coleção Clássicos). Volume 14.
- _____. **O Belo na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOLLIER, Denis. **Against Architecture: the writings of Georges Bataille**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAMESON, Frederic. **A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. In: *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- JUDD, Donald. **De Quelques Objets Spécifiques** In: *Écrits: 1963-1990*. 12ª edição. Paris: Daniel Lelong Éditeur, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção: Os Pensadores)
- KRAUSS, Rosalind. **Notes sur l'index**. In: *L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- _____. **Black Sun**. New York: Columbia University Press, 19??
- KOJÈVE, Alexandre. **Por que concreto?** In: Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004. Vol.1, 2, 3 e 4.
- LIPPARD, Lucy R.. **The Pink Glass Swan: selected feminist essays on art**. New York: The New Press, 1995.
- LUPTON, Ellen e MILLER, J. Abbott. **The Bathroom, the Kitchen and the Aesthetics of Waste: a process of elimination**. Cambridge, Mass: MIT List Visual Arts Center, 1992.
- MAGNO, MD. **Aimée Sélamor**. Revista item-4: sexualidade. Páginas 90-98; (1986?)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

- _____. **O olho e o espírito.** In: *Textos Escolhidos.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- MESKIMMON, Marsha: **Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics.** London: Routledge, 2003.
- MEYER, James. **Minimalism: art and polemics in the sixties.** New Haven: Yale University Press, 2001.
- _____. **Minimalism.** Nova Iorque: Phaidon, 2000. (Col. Themes and Movements)
- MINK, Janis. **Marcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte.** Tradução portuguesa: Zita Morais. Köln: Taschen, 2000.
- O QUE É FLUXUS? O QUE NÃO É! O PORQUÊ.** Catálogo de Exposição (Agosto-Setembro de 2002). CCBB – Centro Cultural do Banco do Brasil. (Org.) Jon Hendricks.
- PLATÃO. **Banquete.** São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. **A República.** São Paulo: Martin Claret, 2007.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp: L'apparence mis à nu...** Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- PIANOWSKI, Fabiane. **O Corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense.** 2006. Revista virtual "Observaciones Filosóficas" 2005 - 2007.
- RICHTER, Jean Paul (Org.). **The Notebooks of Leonardo da Vinci.** New York: Dover Publications, 1970. Volumes I e II.
- ROBINSON, Hilary (Org.): **Feminism-Art-Theory: An anthology, 1968-2000.** Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001
- STILES, Kristine e SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of the artist's writings.** Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia.** Tradução: M^ª Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci.** Tradução: Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilingüe. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria)

WAITE, Arthur Edward. **The Hermetic and Alchemical Writings of Paracelsus**. Montana: Kessinger Publishing, 2005.

WICK, Rainer. **Pedagogia Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção Artes)

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Porto Alegre: L & PM Editores, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo; 59)

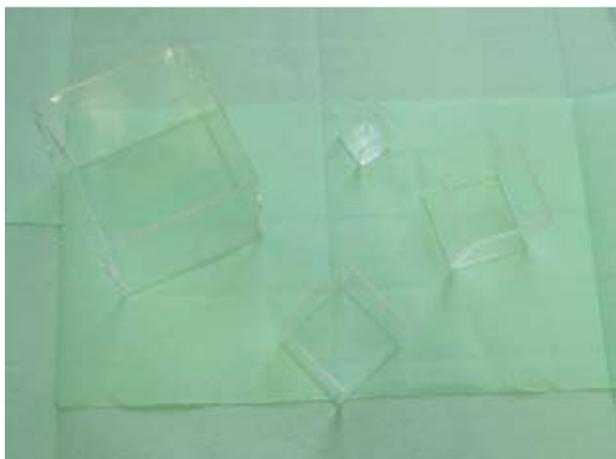
filmes

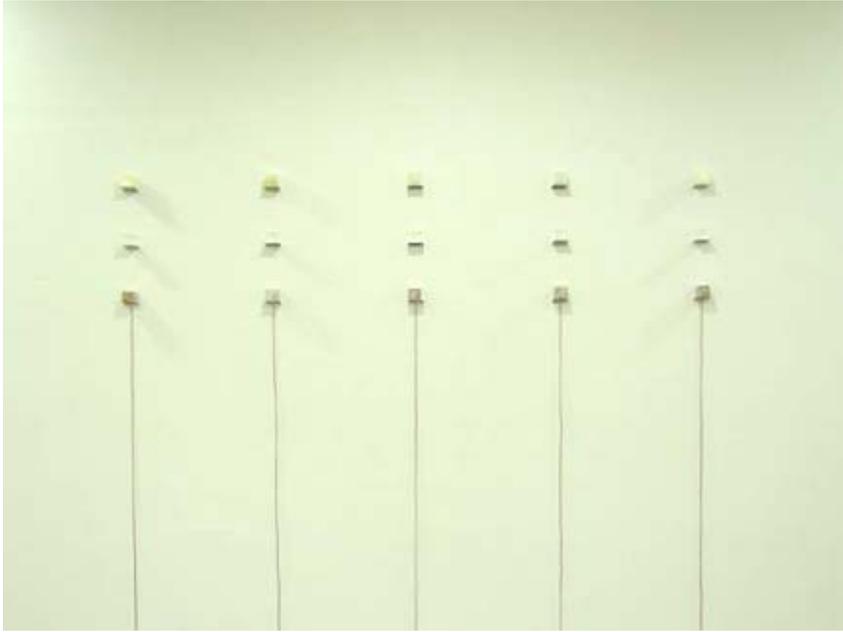
HIROSHIMA MON AMOUR. Roteiro de Marguerite Duras, direção de Alain Resnais, fotografia de Sacha Vierny e Takahashi Michio. França: Argos Films, Como Films, Daïeï Motion Picture Co. Ltd, Pathé Overseas Productions, Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo, 1959. P&B. 35mm. 91 Min.

sites

<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>

<http://www.orlan.net>





Anexo

As imagens presentes neste anexo são todas tiradas, pela artista, durante o processo de construção e na apresentação final da obra.