

DAVID RODRIGUES DOS SANTOS



**Dissertação de Mestrado
em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias**

Departamento de Ciências da Comunicação

**DATA
Lisboa, 2008**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação na área de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Fernando Cascais, Professor Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

DECLARAÇÕES

Declaro que esta dissertação de mestrado é o resultado da minha investigação pessoal e independente, o seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que esta dissertação de mestrado não foi aceite em nenhuma outra instituição para qualquer grau nem está a ser apresentada para obtenção de um outro grau para além daquele a que diz respeito.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que, tanto quanto me foi possível verificar, esta tese/dissertação é o resultado da investigação pessoal e independente do candidato.

O orientador,

Lisboa, de de

RESUMO

Anything Goes? Uma discussão sobre a necessidade de uma orientação ética na arte Contemporânea

David Rodrigues dos Santos

PALAVRAS-CHAVE: Arte Extrema, Responsabilidade, Ética.

As possíveis situações conflituosas no mundo da arte surgem, principalmente, quando os seus produtores trazem para este mundo conteúdos que, normalmente, não estariam presentes. Falamos, especificamente, de problemáticas relacionadas com a técnica, com aspectos de cariz sexual, ou de atentados contra o corpo. Falamos também de “objectos” que normalmente não encontramos nas galerias ou museus, ou seja, sangue, sémen, excrementos, etc... De um modo geral, e a partir das obras de Marina Abramovic, Orlan e Stelarc (entre outros), encontramos nestes escritos espelhados alguns dos paradigmas daquilo que entendemos chamar de arte extrema. Uma arte onde a dor, a violência e o grotesco se encontram impregnados de realidade tornando ainda mais ténue as fronteiras da arte e da moralidade.

Desta forma, aquilo que se mostra nesta análise é a necessidade de iniciar uma discussão sobre a Arte, a Autonomia da Arte, a Moral e a Ética, ou a responsabilidade dos agentes artísticos dentro de um campo específico da produção contemporânea, a *arte extrema*. Torna-se notória a falta de um debate público criador de novas linhas de pensamento e de novas linhas de acção nas práticas artísticas tendo como objectivo o bem comum.

Não sabemos, até que ponto, os efeitos que uma produção possa vir a ter nas suas audiências, não sabemos até que ponto essas ligações que se estabelecem entre autor-obra-espectador são perigosas. Contudo, se a apreciação estética de uma obra de arte é efectuada através da sua integral percepção, a sua moral, a suas experiências e a sua visão do mundo, então sugerir a participação, ou uma atitude da audiência significa, exercitar uma vontade moral.

Vários paradigmas serão apontados, entre os quais a tentativa da *arte extrema* tornar visível, através das suas operações, o funcionamento institucional da arte, o seu lugar de margem entre arte e não-arte, procurando expandir, tal como as vanguardas o fizeram, os limites da arte

e a sua própria definição. Porém, tal jogo na margem da fronteira da arte, começa a estabelecer uma desarticulação dos seus elementos institucionalizadores levando-os para domínios imprevistos onde o jogo entre conceitos como o mediatismo, imoralidade, o grotesco, o obsceno, a revolta, em suma, a desumanização da arte é concretizada na sua totalidade.

De facto, estas práticas parecem ser a instauração de uma estética de *Auschwitz*, como Paul Virilio anuncia na sua obra *Art and Fear*. Desta forma, é expressa, ao longo destas páginas, que se estas actividades específicas da arte extrema nos colocam perante um género de condição humana em revolta, então, os agentes deste mesmo mundo, começando pelos artistas plásticos, as instituições e a crítica têm o dever de celebrar um debate sério sobre a necessidade de uma ética nas práticas da arte contemporânea.

à Alexandra

*«vivemos num período de transição muito mais rápida e
difícil de “decifrar” do que qualquer outra coisa até agora
vívuda»*

George Steiner

JÚRI DAS PROVAS

[Relação nominal do Júri das provas]

Presidente do Júri:

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de
Lisboa

Vogais:

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da Faculdade
da Universidade

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da Faculdade
da Universidade.....

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da Faculdade
da Universidade

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da Faculdade
da Universidade

Professor(a) Doutor(a)
professor(a)[categoria profissional] da Faculdade
da Universidade

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Considero que a elaboração de uma dissertação de mestrado é um produto colectivo embora a sua redação, responsabilidade e *stress* seja predominantemente individual. Várias pessoas contribuíram para que este trabalho chegasse a bom termo. A todas elas registo minha gratidão:

Agradeço a todos os professores do Mestrado de 2004/06 a honra de ter sido um dos seus discentes e ouvintes. A decisão de me ter inscrito no Mestrado devo-a à sugestão de uma antiga docente de Instalação e Percepção, Luísa Soares de Oliveira, a quem devo o conselho de algumas das obras que devorei nos últimos anos.

Agradeço a todos aqueles, colegas de Mestrado, colegas da Escola das Caldas, artistas e agentes de arte, e sobretudo, aos meus amigos, as sugestões de pesquisa, os livros que me aconselharam, as exposições nas quais estive presente, entre muitas outras alegrias que me presentearam.

Às galerias de alguns dos artistas aqui representados, como é o caso da *Sean Kelly Gallery* (NY, EUA), no caso da Marina Abramovic, a *Sherman Gallery* (Sydney, Austrália) no caso de Stelarc e o estúdio Orlan e a Galeria *Michel Rein* (Paris, França). A amabilidade de atenderem aos meus pedidos e de delicadamente cederem as imagens das performances que podemos nesta dissertação divisar.

Ao Pedro Vargas que soube com paciência, como um bom linguista, corrigir o meu “portunhol” e retirar a influência do meu castelhano nas frases que compunham estes escritos.

Ao meu orientador António Fernando Cascais estou grato pela sorte de o ter encontrado, pela sua inteligência, vivacidade e autêntica disponibilidade. Sem tal timoneiro, seria impossível levar este barco a bom porto.

Finalmente, aqueles a quem dedico este acto de fé:

Aos meus pais que me ensinaram a lutar e a acreditar na vida, resistindo sempre na luta.

À Alexandra por me ter escutado de perto nos momentos mais difíceis de concepção e elaboração deste trabalho, por ter estado presente nas conversas e nas tertúlias intermináveis sobre este tema. Terminada esta tarefa voltaremos a passear no areal. Prometido é devido.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Marina Abramovic, Rhythm 5, 1974.	58
Ilustração 2 – Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997.....	59
Ilustração 3 – Orlan “ <i>Opération réussie</i> ” (Operação sucesso), Dezembro de 1991	60
Ilustração 4 – Orlan, 6ª intervenção, Fevereiro de 1992.	61
Ilustração 5 – Stelarc, Extra Ear – ¼ scale, 2007	62
Ilustração 6 – Stelarc, Extra Ear – ¼ scale, 2007	63
Ilustração 7 – Franko B, I Miss You, 2003.	64
Ilustração 8 – Ron Athey, Judas Cradle, 2005.	65

Introdução

«the live artistic questioning of elemental life has
only just begun»¹

O ponto de ignição desta dissertação recai no facto de que parte da arte contemporânea, face às recentes mudanças levadas a cabo no mundo da arte, começa a ser apontada como irradiadora de situações possíveis de conflitos éticos. Estas contendas, por sua vez, derivam de novos envolvimentos temáticos entre a arte e outros campos que, moralmente, e em momentos onde as obras de arte se adentram, poderão apresentar, ou atrair, novas problemáticas.

Basicamente, a nossa atenção não se foca na prática da arte contemporânea como um todo, mas no paradigma problemático de acções que têm sido apresentadas sob o nome de *Body Art*, *Carnal Art*, *Disturbing Art*, *Extreme Art*, entre outros. Esta arte extrema engloba situações nas quais a forma mantém-se essencialmente no seio de uma cultura sacrificial. Como poderemos ver, esta estética do sacrifício² rapidamente esgota a sua fonte criativa e falha, essencialmente, nos objectivos aos que se propõe: a anunciação de uma imagem pós-humana onde o espectador partilha um lugar interactivo.

Apesar de vivermos num mundo artificial mediado pelas regras do capitalismo e pela abstracção, o corpo continua a ser o refúgio mais duradouro³ do médium artístico. Entre a ideia do sujeito humano e o *avatar* orgânico, o corpo constitui-se o lugar de deslizamento entre o biológico e os circuitos integrados, entre o finito e o infinito. O corpo rege-se através de princípios, de *ligações*, de *conexões* e de *mistura*⁴. Assim sendo, a forma como se apresenta o problema instaurado pela reconfiguração tecnocientífica é o da redefinição do

¹ HEATHFIELD, Adrian (ed.), *LIVE: Art and Performance*, Tate Publishing, London. 2004. p. 13.

² PERLMUTTER, Dawn, *The Sacrificial Aesthetics: Blood Rituals from Art to Murder*, *Anthropoetics* 5, no. 2 (Fall 1999 / Winter 2000) In <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>

³ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*, Vega, Lisboa, 1999. p. 18

⁴ Sobre este tema ver MIRANDA, José A. Bragança de & CRUZ, Maria Teresa (org.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Tropismos, 2002.

estatuto de humanidade através da arte – «*we have the human body to consider*»⁵.

Porém, é a partir do sangue, da carne e da dor que alguns destes produtores tentam responder a essa questão. Enfrentam a mutação turbulenta que os agenciamentos maquínicos e biotecnológicos do presente nos têm brindado.

O lado mais radical do projecto utópico da reinvenção do humano através da arte, ou da apresentação de possíveis futuros corpos humanos, pode ser visto como mais uma tentativa de erradicação da morte. Mas, na realidade, entendemos que o facto da sociedade artística estar, desde há demasiado tempo, livre de qualquer responsabilidade ética tem permitido o desabrochar de uma cultura verdadeiramente sacrificial onde o sacrifício, a dor e a morte (em última instância) são totalmente permitidos.

Este discurso pode encontrar-se ofuscado e interligado com inúmeras práticas artísticas da *avant-garde*, mas também se encontra nos meandros da produção artística contemporânea. A inserção desta pedagogia mortuária equivalente à *ars moriendi* estará sempre patente nos discursos que analisaremos.

O convite feito por alguns destes produtores, relaciona-se com a ideia de um aperfeiçoamento radical das potencialidades naturais do corpo. Todavia, também serve de escusa para tentar alargar a ideia de ser humano e de imaginar quais as potencialidades que podem ser atingidas ultrapassando certas barreiras. Tudo isto parece sair da ficção. Desde *Frankenstein* ao *Blade Runner*, o design de uma nova ordem pós-humana tem sido uma ambição. Mas, no nosso tempo, tal objectivo ainda pode ser associado a problemas históricos relacionados, especialmente, com a eugenia. A História tem provado em diversas ocasiões que não se pode confiar na vontade humana quando se tratam de assuntos relacionados com a sua própria natureza. As imagens tradicionais de um corpo futurista podem estar orientadas por uma ideia predestinada através da ficção. O corpo humano como projecto de design situado entre a estética e as novas tecnologias é um corpo interpretado de

⁵ GRAY, Chris Hables, *In Defense of a Prefigurative Art – Aesthetics and Ethics of Orlan and Stelarc* In *The Cyborg Experiment: The Extensions of the Body in Media Age* (Ed. Joanna Zylińska), Continuum, London, 2002. p. 189.

acordo com convenções existentes há já muito tempo e associados com os fantasmas da história. Tal como Paul Virilio afirma: «*Whether Adorno likes it or not, the spectacle of abjection remains the same, after as befor Auschwitz*»⁶.

Esta dissertação requisita os exemplos de produtores como Marina Abramovic, Orlan e Stelarc (entre outros), que ao longo das últimas décadas, têm desafiado todas as convenções existentes. Tais produtores, usam o corpo como médium primário e todos eles, de diferentes formas, demonstram interesse em redesenhar o corpo, a arte e a identidade do sujeito. As suas intervenções nascem de formas da imaginação popular, de formas tradicionais de visualizar o corpo, partindo para novas formas (tecnológicas ou não) de usar o corpo melhorado e amplificado no seio de um sistema de especulação extrema. Se a possibilidade de alterar a selecção natural do ser humano é uma preocupação vigente nos discursos sociais actuais: a interrupção da gravidez, a eutanásia, a clonagem, etc... Veremos, que estes produtores artísticos exploram a representação humana através do uso do choque e da ansiedade social face a questões relacionadas com a natureza e o significado do ser humano.

Tais visões inserem-se em sistemas que se podem apelidar, tal como Arthur Kroker afirma, de «*sedução da dominação*»⁷, onde se partilha uma filosofia transhumanista, levando o ser humano a uma superação dos limites e das fronteiras do corpo.

Segundo Jane Goodall, no final do século passado inaugurou-se uma nova crise adjacente ao «*ancient theme of free will versus determinism*»⁸. Nesta crise já não é possível repousar certos problemas em valores e promessas vindas das autoridades religiosas, ou seja, em Deus. Porque se «*God died in the nineteenth century, according to Nietzsche, what is the bet that the victim of the twentieth century will not turn to be the creator, the author*»⁹. A ética começa a ser um imperativo como única forma de orientação

⁶ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.43.

⁷ Sobre este tema ver KROKER, Arthur, *The Possessed Individual: Technology and Postmodernity*, Macmillan, London, 1992.

⁸ GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan In Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999. p. 150.

⁹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.39.

de uma decisão que aponte no caminho certo, isto é, de inaugurar um novo tempo – «*an order of pure decision*»¹⁰.

Contudo, a procura de uma responsabilidade ética envolve algo mais do que descansar sobre a égide do respeito à natureza humana. Cada decisão deve envolver um julgamento, uma avaliação cuidada do que está a ser posto em causa. Virilio põe esta questão da «*Ethics or Aesthetics? That is indeed the question at the dawn of the millenium*»¹¹, porém, a possível solução talvez possa residir na instauração de uma convenção de igualdade entre a ética, a liberdade de expressão e a autonomia estética que pode ser interpretada como ‘*responsabilidade artística*’. Confrontando os avanços das novas tecnologias que se fazem sentir, sobretudo no mundo da medicina, as tomadas de decisão tornam-se uma obrigação por necessidade. Elas não podem ser descartadas, sobretudo em temas onde o direito à decisão estava até agora excluído.

Tal como as recentes direcções apontadas pelas modernas experiências científicas, a questão do que significa ser humano continua a ser ininterruptamente investigada e repetida. Do mesmo modo, os produtores artísticos, seguem este filão, rejeitam, aparentemente, qualquer identificação institucional, oferecem provocações arbitrárias às audiências e «*disregard for how spectator may judge the work as presented*»¹². O seu objectivo é destabilizar as formas de fazer, alargar o papel provocador através de estratégias performativas. Estes produtores da arte extrema envolvem-se numa estética comprometida equivalente à pesquisa científica mas com algumas diferenças em termos de método: enquanto que as experiências científicas ainda são executadas num ambiente controlado, amparado por uma série de restrições institucionais e de códigos deontológicos, estes produtores jogam num campo perigoso, com matérias da tradição cultural, da formação social de fantasias e com material orgânico que é depois oferecido (ou vendido) ao público sob o nome de arte.

Paul Virilio afirma que «*Extreme Arts (...), aim at nothing less than to embark BIOLOGY on the road to a kind of ‘expressionism’*»¹³ através das

¹⁰ EWALD, François, *Op. cit* In *Ibid.* p. 150.

¹¹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.61.

¹² GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan* In *Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999. p. 153.

¹³ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.51.

intervenções tecnológicas, através do escândalo e de armadilhas morais. Causam perplexidade e confusão, «*but scandal in this sense test the moral ground and puts morality itself at risk*»¹⁴ e nesta sociedade pós-moderna, o escândalo é altamente publicitado e aceita, como veremos, diferentes respostas e ansiedades. Através da criação de uma brecha na ordem moral, tal como uma onda de choque, tem de se encontrar uma forma de sair do impasse existente entre o *Anything Goes* e o fundamentalismo. Os conflitos existentes entre tais códigos de conduta podem, a curto prazo, por em causa o humano. Um sistema de percepção não pode ser poetizado sob princípios arbitrários e um sistema ético, negociando entre os sistemas conflituosos, pode ser considerado um bom princípio perceptivo de arbitragem. Se a necessidade de um juízo ético é erigida face aos desafios do desconhecimento científico e das inovações deste novo milénio, devemos também aprender a fazer frente aos eventos que põem os nossos princípios fundamentais e os nossos corpos em causa. Um bom escândalo, uma boa provocação artística pode gerar confusões complexas, mas também pode (e assim tem sido) ajudar a preparar uma base cultural, um salto qualitativo positivo na criação e na criatividade da nossa sociedade. O problema reside quando se cria apenas um único futuro possível, escabroso e assustador.

Apesar da imensa crítica que começa a surgir a estas praticas (Mark Dery, Paul Virilio, Jane Goodall, François Ewald, Barbara Rose, entre outros), que defendem um discurso que insiste no social, no económico, no ecológico e nas implicações da persecução da loucura pós-humana. Numa ordem de pura decisão, democrática e onde cada um escolhe por si, o papel do crítico reveste-se de uma enorme importância e este deve assumir o seu papel não apenas de simples analista, não pelo seu trabalho de descrever as obras de arte, mas de esclarecer os seus conceitos, os seus afectos e, também, as suas implicações. A audiência, neste regime social actual, é suspensa da narrativa através do choque, é colocada num género de trauma, «*in this way artist can create fissures or holes in perception and interpretation*»¹⁵. Neste caso, não há nada

¹⁴ GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan In Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999. p. 153.

¹⁵ HEATHFIELD, Adrian (ed.), *LIVE: Art and Performance*, Tate Publishing, London. 2004. p. 9.

que desembarace a audiência, que a ampare, ou que a defenda de uma visão semelhante ao do movimento *extropian*¹⁶.

Este género de exemplo, que Ken Rovins e Les Levidow, apelidam de '*racionalidade paranóica*' combina com o género de fantasmas omnipresentes nestas intervenções. Encontramos também o espectro do auto-controlo, do medo e da opressão contra as limitações físicas e psíquicas do sujeito. A crítica de arte pode dizer-se ineficaz quando se adensa em subjetividades retóricas ou quando cai em armadilhas como a classificação através de estrelinhas, mas o seu papel é, verdadeiramente, fundamental.

Quando a crítica não diferencia entre aquilo que é intoxicação retórica e a simples provocação, pode ser confundido o antídoto com o próprio veneno. A intoxicação retórica significa suspender o juízo da narrativa artística, enquanto que a provocação, aquela que está presente em toda a história da arte, põe o juízo em alerta. Se esta arte extrema não é mais do que pura especulação, provocação e choque, de tentar transformar o corpo orgânico num nova espécie de *glamour* (através de todos os produtores artísticos que colocam o seu corpo num processo que implica quebrar os limites naturais dos mesmos), se o efeito pretendido por estes produtores é ter um «*cooling effect*»¹⁷ na sociedade, uma chamada de atenção às praticas desenvolvidas na criação do ser humano, então, o que sucede de facto não é isso. Existem seguidores destas praticas, artistas e não artistas, que se desenvolvem e se alimentam destas intervenções, que fazem supostamente o contrário do que estes autores dizem, mas executam na perfeição as mesmas acções. Orlan é testemunha destes exemplos aquando de uma festa em sua honra em São Francisco onde encontrou-se diante de vinte pessoas «*with piercings, chains, tattoos and leather. One of them said: "You are the artist who interests us the most and we'd like to pay tribute to you. We are going to get your surgeon to come to*

¹⁶ «*Extropianism is a belief system that proposes developing human knowledge and technology to defeat entropy. An Extropian technology might be any development that helps people to live better, longer lives. Major areas of focus for Extropians include drugs, tech and techniques for self-enhancement, cryonics and other strategies for immortality, space colonization, nanotechnology (submolecular manipulation and manufacturing), and medical technologies*», SIRIUS, R.U, *How to Mutate and Take Over the World* In <http://project.cyberpunk.ru/idb/extropians.html>

¹⁷ SCHEER, Edward, *What Does an Avatar Want? Sterlarc's E-motions In The Cyborgs Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylinska), Continuum, London, 2002. p. 85.

New York. You will have all the equipment you need to stage our operations, and we are going to have bumps like yours put in. We are going to start a fashion: bumping»¹⁸.

As estratégias retóricas da crítica parecem não ser suficientes, elas devem apelar à sua inteligência ética, usar argumentos reais e ver as consequências destas práticas. É verdade que a produção artística (a poesia, a literatura, as artes plásticas, a dança, o teatro, o cinema, etc...), oferece recursos, provocadores, que alimentam a nossa curiosidade e a nossa ansiedade social e humana de querer saber mais, bem como a possibilidade de fruir com a obra de arte. Mas nestes casos, vivemos com «*paranoid or exhilarated hypotheses about the future of the body*»¹⁹. A performance confunde o actual com o hipotético e esta ligação não natural é abraçada pela anarquia vigente, por uma estética comprometida com o processo e com a hipótese de simplesmente testar os limites naturais do ser humano. Não só especula sobre o futuro humano, como está obsessivamente centrada com isso, tomando esse pós-humano como garantido. As obras destes autores exploram, das mais diversas formas, a individualidade, o choque, a tensão e a eugenia com apenas um propósito: perturbar.

Desta forma, na primeira incisão dedicamos três momentos diferentes onde se apela a três características comuns deste género de intervenções. A partir de autores como Lea Vergine, Kathy O'Dell, Guilles Deleuze, Susan Sontag, Petra Kuppers e Paul Virilio (entre outros), presenciamos as obras de Marina Abramovic, de Orlan e de Stelarc do ponto de vista do masoquismo, da redução da alteridade à identidade e da antecipação de um fantasma 'cyborg'.

Na segunda incisão, discutimos questões relacionadas com a arte, a autonomia da arte e a avaliação moral. Neste momento, seguimos sempre amparados, não só das obras destes três autores como também de muitos dos seus contemporâneos, identificando casos paradigmáticos da arte extrema. Nesta incisão iremos, também, procurar o fio condutor da *avant-garde* que possa identificar possíveis origens destas acções.

¹⁸ ORLAN In *ORLAN, Because she's worth it*, interview with Richard Leydieu In *Art Press* nº 300, Abril, 2004. p. 19.

¹⁹ GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan* In *Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999. p. 168.

Na terceira, e última incisão, colocamos em debate a viabilidade da possibilidade de existir uma dimensão ética em pelo menos parte da produção da arte contemporânea, procuraremos erigir um discurso que aluda a uma responsabilidade ética por parte de várias entidades, os artistas, os críticos, os comissários e as galerias e instituições artísticas. Todo este discurso é edificado não na tentativa de totalizar o mundo da arte, nem de amputar o efeito provocador e criador artístico, mas de por colocar debate a heurística da tragédia que é subjacente a estas práticas e que neste campo chamamos de *Arte Extrema*.

1ª Incisão

«São as nossas vilezas que nos põem de acordo connosco, que garantem a nossa continuidade, que nos ligam ao passado, que excitam as nossas forças de evocação; do mesmo modo, só temos imaginação na expectativa da desgraça dos outros, nos arrebatamentos de repulsa, nessa disposição que nos impele, senão a cometermos infâmias, pelos menos a sonhar com elas».

E. M. Cioran in História e Utopia, 1994

MARINA ABRAMOVIC, Thomas Lips

1.1 Vida e Obra

Marina Abramovic nasceu em 1964 em Belgrado (Jugoslávia) e, dentro do campo da Body Art, é uma das artistas mais importantes e mais activas da cena contemporânea. Começando a sua carreira como pintora, durante os anos setenta após frequentar a Academia de Belas Artes de Belgrado, rapidamente abandonou este médium para obras de um âmbito mais conceptual, acabando por destacar-se como uma das pioneiras do uso da performance como meio de expressão no mundo da arte.

O seu corpo começou a ser, simultaneamente, objecto e médium da sua obra. «*she has lacerated herself, flagellated herself, frozen her body on blocks of ice, taken mind- and muscle-controlling drugs that have caused her to fall unconscious, and almost died from asphyxiation while lying within a curtain of oxygen-devouring flames*»²⁰. Assim, explorou, e continua a explorar, os limites físicos e mentais do seu ser, testemunhado e acompanhado por uma dor sangrenta, pela exaustão e pelo perigo iminente, onde a finalidade reside na procura da sua transformação espiritual e da audiência. Abramovic é entendida, por diversos autores, como produtora de obras que ritualizam as mais simples acções da vida quotidiana, tal como sentar-se, deitar-se, sonhar e pensar. Acompanhou de perto as obras de Bruce Nauman, Vito Acconci e Chris Burden, criando algumas das mais históricas, mais marcantes e mais enigmáticas obras do nosso espólio contemporâneo.

De 1975 a 1988 Abramovic esteve sempre acompanhada de Uwe Laysiepeu (Ulay) nascido em 1943 na Alemanha, jogando com questões inerentes à relação e à dualidade. Depois de se terem separado, em 1988, Abramovic, voltou no ano seguinte a criar performances (a solo), mas com a mesma pujança e com a mesma contusão. A partir deste momento, começou a juntar às suas performances tendências teatrais, som, vídeo e outros objectos mais ou menos chocantes.

²⁰ ABRAMOVIC, Marina In <http://www.lacan.com/abramovic.htm>

Ao longo da sua carreira tem efectuado performances em todo o mundo, destacando-se os prémios recebidos em 1997 na Bienal de Veneza (Golden Lion – prémio ao melhor artista plástico da bienal), e em 2003 o New York Dance and Performance Award (*The Bessies*) pelas acções, respectivamente, “*The Balkan Baroque*” e “*The House with the Ocean View*”.

Paralelamente à sua carreira como performer, Abramovic tem-se dedicado à docência e leccionado seminários nas mais diversas instituições.

1.2 Thomas Lips (The Star), 1975—2005

“...I slowly eat 1 kilo of honey with a silver spoon
...I slowly drink 1 liter of red wine out of a crystal glass
...I break the glass with my right hand
...I cut a five point star in my stomach with a razor blade
...I violently whip myself until I no longer feel any pain
...I lie down on a cross made of blocks of ice
...The heat of a suspended space heater pointed at my stomach causes the cut star to
bleed
...The rest of my body begins to freeze
...I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by
removing the ice blocks from underneath.”²¹

Marina Abramovic constitui-se como uma autora que tem investigado e forçado os limites da sua potência mental e física. Porém, diversos autores, afirmam que o seu objectivo não é de algum modo sensacionalista, mas sim, identificar e definir quais os limites que definem o seu corpo, a sua mente, ou mesmo, a relação com a sua audiência.

Na performance “*Thomas Lips*”, Abramovic, leva a cabo uma série de acções onde os limites corporais são estendidos até ao extremo através da transgressão de certos parâmetros entendidos, para a sociedade comum, como os limites corporais normais do ser humano. Esta performance foi

²¹ ABRAMOVIC, Marina (*ob. cit.*), NORMAN, Geraldine, *Chronicling the Bleakness of a Brutal Era*, in http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19950424/ai_n13978821/print.

executada pela primeira vez²² em 1975, na Galeria Krinzinger em Innsbruck (Áustria). Esta acção compreendida numa duração de cerca de duas horas, era iniciada com a autora sentada nua repousando sobre uma mesa. Nessa mesma mesa encontravam-se dispostos uma colher de prata, um recipiente com mel, um recipiente com vinho e um copo de cristal. Após o silêncio aterrador se sentir na sala, e à hora marcada, era iniciada a performance. A autora começava por ingerir colheres de mel, alternado com a ingestão de copos de vinho tinto, ingerindo ao todo cerca de um quilo de mel e um litro de vinho. Toda esta parte da acção era pautada pelos seus movimentos calmos e compassados. Então, subitamente, a autora interrompia a acção que executava e quebra o copo de cristal. De seguida, munida de uma navalha de barbear, começa a delinear, rasgando no seu ventre, uma estrela de cinco pontas. Seguia-se o violento açoitamento a que a autora se iria submeter até alcançar o ponto onde o seu corpo evidenciava perder toda e qualquer sensibilidade, e a dor parecia ausentar-se do seu olhar.

Como se todos estes actos não fossem suficientes, a autora ainda iria fazer pender o seu corpo sobre uma enorme cruz composta de blocos de gelo, que se encontrava no chão do recinto da performance. O sangue brotava das feridas, das escoriações infligidas pela autora, catalisada por um aquecedor apontado ao seu abdómen, enquanto permanecia imóvel prostrada, durante cerca de trinta minutos. O seu corpo começava a congelar, a hipotermia esteve sempre presente enquanto a autora cantarolava canções populares das suas origens, e a audiência poderia a qualquer momento intervir de modo a finalizar essas acções.

O sentido dado a esta obra está intimamente relacionado com a experiência pessoal da autora. Ela constrói uma trama conceptual na qual os objectos representam símbolos encenando a fuga de uma cultura repressiva. As referências cristãs (a flagelação, a cruz) são óbvias, e alguns espectadores podem mesmo reconhecer o mel e o vinho como elementos pertencentes dos

²² Esta performance foi “reproduzida” recentemente (Novembro de 2005) no Museu Guggenheim de Nova Iorque tendo algumas pequenas diferenças face à inicial. Sobretudo porque nesta “reprodução” a autora aparecia nua, mas ornamentada com um chapéu, um “*military cap*” soviético, e umas botas altas. Segundo Marla Carson, o restante da performance foi praticamente idêntica a versão original. Sobre este assunto ver CARSON, Marla, *Marina Abramovic Repeats: Pain, Art, and Theater*, in <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>.

rituais ortodoxos. A estrela de sangue, a «*five-point star, the same one used on the Yugoslav flag*»²³ pode ser associada com o símbolo do regime comunista que assolava a Jugoslávia de então, «*the star carries powerful symbolism –It served as the official emblem of the Communist state, which is made in compulsory to plaster stars on stores, restaurants, nurseries, schools, etc. But the same five-pointed star appears in hermetic traditions, where is linked to life, health and Mother Earth*»²⁴. Assim, Abramovic, usa o seu corpo como fonte e como médium, «*both body an character*»²⁵, para manifestar a origem de conflitos e de sofrimentos, enquanto que o espectador revisita esses traços culturais ou, se esses símbolos lhe escapam, então prende-se apenas com a aura ritual da performance.

1.3 Marina Abramovic, representações entre o sadismo e o masoquismo

Quando nos enfrentamos, enquanto espectadores comuns, com estes actos que acabamos de narrar, quando observamos o mundo da arte inscrever-se no nosso mundo quotidiano com sangue, que tipo de mensagens é que podemos retirar? O médium é a mensagem?

Para o bem da nossa análise alguns autores começaram a analisar alguns destes produtores mediante argumentos retirados de outros campos, por exemplo o masoquismo²⁶. Apesar de, num primeiro momento, sermos impelidos a rotular estas obras, esta autora, ou outros seus congéneres com este título, tal só poderá acontecer parcialmente, porque iríamos, de forma algo inocente, retirar a importância devida que reside na forma como as ligações são estabelecidas entre obra/autor e espectador através do turbilhão de

²³ ABRAMOVIC, Marina, *Count of Us in Balkan Epic* (ed. Adelina von Fürstenberg), Skira Editore, 2006. p.45.

²⁴ WEITBRAUB, Linda, *Marina Abramovic – Self-Transcendence in Art on the Edge and Over*, Art Insights. Inc. publishers, 1996. p. 63.

²⁵ VERGINE, Lea, *The Body as Language in Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 907.

²⁶ O' DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998.

emoções e de estados físicos incorporados pela audiência durante estas acções. Neste ponto é importante darmos o devido valor ao contributo dado por Gilles Deleuze²⁷ pela análise que remete o confronto de “*Venus in Furs*” de Leopold von Sacher-Masoch e a literatura do Marquês de Sade.

Esta análise executada por Deleuze, tendo como amparo um rio fluente de referências como Lucien Freud, Theodore Reik, Jacques Lacan e Pierre Klossowsky, encaminha-nos para a conclusão de que embora o sadismo e o masoquismo tenham resultados e intenções díspares, eles partilham uma estrutura, uma natureza comum. Desta forma, será a partir das cinzas que Deleuze nos deixa, que tentaremos explorar tanto a obra “*Thomas Lips*”, como o uso do corpo de Marina Abramovic, num espaço pessoal e público, usado como matéria prima nas suas produções para a fundação de matérias cognitivas e consciência social, tanto sádicas como masoquistas.

Resumindo o ensaio de Kathy O’Dell²⁸, verificamos que podem ser identificados cinco componentes comuns nas acções “artísticas” que podem ser apelidadas de masoquistas: 1) Fantasia (os cenários, as indumentarias, a indução de dor), 2) Suspense (a espera antes do acto), 3) Demonstração (o acto), 4) Provocação (o incitamento de assistir ao acto) e 5) Contrato (entre autor/obra e espectador)²⁹.

Como bem sabemos, tanto Leopold von Masoch como Marquês de Sade dedicaram parte das suas vidas a escrever contos eróticos, que deram, de algum modo, lugar aos termos masoquismo e sadismo. Ambos utilizaram o poder que reside na linguagem para ilustrar a natureza violenta do ser humano e a sua capacidade para o excesso, para o extremo, contudo mostraram-no em formatos bem distintos.

A linguagem de Masoch é a da vítima, «*only the victim can describe torture*»³⁰, descrevendo a violência que deseja para si própria. O masoquista mantém-se sempre à procura de um torturador que o possa educar de modo a atingir prazer. Consequentemente, o masoquista é dialéctico e persuasivo. No momento em que o torturador cede aos desejos do masoquista é estabelecido,

²⁷ DELEUZE, Gilles, *Masochism, Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1991.

²⁸ O’DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s*, University of Minnesota Press, 1998.

²⁹ *Ibid.* p. 4.

³⁰ DELEUZE, Gilles, *Masochism, Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1991. p. 17.

para ambos, um contrato de extrema importância. Para Sade, por outro lado, o contrato, tal como as palavras, estabelecem-se de uma forma demonstrativa o que revela, simultaneamente, uma forma de violência – «*the sadistic “instructor” stands in contrast to the masochistic “educator”*»³¹. Assim, aquilo que é assegurado nestas acções contra a vítima não é mais do que o reflexo de uma maior forma de violência, de uma forma demonstrativa de quem se encontra perto do lado violento, mas mantendo a todo o momento a razão e a calma.

Esta correlação entre a linguagem, a formação e destruição de contratos torna-se evidente em vários locais por volta dos anos setenta. Durante este período verifica-se um grande ressentimento por parte das massas face aos governos. Por exemplo: a Guerra Colonial (em Portugal), a Guerra do Vietname (nos Estados Unidos) e, para o caso em análise, os ressentimentos nacionalistas de uma Jugoslávia unificada começam a desfalecer tendo como resultado, no final dos anos oitenta, o início de vários conflitos armados. Porém, nestes casos, o fio condutor comum é o despeito representado pelas massas quando finalmente entendem que «*there was a growing discrepancy between what was fact and what was being ‘represented’ as fact by individuals in positions of power*»³². Assinala-se assim, uma quebra de confiança na veracidade do contrato estabelecido entre as massas e o estado, ou seja, o incumprimento do contrato por uma das partes. Consequentemente, a consciência da separação entre massas e estado está patente na resposta artística e na crítica de arte desta época, vinculando um género de resposta de apelo pela necessidade da separação, de forma a garantir maior liberdade, maior responsabilidade, maior autonomia e maior limpidez nas representações que moldam a vida quotidiana das massas e do sujeito.

A natureza do contrato, um dos circuitos que governaria a nossa consciência do quotidiano, é trazida para dentro deste âmbito de modo a construir uma pequena análise, recusando porém, reencarnar a falha entre “o que é representado” e “o que eu quero ver representado”. Assim, Abramovic escolhe, tal como outros artistas seus contemporâneos, apontar este problema

³¹ *Ibid.* p.19.

³² O’ DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s*, University of Minnesota Press, 1998. p. 4.

e, simultaneamente, articular uma resposta crítica, através de metáforas masoquistas e sádicas.

Verificamos, voltando agora à obra de Abramovic, que a natureza contratual, apontada por Deleuze, pode ser encontrada na relação entre obra/autor e audiência. Podemos partir do princípio que a partir do momento em que um espectador se apresenta a este tipo de performances, está a implicar-se num processo contratual não verbal entre ambas as partes (espectador e autor). Nesse contrato, o papel do espectador é situar-se numa posição de passividade, observando constrangido pelas visões. Porém as excepções a essa passividade revelam-se quando, por exemplo, o espectador se sente obrigado a intervir. No caso das obras de Abramovic, isso sucedeu na performance *Rhythm 5* (1974), onde, após se deitar no centro de uma estrela de cinco pontas em chamas, a autora desfalece – «*During the performance the fire took all the oxygen and I lost consciousness. The performance was stopped when the public realized what had happened and carried me out of the star*»³³. O papel do espectador fica assim também envolto em crise, numa dualidade contraditória onde convencionalmente tem de se manter passivo, independentemente dos actos praticados pelos produtores destas obras, mas deve intervir sempre que o perigo não intencionado se revela.

Atender a este contrato e ser um membro da audiência das suas performances é sentir-se, simultaneamente, atraído e repellido. Não se pode quase olhar quando ela investe a navalha no seu ventre, mas também não conseguimos desviar o olhar. Não nos podemos confortar com o facto de ser apenas uma acção, porque tanto o trauma como o sangue são reais.

Porque é que Abramovic se sujeita a estes actos masoquistas e sadistas? Poder-se-ia afirmar que se destinam ao sensacionalismo da cultura de massas? Nesta era onde somos constantemente bombardeados por imagens, onde a velocidade do quotidiano se sente cada vez mais intensa, o que nos faz parar para olhar parece ser o choque, «*principal estímulo e uma fonte de valor*»³⁴. Assim, é através da perturbação que estes artistas nos cativam, «*the 'shock effect' always wins out over the consideration of*

³³ ABRAMOVIC, Marina, *Count of Us in Balkan Epic* (ed. Adelina von Fürstenberg), Skira Editore, 2006. p.45.

³⁴ SONTAG, Susan, *Olhando o Sofrimento dos Outros* (trad. José Lima), Gótica, Lisboa, 2003. p. 30.

informational content»³⁵. Tal como a autora afirma: «*I'm interested in art that disturbs and that pushes the moment of danger; then, the public watching has to be here and now. Let the danger focus you; this is the whole idea—to put you in the focus of now*»³⁶.

A autora emerge perante a audiência de uma forma poderosa o que nos torna passivos em termos físicos, mas extremamente activos em termos emocionais. O contrato existente no estabelecimento de ligações entre obra/autor e espectador está sempre presente. Todavia, talvez as suas obras suscitem tantos problemas apenas por que nos colocam perante os nossos próprios medos. Talvez seja verdade que o verdadeiro problema resida no medo, inconsciente, de sentirmos pânico de experimentar tais doses de dor. Ou representam apenas «*strategies employed to engage the audience*»³⁷?

O uso dessa dor até ao seu limite não é apenas visualizado, mas sim sentido através das reacções corporais que a autora produz quando se corta e tal efeito denota-se na expressão marcada na cara das audiências. Para Sade e Masoch a linguagem é o combustível que permite que os seus desejos se tornem realidade, mas os seus resultados tortuosos estão conectados com as sensações da pele, mesmo quando uma das funções naturais da pele é ser uma barreira de protecção entre o sujeito e os outros.

É perante as câmaras fotográficas, as câmaras de vídeo e a audiência que o corpo de Abramovic é fustigado e cortado, resultando dessas incisões impressões de sangue sob a sua pele. O registo fotográfico e, actualmente, o registo vídeo é a película sobre a qual essas marcas na pele são imortalizadas e divulgadas para aqueles que não têm acesso possível às acções. A documentação, parte fundamental deste tipo de acções, é um dos elementos mais importantes no momento da sua comercialização. Este material que é comercializado depois nas galerias, como o médium na sociedade de informação. Eventualmente, também se constitui como um cúmplice nos possíveis contratos masoquistas: «*Is the photograph that functions as*

³⁵ VIRILIO; Paul, *The Information Bomb* (trad. Chris Turner), Verso, London, 2005. p. 143.

³⁶ FERNANDES, Colin, *Subjective Made Object: Pain in Contemporary Art*, In <http://www.ampainsoc.org/pub/bulletin/jul04/path1.htm>, 2004.

³⁷ WEITBRAUB, Linda, *Art on the Edge and Over*, Art Insights Inc. publishers, 1996. p. 11.

supplement to the performance-referent»³⁸. Os registos das performances, e desta em particular, onde se visualiza o sangue a escorrer pelo seu ventre, cria um género de tensão na vontade de tocar, de proximidade física com o corpo da autora, mas também impossibilita a proximidade através da presença da fotografia. Assim, mesmo nestes registos, existem sensações conflituosas no espectador, de presente e passado, de público e privado, de perto e longe e, também, de afecto e de alienação. Apesar de existir uma distância óbvia, o espectador é um cúmplice masoquista porque sem este, sem uma audiência, a peça não tem qualquer significado.

Enquanto se percorrem os registos dessa performance, o espectador experimenta a narrativa no seu reverso: O espectador toca as fotografias, que foram retiradas por um fotógrafo que accionou (tocou) o botão da câmara enquanto a performer cortava a sua própria pele. Isto cria uma narrativa que funciona ao contrário no tempo e liga o espectador com uma série de eventos físicos, criando um conceito de contrato entre o espectador, fotógrafo e autor que na realidade não é totalmente concretizado pela falta física do espectador na performance. Assim, o contrato é, simultaneamente, estabelecido e impossibilitado. A ideia da criação do suspense através do momento capturado no tempo e no espaço pela fotografia é um conceito que é de relevante importância na fantasia masoquista. Todavia, é necessário tomar as devidas precauções quando tratamos com este médium porque «*as fotografias tendem a transformar, qualquer que seja o tema; e enquanto imagem tudo pode ser belo – ou aterrador, intolerável ou perfeitamente tolerável – ainda que não o seja na realidade*»³⁹. Existem diversos tipos de suspense associado ao masoquismo: o físico (açoitar-se, ser colocado sobre uma cruz de gelo), a imagem iconizada do fetiche e a imagem da tortura: «*I always carried the image of the ideal woman in my mind; sometimes she appeared on a bed of roses surrounded by Cupids, in a decor of skulls and leather-bound books; sometimes she loomed in Olympian garb, with the severe white face of the*

³⁸ O' DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998. p. 92.

³⁹ SONTAG, Susan, *Olhando o Sofrimento dos Outros* (trad. José Lima), Gótica, Lisboa, 2003. p. 83.

plaster Venus»⁴⁰. A suspensão, ou como Deleuze afirma a «*dramatic suspension*»⁴¹, cria uma distância entre a cena e o espectador, uma distância determinada pelo espaço e pelo tempo, que permite o prevalecer do pensamento cognitivo e assim a natureza obscena da violência da acção pode ser estudada à distância. Isto permite-nos concordar com a noção de que as performances de Marina Abramovic, bem como as de muitos outros actores deste género, têm um carácter reflexivo semelhante ao do masoquismo assinalado pelas hipóteses de Freud (apontadas também por Deleuze), «*sadism to be turned around upon ego. This is essentially (...) which leads to the assumption of a sadomasochistic entity*»⁴². Demonstrando-se assim, que o sadomasoquismo opera com o mesmo indivíduo envolvendo-o em instintos e obrigações opostas.

Explorar as acções extremas destes autores de uma perspectiva psicanalítica ajuda-nos a «*illuminate ways in which the performing body serves as metaphor for subjects of violence. In fact, this approach can be useful in the analysis of all modern art, because all modern art entails some innately violent psychological functions – artistic mastery and visual domination, to name just two*»⁴³.

Outro ponto que nos permite associar as produções desta autora sob questões do masoquismo, é a questão da reflectividade, ou «*reflective stage*»⁴⁴. Para tal temos que associar esta análise a uma outra obra executada pela autora, “*Role Exchange*” (1975). Abramovic, nesta acção, colabora com uma prostituta do *Red-light District* em Amsterdão durante um período de quatro horas, os dois espaços são trocados: Abramovic senta-se no lugar da prostituta à janela, a prostituta, durante essas mesmas quatro horas ocuparia o seu lugar na inauguração da sua exposição na Galeria De Appel, «*Both of them bear the whole responsibility*»⁴⁵.

⁴⁰ SACHER-MASOCH, Leopold von, *Venus in Furs*, in *Masochism*, Zone Books, New York, 1991. p. 175.

⁴¹ DELEUZE, *Coldness and Cruelty*. Ibid. p. 34.

⁴² *Ibid.* p. 123-124.

⁴³ O’ DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s*, University of Minnesota Press, 1998. p. 33.

⁴⁴ *Ibid.* p. 105.

⁴⁵ Sobre este assunto e visualização de imagens da performance consultar <http://www.sztaki.hu/providers/kirakat/projekt/angol/collection/abramovic.html>

Esta produção encena o contrato masoquista, na sua mais ampla concepção, entre a autora e a prostituta. Encerra também, uma forma de explorar os contratos de troca tanto comerciais como estéticos. Segundo Abramovic, a situação seria recíproca, tanto a autora como a prostituta vendiam os seus corpos, logo, tratar-se-ia apenas de um «*displacement of two bodies whose work is to perform a role*»⁴⁶. É a partir deste desalojar dos dois corpos que se espelham as suas similaridades, Abramovic chama-nos à atenção para a questão subjacente entre a comercialização da arte e o mundo erótico, o espaço público e o espaço privado, a performance e o real. O ponto fulcral desta performance reside no facto das suas intervenientes habitarem um espaço no qual estão, simultaneamente, enclausuradas e aberto e visível ao público, através de uma grande montra para a rua.

Explora-se a função da janela (da reflexividade) a dois níveis: Em primeiro lugar, o limite entre o espaço interno (feminino) e o espaço externo (masculino), que funciona como cápsula de alienação da separação social, mas que se une quando o sujeito masculino atravessa o limite e assume um papel sádico, um papel possível de possuidor de arte. Ou então, possuidor temporário do corpo da mulher através de uma transacção comercial. Em segundo lugar, a janela é utilizada como uma moldura para o desejo do voyeur. Quando o transeunte passa na rua e observa, repentinamente, Abramovic, ele também observa o seu próprio reflexo. É este aspecto da reflexão que a experiência masoquista tortura no seu contratado, ou seja, ao verificar a reflexão da sua prevaricação, conduz o sujeito à humilhação e à vergonha. Também como a intenção da autora ser, segundo ela, «*educational*»⁴⁷, ou «*moralist*»⁴⁸, repousa na esperança de que o espectador seja capaz de estabelecer uma reflexão sobre a corrupção político-social e sobre o papel do corpo numa sociedade capitalista, ou seja, contratual.

Assim, é através da exploração dos actos de Marina Abramovic, como “*Thomas Lips*”, “*Nightsea Crossing*” ou “*The Great Wall Walk*”, que verificamos uma «*involved demonstration (as does any performance that proceed according*

⁴⁶ AMSTRONG, Rhiannon, *Performing Identity in the Digital Age*, in <http://www.csa.com/discoveryguides/perform/overview.php>, 2005.

⁴⁷ CARLSTRÖM, Fredrik e ABRAMOVIC, Marina, *A Conversation on Balkan Erotic Epic in Balkan Epic* (ed. Adelina von Fürstenberg), Skira Editore, 2006. p.69.

⁴⁸ MADOFF, Steven Henry, *The Balkans Unbound* in Ibid. p. 24.

a plan of action involving the body), suspense (in that the pieces were laced with a tension-producing uncertainty as to whether they would unfold as planned), provocation of observers (in the *Nightsea Crossing*, the audience members were dared to be as silent and motionless (...)), and fantasy (typified by the disciplined imaginings required to sustain the artist through hour after hour sitting motionless (...))»⁴⁹, e estabelecemos um primeiro contacto entre a natureza do masoquismo e estes tipos de arte extrema. Esta presunção repousa apenas na dialéctica interpessoal da autora ou, então, como no caso de “*Thomas Lips*” na tortura premeditada, enquanto excluimos, pelo menos desta discussão, o poderoso papel que reside nas ligações entre audiência e o autor durante a performance, causando uma contínua transmutação entre os papéis de torturador e de vítima (entre sádico e de masoquista). Será também aconselhável, assinalar que as suas obras exploram a pureza da formação do contrato, o que leva o espectador a interpretar erradamente a essência das suas acções. Abramovic, tanto quanto se saiba, não nega a possibilidade da existência desse contrato. O seu desejo reside no estabelecer de tensões na criação de uma «*disturbing image*»⁵⁰, demonstrando os efeitos, a sua formação e a sua destruição, difundindo, simultaneamente, alguma ambiguidade nos seus fundamentos. A natureza deste processo leva alguns produtores a alternar entre os papéis de masoquista e de sádico, de forma a poderem explorar todas as possibilidades do contrato, enquanto deixam tudo em aberto para o espectador poder retirar conclusões, explorar e preencher os espaços em branco, incitando ao pensamento crítico e ao debate sobre os temas que propõem. É a partir desta aproximação que a performance foi escapando à crítica modernista dos anos setenta, enquanto a visão dos espectadores era gerida por uma elite de ‘*connaisseurs*’. Sem dúvida que os autores como Abramovic abalam o poder comercial existente no interior do circuito artístico, as sensações e as ideias começaram a fluir mais livremente a partir da sua aparição, sobretudo com base na dialéctica espectador e autor/obra. Este fluir permitiu, também, que a transgressão de certos limites (a liberdade de expressão, a moral e o bem estar) fossem ultrapassados, e que o obscuro

⁴⁹ O’ DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970’s*, University of Minnesota Press, 1998. p. 76.

⁵⁰ ABRAMOVIC, Marina, *Count of Us* in *Ibid.* p.45.

começasse, através do uso do corpo, a constituir-se sujeito e objecto de arte, como resultante da intermutabilidade do poder desta dialéctica.

A aproximação, face ao contrato, das obras de Abramovic, é sempre executada numa atitude masoquista, ou sádica. O que demonstra, num caso limite, a sua alienação, a sua separação face à sociedade, ou aos eventos políticos e sociais actuais. Paradoxalmente, é devido à demonstração deste sentido de exclusão face ao mundo, da exploração da questão do contrato como meio de comunicação entre autor/obra e espectador que a exclusão se transforma em inclusão. A galeria, o museu, a instituição artística, tem-se tornado, pouco a pouco, o lugar onde se questiona a validade da realidade existente, «*a kind of non-space*»⁵¹, onde '*Anything goes*'. Transformou-se num Estado de excepção no qual a lei é 'quase' «*integralmente suspensa*»⁵². Assim, é através da autonomia da arte, e só graças à autonomia, que a representação entre o sadismo e o masoquismo se torna possível de concretizar no interior do mundo da arte pelas mãos de autores como Marina Abramovic.

⁵¹ O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube, The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California, 1999. p. 8.

⁵² AGAMBEN, Giorgio, *O Poder Soberano e a Vida Nua, Homo Sacer* (trad. António Guerreiro), Editorial Presença, Lisboa, 1998. p. 163.

ORLAN, *Reincarnations of Saint Orlan*

2.1 Vida e Obra

Orlan nasceu em Maio de 1947 em Saint Etienne (França), supostamente, sob o nome de Mireille Suzanne Francette Porte⁵³. O seu baptismo como Orlan permanece envolto num véu misterioso de múltiplas origens das quais são apontadas as seguintes: Jill O' Brian⁵⁴ afirma que esse baptismo aconteceu em 1971, baseando-se na personagem Orlando da novela de Virgínia Wolf e, simultaneamente, relacionado com a interpretação de Sartre de Jean Genet. Por outro lado, Eunice Duarte associa esse mesmo acto com a fibra *Orlon*⁵⁵. Estas são apenas duas, das muitas, explicações existentes (sem grande consenso) sobre a sua mudança de nome, existindo, também, propostas de associação com a Joana d'Arc. Orlan vive e trabalha em Los Angeles, Nova Iorque e Paris.

Desde 1965, Orlan veicula a sua produção nos mais diversos médiums (fotografia, vídeo, escultura, instalação e performance) e é em 1977 que surge o primeiro escândalo através da performance *The Artist's Kiss*⁵⁶ em Paris. Em 1982, fundou a primeira revista de arte contemporânea *on-line* – a *Art-Accès-Revue*. Escreveu o Manifesto da Carnal Art e, desde 1990 a 1995, conduziu uma série de operações plásticas, filmadas e transmitidas nas mais diversas instituições artísticas do mundo.

Neste momento Orlan trabalha, simultaneamente, numa série de produções, das que se destaca: a continuidade na produção das *The Self-Hybridations*. Em 1998 lançou um roteiro mundial associado à discussão dos mais diversos conceitos civilizacionais de beleza (pré-colombiana, africana, indo-americana, etc...).

⁵³ Este nome é apontado por muitos autores (Margalit Fox, Jill O'Brian), porém Orlan não o confirma.

⁵⁴ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 23.

⁵⁵ DUARTE, Eunice Gonçalves, *Orlan do outro lado do espelho*, disponível em www.bocc.ubi.pt

⁵⁶ Apesar desta performance apenas ter causado um escândalo mais mediático em Paris, ela foi interpretada pela primeira vez em Portugal (em 1976) nas Caldas da Rainha.

Em 1999, Orlan foi nomeada professora da *Ecole Nationale Supérieure d'Arts* em Paris. Em 2003, o Ministro da Cultura Francês Jean-Jacques Aillagon agraciou-a com o título honorário de *Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres*. Em 2005, arrecadou os prémios de fotografia digital (*Arcimboldo Prize*), o primeiro prémio no Griffel-Kunst em Hamburgo, e também, o primeiro prémio no Festival de Fotografia de Moscovo.

Em termos de exposições destacam-se: Em 2002 na FRAC (des Pays de la Loire) em França e em Salamanca e Vitória (Espanha). Em 2004, novamente em França o CCC, Tours. Em 2007, Lorand Hegyi organizou uma exposição retrospectiva da artista no Museu de Arte Moderna de Saint-Etienne, pela ocasião do seu 60º aniversário.

Em Portugal destacam-se as seguintes participações: em 2000 e 2003 na Culturgest (Lisboa), em 1999 nos Encontros da Imagem (Braga), em 1997 no Museu Municipal Dr Santos Rocha (Figueira da Foz), em 1984 na SNBA (Lisboa), em 1992 no *Living Art Festival* (Almada) e em 1976 a primeira versão do *The Artist's Kiss* (Caldas da Rainha). Além destas exposições destacam-se as diversas Bienais de Arte nas quais tem participado: Paris, Veneza, Istambul e Sydney.

2.2 Reincarnations of Saint Orlan, 1990-1995

*«The surgeon, also a woman, wears a green surgical gown.
Two women who look like wizards hover near the operating table.
One woman wears a green turban, the other a black hat; both wear floor-length black
gowns.
A fax comes into the operating room from Paris. It says, "Let's give Orlan a hand".»⁵⁷*

O conceito das performances cirúrgicas de Orlan, intituladas *La reincarnation de Sainte-Orlan*, começou, como a autora refere, de uma forma algo casual. Tudo devido ao facto de que após ter sofrido uma gravidez de risco (em 1974), pela qual foi internada e operada de urgência, «*I decided to*

⁵⁷ *Omnipresence* (November 21, 1993; New York City) in O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 17.

make the most of this new adventure by turning the situation on itself, by considering life an aesthetically recuperable phenomenon»⁵⁸. Assim, o conceito das intervenções cirúrgicas ficará a fervilhar nos seus pensamentos até que em 1990 a verdadeira reencarnação começou a ter lugar, «*I thought it was more of the moment to work in the flesh, to bring into play my own image, the taboos and prohibitions, because our period has started to allow this*»⁵⁹. A apresentação foi feita durante a exposição que comemorava o seu 43º aniversário, na qual apresentava os esboços de uma série de performances cirúrgicas que viriam a ser executadas posteriormente. Esses esboços demonstravam a apropriação de algumas das características faciais de diversas figuras femininas imortalizadas pela história da arte: o queixo da Vénus de Boticelli no “*Nascimento de Vénus*” (1482), o nariz da Psique de François Simon Gérard no “*Psique e Cupido*” (1798), os olhos de Diana na obra anónima “*Diane Chasserresse*”, os lábios da Europa de Gustave Moreau no “*Júpiter e Europa*” (1868) e a testa da “*Mona Lisa*” (1503-06) de Leonardo da Vinci, seriam as escolhidas por Orlan.

A razão da sua escolha coincidia com o propósito final, isto é, não seria o de apropriar-se da beleza de alguma destas personagens, mas sim, criticar um modelo de beleza, contido na história da arte ocidental, construída pelo homem.

1ª Intervenção – A primeira intervenção teve lugar em Junho de 1990, consistia numa simples liposucção facial. A sala de operações completamente adornada com flores e uma grande imagem de fundo do “*Nascimento de Vénus*” dava-lhe o primeiro toque de bizarro. No final da operação os líquidos, a gordura, retirada do interior da face de Orlan eram colocados no interior de relicários com o formato dos membros da artista (braços e pernas) que seria, propriamente, um dos materiais comerciável da acção além dos vídeos e fotografias. A intervenção foi executada pelo cirurgião Chérif Kamel Zaar que «*protested the excessive decor and documentation equipment*»⁶⁰.

⁵⁸ ORLAN, *op cit.* ibid. p.14.

⁵⁹ ORLAN, entrevista por LEYDIER, Richard in Art Press, Abril 2004, nº 300, ADAGP, Paris. p. 21.

⁶⁰ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnessota Press, Minneapolis, 2005. p.15.

2ª Intervenção – O segundo acto teve lugar seis dias após a primeira intervenção. É neste preciso momento que começam a surgir as primeiras dissonâncias entre a equipa médica e todo aparato criado por Orlan. Esta intervenção consistia na inserção de uma prótese no queixo que a fizesse parecida à Vénus de Boticelli, durante toda a intervenção Orlan leu passagens de Lemoine-Luccioni⁶¹ e de Júlia Kristeva⁶². Apenas um fotógrafo estava presente.

3ª Intervenção – Em Setembro, do mesmo ano, ocorria a terceira intervenção. Desta vez, consistia numa liposucção às pernas e aos tornozelos e alguns retoques à linha dos seus olhos e da face. As exigências, de parte a parte, continuavam a crescer, tendo a autora cedido e «*received general anaesthesia instead of local anaesthesia*»⁶³ impedindo-a de actuar, como desejado, durante a performance.

4ª Intervenção – Sem dúvida, que esta intervenção marca a mudança de velocidade e de crueldade. O Dr. Zaar é substituído por outro cirurgião, uma mulher também conhecida colecionadora de arte, Dra. Bernard Cormette de Saint-Cyfor. Esta intervenção intitulada “*Opération réussie*” (Operação sucesso), teve lugar em Dezembro de 1991. A grande diferença, face às anteriores, surge logo nas vestimentas e nos cenários. A sala de operações ganha a semelhança de um teatro e as roupas são criadas, especialmente, por Pacco Rabanne. Durante a operação, Orlan segurou duas cruzes, uma preta e outra branca. Esta intervenção teve como objectivo “tratar” dos seus lábios.

5ª Intervenção – “*A capa de Arlequim*” tem lugar em Julho de 1991. Orlan surge vestida de um género de *bobo*, um *arlequim*. Nesta intervenção denota-se toda uma ironia inerente nas suas performances, um género de gozo que a própria autora admite; «*A lot of my works are grating, amusing, enjoyable parodies*»⁶⁴. Os relicários continuaram a ser preenchidos com os restos de gordura resultantes da liposucção efectuada nas coxas e nos pés. Esta intervenção tinha por objectivo encher o maior número de relicários possível.

⁶¹ da obra LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La robe* (Broché), Seuil, Paris, 1983.

⁶² da obra KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trad. Julia Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1982.

⁶³ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p.15.

⁶⁴ ORLAN, entrevista por LEYDIER, Richard in *Art Press*, Abril 2004 nº 300, ADAGP, Paris. p. 19.

Estes relicários diferiam dos primeiros visto que consistiam, já não em reproduções dos seus membros, mas sim em caixas negras de metal e vidro com a inscrição de um texto de Michel Serres. O cenário e o vídeo desta intervenção servirá para criar uma nova instalação – “Operação Opera”⁶⁵. Nesse vídeo da instalação aparecerá Jimmy Blanche, um homem de cor a fazer um strip-tease durante a performance/cirurgia.

6ª Intervenção – Teve lugar um ano depois, em Fevereiro de 1992, durante um Festival de Performance em Liège (Bélgica). A intervenção tinha como finalidade efectuar uma liposucção à face e à barriga da autora. Durante esta intervenção Orlan recitou textos de Antonin Artaud.

7ª Intervenção – A mais mediática de todas as performances cirúrgicas de Orlan – “*Ominipresence*” – foi levada a cabo em Novembro de 1993 na Galeria Sandra Gering (Nova Iorque, América). Tal mediatismo provem do facto da cadeia de televisão CBS ter-se voluntariado para filmar e transmitir desde a Galeria para muitas outras instituições: O Centro McLuhan (Toronto, América), o Centro Banff (Alberta, América) e o Centro Georges Pompidou (Paris, França). Nesta intervenção Orlan falou ao telefone com diversos indivíduos que acompanhavam nestes locais a acção⁶⁶.

8ª Intervenção – Teve lugar uma semana após a sétima intervenção e também em Nova Iorque. Nesta intervenção Orlan leu alguns textos em sânscrito e foi revelado um Santo Sudário de Orlan (“*Saint Suaire n°9*”).

9ª Intervenção – E última intervenção, pelo menos até aos dias de hoje, teve lugar também em Nova Iorque. A sua finalidade seria a de ultimar alguns retoques finais no aspecto da reincarnada Orlan e arrecadar mais gordura para encher uns novos relicários.

As intervenções cirúrgicas de Orlan cessaram temporariamente. Contudo, tal não significa que não venham a suceder num futuro próximo, «*It was suggested that I do a surgical operation in public in a contemporary art center in Copenhagen (...) But, in the end, for financial reasons, it wasn't possible to do the project*»⁶⁷. Há mesmo quem afirme que a próxima

⁶⁵ Para a Bienal de Sydney, 1992.

⁶⁶ Sobre este tema ver *Ominipresence (november 21. 1993; New York City)* in O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. pp. 17-22.

⁶⁷ ORLAN, entrevista por LEYDIER, Richard in *Art Press*, Abril 2004 n° 300, ADAGP, Paris. p. 23.

intervenção será executada no Japão e terá como finalidade alongar o seu nariz ao máximo comprimento possível.

2.3 Santa Orlan: a redução da alteridade à identidade

A *Santa Orlan*, virgem negra de veste de vinil, «*simultaneamente imaculada e prostituta*»⁶⁸, cujas poses e roupagens recordam a estatuária barroca submete-se a esse modelo de perfilhar a carne, a um corpo que não quer ser totalmente anestesiado, atenta e causadora principal das suas próprias metamorfoses. A *Reincarnation of Saint Orlan* constitui um momento crucial na radicalização do processo criativo da sua obra. Trata-se de metaforsear a própria realidade biológica. Submetendo-se às intituladas performances cirúrgicas, que obrigam o seu corpo a várias transmutações, moldando-o de modo permanente, talvez mesmo irreversível, pactuando num jogo que lhe pode acarretar «*paralysis associated with spinal anesthesia*»⁶⁹. Mais do que um produto final, a sua produção é a própria cirurgia do corpo em mutação. Cada performance é meticulosamente encenada, teatralizada, e tem como palco uma sala de operações inteiramente adornada (montada no seu próprio estúdio). Durante todas as acções lê, simbolicamente, textos de Antonin Artaud, de Michel Serres, de Eugénie Lemoine-Luccioni. Com base nestes, e noutros, autores procura uma linha de pensamento que lhe permita canibalizar a história da arte através da construção de um auto-retrato constituído por fragmentos, um *collage* humano. A sua escolha, segundo a autora, reside longe da arbitrariedade. Retira da memória colectiva ocidental alguns dos ícones mais paradigmáticos da representação da beleza feminina na arte, de modo a poder discutir a própria noção de beleza sob padrões ideológicos e religiosos. O resultado de todo este aparato é um ser híbrido com uma identidade nómada, que «*deseja escapar aos mecanismos de poder*»⁷⁰.

⁶⁸ COUTINHO, Barbara, *UMBIGO, Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea* (ed. Elsa Garcia e Miguel de Matos), edição de autor, Tilgráfica, Lisboa, 2005. p. 22.

⁶⁹ WEITBRAUB, Linda, *Orlan – Self-Sanctification in Art on the Edge and Over*, Art Insights. Inc. publishers, 1996. p. 83.

⁷⁰ COUTINHO, Barbara, *UMBIGO, Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea* (ed. Elsa Garcia e Miguel de Matos), edição de autor, Tilgráfica, Lisboa, 2005. p. 22.

Orlan glorifica a sua obra como *Carnal Art*⁷¹, oscila entre a desfiguração e a refiguração. O seu corpo é um *ready-made* duchampiano alterado, e não um *ready-made* ideal que apenas necessita da assinatura. À semelhança de Andy Warhol, acaba por ser ela o próprio objecto artístico, comercializa as fotografias e os vídeos, desenhos e relicários com a forma de membros, onde são guardadas as sobras de sangue e gordura das intervenções cirúrgicas. As suas performances, envolvidas num espectáculo mediático, são transmitidas em tempo real, via satélite, e permitem ao espectador telefonar para conversar com a autora. Orlan afirma combater a tradição cristã por esta desvalorizar o corpo, por gerar uma proliferação de castigos e de meios de purificação e de redenção, garantindo a ordem social através da castração do sujeito. Assim, paradigmaticamente, opõe-se à cirurgia estética, não como princípio, mas enquanto processo ideológico do sistema político, que impõe normas e valores comportamentais no sujeito feminino. Assim, a *Carnal Art* é, supostamente, um movimento feminista, anti-fundamentalista e auto-conformista⁷², que luta contra o programado, contra a natureza, contra o próprio ADN, «*genetic manipulations are no longer confined to the realm of speculation*»⁷³.

Mas, ao colocarmo-nos no papel de Orlan, após uma das suas performances cirúrgicas, o nosso primeiro relance de reconhecimento seria perante um espelho. Tal acção levantar-nos-ia pelo menos uma questão: Esse reflexo sou Eu? Reconheceríamos o corpo, mesmo um corpo não desejado, pelo facto de não nos caber a possibilidade de escolher o invólucro onde somos colocados à nascença? Reconheceríamos o corpo, um corpo desejado por um ideal artístico, conceptual, mesmo supondo que este seja um corpo anti-estético e anti-ético? Assim tem sido, mas este reconhecimento vincula apenas uma parte do problema. Não se tratará nas suas obras, unicamente, de afirmar um corpo, um género, e de criticar uma suposta Beleza feminina construída pela estrutura patriarcal. A dúvida existencial sobre a identidade estabelece-se para além disso, transcende o espaço, a cultura e a religião. Contudo, as suas acções têm como finalidade introduzir no discurso da arte

⁷¹ Sobre este tema e sobre o manifesto da *Carnal Art* consultar www.orlan.net

⁷² Ibid.

⁷³ WEITBRAUB, Linda, *Orlan – Self-Sanctification in Art on the Edge and Over*, Art Insights. Inc. publishers, 1996. p. 83.

performativa a monstruosidade. E nós, espectadores, «*exigimos dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas*»⁷⁴.

Se «*o monstro de Mary Shelly enunciava o imaginário da intervenção da técnica no corpo*»⁷⁵, demarcando, simultaneamente, fascínio e repulsa causado pela evolução das novas tecnologias, Orlan, tenta ir ainda mais longe. Aquilo que, provavelmente, mais nos horroriza e ofende nas suas performances não é apenas o conceito de hibridização mulher-máquina, mas sim, o «*use or evoke skin, bodily markings, actual body fluids, body parts, and medical instruments in their work*»⁷⁶, de modo a continuar a moldar o corpo num *não-espaço* sito entre a beleza e a monstruosidade. Orlan tenta, a todo o custo, incorporar-se numa alegoria, onde a beleza e a monstruosidade feminina colidem – o mito da Medusa de Oviedo⁷⁷. Várias correlações podem ser estruturadas com este mito. Esta mulher, simultaneamente “bela” e “terrorífica”, expõe-se visualmente, provoca os seus espectadores pelo seu aspecto e induz todos aqueles que testemunham os seus actos num silêncio aterrador e macabro: «*My body expresses the possibility of showing that beauty can take on appearances that are not generally considered to be beautiful*»⁷⁸.

Toda a atracção perpetrada pelas novas formas de observação médica do corpo humano, que tem aumentado de tal modo que extrapolou o simples campo biomédico atingiu outros campos da ordem sócio-política, jurídica e artística. Na cultura de massas este género de imagens exerce também uma tendência de atracção crescente. As imagens do interior de corpos são-nos oferecidas pela televisão, pelo computador (através da Internet), pelas revistas de especialidade médica e, agora, também pelas galerias de arte. As suas obras tornaram-se mundialmente conhecidas e extremamente procuradas e «*to support her expensive and complex undertaking, Orlan earns money through the sale of the rights of her photos and vídeos and requires payment for*

⁷⁴ GIL, José, *Monstros* (Trad. José Luís Luna), Relógio D'Água, Lisboa, 2006. p. 12.

⁷⁵ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*, Nova Vega, Passagens, Lisboa, 2004. p. 137

⁷⁶ KUPPERS, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. p. 7.

⁷⁷ Sobre este tema ver O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 107.

⁷⁸ ORLAN, *op. cit.* in MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 169.

interviews»⁷⁹. Todavia, parece que o sucesso desta forma de observação, científica, reside na importância da visualização do interior do corpo humano de um modo nunca antes visto. Este processo de converter o invisível em visível (o impossível em possível) – as salas de operação, o interior do corpo, o registo do pós-operatório – é possibilitado não apenas pelo aparecimento de novas tecnologias, como também por um vazio legal.

As suas cirurgias são reais e Orlan não produz, tal como outros autores, apenas um disfarce ou uma dissimulação. Mescla o verdadeiro e o falso constituindo uma tática excessiva e segredista, o seu poder reside na ambivalência e no choque, isto é, na tensão. Por detrás da sua obra reside a premissa Duchampiana: «*La Reincarnation de Sainte-Orlan is one of many performances in which Orlan places her body in the centre of the piece, exposing it as material to be examined and manipulated*»⁸⁰. Consegue manipular o seu corpo além do que tinha sido inscrito na história da arte por Yves Klein, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Bruce Nauman, e mesmo Vito Acconci (entre outros). Orlan «*consider her own body a “ready-made”*»⁸¹.

Através das intervenções cirúrgicas molda e «*orients her reincarnation within the realms of Western art history, male-made idealized images of feminine beauty*»⁸². Este comportamento pode ser traduzido como uma contínua tentativa de entender o corpo como um médium de transformação. Numa sociedade onde “*eu sou o meu corpo*”⁸³, é o corpo inteiro que se coloca numa relação de risco, num jogo múltiplo com os limites – da arte, da dor e da morte. Uma relação extrema, limite, como modo de provocação do outro. Tratar-se-ia de permanecer ligado a um corpo? De estar ligado a outro? Ao espectador? Aquilo que pode parecer apresentar-se como uma aquisição de identidade (que Orlan perpetua com um processo de pedido legal de uma nova

⁷⁹ ROSE, Barbara, *Is it Art? Orlan and the Transgressive Act*, *Art in America*, Feb 2003, disponível on-line em http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v81/ai_13402687.

⁸⁰ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 14.

⁸¹ ROSE, Barbara, *Is it Art? Orlan and the Transgressive Act*, *Art in America*, Feb 2003, disponível on-line em http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v81/ai_13402687.

⁸² O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 14.

⁸³ ORLAN, *Este é o meu corpo este é o meu software*, série de fotografias, 1994. Fotografias realizadas após a conclusão da 7ª performance cirúrgica, organizadas cronologicamente, dia-a-dia, desde a final da operação até à convalescença total.

identidade após cada uma das cirurgias⁸⁴), poder-se-á consistir, no fundo, «*in self-mutilation and thus may be mentally ill*»⁸⁵? Ou será este o aclamado «*ressurgir violento da alteridade*»⁸⁶?

A contemporaneidade, na procura da identidade, evoca o papel da carne como material de excelência para a produção e suporte dos novos avanços tecnológicos. Essa carne rasgada, modificada, desagregada, palco de junções que anunciam não o fim, mas as possibilidades do humano no futuro evolutivo da espécie. É neste universo, de muitos outros possíveis, que surge a actual imagem do corpo, um corpo biotécnico, um *cyborg* (como analisaremos com a obra de Stelarc). As margens entre Interior/Exterior dissolvem-se para dar lugar a uma nova premissa: a dificuldade de estabelecer uma fronteira precisa. Esse era o lugar da pele, isto é, o de ser invólucro, o de estabelecer a fronteira entre o interior e o exterior. Contudo, quando se incide um corte sobre a pele expondo-a, abrindo-a, revelam-se os segredos que habitam no seu interior ao espectador, cruza-se a fronteira entre público e privado. Tal como Petra Kuppens afirma: «*Annie Sprinkle, Carolee Scheneeman, Vito Acconci, and Marina Abramovic are examples of practitioners who redefine the boundaries between public and private, often focusing on sexuality. Orlan violate taboos about the body's privacy in other ways, exposing the boundaries of skin and muscle by aesthetizing cosmetic surgery*»⁸⁷. Assim, tudo aquilo que até agora parecia sólido e bem edificado torna-se ténue.

Desta forma, inaugura um novo método crítico baseado num sofisticado sistema – o feedback da audiência: «*a vicious circle of echoing and self-generating images, spawning a progeny of hybrid media reproductions. This continuous feedback loop is difficult to escape long enough to gain sufficient*

⁸⁴ «*When the operations are finished, I will solicit an advertising agency to come up with a name (...) I will contract a lawyer to petition the Republic to accept my new identity with my new face (...) A performance that challenges legislation, that moves towards a total change of identity*», ORLAN, *op. cit.*, in O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 23.

⁸⁵ PITTS, Victoria, *Body Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture in Body & Society*, Vol. 5, SAGE Publications, London, 1999. p. 291.

⁸⁶ BRAUDILLARD, Jean, *O Crime Perfeito* (trad. Silvina Rodrigues Lopes), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996. p. 190.

⁸⁷ KUPPER, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. p. 91.

distance to decode the meanings of her performances»⁸⁸. Procura um delírio comunicativo, «*releases conflicts, disengages powers, liberate possibilities*»⁸⁹, tal como no teatro da crueldade de Antonin Artaud. Mas, se segundo Artaud, a crueldade «*is a matter of neither sadism nor bloodshed (...) the word "cruelty" must be taken in a broad sense*»⁹⁰, para Orlan a crueldade é operada através da destruição de binários, usando o sadismo como forma de alienação do espectador.

É neste espaço que reside o receio de que o corpo de Orlan, «*publicly flayed, stripped, unveiled*»⁹¹, se torne inidentificável não apenas para o público, mas sobretudo para ela. Dito de outra forma, estes actos transformam o seu corpo em algo impessoal, desfalece a identidade, comportando, simultaneamente, a noção de que o corpo humano se poderá transfigurar numa máscara perante estas acções. Daqui advém a possibilidade de se apagar ou de se trocar identidades anteriores por outras novas, numa autêntica «*barbárie "coisificando" o corpo, exterminando o sujeito*»⁹², onde o objectivo final é a redução da alteridade à identidade.

Assim, através destas intervenções, situadas entre a arte e a ciência, a autora tenta ultrapassar o próprio poder criativo e criador da natureza, «*If successful, she will achieve a paragon of femininity that is both super-natural (beyond human) and super-supernatural (beyond goddess)*»⁹³. Todavia, as produções resultantes destes actos revelam-se monstruosas e apavorantes, lugar de violência e de impiedade, fonte de atracção e de aversão. Esta estranheza entre o desejo e a repulsa poderia também ser lida como uma manifestação da confusão cultural relacionada com o aparecimento destas novas tecnologias, ou com a mudança do papel da técnica e da ciência no nosso quotidiano. Desta forma podemos também identificar, na sua obra, a

⁸⁸ ROSE, Barbara, *Is it Art? Orlan and the Transgressive Act, Art in America, Feb 2003*, disponível on-line em http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v81/ai_13402687.

⁸⁹ ARTAUD, Antonin, *The Theater and its Double* (Trad. Mary Richards), Grove Press, NY, 1958. p. 31.

⁹⁰ *Ibid.* p. 101.

⁹¹ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 97.

⁹² BAUDRY, Patrick, *Da máscara ao invólucro: a liquidação do humano?* (Trad. Clara Almeida Ribeiro), in *Revista de Comunicação e Linguagem*, Março 1990 nº 10/11, *O Corpo, o nome, a escrita*, (Org. Maria Augusto Babo), Lisboa. p. 57.

⁹³ WEITBRAUB, Linda, *Orlan – Self-Sanctification in Art on the Edge and Over*, Art Insights. Inc. publishers, 1996. p. 80.

noção freudiana *Unheimlich* (inquietante estranheza), «*nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which as become alienated from it only through the process of repression*»⁹⁴, operada através do elaborado jogo que Orlan constitui entre as imagens médicas contemporâneas, a dor e outras imagens da história da arte: A ‘*Lição de Anatomia de Dr. Nicolaes Tulp*’ (1632) de Rembrandt e os ‘*Estudos sobre o aparelho de reprodução*’ (1508-09) de Leonardo Da Vinci, constituem dois dos muitos exemplos mais directos.

Supõe-se que a dissecação do corpo humano teria mais implicações além das relacionadas com o domínio, propriamente, científico. Ela levantaria questões no campo da moral e da ética guiada pelas normas da igreja católica. A maior diferença entre estas imagens e aquelas resultantes das performances cirúrgicas de Orlan reside no seguinte: Nas primeiras a arte mais não é do que simples mediadora da ilustração científica enquanto que, nas segundas, essa necessidade de mediação científica já não é necessária, nem essencial. Trata-se apenas de criar tensão, de jogar com os conceitos politizados do feminismo de modo a incitar as audiências e ver quais as suas reacções quando são confrontadas por imagens, «*uncensored*»⁹⁵, do interior do seu corpo. Trata-se de jogar com aquilo que alguns autores intitulam como a decadência da arte e a decadência da cirurgia plástica, ou seja, um género de «*BLITZKRIEG – is no more than a kind of exhibitionism that imposes its own terrorism voyeurism*»⁹⁶.

Constatamos, para poder finalmente revelar uma das possíveis realidades existentes por detrás do véu onde a obra de Orlan se oculta, que as estruturas tradicionais da arte demonstraram, até hoje, estar desagregadas. A autora coloca-se num lugar de margem da arte e da ciência, da percepção e da afecção. Faz uso dos média, das comunicações e da moda. Transforma todas estas possibilidades em espaço de exposição e manifestação de mutações. Introduce a carne, os pensamentos, os sonhos e o sangue de modo a declarar «*assertion of self-control over their bodies*»⁹⁷.

⁹⁴ FREUD, Sigmund, *The ‘Uncanny’ in The Uncanny: Experimentes in Cyborg Culture*, Vancouver Art Gallery, Arsenal Pulp Press, 2001. p. 83

⁹⁵ O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 76.

⁹⁶ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.43.

⁹⁷ PITTS, Victoria, *Body Mutilation, Self-Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture in Body & Society*, Vol. 5, SAGE Publications, London, 1999. p. 298.

Se Lacan acreditava que o sujeito «*is completely caught inside of language*»⁹⁸ e que esta constitui, simultaneamente, o sujeito. Se Lacan sustentava a ideia que as palavras conduzem múltiplos significados e que é o sujeito, através da metáfora e da metonímia, que altera o significado literal das coisas. Então, quando Orlan «*substitute her body for language she performs this fiction as through a live signifier (...) her face does not literary articulate a fixed identity*»⁹⁹, a função metonímica do corpo obtém um propósito diferente.

A Performance, a Body Art, trata sobretudo do corpo. E se é verdade que o corpo constitui-se como «*valid art material*»¹⁰⁰, os *performers* tentam transformá-lo em puro material para significar, colocando o homem no mesmo plano dos signos, como uma «*linguistic entity*»¹⁰¹. Tal como José Gil afirma: «*do artista, do xamane, do dançarino, através de atitudes, cantos escarificações, tatuagens, pinturas, ornamentos, vestes, máscaras. Não se trata apenas de signos corporais que resultam de uma encodificação colectiva do corpo (...) mas, antes de tudo, estamos perante um tipo de comunicação específico que se encontra na base do pensamento simbólico*»¹⁰². Neste caso, o objectivo metonímico do corpo do performer é o de «*blur the line between art and life (...) linking audience and performer and marking all that they are a material part of a larger, collective social entity*»¹⁰³, ou seja, a performatividade do corpo do autor funciona como uma ponte onde se estabelecem as ligações entre o autor e a audiência através da construção metonímica do corpo, e onde, na realidade «*the seen becomes spectacle*»¹⁰⁴. A partir da função metonímica, Orlan, tenta influir com o corpo, o mesmo que com a performatividade enquanto construção linguística e técnica da identidade.

Porém, podemos socorrer-nos de Jay Prosser para afirmar que as intervenções de Orlan não tratam de revelação, mas sim de «*'de-facement' of*

⁹⁸ O' Brian, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. xiii.

⁹⁹ *Ibid.* p. xiii.

¹⁰⁰ GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, From futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001. p. 147.

¹⁰¹ O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 47.

¹⁰² GIL, José, *Metamorfoses do Corpo* (Trad. Maria Meneses), Relógio D'Água, Lisboa, 1997. p. 53.

¹⁰³ O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 6.

¹⁰⁴ SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance Art*, Routledge, Nova Iorque, 2005. p. 63.

the self»¹⁰⁵, ou seja, de um género de figuração que difere da identidade. Tal disparidade revela uma identidade infundada e levanta questões eticamente pertinentes. No caso específico desta autora, cujas produções mais não são do que «*a symptomatic case of self mystification*»¹⁰⁶, não existem na realidade outros Eus. Qualquer elemento de alteridade é construída, manufacturada, estetizada – é uma nova versão do ‘eu’ da artista e não outra Orlan. Esta suposta construção de outros ‘eus’ não só é um acto plenamente narcisista, como também levanta outras questões: «*how she can do it*»¹⁰⁷? Como pode ela tratar-se de tal maneira? Como pode acreditar que se trata de outro corpo? Estas são, efectivamente, questões éticas. A tática é ocultar-se no escudo estético, num lugar de margem, desviando o discurso ético. O sujeito é a tela da sua arte, e esta suposta revelação faz com que a artista não seja consciente dos verdadeiros outros que a rodeiam – «*Her performances induce pain and causing a painful disturbance in other bodies*»¹⁰⁸. Em suma, uma perturbação cognitiva que afecta a capacidade de analisar e interpretar as suas produções.

¹⁰⁵ PROSSER, Jay, *Ph/ autography and the Art of Life. Gillian Wearing's Ethical Realism In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylinska), Continuum, London, 2002. p. 199.

¹⁰⁶ ZYLINSKA, Joanna, *The Future is Monstrous... Prosthetics and Ethics In Ibid.* p. 224.

¹⁰⁷ PROSSER, Jay, *Ph/ autography and the Art of Life. Gillian Wearing's Ethical Realism In Ibid.* p. 199.

¹⁰⁸ BOTTING, Fred and WILSON, Scott, *Morlan In Ibid.* p. 153.

STELARC, *Extra ear*

3.1 Vida e Obra

Stelarc (Stelios Arcadiou) nasceu na Austrália em 1946, e representa um dos maiores autores de performance vivos. As suas acções percorreram, sobretudo, locais como o Japão, a Europa e a América. Usa instrumentos médicos, próteses robóticas e sistemas de realidade virtual como médium de excelência. Utiliza, similarmemente, a Internet como médium para poder estabelecer um interface íntimo e involuntário com o corpo. As suas performances mais famosas são “*Third Hand*”, (1976-1981), “*Virtual Arm*” (1992-1993) e “*Stomach Sculpture*” (1993).

Tanto em termos sonoros como visuais, Stelarc, tem tentado testar os limites naturais do corpo: amplificou as suas próprias ondas cerebrais, filmou os sinais musculares e a corrente sanguínea no interior dos seus pulmões, do seu estômago e do seu cólon (percorrendo com uma câmara cerca de dois metros de espaço interno). Através de inserções na pele, executou cerca de vinte e cinco vezes a suspensão do seu próprio corpo em diferentes locais e de diferentes formas.

Entre 1995 e 1998 criou a obra “*Fractal Flesh*”, onde desenvolveu um ecrã de toque cuja finalidade era estabelecer um interface com o sistema de estimulação muscular, permitindo o controlo remoto do corpo por parte do espectador, bem como a sua actuação e coreografia. Algumas performances, tais como “*Ping Body*” e “*Parasite*”, que se entranham no campo da telemática exploram o corpo exterior e a extensão do sistema nervoso central através da Internet, ou seja, o corpo interior. No final de 1998 completa o “*Exoskeleton*”, uma poderosa prótese pneumática com seis longas pernas activada através do movimento dos braços.

Dos projectos mais actuais destacam-se acções como “*Extra Ear*” – uma orelha construída tecnicamente através de cirurgia, que acopla um moderno computador que poderá agir como uma antena de Internet capaz de escutar sons RealAudio – “*Movatar*” (2000) um avatar (imagem gráfica virtual) inteligente que funciona no mundo real possuindo um corpo físico real. No mesmo ano, completa o “*Extended Arm*” – «a manipulator with eleven degrees-

of-freedom»¹⁰⁹ que atribui ao seu próprio braço proporções primatas – e a “*Motion Prosthesis*” – uma máquina inteligente que permite a performance ser tão precisa, repetitiva e acelerada que aponta para a programação dos membros (das próteses) em tempo real. Em 2002, num género de parceria com a Universidade de Sussex, o TNTU, o COGs e o Evolutionary Adaptive Group, cria o “*Hexapod*”, um protótipo de robô.

Entre outros prémios e distinções honorárias distinguem-se a bolsa de três anos do conselho de artes visuais australiano (1995). Os prémios “*The Myer Foundation*” (1972 e 1981), na Austrália e o “*Wellcome Trust*” (2001), no Reino Unido. Em 1997 foi nomeado professor honorário na Escola de Arte e Robótica da Universidade Carnegie Mellon, em Pittsburg.

Neste momento, além das suas actividades artísticas é Investigador principal na Unidade de Investigação de Performance e Artes Digitais na Universidade Nottingham Trent, no Reino Unido. Os seus trabalhos são representados pela Galeria Sherman (Sidney - Austrália).

3.2 Extra Ear – ¼ scale (2004)

*«ser humano significa no retener nuestra humanidad actual, desprendernos de ella. Los seres humanos son criaturas curiosas, han requerido la tecnologia para aumentar, extender y reforzar sus operaciones sensoras y motoras. estamos redefiniendo constantemente lo que significa ser humanos.»*¹¹⁰

O uso de animais e mesmo de corpos humanos como forma de expressão ritual remonta ao início da história da humanidade. Já a possibilidade de isolar partes de um corpo vivo é bem mais recente. Stelarc, através das suas obras, pressupõe uma das primeiras tentativas de explorar e combinar as práticas do conhecimento científico e as derivações (tecnológicas) com as práticas da arte contemporânea.

¹⁰⁹ www.stelarc.com

¹¹⁰ STELARC, entrevista concedida a HERMANA, Luís Ángel Fernández, *La tecnología nos permite desprendernos de nuestra humanidad actual*, disponível em <http://enredado.com/cas/agi-bin/entrevista/plantilla.pl?ident=14>

O projecto “*Extra Ear – ¼ Scale*”¹¹¹, apresentado ao público no Festival Internacional de Arte de Adelaide (2004) representa uma amostra da arte produzida na Era da Biotecnologia. A ideia fundamental desta obra é a criação da imitação da orelha de Stelarc, tanto na forma como na estrutura, bem como a possibilidade de executar neste “órgão” diversas funções. Trata-se de um ‘órgão’ que em vez de receber sons emite-os. De um ‘órgão’ onde é incorporado um género de sensor de proximidade, com o qual é accionada uma gravação quando alguém se aproxima. Além destas funcionalidades, contém um modem *wireless* através do qual pode receber sons vindos da Internet ou amplificar sons comuns. Desta forma, trata-se da criação de um ‘órgão’ que funciona como um género de antena/receptor acoplado aos sentidos do ser humano.

Stelarc destabiliza as noções cartesianas de controlo e de centralidade, foca-se nas possibilidades do corpo, transformando a sua identidade em algo ambíguo. Emprega a «*idea of Performance as a form of ‘hypothesis’, an enacting of corporeal and conceptual possibilities in time and space*»¹¹². Apesar de defender que as suas produções tentam estabelecer e atribuir novos significados à mediação do corpo com a técnica, entendemos que muitos destes actos alienam e chocam o espectador. A partir da obra “*Art and Fear*”¹¹³ de Paul Virilio somos alertados para o uso desmedido da mediação técnica na arte e a sua “profecia”, sobre a alienação, pode ser vista como um uso desmesurado. As suas obras «*far from positing a complexity and multiplicity of potentialities, (...) provides a narrative that closes off futural divergence in favor of a universal goal*»¹¹⁴, ou seja, novas formas de sofrimento, de opressão e da possível eliminação do humano.

A produção “*Extra ear – ¼ Scale*” oferece-nos duas leituras. Em primeiro lugar, este projecto representa uma parte reconhecível do ser humano, onde é apresentado como um objecto de vida parcelar e traz à discussão a questão da integridade e da totalidade do corpo. Por outro lado, confronta-se a percepção

¹¹¹ Produzido em parceria com o Oron Catts e Ionat Zurr do *Tissue & Culture Center*, apenas concluído durante o ano de 2007.

¹¹² FLEMING, Chris, *Performance as Guerrilla Ontology: The Case of Stelarc In Body & Society*, SAGE Publications, London, 2002. 95.

¹¹³ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000.

¹¹⁴ APPLEBY, John, *Planned Obsolescence: Flying into the Future with Stelarc In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylinka), Continuum, London, 2002. p. 104.

do corpo, da vida e a crescente manipulação da mesma. Stelarc e os seus associados, lidam com questões éticas e perceptivas que derivam da produção de partes do corpo que podem ser construídas e mantidas vivas fora do mesmo. Esta produção é uma forma de vida, parcialmente construída, que aguarda a possibilidade de ser uma prótese, num acto de «*clinical voyerism*»¹¹⁵.

Muito provavelmente, este ‘*órgão*’ criado com células de Stelarc e com outros materiais nunca irá executar a sua função primária. Mas evoca toda uma série de cenários subversivos futuros no que respeita à humanidade e às suas relações com os sistemas alternativos de gestão do corpo e da vida humana. Esta produção já foi exposta ao público em diversos locais (Galeria Kapelica – Lituânia, Galeria Ian Potter – Austrália, entre muitos outros), mas de formas divergentes, tanto no modo de apresentação como no seu contexto. No próximo ponto constataremos que esta produção encerra muito mais do que uma simples e pacífica questão estética.

3.3 Stelarc um fantasma entre cyborgs, andróides, monstros e duplos

Através de um espectáculo de abjecção, Stelarc, faz uso da noção «*traumatism realism*»¹¹⁶ de Lacan, que tal como Jay Prosser afirma, etimologicamente trauma significa ‘*ferida*’. Neste caso, a arte extrema, prossegue na tentativa de destruição dos limites do corpo, violentando-o, ferindo-o na tentativa de representar um futuro real. Assim, os fantasmas da biotecnologia assomam-se a partir das obras de Stelarc. Pela sua mão somos encaminhados para questões relacionadas com a possibilidade da transformação do ser humano, onde se encara um corpo obsoleto e, simultaneamente, em evolução. Trata-se da possível evolução/extensão do corpo humano através do uso das novas tecnologias – a cirurgia plástica, a robótica, a Internet, entre outras.

¹¹⁵ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 43.

¹¹⁶ LACAN, *Op cit.* In PROSSER, Jay, *Ph/ autography and the Art of Life. Gillian Wearing's Ethical Realism In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylinka), Continuum, London, 2002. p. 194.

No entanto, o primeiro aspecto a salientar é o carácter antropomórfico das suas produções. A arte, a mecânica e a técnica vista sob o ponto de vista da intrusão entre o Homem e a máquina, o senhor e o escravo, num eterno reavivar de antigas dialécticas. As suas produções recordam-nos universos da ficção científica, talvez pela aparente semelhança com personagens como o “*Exterminador Implacável*” ou com o famoso “*Robocop*”. Através da sua visão utópica é criado, na audiência, um efeito de estranheza inquietante (de *Unheimlich*), que nos assombra, que nos assusta, da mesma forma que nos prende e afecta. Transporta-nos em direcção ao conhecimento, a uma vontade de saber para além do ocultado na simples produção quotidiana das inovações tecnológicas. Transporta-nos a um possível futuro, o futuro do cyborg, «*a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction*»¹¹⁷.

Apesar de camuflada, a missão dos artistas plásticos tem sido, sobretudo na era das vanguardas, quebrar as fronteiras estabelecidas e apropriar-se de um lugar de margem. O excesso perpetrado por artistas como Stelarc parece levantar uma outra questão, tão pertinente quanto perigosa – a possível evolução do corpo humano. Terá a raça humana atingido um estado final de perfeição? A evolução/extensão do Homem ainda é possível? E se é possível, será necessária? Muitos autores argumentam que este enaltecimento da forma humana encaminha-nos para novas utopias repulsivas e indesejáveis que, de algum modo, já foram vividas no passado – o nazismo supõe-se ser um bom exemplo (Virilio). Outros argumentam com «*o pensamento único*»¹¹⁸ (Baudrillard). O «*certo é que passamos do mundo das coisas lidas, para o mundo das coisas vistas, do homo sapiens ao homo videns*»¹¹⁹, ou, como Carlos Vidal reitera na passagem «*do domínio do conceito ao domínio do mediatizado da imagem*»¹²⁰. Mas, o que é que nos faz ser tão apaixonados pela forma humana? E o que é que estas mudanças acarretam?

¹¹⁷ HARAWAY, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science Technology and Social-Feminism in the Late Twentieth Century from Simians, Cyborgs and Woman in The Uncanny: Experimentes in Cyborg Culture*, Vancouver Art Gallery, Arsenal Pulp Press, 2001. p. 139

¹¹⁸ MOURÃO, José Augusto, *Vínculos, novos vínculos, desvinculações* in *Crítica das Ligações na Era da Técnica* (org. José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz), Tropismos, Lisboa, 2002. p. 84

¹¹⁹ Ibid. p. 84.

¹²⁰ VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*, Fenda Edições, Lisboa, 1996. p. 83.

Este jogo com a possibilidade da evolução humana, mesclada com o trauma e com o papel do corpo na obra de Stelarc pode, em última instância, ser interpretado como uma representação narcisista. Tal como Hal Foster afirma: «*self-othering can flip into self-absorption in which the project of an 'ethnographic self-fashioning' becomes the practice of a narcissistic self-refurbishing*»¹²¹. Assim, o problema não reside no facto do cyborg representar um possível passo da humanidade na caminhada que começou com o *Homo Faber* (o criador de instrumentos) e que evoluiu na cultura da cidade e das máquinas (civilização). Até porque a «*a tecnociência, longe de nos dizer o que é o homem, não para de nos lembrar, ao colocá-lo no seio da evolução, que nos devia aparecer hoje, (...) num enigma aberto e solitário da própria evolução cósmica, um ser em transformação, a fazer, a inventar, contra o fundo de um futuro totalmente imprevisível*»¹²². Desta forma, o problema real neste tipo de actos é se se deve estabelecer qual o tipo de cyborgs que ocorrerão no futuro. Neste caso específico, Stelarc representa, demonstra e molda as opiniões das audiências fornecendo um modelo terminado.

Assim sendo, em vez de fornecer às audiências novas ferramentas de interpretação, ou de cometer-se, a uma nova responsabilidade face à experimentação excessiva entre os campos da arte e da ciência, afronta as audiências com um conteúdo programático que se demonstra aterrador e estipula «*a post-human condition that represents the move out of the 'standard' evolutionary system*»¹²³. Portanto, na afirmação de que o corpo está obsoleto pode encontrar-se o desejo de querer ser «*constantly redefined*»¹²⁴ e de querer superar as limitações naturais (humanas) pela mão da confluência entre arte e técnica.

A sua proposta, longe de ser revolucionária porque o manancial de autores (nos mais diversos campos) é imenso, está instaurada como tema

¹²¹ PROSSER, Jay, *Ph/ autography and the Art of Life. Gillian Wearing's Ethical Realism In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylińska), Continuum, London, 2002. p. 195.

¹²² HOTTOIS, Gilbert, *O Paradigma Bioético: Uma Ética para a Tecnociência*, Edições Salamandra, 1992. p. 35.

¹²³ APPLEBY, John, *Planned Obsolescence: Flying into the Future with Stelarc In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylińska), Continuum, London, 2002. p. 101.

¹²⁴ STELARC, *ob. cit* in MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 194.

recorrente no campo da ficção científica. As obras de Stelarc, tal como muitos outros autores, parecem perder de vista a importância do simbólico, aquilo «*que constrói a dignidade do homem como pessoa, ou seja, como um ser que não se pode jamais tornar, meramente um meio (...), nem um bem (...), nem um objecto (...), nem um produto*»¹²⁵. Difunde uma ideia geral bastante simples onde a nossa mais profunda identidade, não apenas o ego, mas também os nossos desejos inconscientes, as nossas fantasias e os nossos medos, existem porque nos consideramos fisicamente limitados. Esta limitação que afecta a auto-satisfação do sujeito é devida à própria estrutura somática, ou seja, ao corpo, esse veículo orgânico, débil e perene que está sujeito a acidentes, a doenças, à morte e que supostamente o torna, como Stelarc afirma, num corpo obsoleto.

As propostas deste autor amplificam e projectam a tentativa de sublimar uma realidade cada vez mais quotidiana. Sem dúvida que, desde os complicados transplantes aos simples óculos, desde o simples aparelho dental até às próteses mais sofisticadas, tudo remete para uma interacção entre o campo científico e tecnológico e a sua suposta intrusão na vida humana. A sua finalidade inscreve-se na tentativa de modificar, alterar e melhorar possíveis deficiências naturais, efeitos do azar ou a degeneração progressiva que chamamos de idade. Porém, um corpo tal como um veículo circula, sofre desgaste. Faz parte da condição humana tal efeito. O corpo exige manutenções e revisões que aumentam a média de idade e que se impõem para garantir um melhor funcionamento. Tais revisões exigem alguma preocupação com o deteriorar natural, tanto exterior como interior. Mas, se a ciência nos providencia a forma pela qual cuidamos, e transformamos, os nossos corpos ela é «*unable to give us any guidance as how these means should be employed*»¹²⁶. A ciência facilita diversas formas de intervir no corpo, mas destabilizou o nosso conhecimento sobre o que é realmente esse corpo e «*runs ahead of our ability to make moral judgements about how far science should be allowed to reconstruct the body*»¹²⁷.

¹²⁵ HOTTOIS, Gilbert, *O Paradigma Bioético: Uma Ética para a Tecnociência*, Edições Salamandra, 1992. p. 121.

¹²⁶ NEGRIN, Llewellyn, *Cosmetic Surgery and the Eclipse of Identity In Body & Society*, SAGE Publications, London. 2002. p. 34.

¹²⁷ *Ibid.* p. 35.

O corpo está na moda. Não o simples corpo tradicional e biológico, mas um corpo determinado geneticamente, um corpo eternamente jovem, sexualmente eficaz, intelectualmente eficiente, desportivamente esplêndido e militarmente infalível. Este corpo deve ser mantido longe de todo o tipo de perigos relacionados com a obesidade, o envelhecimento, ou seja, longe da morte. Stelarc anuncia o pós-humano «*there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals*»¹²⁸, anuncia esse novo corpo, cujo território se começa a desvendar, onde se vislumbram diversos territórios numa anarquia labiríntica, ou seja, numa estrutura rizomática onde «*o corpo tornava-se verdadeiramente qualquer*»¹²⁹ e «*qualquer é uma semelhança sem arquétipo, isto é, sem uma ideia*»¹³⁰.

O excepcional desenvolvimento da tecnociência, aliada agora à produção artística, conduz à realização de desenvolvimentos extraordinários, tão acelerados que geram no Homem a ideia de ausência de limites. Assim, nas acções que testemunhamos, a ficção torna-se realidade e nada parece ser impossível. Os únicos limites parecem ser apenas aqueles que a ciência encerra, decorrentes de conhecimentos ainda não plenamente desenvolvidos ou a capacidades ainda não dominadas em pleno. Com isto Stelarc promete-nos uma viagem ao *trans-humano* (“*trans*” com o triplo sentido de *Além*, de *Através* e de *Mudança*), através de uma proposta unilateral – o cyborg (um ser abandonado ao terreno da ficção que, aos poucos, se instaura no nosso quotidiano).

Seremos todos nós «*theorized and fabricated hybrids of machine and organism, in short we are cyborgs*»¹³¹? É certo que o processo de transformação do corpo das massas em cyborgs não é de todo uma fraude. Porém constitui uma afirmação exagerada visto que tenta antever apenas um resultado no seio de um universo de resultados possíveis. Assim, o grande

¹²⁸ HAYLES, Katherine, *How we Become Posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago. 1999. p. 3.

¹²⁹ AGAMBEN, Giorgio, *A Comunidade que Vêm* (trad. António Guerreiro), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 41

¹³⁰ *Ibid.* p. 41.

¹³¹ HARAWAY, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science Technology and Social-Feminism in the Late Twentieth Century from Simians, Cyborgs and Woman in The Uncanny: Experimentes in Cyborg Culture*, Vancouver Art Gallery, Arsenal Pulp Press, 2001. p. 140.

problema das acções adjacentes à técnica, perpetradas por Stelarc, reside nas hipóteses que o próprio apresenta: «*Imagine a body than can perform an action without memory, a body that can make a motion without knowing that it will carry it out, an action without any expectation... Consider a body driven by multiply agents, remotely situated and spatially separated... A problem no longer of having a split personality, bur rather a split physicality... In other words the body becomes a host for another agent. Electronically coupled bodies could then extrude agency from one body to another body in another place*»¹³². Neste campo, o *pós-humano* configura apenas um meio para atingir um fim, ou seja, o *trans-humano*. Neste território imaginário os mapas remetem para outros mapas corporais, para um espaço mítico, perigoso, que supõe novas perspectivas, sobretudo, porque tem como última finalidade a desumanização da arte através da técnica e um discurso marcado por um desvio excêntrico que oscila entre a técnica, o poético e o místico¹³³. Desta forma, se o modelo do *pós-humano* é o cyborg, as intervenções mais recentes de Stelarc levam-nos a pensar num *trans-humano* cujo modelo é o *avatar* – «*a virtual body or an avatar that can access a physical body, actuating it to perform in the real world*»¹³⁴, como se pode constatar em muitas das suas obras.

Por exemplo, a partir do momento em que o espectador pode controlar o sistema nervoso de Stelarc, como na obra *Fractal Flesh* (1995)¹³⁵, ficamos perante uma criatura tecnológica de aparência similar à humana (Stelarc) mas com um funcionamento programado à distância (na Internet) pelo espectador. Neste caso, «*Stelarc renounces the possibility of knowing the consequences of his connected performances in advance. By abandoning the desire to master the house of his own body and opening himself to the (perhaps hostile) intrusion*

¹³² STELARC, *Op. cit* In GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan* In *Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999. p. 164.

¹³³ Sobre este tema serve de referência o movimento Extropian, ver: MORE, Marx, *The Extropian Principles* In <http://www.maxmore.com/extprn3.htm>

¹³⁴ STELARC In <http://www.stelarc.va.com.au/articles/index.html>

¹³⁵ «*FRACTAL FLESH: INTERNET UPLOAD performance, the audience was able to view, activate and choreograph Stelarc's body via a 'computer-interfaced muscle-stimulation system', crating a situation in which his body became a host for the desire remote agents*» In CLARKE, Julie, *Pros-thesis* In HEATHFIELD, Adrian (ed.) *LIVE, Art and Performance*, TATE Publishing, London, 2004. p. 208.

of the guest»¹³⁶, levanta questões que se referem ao desejo da possível superação da condição humana e da «*way in which humanity is extended by technologies*»¹³⁷. Esta problemática pode ser analisada mediante duas ramificações ideológicas: A primeira, afirmando que finalmente conseguimos superar a própria natureza, enquanto que a segunda comprova que vivemos um momento onde somos capazes de imitar o papel divino no acto da criação. As implicações éticas e morais destas produções são óbvias e curiosas, reflectem um universo repleto de paradoxos que habitam o nosso quotidiano e, particularmente, o mundo da arte. Porém, fica por nomear a existência de uma outra contradição patente tanto no pensamento, como na obra de Stelarc relacionada com o retorno simbólico à escravidão. Tendo como ponto de partida produtos da ficção como “*Blade Runner*” (1982) e o mundo de andróides representados nesta ficção, constatamos uma série de criaturas mais atraentes que as pessoas naturais, porém sem qualquer demonstração de emoções. Logo de seguida somos invadidos por mais questões: por que criar máquinas semelhantes aos humanos? Uma das respostas possíveis permite-nos construir um discurso consensual. A substituição do ser humano no trabalho, sobretudo em termos de eficácia pode ser uma resposta plausível, a criação da «*body simulation, onde podemos movimentar o corpo à distancia e a cada instante, o fantasma de estar presente em vários corpos*»¹³⁸ pode constituir outra.

Outro aspecto, entre muitos outros que poderíamos focar, diz respeito às preocupações subjacentes aos conceitos de Stelarc e à relação entre a arte extrema e a monstruosidade. Esta relação pode ser estabelecida a partir de dois argumentos paralelos: O primeiro, mediado pela ideia da desfiguração dos corpos e, particularmente, por uma desumanização ambígua da fisionomia humana. Podemos afirmar também que esta desfiguração dos corpos orgânicos é causada pela graduação, desde o simples cenário à construção de uma personagem fantástica. Esta figura caracteriza uma série de tendências

¹³⁶ ZYLINSKA, Joanna, *The Future is Monstrous... Prosthetics and Ethics In The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age* (ed. Joanna Zylinska), Continuum, London, 2002. p. 232.

¹³⁷ CLARKE, Julie, *Pros-thesis* In HEATHFIELD, Adrian (ed.) *LIVE, Art and Performance*, TATE Publishing, London, 2004. p. 208.

¹³⁸ BRAUDILLARD, Jean, *O Crime Perfeito* (trad. Silvina Rodrigues Lopes), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996. p. 162

desviantes e a sua presença introduz, ainda hoje, uma atracção monstruosa de corrupção no discurso da imagem.

O segundo argumento, pode ser analisado ao nível da etimologia. A palavra monstro que deriva de *mostrare*¹³⁹, é classificada como *dar a ver*, advertir. Dito de outra forma, a visão é estabelecida como meio privilegiado, local onde a criação de sentidos é inaugurada. A visão implica a criação de uma imagem, ou o reconhecimento da mesma. Implica também, falar de um ponto de vista, colocar-se sob uma perspectiva, construir condições de visualização, ou seja, produzir significados. Esse acto de apresentação de uma realidade coloca ambos os termos da condição em formas de representação. Neste caso as acções de Stelarc revestem-se de importância pela sua dinâmica, o seu exacerbo e pela tentativa de desdobrar o sujeito produtor no espaço e no tempo. Este desdobrar, permitido pelo uso das novas tecnologias, admite a manipulação da sua própria imagem através da sua intensificação. As suas obras constituem-se como espaço profícuo à criação de monstros, de cyborgs, de avatares, que agem como veículos de «*elimination of two-fold thought, the end of the binary pairs of nature/artifice, internal/external, mind/body, man/machine, life/death, physical/virtual, material/immaterial*»¹⁴⁰, tal como Donna Haraway profetizava no seu manifesto.

As diversas formas de representação de monstros na arte extrema e, em particular, nas produções de Stelarc caracterizam-se pela criação de imagens no momento do seu acontecimento, em tempo-real. Trata-se de uma arte presencial onde as figuras grotescas determinam a modulação entre produtor e audiência, determinam a tensão, o choque. A coexistência de diferentes tipos de registo (a performance, a internet, o vídeo e a fotografia) implica também distintas formas de tensão entre corpo vivido e corpo desmaterializado.

Este outro corpo, desmaterializado, corresponde às sombras, aos reflexos e às imagens digitais do autor, ou seja, ao seu duplo. Esta criação de duplos, de simulacros da sua própria vida, modula a recepção através de diversos planos de ruptura e de dinâmicas de desdobramento, ou seja, o efeito de tensão, de afecção ou de repulsão. Ao criar diversos modos de recepção,

¹³⁹ GIL, José, *Monstros* (Trad. José Luís Luna), Relógio D'Água, Lisboa, 2006. p. 73.

¹⁴⁰ MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 195.

através de dispositivos tecnológicos, procura-se abalar a forma como se estabelece a comunicação entre autor e espectador, entre público e privado. Podemos antever, que apesar da arte contemporânea alimentar uma clara abertura à pluralidade, a uma panóplia de conceitos e de meios de transmissão, ela também aterroriza, cria tensão e choque permanente no espectador. É que criar algo de novo, inexistente até ao momento e distinto do que já se encontrava realizado, é aquilo que realmente motiva os artistas do nosso tempo e é aquilo que suscita o interesse daqueles que constituem o mundo da arte (espectadores e instituições). Tal como Virilio afirma «*having broken the taboos of suffocating bourgeois culture, we are now supported to break the being, the unicity of humankind*»¹⁴¹. Tais factos conduzem a uma incessante experimentação aleatória que dá origem a múltiplas mutações, recombinações e propostas na procura de uma nova arte que garanta a sobrevivência, isto é, o reconhecimento cultural.

O cyborg passa a partilhar o acontecimento com o próprio produtor, o morto actua no palco dos vivos, uma simultaneidade que irrompe na comunicação entre uns e outros, entre produtor e espectador. Esta relação entre corpos biológicos e cyborgs é amplificada na criação de uma experiência radical. A relação entre estes modelos de corpos (natural e artificial) dá-nos a entender a natureza dupla que caracteriza tanto os monstros, como os cyborgs, como o próprio produtor – Stelarc. Todavia, se os temas aqui discutidos são comuns a Haraway e a Stelarc, é importante ressaltar que o objectivo das suas ideias é bastante diferente. Este autor caracteriza mais do que um simples duplo, caracteriza deformações corporais e, simultaneamente, é menos que um duplo porque é superfície intensa, perversa e exposta. O duplo instala-se na relação de igualdade onde a natureza superficial, simulada, é tomada como exemplo da sua própria condição, enquanto tentativa de querer representar a realidade. O monstro das produções de Stelarc fica algures aquém e além do simples duplo, antes de se materializar num Outro totalmente diferente, ou então, como Jean Baudrillard afirma é «*por detrás dos seus duplos e próteses,*

¹⁴¹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 55.

dos seus clones biológicos e imagens virtuais, [que] o ser humano os aproveita para desaparecer»¹⁴².

Durante as suas acções, o nosso olhar é revestido de importância, tende a procurar elementos familiares, elementos de afectação, ou seja, procura reconhecer formas naturais. Estes elementos, naturais, implicam o gerar de uma primeira ligação pelo olhar que imediatamente o desvia, lançado à deriva – observamos um corpo normal, mas com três braços e um deles é mecânico – esta perversão da fisionomia, do lugar natural das coisas, a função dos membros e dos órgãos conduz a uma inversão do corpo orgânico. Desta forma, os monstros parecem ser corpos onde o interior foi virado do avesso e se torna visível. Este é o elemento obscuro em Stelarc, este é o elemento de choque, ou seja, a organicidade extrema que desperta a sensibilidade de quem vê, de quem experimenta. A visão é o veículo de sensações nas suas obras. A representação destas produções requer um movimento de reconhecimento através de duplos. Já o duplo produzido é um cyborg, um monstro, onde o excesso de experimentações de resultado incerto e o excesso de presença é exposto. Criar sentimentos e sensibilizar toda a audiência através do choque supõe a criação de um pensamento afectivo¹⁴³, ou seja, um plano de entendimento determinado por emoções. Os monstros jogam com elementos sensíveis que no decorrer da acção vinculam a associação ou dissociação entre elementos críticos.

A monstruosidade, materializada no espectáculo biotecnológico de Stelarc, perturba a audiência, condiciona o estabelecer de ligações, cria um plano de compreensão paradoxal, partilha emoções no interior e no exterior, nas entranhas e na pele. Em suma, estamos perante um teatro artificial da crueldade, onde os monstros protagonizam um jogo antropomórfico sem nunca perder de vista o interior do corpo, as partes desirmanadas e a encenação da sensibilidade, onde os piores valores do capitalismo «*are about to be, inserted into our flesh*»¹⁴⁴.

¹⁴² BRAUDILLARD, Jean, *O Crime Perfeito* (trad. Silvina Rodrigues Lopes), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996. p. 67.

¹⁴³ Sobre este tema ver ARTAUD, Antonin, *The Theater and its Double* (Trad. Mary Richards), Grove Press, NY, 1958.

¹⁴⁴ MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 201.



Ilustração 1 – Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1974.



Ilustração 2 – Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997.

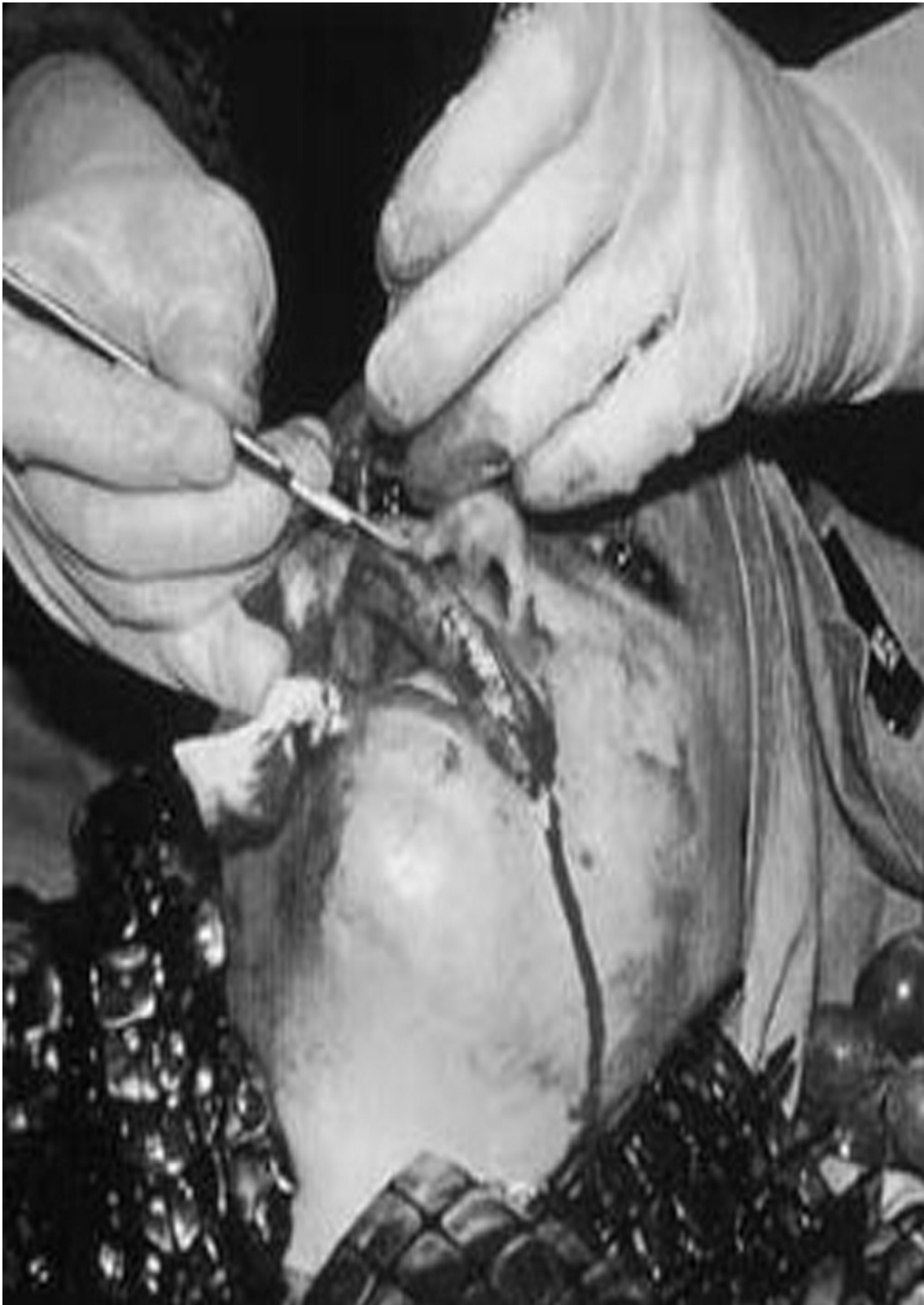


Ilustração 3 – Orlan “*Opération réussie*” (Operação sucesso), Dezembro de 1991



Ilustração 4 – Orlan, 6ª intervenção, Fevereiro de 1992.

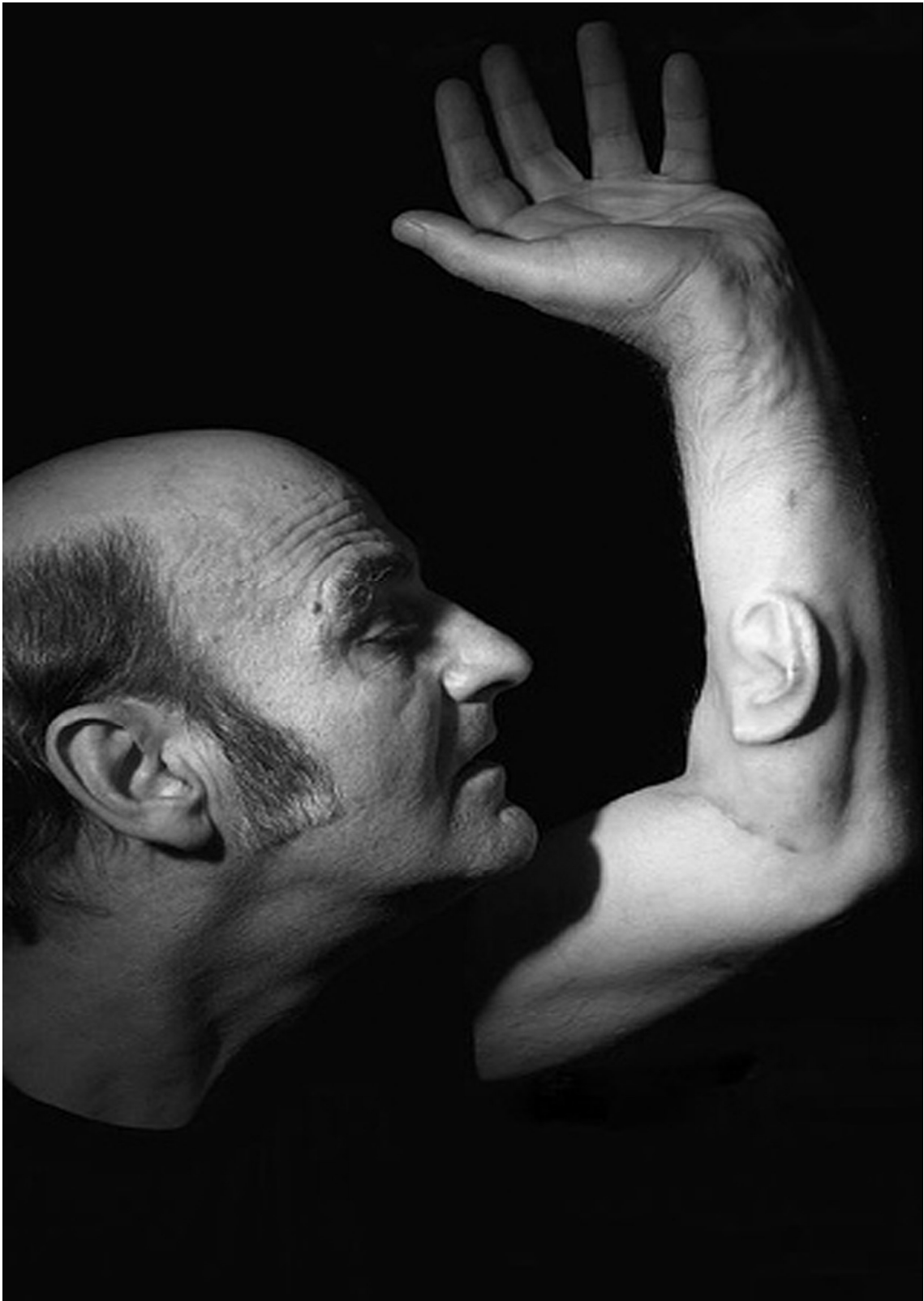


Ilustração 5 – Stelarc, Extra Ear – ¼ scale, 2007



Ilustração 6 – Stelarc, Extra Ear – ¼ scale, 2007



Ilustração 7 – Franko B, I Miss You, 2003.



Ilustração 8 – Ron Athey, Judas Cradle, 2005.

2ª Incisão

«the 'art lover' has been transformed into a silent witness wandering through galleries and museums which a total impunity contain the illicit products of wartime plunder, ethnic massacres and other criminal acts»

Paul Virilio in Information Bomb, 1998

«No painting can withstand comparison with a patch of blood»

André Malraux

4. Arte, Autonomia da Arte e Avaliação Moral

Tal com Petra Kuppers afirma, a cicatriz é o «*meeting point place between inside and outside*»¹⁴⁵, e se estamos acostumados a pensar que a pele se autoregula constantemente produzindo o mesmo em repetição, ela também é o lugar onde se forma o corpo e as produções que analisamos. A cicatriz é uma imagem indicadora de violência social e de negatividade cultural. Contudo, é na formação destas cicatrizes que se funda a nossa dissertação. Se muitos autores, tal como Paul Virilio, assinalam que parte da produção da arte contemporânea parece encontrar-se fora de controlo, que não tem limites quanto ao seu conteúdo, que nada mais necessita do que «*the showdown between a tortured body and an automatic camera to be accomplished*»¹⁴⁶. Então, acreditamos que face às produções da Body Art, é necessário encontrar novas soluções, novas formas de interpretação e, sobretudo, novos métodos de avaliação e classificação da arte que permitam a sua análise profunda e a instauração de limites.

No seio do dilema que a Body Art inaugura põe-se em causa o papel da Autonomia da arte e torna-se indispensável que a audiência deixe de continuar a constituir-se como «*uma massa acrítica propiciatória*»¹⁴⁷. Ela deve desempenhar uma função crítica activa. Com isto, a autonomia ética da arte, que iremos propor, permitirá um resguardo das avaliações morais no seio da produção artística, não havendo lugar para receios no que se refere à possível perda do seu estatuto. Deverá ser reconhecido o valor estético das obras em si mesmo e a avaliação moral não poderá entrar no campo da crítica da arte. Contudo, neste momento de crise onde se afecta e questiona a insaciável

¹⁴⁵ KUPPERS, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. p. 1

¹⁴⁶ VIRILIO, Paul, *Art and Fear*, Continuum, London, 2003. p. 43.

¹⁴⁷ VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*, Fenda Edições, Lisboa, 1996. p. 53.

vontade de conquista do ser produtor, precisamos de conquistar algo que nunca havíamos conquistado porque pensávamos que era contraditório: conquistar a autolimitação, a austeridade compartilhada, o consumo solidário, a compaixão e o cuidado com todas as coisas para que continuem a existir. A sobrevivência, não só da arte, mas também do ser humano, depende destas autoconquistas.

4.1 A Atitude Artística e a Autonomia da Arte

Conforme se pode depreender da leitura dos textos de Peter Bürger¹⁴⁸, o conceito de autonomia não se refere apenas ao processo legitimação racional de um género de praxis, como se entende a si na modernidade, mas também à forma como um elemento se conhece a si mesmo pela diferença. A autonomia da arte é uma das mais importantes constelações históricas da denominada modernidade estética. Ela instaurou-se a partir da segunda metade do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX. A constituição deste campo autónomo da arte (moderna) representou a tentativa de separação da modernidade com a história enquanto construção antropocêntrica e, também, com toda a sua subjectividade.

A autonomia constitui-se, antes de mais, como um pilar da narrativa histórica da arte ocidental. Refere-se à prática como um todo – à prática artística. Encaminha-nos para a reflexão sobre a existência de um valor intrínseco nela e, encaminha-nos também, na direcção de entender as suas obras como um ancoradouro de percepções, de afecções e de conceitos. Assim sendo, a avaliação moral das obras de arte é difícil de estabelecer porque, nesta autonomia, está subjacente a proibição da participação de questões morais nos elementos da crítica. Tal como Charles Harrison e Paul Wood afirmam: «*the pursuit of art's moral independence is taken to be decisive*»¹⁴⁹. É através do *background* histórico criado pelo estabelecimento da “instituição” da autonomia, do “*Anything Goes*”, que todo o tipo de produções se torna possível. A oportunidade de pôr em causa uma produção artística, ou

¹⁴⁸ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

¹⁴⁹ HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, 2003. p. 2.

um produtor, pode, simultaneamente, significar o pôr em causa da própria autonomia da arte.

É através da intencionalidade, da atitude artística, que este género de produções se estabelece como arte, ou seja, da sua enunciação: «*nenhuma obra se constitui, independentemente de qualquer poética, sem um acto de enunciação que a especifique como tal*»¹⁵⁰. Vejamos, se fossemos por exemplo testemunhas de um acidente de viação de grandes proporções, onde mal se conseguissem distinguir os corpos do metal dobrado, poderíamos assumir uma atitude artística? Da mesma forma que numa instalação seria possível admirar a experiência cromática dos corpos esvaídos em sangue e do metal curvado pela força do impacto? Seríamos capazes de analisar o som dos gestos chorosos dos sobreviventes, do queixume dos moribundos? Poderíamos entender este acontecimento como representação de parte do sofrimento da humanidade e valoriza-lo como artisticamente meritório?

Este exemplo demonstra que as atitudes artísticas podem ser inadequadas, ou seja, não podem ser aplicadas em qualquer situação. Assim, sucede que a vítima não é tratada como uma pessoa real. Nestas performances debatemo-nos com personagens reais que, da mesma forma, tendem a ser observadas como partes integrantes da obra, isto é, como objectos de arte. Tudo aquilo que executamos faz parte de um conjunto de acções que, supostamente, devem estar patentes quando observamos, esteticamente, uma produção artística. Olhamos atentamente uma produção, tentamos interpretar e deixamo-nos absorver. Criamos várias dimensões da experiência, encontramos qualidades estéticas nas produções, alimentamos ligações com outras circunstâncias. Desta forma, conectamo-nos à produção introduzindo vivências pessoais e quotidianas, tanto a nível conceptual – pelas nossas vivências e recordações – como pela experiência física da obra – pelo seu percorrer e pela sua interacção. Todavia, segundo Paul Virilio, nestas produções trata-se de humilhar a audiência através da exibição de imagens e da imposição do silêncio, «*is not so much the beginning of an aesthetic debate*

¹⁵⁰ CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989. p. 123.

as the beginning of the end of humanity»¹⁵¹. Daí ser tão raro ver um espectador indignado, intervir de forma a interromper a acção provocatória de algumas performances¹⁵².

Quanto a estas produções, podemos também discutir a possível falha existente no tratamento do autor. Apesar da sua auto-flagelação, o tratamento que lhe é dado não é o da vítima. Por exemplo, a performance “*Shot*” de Chris Burden (1971), que consistia em ser alvejado por um disparo no braço, é descrita pelo autor de uma forma calma e amplamente descritiva: «*At 7:45 P.M. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me*»¹⁵³. Enquanto a audiência permanece chocada e incrédula¹⁵⁴, estes actos parecem resumir-se a mais uma tentativa de desumanização da arte, ou melhor, de animalização do homem enquanto ser produtor. Nestas produções, parece que tratamos esse sujeito como um corpo, como um objecto, como um animal, através da redução da sua humanidade e «*was is truly at stake in masochistic performance is the human body*»¹⁵⁵. Assim sendo, a norma instituída nestas produções é a de refrear a atitude moral das audiências aceitando elementos perturbadores como atitudes genuinamente artísticas. Tal como Gina Pane acaba por afirmar: «*the atmosphere was at first filled with curiosity, then astonishment, then a curious floating. Nobody said anything – the silence was terrifying. I don't think they received what I call the 'perturbing' or 'disturbing' element*»¹⁵⁶.

A partir destas acções, esta arte extrema constitui-se como «*uma coisa sem transcendência*»¹⁵⁷. Podemos ainda levantar uma outra objecção. É certo que podemos auxiliar uma vítima na berma da estrada e, simultaneamente,

¹⁵¹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear*, Continuum, London, 2003. p. 19.

¹⁵² Salvo raras excepções como é o caso da performance *Rythm n°5* (1974) de Marina Abramovic, onde foi salva por dois membros da audiência que denotaram que a autora tinha desfalecido com falta de oxigénio. Sobre este tema ver RoseLee Goldberg, “*Here and Now*”, in *Marina Abramovic: Objects, Performance, Video and Sound* (ed. Chrissie Iles), Museum of Modern Art, Oxford, 1995 ou in *Marina Abramovic, Count of Us in Balkan Epic* (ed. Adelina von Fürstenberg), Skira Editore, 2006.

¹⁵³ BURDEN, Chris, *Chris Burden 71-73*, Los Angeles, 1974. p. 24.

¹⁵⁴ Sobre este tema ver *He Got Shot in O'DELL*, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. pp. 1-16.

¹⁵⁵ O'DELL, Kathy, in *Ibid* p. 45.

¹⁵⁶ PANE, Gina, *ob. cit* in *Ibid* p. 61.

¹⁵⁷ ORTEGA y GASSET, José, *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética* (trad. Miguel Serras Pereira), Almedina, Coimbra, 2003. p. 70.

contemplar a provável beleza da cena. Somos levados a consentir que o espectador também é possuidor de uma atitude artística, quando se acerca e contempla obras de arte. Mas, será que nesse momento, de contemplação, somos abstraídos das instâncias morais? A essência desta noção é correcta, a apreciação artística é parte constituinte do nosso comportamento quotidiano e da nossa percepção. A apreciação estética faz parte dessa atitude artística. Todavia essa mesma atitude vai além da simples atenção pelas propriedades estéticas, vai além da simples contemplação e além do que a própria arte requer. É este requerer prático da produção artística que nos preocupa, porque se «*There is in ethics, at least in this simple way of considering things, a difference between feeling and action, whereas in aesthetics there seems to be just feeling*»¹⁵⁸. Não pode ser deixado ao acaso o facto destas produções requererem o desligar do espectador, de tentarem mantê-lo em silêncio colocando-o num género de «*trench warfare* [que não é mais do que] *sensory deprivation*».¹⁵⁹

Nestas produções, o agente da percepção e o seu objecto são um só, convivem no mesmo espaço e tempo. O espectador é, literalmente, atacado através dos sentidos: do som, da visão, do olfacto e, por vezes, do tacto. Tais ataques, ricos e complexos, são instaurados activando no sujeito espectador uma envolvente temporal. A reacção da audiência pode ser apreciada nas suas faces e nas suas atitudes. Por outro lado, o *performer*, está absorvido pela personagem que encarna, abstraído das suas atitudes e, por conseguinte, parece não existir nenhuma interacção entre a personagem representada e o sujeito da representação – o autor.

O espectador, abstrai-se de respostas morais e é controlado através da «*sensação pura (...) de um “choque”*»¹⁶⁰. Tal efeito é uma das especificidades requeridas por estas produções. Pode parecer disparatado tentar forçar a crítica artística a repreender este tipo de atitudes. Contudo, a arte aponta para o uso de experiências cada vez mais absorventes, sem limites naturais. A

¹⁵⁸ COHEN, Ted, *On consistency in one's personal aesthetics*, in *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998. p. 118.

¹⁵⁹ KITLER, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter* (trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz), Stanford University Press, California, 1999. p. 95

¹⁶⁰ MERLAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção* (trad. Carlos de Moura), Martins Fonte, São Paulo, 1999. p. 23

atitude artística que referimos, parte constituinte deste problema, é um modo de inscrever estas acções deliberadamente no mundo da arte. O que pode ser entendido, também, como motivação, como um aproveitamento do capitalismo mediático, ou então, como tática de reconhecimento dentro das molduras operativas do mundo da arte na sociedade do espectáculo. Tudo isto leva-nos a pensar se só o «*Grande calafrio do vivido*»¹⁶¹ é que poderá despertar a curiosidade da audiência.

4.2 Avaliação Moral da Arte

Não existe qualquer coincidência no facto destas produções, que temos vindo a analisar, serem apontadas como acções de violência gratuita e, simultaneamente, como grandiosas obras de arte. No seio da nossa cultura a arte é considerada uma actividade importante e autónoma. Contudo, já vimos que dentro deste campo são levadas a cabo acções que se fossem executadas fora do espaço institucional da galeria, seriam penalizadas legalmente. Vemos também a leveza com que estes artistas lidam com questões obscenas e não demonstram qualquer pudor em enfrentar as consequências físicas, morais e, mesmo penais. Como forma de ilustração podemos recorrer às performances privadas de Rudolf Schwarzkogler (membro do Accionismo Vienense) executadas durante os anos sessenta. As suas acções, excessivamente cruéis e extremas, criavam um género de documentação da tolerabilidade do corpo humano face à privação, ou então, face à necessidade de afirmação, chegando mesmo, numa das suas acções, a executar a sua própria castração. Podemos também citar Günter von Hagens, um auto-intitulado professor de anatomia que cria produções “artísticas” com cadáveres reais – «*As sole explanation, Dr. von Haggens resorted to the buzzworld: ‘it’s about breaking the last remaining taboos’ he says*»¹⁶². Também podemos recorrer à série de produções “*made in Heaven*” de Jeff Koons¹⁶³. Todos os actos executados ininterruptamente por estes autores revelam a forma como têm vindo a tocar a audiência. Bem como,

¹⁶¹ BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo* (trad. Artur Morão), Edições 70, Lisboa, 2007. p. 24.

¹⁶² VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.41.

¹⁶³ Sobre este tema ver *CONCEIÇÃO*, Carlos Augusto Ribeiro da, *Koonsland: Comércio de Duplos*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL, Lisboa, 1997.

a forma como se inscrevem na vida, chocam e petrificam os seus espectadores.

Na actual situação artística somos autenticamente perseguidos por episódios racionalistas, ou por aventuras tecnológicas. Neste ermo, perdemos de vista o ser humano. Ao entrar numa galeria de arte, como simples espectadores, suscitamos as mais diversas reacções:

- Podemos sentir incerteza: Por exemplo, face às obras de Cindy Sherman, onde a autora joga com a ambiguidade entre o real e a ficção. As suas «*images ask us to interrogate the fascination, repulsion, and disgust that we feel for the grotesque. The body is, in a sense, out of control; it has gone haywire. In its hyperbolic artificiality it is obviously a simulacrum, yet the effect is human as well as artificial*»¹⁶⁴;

- Podemos sentir que estamos presentes a documentação de actos imorais: As obras de Nan Goldin servem de exemplo. Esta autora tem desenvolvido, ao longo dos últimos trinta anos, uma obra onde a fotografia se revela como uma coincidência radical entre a arte e a vida. Partindo directamente da sua experiência pessoal, as fotografias de Nan Goldin captam momentos que constituem narrativas acerca «*do amor, da sexualidade, da possibilidade e da impossibilidade das relações entre as pessoas, num diário visual da vida da artista e dos seus amigos*»¹⁶⁵ ;

- E, entre outras sensações, podemos sentir que as produções se encontram num lugar de margem do mundo da arte, onde apenas questionam a «*fronteira entre a arte e não arte (...), deslocando os seus elementos institucionalizadores para domínios imprevistos, e alargando assim a própria extensão da palavra “arte”*»¹⁶⁶. Neste ponto inserem-se todas as obras que temos vindo a discutir, ou seja, aquelas produções cuja distinção entre a pornografia, o sado-masoquismo, a ciência, ou a medicina é difícil de aferir.

A posição que defendemos nesta discussão é a de uma autonomia ética da arte. Ela poderá encontrar-se no seio da autonomia da arte actual, mas com

¹⁶⁴ LICHTENSTEIN, Therese, Entrevista com Cindy Sherman, in *Journal of Contemporary Art*, <http://www.jca-online.com/sherman.html>.

¹⁶⁵ Texto da Exposição de Nan Goldin que decorreu na Fundação de Serralves de 20 de Julho a 06 de Outubro de 2002, disponível on-line em <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=601&pai=1&tipo=passadas>

¹⁶⁶ CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989. p. 118-119.

acrescento de responsabilidades. Verificamos que aquilo que é descrito como atitude artística confere aos produtores o poder de agir e pensar, dentro dos limites da instituição artística, conforme entenderem. Assim, esta definição de autonomia da arte, a sua «*inherent structure*»¹⁶⁷, poderá não ser suficiente para terminar com estes actos. A «*responsabilidade surge quando nos damos conta das consequências dos nossos actos sobre os outros*»¹⁶⁸ e a constante quebra de interdições concretas, a magnitude de violência que se verifica dentro do espaço da galeria, a isso nos obriga.

O silêncio instaurou-se na galeria de arte a partir do momento em que se começou a fazer o possível através da experiência do impossível (cortes, sangue, operações plásticas, corpos plastificados, etc...). Trata-se de um silêncio «*that as lost its ability to 'speak', with a mutism that takes the form of a censorship of silence in an age awash with the obscenity of noise*»¹⁶⁹. Um silêncio que nada mais é do que uma forma envergonhada de consentimento. Desta forma, não se trata de duvidar se os espectadores se sentem afectados pelas obras de arte. Mas sim, em constatar que elas já não causam apenas efeitos, da mesma forma que um furacão, elas afectam o sujeito espectador no seu todo.

A natureza das obras de arte deriva da sua potencialidade inerente, da sua forma, do seu género, da sua história, da sua componente social, do estabelecer de ligações, isto é, do seu contexto. Não podemos consentir é que a sensação de repugnância que sentimos quando presentes com algumas destas obras signifique o que Giorgio Agamben afirma: «*El hombre sacudido por la repugnancia se reconoce en una alteridad inasumible, es decir, subjetiva*»¹⁷⁰.

¹⁶⁷ ADORNO, Theodor, from 'Commitment' in *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 781.

¹⁶⁸ BOFF, Leonard, *Ética e Moral a busca dos fundamentos*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2003. p. 51.

¹⁶⁹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 13.

¹⁷⁰ AGANBEM, Giorgio, *Lo que Queda de Queda de Auschwitz – El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III*, (trad. Antonio Gimeno Cuspinera), Pre-Textos, Barcelona. p. 111.

4.3 Um debate nebuloso

Vimos, na incisão anterior, que as obras destes artistas plásticos tratam de actos que «*disrupts conventional codes of sentimentality*»¹⁷¹. Num debate recente sobre este assunto, editado por Jerrold Levinson¹⁷², são também apresentadas algumas das partes constituintes dos problemas que estas produções levantam, bem como a confusão inerente às mesmas. A confusão surge, basicamente, do dualismo entre os defensores do “*Anything Goes*” e os defensores de uma responsabilidade ética subjacente a parte da produção da arte contemporânea. Perante a possibilidade de escolha entre uma destas duas posições somos colocados num impasse e uma posição intermédia ou conciliatória parece ser difícil de alcançar.

Nesta dicotomia, que se auto exclui, surge a necessidade de encontrar um elemento universal capaz de classificar todo o género de produções. Noël Carrol adianta tal consequência como o «*common-denominator argument*»¹⁷³. Este argumento universal pressupõe que se qualquer escala de classificação for aplicada às produções artísticas, então deverá ser justaposta de um modo universal, ou seja, para todos os géneros de produção. No entanto, ambas posições encaminham-nos numa direcção na qual perdemos aspectos relevantes da discussão, e onde o espectador «*é obrigado a falar a linguagem do espectáculo se não quiser desaparecer*»¹⁷⁴. Desta forma, a nossa intenção é demonstrar que apesar do campo da autonomia da arte ser extremamente importante, também existe um lugar para ser preenchido pelo juízo moral.

Além destas duas posições iniciais ainda existe uma terceira, da qual nós teremos que fugir – o radicalismo moral. Trata-se de um conservador de vista curta que interrompe o processo criativo ao evocar objecções a todo o género de intervenções. Este tipo de atitude sombria assume que as qualidades morais de uma obra de arte devem ser transferidas na sua representação. Então, por que é que o radicalismo moral não se opõe ao

¹⁷¹ KUPPERS, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. p. 79

¹⁷² *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998.

¹⁷³ CARROL, Noël, *Art, narrative and moral understanding*, in *Ibid.* p. 130.

¹⁷⁴ VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*, Fenda Edições, Lisboa, 1996. p. 53.

jornalismo mediático? Às imagens de cadáveres presentes no quotidiano? Talvez, porque nestes casos as qualidades morais destes acontecimentos não sejam transferidas nas suas representações. Talvez, porque a missão do jornalista seja fazer uma reportagem sincera, honesta e real, amparada por um código deontológico. Assim, existe neste campo, tal como na medicina, na jurisprudência, entre outros, uma responsabilidade inerente a uma actividade. Desta forma, por que é que a arte não pode estar presa a este conceito? Será que uma responsabilidade ética e moral subjacente à prática da arte contemporânea interrompe o processo criativo? Mesmo que uma das funções das obras de arte «*is to absorb us, weather perceptually, cognitively, or imaginatively*»¹⁷⁵ isso não significa que elas possam ser avaliadas, ou classificadas de qualquer forma. A autolimitação de uma prática mais não é do que «*um sacrifício necessário para (...) tutelar interesses colectivos e funda uma cultura de simplicidade voluntária*»¹⁷⁶. Assim sendo, segundo Levinson, se a arte puder agir de modo a «*clarifying the content of our moral categories and principles, (...) such art is thereby both better morally and better as art*»¹⁷⁷.

Neste debate todas as posições se constituem de forma vigorosa, contudo não se distingue uma solução viável. É evidente a sua concórdia no que respeita ao radicalismo moral e ao facto deste tentar executar uma avaliação da arte demasiado extrema¹⁷⁸. Todavia, o que nos parece demasiado ousado e erróneo, no radicalismo moral, é que se ampare à teoria da transferência das qualidades morais de um acto para a sua representação. Este conceito coloca-nos numa posição difícil na altura de julgar uma produção. Coloca-nos numa posição externa (à performance, ao *happening*, à instalação) desconsiderando a sua experimentação. Defende que podemos constituir uma avaliação moral daquilo que apenas é apresentado, sem ter em conta a sua estrutura, o seu conceito. Recusando a avaliação destas características,

¹⁷⁵ LEVINSON, Jerrold, *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998. p. 12.

¹⁷⁶ BOFF, Leonardo, *Ética e Moral a busca dos fundamentos*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2003, p. 69.

¹⁷⁷ LEVINSON, Jerrold, *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998. p. 11.

¹⁷⁸ por exemplo se Noël Carroll apelida a sua posição de moralismo moderado, Berys Gaut apela para uma ética para o extremismo, entre outras posições. Sobre este assunto ver *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998.

apenas pela sua aparência, é como «*bombing a museum: it bashes all the objects in it, irrespective of their aesthetic nature, let alone merit*»¹⁷⁹.

4.4 A natureza dos julgamentos morais da arte

A posição de Berys Gaut demonstra que todos os problemas morais das produções artísticas podem ser entendidos, simultaneamente, como problemas estéticos. Afirma que as falhas morais contidas numa produção não podem ser simplesmente colmatadas pelo mérito estético, conceptual e formal da obra de arte. Refere também que um dos papéis da crítica da arte é acompanhar de igual forma tanto as considerações estéticas como as considerações morais. Tais considerações (morais) dizem respeito às atitudes que a produção incorpora e às possíveis consequências causadas no sujeito espectador, por que tal como Carlos Vidal afirma, «*na política como na arte, em arte como na política, o espectador é sempre passivo na sua recepção dos conteúdos*»¹⁸⁰. Assim, o que acontece perante estas produções é um acto criador da estética do medo, de um género de «*terroristic performance*»¹⁸¹ que mais não é do que uma «*violência espectacular, praticada com o propósito de ocupar as mentes com medo e pavor. O importante não é a violência em si, mas o seu carácter espectacular, capaz de dominar as mentes de todos*»¹⁸².

Desta forma, Gaut defende que qualquer falha neste processo pode, legitimamente, ser considerada como uma forma de diminuição do valor da obra de arte em questão: «*if a work manifest ethically reprehensive attitudes, it is to that extend aesthetically defective, and if a work manifest aesthetically commendable attitudes, it is to that extend aesthetically meritorious*»¹⁸³.

Tais critérios reiteram que as atitudes de relevo podem ser compensadas, valorizadas ou rejeitadas. Mas o que é que pode ser considerado uma atitude meritória? O critério apresentado por Gaut é

¹⁷⁹ GERWEN, Rob van, *Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent* disponível em www.contempaesthetics.org/pages/article.php?articleID=217

¹⁸⁰ VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*, Fenda Edições, Lisboa, 1996. p. 52.

¹⁸¹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 24.

¹⁸² BOFF, Leonardo, *Ética e Moral a busca dos fundamentos*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2003, p. 80.

¹⁸³ GAUT, BERYS, *The Ethical Criticism of Art in Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, (ed. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, New York, 1998. p. 182.

interessante não apenas pelo papel que a atitude artística possui, mas porque essa atitude pode ser considerada necessária ao funcionamento da própria obra de arte. No entanto, o que Gaut reitera não se prende apenas com a possível fruição do espectador perante tais produções. Este autor não está apenas interessado em verificar se a produção merece, por parte do espectador, demonstrações de prazer ou desejo. Não pretende analisar o papel do prazer nas produções artísticas, mas sim, saber se estes actos «*outside the context of art are subject to ethical evaluation*»¹⁸⁴. No entanto, e subsequentemente à afirmação de que o valor das obras de arte reside no prazer estético, desenvolve uma estrutura onde o julgamento moral das produções artísticas é demarcado do prazer ou da fruição inerente a tais acções.

A causa destes comentários prende-se, em primeiro lugar, com possíveis nuances existentes na receptividade dessa mesma produção - «*the same work will not affect different people in the same way or even the same person the same way on different occasions*»¹⁸⁵. Neste mesmo ponto, Gaut, reitera também que as obras de arte não podem ser totalmente censuradas mesmo que as atitudes inerentes às mesmas assim o mereçam.

Deste modo, o facto de atribuímos valor a uma obra, como por exemplo, às acções de Gina Pane, não significa que partilhemos os seus sentimentos¹⁸⁶. A própria autora afirma «*I was exhibiting the danger, my limits, but I never offered answers (...) this structure gave the viewer a certain type of shock (...) this would give them a certain internal emptiness*»¹⁸⁷. Isto é, não nos identificamos com estas acções, muito pelo contrário, somos arrebatados por sentimentos de pena, de nojo e de repulsa pelos seus actos. Não compartilhamos a sua experiência interna de auto recriminação e apenas sentimos alguma inquietação pela personagem ao nível exterior. Assim, não

¹⁸⁴ Ibid. p. 194.

¹⁸⁵ DANTO, Artur C, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997. p. 178.

¹⁸⁶ «*Un contenido similar tendría la performance de 1971 que (...) título "Ascensión". La acción consistía en que la artista subía descalza por una escalera sembrada de objetos cortantes, escenificando las dificultades de la mujer para el progreso social y ganándose el apelativo de masoquista de gran parte de la crítica feminista de los estados Unidos*» in FIGAREDO, Rubén, *Arte Fetiche, Sexo y Moral*, versão on-line em <http://www.institutospiral.com/cursos/seminarios/encuentros/ponencias/ruben%20ponencia.pdf>

¹⁸⁷ MIGLETTI, Francesca Alfano (FAM), *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003. p. 28

significará isto que temos que discordar com o papel da mensagem no acto da avaliação? Verificamos que o valor artístico não está apenas comprometido com as características da mensagem. A história da estética começa a estar repleta deste género de sinais, de avisos sobre o menosprezo do uso de sentimentos no acto de julgar em benefício do «*decompor analiticamente a simples forma do conhecimento em conceitos*»¹⁸⁸. Se um espectador desatar a cometer actos criminosos, logo após ter assistido a um filme violento, tal situação não revelará mais sobre a sua personalidade do que, propriamente, sobre o filme?

Persiste, em terceiro lugar, uma medida algo inocente na ética proposta por Gaut, mas que contém bons fundamentos. O facto de alguém fruir com séries televisivas que representam, por exemplo, assassinatos em série ou violações pode ser considerado um acto moralmente condenável. Vejamos, as famosas séries como o CSI (Crime Scene Investigation) que criam representações populares de visões tecnológicas face ao corpo humano representando narrativas populares sobre a tecnologia, a medicina, o sujeito, o corpo, a morte e a vida¹⁸⁹. O facto de se visualizar tais representações não significa que o sujeito manifeste prazer em realiza-las, não significa que o sujeito falhe em termos morais. Já no caso específico da arte extrema, o que sucede é a tentativa de erradicação dos binários sócio-culturais¹⁹⁰ através do efeito de choque. Sendo a fantasia «*the vehicle for our constitution of the real*»¹⁹¹, o problema que estas questões levantam não reside na fantasia em si, nem no real, mas na tentativa de erradicação da perspectiva sócio-cultural, ou seja, na forma como se faz uso das fantasias. No fundo, o esforço na eliminação dos binários «*raises the issue of the social regulation of the appropriate and inappropriate*»¹⁹². Assim, face à eliminação do pensamento binário, o problema passa a residir na afirmação levantada por Rebecca

¹⁸⁸ KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura* (trad. Manuela dos Santos e Alexandre Mourão), Fundação Calouste Gulbenkian (5ª ed.), Lisboa, 2001 p. 177.

¹⁸⁹ Sobre este tem ver *Visions of Anatomy* in KUPPERS, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. pp. 25 – 54.

¹⁹⁰ Binários como público e privado, realidade e fantasia, sujeito e objecto, arte e não-arte, homem e mulher. Sobre este tema ver *Binary Terror and the Body made Explicit* in SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance Art*, Routledge, Nova Iorque, 2005. pp. 11-65.

¹⁹¹ SCHNEIDER, Rebecca, *Ibid.* p. 104.

¹⁹² SCHNEIDER, Rebecca, *Ibid.* p. 17.

Schneider: se no mundo da arte «*nothing can be considered transgressive, then nothing can be considered inappropriate*»¹⁹³. Desta forma, o papel do choque e a destruição do pensamento binário não provém do uso explícito do corpo – porque este tem sido exposto durante séculos – mas na forma se usa e abusa do corpo torturado.

As fantasias são melhor controladas se estivermos conscientes delas, independentemente, daquilo que as possa ter feito surgir. As produções artísticas permitem alimentar as fantasias através da reflexão, mesmo quando não reconhecemos tais fantasias como nossas. Por nos entretemos com tais fantasias, não activamos, necessariamente, as suas causalidades. Porém, se negligenciarmos a contingência da nossa realidade, então, negamos à arte a sua potencialidade. A arte pode induzir uma audiência a experimentar algo sem que tenha de agir de acordo com essa experiência. Todavia, se «*thinking the world, makes a world*»¹⁹⁴, se a fantasia constrói o real, devemos ter alguma prudência em relação à construção do real através do uso da arte.

4.5 A obra de arte como um agente moral

A partir daquilo que acabamos de descrever e amparados nas considerações de Berys Gaut, voltamos à avaliação moral.

Para avaliarmos de forma moral uma produção artística devemos, em primeiro lugar, entender qual a instância que ocupa esse “agente” moral. Como tal, será necessário, num primeiro momento, observar estas produções como concretizações das intenções de um sujeito moral, isto é, do autor. Conforme afirmamos anteriormente, o nosso desejo não é julgar as consequências das produções, nem mesmo as suas intenções. Mas sim, verificar se estas acções manifestam a proliferação de fantasias provocadoras, de comportamentos provocadores, em latente tensão num sistema claustrofóbico, com uma condição humana em revolta. O jogo artificioso preconizado nestas obras é bastante nítido. Estas produções artísticas vinculam elementos perturbadores

¹⁹³ SCHNEIDER, Rebecca, *Ibid.* p. 4.

¹⁹⁴ SCHNEIDER, Rebecca, *Ibid.* p. 106.

nas audiências e de acordo com esta causalidade elas devem ser seguidas de perto por uma responsabilidade ética.

É claro que tratar estas produções a partir da intencionalidade pode revelar-se um método algo impróprio. Mesmo que acreditemos que certos aspectos destas produções são introduzidos de forma aleatória, devemos agarrar-nos à ideia que o espectador deixa esses aspectos conforme os encontrou. Temos, de igual modo, que encarar estas produções como uma estrutura intencional do autor ciente das manipulações psicológicas e físicas que opera. A aspiração destas obras é tornarem-se mediação de significados e fundarem, na audiência, efeitos específicos, sentimentos singulares, em suma, uma resposta exclusiva.

Obviamente, as obras de arte não se constituem agentes morais, na verdadeira acepção do termo, ou pelo menos não da mesma forma que um sujeito. O sujeito possui uma série de restrições que o impedem de agir espontaneamente. Contudo, este género de intervenções podem suscitar dúvidas neste aspecto. Nestas intervenções específicas, e usando como exemplo as performances praticadas por Annie Sprinkle¹⁹⁵, o autor tenta estabelecer-se, simultaneamente, como objecto e sujeito. Assim, neste género de intervenções, os *performers* são sujeitos que tendem a ser parte integrante da produção, são personagens que tentam ser definidas pela produção e vice-versa.

Quando apelidamos uma obra de arte como agente moral, partimos do princípio que ela age sobre alguém porque veicula intencionalmente um conteúdo moral, político, sócio-cultural, etc... Não se baseando apenas na mente. Serão esse tipo de produções agentes metafóricos? Não acreditamos que o sejam no seu todo. Mas, nesta questão específica Kathy O'Dell ilumina o nosso caminho e esclarece quais os pontos comuns deste tipo de intervenções¹⁹⁶:

¹⁹⁵ Neste exemplo evocamos a performance da artista e prostituta Annie Sprinkle, *Post Porn Modernism* (1989). A alegação desta autora reside na premissa de que «*If Duchamp presented the toilet seat as "art", Sprinkle presents the prostitute as artist*» in *Ibid.* p. 58.

¹⁹⁶ O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism in Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 2.

- Os mecanismos de alienação entre a arte e o quotidiano;
- As influências psicológicas do lado “doméstico” na arte e no quotidiano;
- A sensação de ser-se, simultaneamente, humano e objecto;
- A função metafórica da arte;
- A relação entre audiência e arte;

É também através das ligações, que se estabelecem entre o autor e a audiência, que se constitui aquilo que Michael Fried¹⁹⁷ denominou de literalidade, ou seja, de um género de teatralidade incorrigível. Mas se, por contraste, as intervenções artísticas operam nas audiências de diferentes modos e se a «*experience of art are unpredictable*»¹⁹⁸, o resultado, nestas produções específicas, é altamente corrosivo, perturbador e quase sempre idêntico. Tal como Antonin Artaud anunciava: «*at the end the spectator fell relieved, as if awaking from a nightmare*»¹⁹⁹.

Muitos poderão pensar que aplicar uma responsabilidade ética num campo específico, é submeter esta prática a um conjunto restrito de regras, tipo dez mandamentos. Mas, se esta visão for aplicada, então, o seu uso na complexidade das práticas artísticas será completamente inexecutável. Todavia, parece-nos bastante aceitável, senão mesmo necessário, que o autor contemporâneo avalie as consequências dos seus actos. Sempre escapando da teia da corrupção teatral, do falso criticismo, evitando sucumbir ao que R. G. Collingwood apelidou de ‘*Má arte*’, ou seja, «*bad work of art is an activity in which the agent tries to express a given emotion, but fails*»²⁰⁰

Se estamos autorizados a tratar estas produções como agentes morais, em que consiste a sua mediação? A resposta subdivide-se numa parte geral e num modo particular. Normalmente as obras de arte mobilizam o espectador activando o seu corpo, forçando-o a «*experience symptoms of repulsion and discomfort in the face of an outsider (...) who displays mental and corporeal*

¹⁹⁷ FRIED, Michael, *Art and Objecthood in Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, 2003. pp. 835-846.

¹⁹⁸ DANTO, Artur C, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997. p. 178.

¹⁹⁹ BREMEL, Albert, *Artaud's Theatre of Cruelty*, Methuen Publishing, London, 2001. p. 14.

²⁰⁰ COLLINGWOOD, R. G., *Good Art and Bad Art in Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, 2003. p. 537.

pain»²⁰¹. A mediação particular destas produções é determinada pelas restrições fenomenológicas existentes no aparelho perceptivo de cada espectador. Como sabemos, uma performance afecta o corpo do espectador de forma diferente que um vídeo, que uma instalação, que uma pintura ou escultura e apesar de ser «*impossible to document, because they are related in informal conversations, classrom discussions, and the like*»²⁰², as reacções comuns da audiência são: «*avoidance (...) and morbid curiosity*»²⁰³.

A importância da segunda resposta, o aspecto particular, reside tanto no conteúdo como nas formas como são estabelecidas as ligações entre a produção e o espectador. Prende-se com a forma como uma produção artística se torna plausível, o seu “*estilo*”. Neste ponto faz toda o sentido, como forma de visualização, comparar-mos as produções de Ana Mendieta e de Marina Abramovic. Tomemos como exemplo a acção “*On Giving Life, 1975*”, nesta acção a violência com que se ocupa Ana Mendieta é de uma violentação entre o receptor e o próprio corpo. Trata-se de encontrar uma relação entre o animal do sacrifício primitivo e o corpo feminino num ritual «*de regeneração, catarse e purificação e nunca de destruição corporal*»²⁰⁴. Já em Marina Abramovic deparamos com uma violência que já não é propriamente natural, ou seja, uma violência que sucumbe ao movimento e que já não se reduz à razão. Uma violência que advém da estetização da morte, tal como o Accionismo Vienense onde as violentas acções de Herman Nitsch (“*Das Orgien Mysterien Theater, Salzburg, 1990*”) se destacam. Assim, a possível distinção entre estes autores está em que Ana Mendieta «*oferece vida*»²⁰⁵ onde só existia morte, enquanto que em Abramovic (ou em Herman Nitsch) a morte é um espectáculo. A grande diferença destes autores não reside, propriamente, nos conteúdos mostrados, mas sim, na forma como eles são apresentados.

²⁰¹ MIGLETTI, Francesca Alfano (FAM), *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003. p. 24.

²⁰² O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism in Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 84.

²⁰³ *Ibid.* p. 96.

²⁰⁴ VIDAL, Carlos, *Imagens sem Disciplina, Meios e Arte nas últimas décadas*, Vendaal, Lisboa, 2002. p. 185.

²⁰⁵ *Ibid.* p.185.

4.6 A Autonomia Ética da Arte

A autonomia ética da arte assume a existência de uma variedade inúmera de géneros artísticos e, sobretudo, de atitudes artísticas. A reclamação fenomenológica do uso da percepção na interacção com representações artísticas permite, desde logo, a antecipação de qualquer resposta directa a tais representações. Contudo, este reclamar, não previne o espectador de ser confrontado com situações reais e susceptíveis. A autonomia ética da arte, que iremos propor como uma das possíveis soluções a este problema, não proíbe as audiências de demonstrar afectos por qualquer género de produção artística. Não existe necessidade de transformar o espectador num sujeito apolítico, sem personalidade ou moral quando interage com obras de arte. A atitude artística não pode ser reduzida à simples «*atención interesada y la atención desinteresada*»²⁰⁶, como George Dickie afirma. Todavia, é imperativo inserir a avaliação moral como parte integrante da crítica artística – «*la perspectiva moral de una obra de arte son objetos propios de la apreciación y/o la crítica*»²⁰⁷ – prevendo as possíveis consequências destas produções.

Teremos, antes do mais, que indicar um possível critério para os julgamentos morais das obras de arte. Ter uma atitude artística perante certas produções da *Body Art*, é considerar que a audiência é amoral. Significa ter a certeza que a audiência vai ficar sentada em silêncio e não vai abandonar a sala. O espectador, durante a sessão, suspende temporariamente o real. Contudo, a responsabilidade dos artistas é enorme. Não sendo todos iguais, não constituindo nenhum género de corporação, não havendo um perfil de artista estipulado, é da responsabilidade dos mesmos enunciar uma atitude, uma poética ou um manifesto. Sendo verdade, é esta atitude «*o que assemelha ou o identifica com outro ou outros artistas*»²⁰⁸. É provável que existam artistas que acreditam que as suas produções não representam ninguém, que não são um reflexo cultural, nem social, nem inovam, nem censuram, e é até possível que a designação que lhes é dada seja passível de

²⁰⁶ DICKIE, George, *El Círculo del Arte, Una Teoría del Arte* (trad. Sixto J. Castro), Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

²⁰⁷ MCGREGOR, Robert, *ob. cit* in *Ibid.* p. 139.

²⁰⁸ RIBEIRO, António Pinto, *Ser feliz é Imoral? Ensaíos sobre cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, 2000. p. 97.

criar conflitos. Enunciá-los assim, seria de facto esclarecedor, porque diferenciaria as expectativas de cada artista e as suas ambições face à arte e face ao mundo.

Mas, os artistas estão entre os profissionais que lidam de forma próxima com os sentidos, com as emoções, com a irracionalidade da audiência e, como tal, alguns têm o privilégio de viver o prazer de ser reconhecidos, de fundar estima, momentos únicos de euforia e fruição. Todavia, «*é a sua grande responsabilidade criticar esse seu poder de manipular as audiências*»²⁰⁹. E também estarem atentos à manipulação que deles possam fazer aqueles que julgam saber aquilo que a audiência deseja.

Assumirmos que relatar o mundo de uma forma moral, racional, estética e cognitiva é significativa e é igual a ter normas e agir segundo as mesmas. Quando este relatar recai numa forma fenomenológica como é a arte, então estamos a tocar a consciência do espectador. Mas, quando a premissa futurista é finalmente cumprida: «*Thanks to us (...) the time will come when life will no longer be a simple matter of bread and labour, nor a life of idleness either, but a work of art*»²¹⁰ estamos a requerer da audiência uma atitude crítica face a este género de produção. No entanto, o problema reside nesse mesmo género de ligações perigosas estabelecidas com a audiência, nessa relação de Senhor e Escravo, comprovada pelos próprios testemunhos destes autores. Julia Heyward, por exemplo, afirma que as suas produções «*used 'sound displacement', 'subliminal visual and audience techniques' as well as 'language and body gesture' to manipulate the audience emotionally and cerebrally*»²¹¹.

Desta forma, lidamos com produções que apelam à manipulação e que através do uso da violência absorvem o espectador, distraem-no de modo a ser-lhe impossível resolver a narrativa das imagens que lhe são apresentadas, «*reintroducing the viewer to 'shattering stimuli' that [Leo] Bersani calls 'masochism'*»²¹².

Estas produções específicas, tais como outros géneros de produções, podem continuar na sua saga social (feminista, pluralista, multicultural, etc...).

²⁰⁹ RIBEIRO, António Pinto, *Ibid.* p. 99.

²¹⁰ GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, From futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001. p. 30.

²¹¹ HEYWARD, Julia, *ob. cit.* in *Ibid.* p. 174.

²¹² O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 5.

Contudo, estes actos em particular, especialmente comprometidos com temáticas distintas e susceptíveis devem ser coerentes e plausíveis. Tal como Walter Benjamin afirma, para o caso da literatura: «*on the one hand one must demand the right tendency (or commitment) from the writer's work, on the other hand one is entitled to expect his work to be of a high quality*»²¹³. Nesta premissa reside o respeito pela audiência, a responsabilidade do autor e também a responsabilidade inerente a todos os constituintes do mundo da arte (galerias, museus, instituições, comissários, etc...). Cabe a estas autoridades impedir a sistemática quebra das ligações do ser humano consigo mesmo, com os outros, com a natureza e com o sentido transcendente da vida e da arte.

Atropelar propositadamente um cão vai contra os nossos princípios, mas sobretudo contra os direitos dos animais. É obvio que já vimos, diversas vezes na televisão, animais mortos serem atirados para o interior de contentores, ou outras situações semelhantes. Porém, acreditamos que esses actos são executados para o bem comum, ou por que não havia outra opção. Expô-los em tiras plastificadas, como o Dr. Von Haggens faz, não é propriamente um espectáculo dignificante tanto para a condição humana, como animal.

Estes produtores jogam com a dor de uma forma limite, jogam com a anulação dos binários sócio-culturais, com aquilo que é natural e não-natural, homem e não-homem. Por exemplo, as performances cometidas e organizadas²¹⁴ por Ron Athey um autor (portador de HIV), que transborda para o seu trabalho a doença, o sexo e a morte. Pretende, nas suas obras, redimir simbolicamente a violência mundial face aos portadores desta doença, através do seu sangue, através de seringas que perfuram o seu corpo junto à audiência. A sua maior pretensão é a de enfrentar um «*world that rejects the truth about this disease*»²¹⁵. Porém, não vemos nesse sangue que ele muitas

²¹³ BENJAMIN, Walter, *The Author as Producer in Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 494.

²¹⁴ O convite do evento «*Visions of Excess*» organizado por Ron Athey e Vaginal Davis afirma: «*the now legendary Visions of Excess, which on December 17 2004, was translocated to Ljubljana and enhanced with Slovenian stars. The Grad Kodeljevo Castle was transformed into a wild cabaret setting featuring, in a span of twelve hours, more than ten glittering performances loaded with libido and wild humour!*» in <http://www.aksioma.org/visions/index.html>

²¹⁵ Entrevista entre Ron Athey e Francesca Alfano Miglietti in MIGLIETTI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 242.

vezes oferece aos espectadores envolto em gaze, uma representação da luta contra a hipocrisia do mundo face a esta doença. O que poderemos constatar é uma audiência atordoada, chocada ou mesmo enjoada, isto é, com medo, e «*fear is pain*»²¹⁶. Quanto muito, podemos concordar com as afirmações de Petra Koppers: «*Breaking taboos and using sock effects of cutting and blood disrupts narrative accounts and focuses the gaze on the bleeding, live bodies on stage*»²¹⁷, mantendo o espectador silenciado pela mostra de imagens brutais.

Este jogo com a dor pode ser considerado obsceno e pouco meritório do estatuto artístico. Nestes casos a dor não é um meio para um fim, mas o fim em si mesmo. Após todo o esforço de alargamento do campo artístico preconizado pelas vanguardas, parece-nos que agora, com estas práticas, a fronteira da arte, essa ténue linha imaginária, pode ter completamente esmorecido. Uma responsabilidade, uma autonomia ética da arte, torna-se imperativa e pode acarretar consigo «*a ideia de algo mais vasto que o individualismo*»²¹⁸. Criticar a cirurgia cosmética é uma coisa, outra completamente diferente é, voluntariamente, transformar-se num monstro apenas para marcar uma posição e enunciar-se como arte. Mas será demasiado tarde para a arte?

Na grande maioria das culturas o respeito pelos cadáveres, pelos mortos, é uma constante universal. Dr. Von Haggens falha nas suas mostras não porque choca, mas por criar marionetas de corpos reais que, só usados no campo da medicina seriam aceitáveis. A partir do momento em que joga com a condição humana, inscreve-se num lugar de margem, enuncia-se como artista e apresenta às audiências o seu teatro da crueldade. Mas será possível o espectador assumir essa atitude artística que referimos anteriormente?

A instauração de uma autonomia ética da arte deverá permitir à crítica, à audiência e às instituições limitar certos casos paradigmáticos. A instituição artística deve ser reguladora destas insinuações e táticas. No entanto, confessamos que a partir do momento em que a prática, ou um produtor, se inscreva e se consagre no seio das molduras operativas do mundo da arte,

²¹⁶ BOURGEOIS, Louise, segundo Francesca Alfano Miglietti, *ob. cit.*, *Ibid.* p. 123.

²¹⁷ KOPPERS, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. p.112.

²¹⁸ SINGER, Peter, *Ética Prática* (Trad. Álvaro Fernandes), Gradiva, Lisboa. p. 26.

pouco poderá ser feito e tal repercute o silêncio a que a audiência se remete – «*he who says nothing is deemed to consent in spite of himself to judgment of the artist mere intention*»²¹⁹. Como poderemos ver, no seguimento destes escritos, estes argumentos não implicam que a crítica da produção artística seja apenas e exclusivamente estruturada de um ponto de vista ético. Pelo contrário, é necessário deixar florescer a prática artística no seio do pluralismo onde se encontra, impedindo a criação de campos de experimentação «*más allá de la vida y de la muerte*»²²⁰. Barrando aquilo que Paul Virilio inaugurou como a ‘*estética de Auschwitz*’²²¹.

Esta posição expõe debilidades que poderão ser apontadas. Uma delas prende-se com as possíveis consequências na liberdade da criatividade artística. Contudo, a autorização dada aos produtores artísticos de que ‘*Anything Goes*’, encaminha-nos, tal como o consumo desenfreado, «*para a destruição das bases do ser humano*»²²². Em primeiro lugar, porque a acrítica das massas autoriza estes produtores a introduzir nas suas produções actos terroristas. Em segundo lugar, parece-nos de igual modo contraditório o facto de ninguém acusar os autores de não analisarem as causas da sua mensurabilidade moral. Assim, torna-se necessário criar novas formas de pensar a avaliação e a classificação das produções artísticas. A consequência lógica desta objecção é procurar uma resolução para avaliar estas produções e as suas consequências. A controvérsia que pode, e deve, surgir contra a autonomia ética da arte, possibilita finalmente, esta discussão. Ainda que a moral guarde as portas do mundo da arte, será necessário que o julgamento moral da arte (a crítica) desfira a este tipo de produções o seu maior castigo – o esquecimento. Porque «*se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte*»²²³.

²¹⁹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 94.

²²⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Lo que Queda de Queda de Auschwitz – El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III*, (trad. Antonio Gimeno Cuspiner), Pre-Textos, Barcelona. p. 54.

²²¹ Sobre este tema ver VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000

²²² MAYER, J.P., *Prefácio de BAUDRILLARD, Jean, A Sociedade de Consumo* (Trad. Artur Mourão), Edições 70, Lisboa. p. 12.

²²³ BENJAMIN, Walter, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (trad. Márcio Seligmann-Silva), Editora Iluminuras, 1993. p. 86.

5 - A Arqueologia da Arte Extrema

Cabe-nos começar a restringir o objecto da nossa dissertação. Certas produções artísticas começaram por ser, ao longo dos anos, catalogadas como *happenings*, *performances*, *body art* e, mais recentemente, *Disturbing Art* por Artur Danto²²⁴, *Estética de Auschwitz* por Paul Virilio²²⁵ e *Extreme Art* por Francesca Miglieti²²⁶. As denominações *happenings* e *performances* reúnem consenso. Estas acções designam tanto o uso do corpo como material essencial de expressão como a sua pretensão a constituir-se como algo além da simples matéria. A denominação *body art* evoluiu para a prática urbana de marcação da identidade no próprio corpo, tratando-o como uma tela em branco, decorando-o das mais diversas formas através de tatuagens, cicatrizes, *piercing's*, etc... As denominações mais recentes, tanto de Francesca Miglieti como de Artur Danto e Paul Virilio, sugerem a função específica e as características das produções, ou seja, a tentativa síncrona de perturbar e libertar.

Todos estes adjectivos transportam-nos em direcção a uma heurística de tragédia sobre a qual recaem os efeitos provocados na audiência. Deve, antes de mais, ser ressaltado que estas práticas não se encaixam na categoria teatral, isto é, no sentido em que os artistas que citamos não são actores, nem sequer conduzem acções fictícias. Ninguém duvida que quando um destes produtores executa uma escoriação no seu corpo, esse acto é real.

A questão que abordamos não simboliza apenas uma contenda de conteúdos temáticos que a possa distinguir de outras práticas artísticas. O sexo, a violência e a morte sempre fizeram parte, de um ou outro modo, das questões subjacentes à arte. Contudo, a sua principal razão de ser é a marcação de um lugar limite, um lugar de margem face ao artístico. Trata-se de quebrar as fronteiras da arte, como refere Maria Teresa Cruz: repetindo «*um*

²²⁴ Sobre este tema ver Danto, Arthur C., *Art and Disturbation in The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986.

²²⁵ Sobre este tema ver VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000.

²²⁶ Sobre este tema ver MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003.

acto fundador (...), obrigando à enunciação sonora de uma decisão primordial: é arte, ou não é arte?»²²⁷.

A fundação destas práticas no seio do mundo da arte pode verificar-se pelo menos de duas formas. A primeira, baseia-se nas teorias de institucionalização reiteradas por George Dickie, em que «*una obra de arte en sentido classificativo es 1) un artefacto y 2) un conjunto cuyos aspectos le ha conferido ele status de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)*»²²⁸. A segunda, e a mais concordante com as nossas expectativas é uma teoria da expressão que defende que quando uma obra que ocupa um lugar de margem no mundo da arte, ela questiona a «*fronteira entre a arte e não arte (...), deslocando os seus elementos institucionalizadores para domínios imprevistos, e alargando assim a própria extensão da palavra “arte”*»²²⁹, a partir do acto de enunciação do produtor.

Tendo em conta as características da grande maioria destas produções artísticas parece-nos bastante apropriado seguir alguns conceitos deixados por Paul Virilio, no que se refere à sua visão distópica, e de Artur Danto, numa visão mais comedida. Ambos classificam estas práticas como uma arte perturbadora, uma arte extrema que compartilha, sobretudo, o ultrapassar do fim das vanguardas. Através do seu acto de enunciação alargam as fronteiras do mundo da arte ou, pelo menos, a sua definição. Assim sendo, poderemos começar por tentar interpretar estas práticas a partir não daquilo que criam, mas daquilo que elas anulam.

5.1 Dissimulação entre a arte e a vida

Inscrito no espírito das vanguardas, ou na era dos manifestos como afirmado por Danto, a grande maioria destas práticas intentam a dissolução da

²²⁷ CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989. p. 118.

²²⁸ DICKIE, George, *El Círculo del Arte, Una Teoría del Arte* (trad. Sixto J. Castro), Ediciones Paidós Ibérica, 2005. p. 18

²²⁹ CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989. pp.118-119.

fronteira entre a arte e a vida. Tal inscrição começou a ser operada através dos manifestos futuristas de Filippo Tomaso Marinetti: «*Futurism attacked all outlets of art*»²³⁰. Continuou o seu rumo através do movimento Dadá nas acções praticadas por Frank Wedekind: «*notorius as a man determined to provoke, especially in sexual topics (...) he would even urinate and masturbate on stage (...) indulge convulsions 'in his arms, his legs and even his brain'*»²³¹ e através da introdução de elementos reais nas produções artísticas. Seguido dos Surrealistas e da «*introduced psychological studies into art so that the vast realms of the mind literally material for new explorations in performance*»²³². Por fim, a Bauhaus «*emphasized the 'object' quality of the dancers*»²³³. Terminando na 'Living Art' dos anos 60 e 70, tal como RoseLee Goldberg afirma. Assim, a arte extrema, é «*a project entirely in keeping with modernism avant-garde anti-art agendas spanning the twentieth century*»²³⁴.

A primeira característica a salientar, nestas produções extremas é a aniquilação de qualquer qualidade artística, o que é possibilitado através de mecanismos similares aos que foram operados nas vanguardas: o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo abstracto, entre muitos outros 'ismos'. Contudo, o que é específico apenas desta "arte extrema" é que os objectos reais introduzidos pelos autores são, basicamente, «*obscenity, frontal nudity, blood, excrement, mutilation, real danger, actual pain, possible death*»²³⁵. Assim sendo, a razão pela qual estes objectos podem ser interpretados como perturbadores e obscenos é bastante óbvia, pelo que não argumentaremos mais, a não ser pontualmente, sobre este assunto.

A introdução destes elementos no seio das obras de arte nunca deixou de ser uma estratégia, que opera da mesma forma que uma declaração de princípios. Em alguns dos movimentos mais importantes e relevantes do séc. XX, este mesmo recurso pretendeu expandir o espaço artístico (as fronteiras da arte). A anexação de objectos da vida quotidiana começou por coisas

²³⁰ GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, From futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001. p. 30.

²³¹ *Ibid.* p. 50.

²³² *Ibid.* p. 96.

²³³ *Ibid.* p. 106.

²³⁴ SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance Art*, Routledge, Nova Iorque, 2005. p. 11.

²³⁵ DANTO, Arthur C., *Art and Disturbation in The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986. p. 121.

simples (uma roda de bicicleta, um urinol, etc.), e tem vindo a propagar-se muito além do esperado pela imaginação espontânea, atingindo os limites da confusão. As *'Brillo Box'* de Andy Warhol (1964) e a conhecidíssima *'Fonte'* de Marcel Duchamp (de 1917 réplica de 1964) constituem-se dois dos mais emblemáticos exemplos.

A partir do uso de objectos quotidianos do real nas produções artísticas, executam-se momentos de tensão no interior das margens do espaço pictórico e, em particular, entre a ficção e a representação do real. A distância entre o representado e o meio de representação torna-se cada vez mais curta, inaugurando, desta forma, um dos mais problemáticos debates teóricos e práticos da arte moderna, isto é, a questão do literal. É a partir desta questão que entendemos os problemas subjacentes entre estas práticas artísticas e a reflexão da histórica da arte. Um dos seus resultados conduziu a arte norte-americana ao minimalismo e ao conceptualismo. Os autores que foram soldando a incisão entre a arte e vida, através da introdução de objectos reais nas produções artísticas, levaram a cabo a transformação da própria natureza da arte e a sua nomeação como contenda filosófica. O conflito subjacente à fusão da arte e da vida acabará por confluir na tendência reflexiva da arte. Assim, a relação entre estes dois campos, inicialmente tão opostos, distende em várias direcções. As vanguardas introduziram objectos reais nas suas produções tentando estender o seu carácter reflexivo, enquanto que noutros membros da modernidade, como apontado pelo paradigmático Clement Greenberg, sondava-se o problema da natureza da arte e os próprios limites da sua *autonomia*, defendendo e separando os campos da vida e da arte. O artístico, nessa data, residia «*in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself*»²³⁶ e no binómio «*literalist-theatricality*»²³⁷. Segundo Michael Fried, a realidade continuava a destacar-se como sendo um limite natural da arte e, sobretudo, da arte moderna. A condição artística exigia que a *autonomia* da arte fizesse face à realidade na qual ela se inscrevia. Assim, todo o tráfego entre estes dois campos estava

²³⁶ GREENBERG, Clement, *Modernist Painting in Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 774.

²³⁷ Sobre este assunto ver FRIED, Michael, *Art and Objecthood in Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. pp. 835-849.

situado num lugar intermédio que nem era arte nem era realidade, senão simples lugar apoteótico, um ‘*não-lugar*’ entre a *autonomia* da própria obra e a obra *per se*. Seria então necessário distinguir entre o que seria arte e aquilo que supostamente seria ‘*não-arte*’, uma vez que o projecto artístico moderno teria situado no seio do seu programa a reflexividade artística e esta poderia conduzir a arte, como sucedeu com o minimalismo, à literalidade.

Pode parecer que não seria necessário recorrer a estes conceitos da modernidade artística no momento de enfrentarmos estas práticas paradigmáticas da “*arte extrema*”. No entanto, é a partir destas afirmações, que situamos quais as práticas que compreenderam este sentido e tentaram a unificação entre a arte e a vida. Estes autores saúdam a audiência com o seu próprio sangue, como Franko B. o faz na sua performance *I Miss You*, realizada em 2000 no *ArtLive Festival* em Turim. Completamente nu e colorido numa cor branca, o autor, deambula numa passerelle por entre o público deixando ficar no chão o rastro do sangue que lhe corre dos cortes que executa nos braços. Nestes casos, observamos o quão evidente é a incisão que é aberta na experiência artística na qual são geradas estas produções. São filhas de matérias obscenas, perturbadoras, extremas, que continuam a jogar com o limite que as próprias práticas interpretam e resumem «*the loss of the poetics and ephemeral*»²³⁸.

Verificamos também que estes autores contemporâneos realizam um grande esforço no sentido de criar essa tal tensão. O autor não espera que a sua produção ganhe vida, mas sim que a sua vida se torne numa obra, essa é a condição da sua produção. No que respeita a Jenny Holzer cuja obra foi iniciada com uma série de escritos sobre o corpo, tendo como principal temática a disseminação da violação sexual nos teatros de guerra. Nessas mensagens escritas na sua própria pele a vermelho em Inglês e Alemão, podemos ler: “I’M AWAKE WHERE WOMEN DIE” e “THE COLOR OF HER WHERE SHE IS INSIDE OUT IS ENOUGH TO MAKE ME KILL HER”²³⁹. Se a arte, na era dos manifestos, aspirava à vida através das suas representações, agora parece ter-se invertido o sentido dessa aspiração. Neste momento

²³⁸ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.48.

²³⁹ Sobre este tema ver MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003.

produzem-se representações a partir da vida, ou seja, ela é tomada, simultaneamente, como matéria e conteúdo da obra onde o «*corpo passa a ser a própria mensagem e suporte da arte (Body Art)*»²⁴⁰.

Esta '*arte extrema*' integra-se, sem qualquer dificuldade, no seio de algumas preocupações que caracterizam a arte contemporânea. E, entre elas, o desejo de dinamitar a fusão entre arte e vida. Esta sabotagem é efectuada, como dissemos, através da introdução de elementos reais na sua narrativa. Este projecto parece estar interligado com a reflexibilidade da própria arte, com a intenção de superar as próprias margens e limites, ou seja, a tentativa de produzir arte para além da arte. Contudo, o que referimos não chega para abarcar as especificidades destas práticas, porém aproximamo-nos de questões, de pretensões e de aspirações que identificamos como possíveis causas do nascimento de paradigmas no interior da história da arte. Contudo, serão necessários outros elementos para caracterizar estas práticas e os seus efeitos de uma forma adequada.

5.2 A Anulação da distância entre espectador e obra

Outro elemento que se assoma como constante da '*arte extrema*' é a eliminação da distância existente entre o espectador, a audiência e a produção artística. A perda desta distância problematiza a resposta que a audiência tem e conduz-nos a um género de observação teatral, ao mecanismo ritual como modelo de compreensão. Como veremos, a questão da resposta de uma audiência face a estas produções e a questão do retorno a formas teatrais ou rituais como modelos operativos é fulcral.

A análise de Maria León²⁴¹, '*Disturbation Art*', aponta para as possíveis respostas de uma audiência face a este tipo de produção:

- Resposta teatral – a estetização do ritual;
- Resposta ritual – o sacrifício do autor exige a comunhão do espectador;
- Resposta de aversão – a fuga de horror do espectador;

²⁴⁰ COUTINHO, Barbara, *UMBIGO, Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea* (ed. Elsa Garcia e Miguel de Matos), edição de autor, Tilgráfica, Lisboa, 2005. p. 30.

²⁴¹ LEÓN, María Alcaraz, *Disturbation Art* retirado de www.vcm.es/info/varte/reunion2002.htm

- Resposta mórbida – de fruição mórbida do espectador;
- Resposta indiferente – onde a audiência não se afecta, por mais cruéis que sejam as acções.

Se a perspectiva estava ligada de forma umbilical aos conceitos humanistas da Renascença. Actualmente a instituição da perspectiva «*theatricalized the field of vision, creation 'scenographic space' in which all is given to be seen is, in a sense, staged for the viewer (...) the seen became spectacle, an always already theatrical masquerade, a parade of desire, a dreamscape of wishes spread for potential consumption*»²⁴². A anulação da distância entre obra de arte e espectador inicia-se no processo da acção, isto é, pela proximidade ou pela interacção do espectador na própria produção. Uma «*active part of the artist work*»²⁴³ envolve o espectador, tal como Kathy O'Dell afirma, uma mistura de prazer, dor e pena (com especial incidência nos dois últimos). Estas tácticas têm como resultado a redução do corpo do *performer* a uma mera ferramenta, a um «*theatrical backdrop*», ou, ao uso do corpo como simples objecto. A anulação da distância, como veremos é praticamente atingida e a resposta do espectador oscila entre a recusa e a comunicação ritual. Todavia, nenhuma destas respostas poderá ser entendida como adequada na sua totalidade, ou pelo menos, nenhuma reúne todas as condições necessárias para uma resposta genuinamente artística. A primeira resposta (a teatral), mostra-nos o fracasso evidente da produção, uma vez que a distância continua a estabelecer-se do mesmo modo que as práticas artísticas 'normais'. A segunda, tanto na versão de aversão como de integração é concebida somente mediante uma concepção ritual, ou seja, como uma reabilitação da estrutura ritual no seu sentido mais primitivo. Desta forma estas práticas ficariam submissas a uma antiga forma ritual reabilitada pelo sangue e pela violência exercida sobre o próprio corpo do autor, desempenhando apenas uma função purificadora e libertadora. A distância entre a produção e o

²⁴² SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance Art*, Routledge, Nova Iorque, 2005. pp- 67-68..

²⁴³ O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. xii.

espectador parece ser um obstáculo que, quando é eliminado, destrói a potencialidade da produção artística.

Em primeiro lugar, a anulação desta distância pode ser explicada sob um dos aspectos que assinalamos anteriormente, ou seja, a introdução de objectos reais e perturbadores que pretendem apenas outorgar uma qualidade real, que dificilmente, pode ser tida como mediação ou representação, a não ser em contextos verdadeiramente rituais. O sangue, que podemos considerar agora como um dos materiais paradigmáticos destas produções, livre da carga semântica e simbólica que os rituais lhe conferiram, é, por si só, suficientemente perturbador para que daí resulte uma sublimação. Estes elementos perturbadores e obscenos foram, tradicionalmente, os componentes centrais de inúmeros rituais, mas a sua significação ritual privava estes elementos da sua qualidade inquietante, ou seja, eram empregados com outro sentido. Em alguns casos, o ritual conseguia que o sangue fosse algo além do que sangue e a violência algo mais do que violência, assumindo posições de catarse ou de purificação. Contudo, a utilização desses elementos perturbadores permite a estes autores dotar as suas obras de uma maior realidade. É justamente por este excesso de realidade, por esta tensão e «*se ela é tensão com o real, nasce necessariamente da tecnologia*»²⁴⁴, que estas práticas levantam dúvidas na verificação do seu estatuto artístico.

De um modo geral, a utilização do próprio corpo em diversas operações, tratando-o como escultura, como material de origem para a produção de outros objectos, como objecto a explorar e a documentar, elimina uma outra condição do ser artístico, onde os artistas já não produzem objectos de arte, mas eles próprios se encarnam como tal, eles são obra e parte da obra. Este jogo perigoso com o real, «*porque oscila entre o risco da confidencialidade adolescente e as banalidades de uma retórica sem fulgor*»²⁴⁵ com a perenidade das consequências da arte e da vida, tem como intenção produzir uma arte que modifique realmente a vida. Este objectivo não é mais do que a

²⁴⁴ TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*, Nova Vega, Passagens, Lisboa, 2004. p. 150.

²⁴⁵ COELHO, Eduardo Prado, *De / Composições do Corpo*, in *UMBIGO, Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea* (ed. Elsa Garcia e Miguel de Matos), edição de autor, Tilgráfica, Lisboa, 2005. p. 7.

personificação da herança vanguardista, que em alguns casos alcança um êxito relativo e nem sempre demonstrado.

Pode dar-se o caso de que a eliminação desta distância se constitua como parte integrante da operatividade da obra da arte. Assim, mesmo com a utilização de materiais perturbantes, a produção não passa de uma teatralização de temas profundamente enraizados no rito. Não é frequente encontrar produções que pretendam purificar o autor e, quando demasiado ambiciosas, que pretendam também purificar a audiência através da encenação, na qual o corpo, o sangue e a dor formam um trio recorrente. Voltemos a casos paradigmáticos como o de Günter Brus onde podemos testemunhar um conjunto de situações dramáticas: Na sua última performance '*Zereisseprobe*' (1970), «*Brus dressed in a woman's garter belt and stockings as he contorted and cut his body within arm's reach of audience*»²⁴⁶. Em casos como o de Chris Burden, onde testemunhamos as mudanças do contrato entre artista e público: «*The power of Burden's critical art... is that it deconstructs... the social contract*»²⁴⁷. Onde verificamos a inserção de novas formas de mediação e «*body art became 'a calculated, malicious and strategic plot'*»²⁴⁸. O processo e o acontecimento constituem-se como a tática central destas produções onde a única regra parece ser o elo temporal do imediato entre a produção e a recepção. A par com a valorização do processo, do presente e da sua qualidade de puro presente, encontramos a encenação da acção tal como uma ampliação do espaço. A audiência, o destinatário, a sua presença em directo é vista como algo indispensável. Agrupada no mesmo lugar com o artista enquanto experimentador social, a audiência é co-autora e co-responsável. A sua presença constitui a multiplicação do efeito sensacional. Na interactividade promovida nestas acções a audiência passa a ser mais do que um simples parceiro.

Nesta '*arte extrema*', considerada libertadora, o grau de iniciativa do espectador é invariável. Os actos «*pretendiam arrancá-los aos seus modos*

²⁴⁶ O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin, Masochism performance art and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998. p. 7.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 68.

²⁴⁸ GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, From futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001. p. 157.

*habituais de ver feitos de anestesias (...) de tacanho conformismo»*²⁴⁹. Desta forma, o imprevisível impõe-se. No escândalo, de choque e de despertar, certas produções, certos autores, assumirão aspectos obscenos, injuriosos, ofensivos. Manifestarão uma marca ritual profanatória²⁵⁰, sacrificial, onde o fascínio pelo culto da destruição, a morbidez, a ameaça e o perigo são manejados como actos provocatórios.

Importa referir, ainda, dois aspectos que restam nesta arqueologia da arte extrema. O primeiro está relacionado com a forma como temos acesso à nossa aparência. Como Danto afirma, empregando uma analogia de um dos nossos mais tradicionais temas da filosofia, não teremos acesso directo ou intuição do nosso Eu, mas apenas dos seus produtos e dos conteúdos da nossa consciência. A consciência é o meio pelo qual se dão a conhecer os conteúdos e a sua estrutura apenas é revelada através da estrutura dos mesmos. Da mesma forma, «*que o espelho é o lugar onde descobrimos que temos uma imagem*»²⁵¹, a arte revela-nos certos aspectos morais e sociais que serão hierarquizados, ou manter-se-ão ocultos no sujeito. Assim, é desta forma que nas obras de arte o Homem se vê a si mesmo, algo que de outra forma ficaria oculto na natureza, «*O artista é a origem da obra. A obra é origem do artista*»²⁵². A arte é como os, «*mirrors (...) have some remarkable cognitive properties (...), since there are things we say see in them we cannot see without them, namely ourselves*»²⁵³.

No segundo ponto, destaca-se o facto que face a muitos dos conceitos que advêm destas práticas, é criado um recipiente que aloja uma concepção de alienação da arte. Artur Danto²⁵⁴ volta a ser um dos nossos interlocutores, identificando uma concepção inócua da arte. Esta concepção está intimamente ligada à tese, também filosófica, de que a arte é aparência ou mimesis do real

²⁴⁹ PELZER, Birgit, *Desaparece Objecto! A Revolução inatingível* in *A Obra de Arte sob o Fogo, inovações artísticas 1965-1975* (ed. Ulrich Loock), Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves nº 01, Fundação Serralves/Jornal Público, 2004. p. 24.

²⁵⁰ Sobre este tema ver AGAMBEN, Giorgio, *Profanações* (trad. Luísa Feijó), Cotovia, Lisboa, 2006.

²⁵¹ *Ibid.* p. 78.

²⁵² HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (trad. Maria da Conceição Costa), Edições 70, Lisboa, 2004. p. 11.

²⁵³ DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981. p. 9.

²⁵⁴ Sobre este assunto ver DANTO, Arthur C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986. nos capítulos I e IV.

e, por isso mesmo, o seu lugar é sempre do lado oposto do real. A conjugação destas duas ideias sobre a natureza intrínseca da arte, ou seja, a possibilidade de alienar o espectador face ao real, permitiu que algumas vertentes filosóficas adjudicassem o discurso sobre o real, ao mesmo tempo que ofereceu às práticas artísticas a oportunidade de estabelecer ligações perigosas. A superação desta concepção da arte será um triunfo que poderá, ou deverá, partir do seio da arte, mas as suas sequelas permanecem visíveis na valoração e na interpretação de muitas produções contemporâneas. Esta concepção inócua da arte permite aos autores jogar com a ambiguidade do seu estatuto para produzir obras que, ao não estar amparadas a nenhum contexto artístico, seriam inadmissíveis. Assim, podemos encontrar casos nos quais os artistas se refugiam na sua condição de liberdade de expressão artística e na inocuidade da arte para produzir obras que, em qualquer outro contexto, seriam consideradas inadmissíveis ou mesmo puníveis por lei, tal como Virilio afirma «*freedom of aesthetic expression now knows no bounds. Not only is everything from now on 'possible'. It is 'inevitable'!*»²⁵⁵. É como se a arte representasse um parêntese da realidade dentro do qual '*Anything Goes*'.

Neste momento, onde a arte pode ser tudo, podem ser retiradas duas conclusões da conjugação destes conceitos. A primeira, que a violência exercida nestas produções não é literal, mas sim simbólica, ou seja, oferece aos espectadores uma subjectividade que permanece oculta. A segunda que, pela razão exposta na primeira, a violência que esta arte extrema representa, não nos afecta porque aliena. Tudo o que estes autores façam ou representem não nos afecta, porque estamos protegidos pela membrana do simbolismo que impede os espectadores, ou os participantes, de acreditarem de forma literal no que acontece nessa performance.

Desta forma, identificando a eliminação da distância entre arte e vida, parece que nos encaminhamos, novamente, para o lado da arte. Inclusive, quando estas produções incorporam tanta violência e parece que nada nos acontece. Que tudo fica igual. Que a sociedade não muda com actos de violência e as suas estruturas em vez de ficarem abaladas saiem reforçadas.

Mas será assim. Será que tudo se mantém igual?

²⁵⁵ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.55.

Essa distância simbólica permite à audiência iluminar a sua experiência quotidiana da violência sem que esta seja vivida de forma literal? Ou será que «*contemporary art's prosecution of silence is in the process of lastingly polluting our representations*»²⁵⁶? Verificamos que existem problemas e eles surgem neste momento, quando esta distância simbólica não se constitui por uma prática regida por normas e bem circunscrita em termos de limites e significados, ou seja, sem ética. Quando carecemos de um código, ou de um contexto, a violência perturbadora e imoral pode surgir na arte.

Antes de avançar no corpo destes escritos, verificamos nesta incisão, que a arte, de um modo geral, permite-nos um género de conhecimento extraordinário «*que nada tem a ver com aquele conhecimento do erudito que saboreia o aspecto da obra (...). Saber, enquanto (...) rasgão*»²⁵⁷. Esse confronto com as produções da arte extrema, com o sangue e com a violência leva-nos a criar respostas, a estabelecer novas hierarquias nos nossos conhecimentos preconcebidos, a produzir soluções cognitivas, normalmente, sociais, políticas e morais. Porém, a derradeira questão fica a pairar; que impacto têm este tipo de produções? Que tipo de conhecimentos nos transmitem? Serão arte?

²⁵⁶ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p.78.

²⁵⁷ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (trad. Maria da Conceição Costa), Edições 70, Lisboa, 2004. p. 55.

3ª Incisão

«Nem a grande leitura, nem a música, nem a arte puderam impedir a barbárie total. E – devemos ir mais longe – foram até, muitas vezes, um adorno dessa barbárie»

George STEINER, e Antoine SPIRE, in *Barbárie da Ignorância*, 2004

Retomando temas anteriores desta dissertação fomos procurar auxílio nos textos resultantes dos seminários de Jacques Maritain intitulados '*The Responsibility of the Artist*'²⁵⁸. Nestes textos, Maritain, aborda a difícil questão das relações entre a arte e a moral. Jacques Maritain insere-se na lista de grandes pensadores do séc. XX, é reconhecido como um homem de profunda paixão religiosa, filosófica e cívica. Destaca-se pela sua participação na criação da Declaração Universal dos Direitos do Homem em 1948 e pela sua defesa dos ideais democráticos face às ideologias totalitárias.

Através destes textos e com o apoio de outros autores contemporâneos como Paul Virilio²⁵⁹, George Steiner²⁶⁰ e António Pinto Ribeiro²⁶¹, entre outros. Tentaremos abordar algumas questões relacionadas com a responsabilidade dos produtores artísticos de modo a encontrar uma possível saída da heurística da tragédia que actos como os da arte extrema representam e, simultaneamente, delimitar o objecto desta discussão.

6. Arte e Moral: Autonomia e possíveis relações.

Desde o séc. XVII, que o advento das novas tecnologias têm tido um grande impacto na sociedade e, mais particularmente, em cada ser humano. Simultaneamente, os desenvolvimentos científicos mais actuais são sempre passíveis de inúmeras contendas éticas e morais. A tecnologia, a ciência e as constantes investigações têm a problemática acrescida de ir de contra com as crenças populares e religiosas (a clonagem, a eutanásia, a vida após a morte, etc...), ou seja, de viver eternamente em contenda. Assim, o esforço de criação de novas formas de satisfação humana através da tecnologia repercute o instinto e o desejo de satisfazer todas as necessidades humanas. Todavia, este

²⁵⁸ Seminários efectuados na Universidade de Princeton em 1951, disponível em MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritain/etext/resart.htm>

²⁵⁹ VIRILIO, Paul, *Art and Fear*, Continuum, London, 2003.

²⁶⁰ Referimo-nos sobretudo a obras de George Steiner das que se podem salientar: *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. e *No Castelo do Barba Azul, Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* (Trad. Miguel Serres Pereira), Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

²⁶¹ RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000.

mundo continua pleno de incertezas e de ambiguidade, e a ciência, ou a tecnologia, nunca será capaz de responder de uma forma válida a todas as nossas preocupações. Se a ciência, a tecnologia, as máquinas, a velocidade, e todos os aspectos vindos desta era pós-moderna já poderiam trazer novas formas de ameaça à humanidade, a arte juntou-se a este *quórum*. O lado oposto da utopia é o pessimismo. A demanda pela conquista de território e de espaço, passou a reflectir-se nas instâncias de poder e de controlo e nesta confusão de massas e de valores distorcidos em dilemas sem resolução aparente. Os valores que repousavam no senso comum e na estética estão especialmente subvertidos. Neste início do séc. XXI, encontramos-nos perante a maior crise de sempre, a crise da civilização humana – a crise da cultura onde «*the 'shock effect' always wins out over the consideration of the informational content*»²⁶².

Foi a evolução da sociedade que criou em distintas práticas, entre as quais a produção artística, a necessidade de adquirir processos próprios, independentes e autónomos de outros campos. Assim, o juízo ético, enquanto saber metafísico, constituía-se como um dos excluídos deste campo, chegando mesmo a ser entendido (no movimento Dadá) como aquilo que «*infected the only luminous clean corridors of glass that remain open to the artist*»²⁶³. A autonomia fornecia à prática artística, a partir deste momento, um campo exclusivo de saber, um método próprio, uma certa abstracção do real e o poder de legitimar os seus próprios saberes.

Desta forma, a própria problemática metafísica passa a estar em causa e a sua queda pode supor, simultaneamente, a queda de qualquer responsabilidade ética. Neste momento, a ideia de uma responsabilidade ética subjacente às práticas artísticas supõe uma afronta, uma intrusão externa. A verdade metafísica, ética ou teológica não se compadece com subordinados, uma vez que os pressupostos artísticos subentendem que não poderá haver evolução criativa sem a respectiva liberdade de acção e de expressão.

O perigo com que lidamos é justamente o contrário daquele que fomos denunciando e superando, ou seja, ele consiste no facto da arte se ter fechado

²⁶² VIRILO, PAUL, *The Information Bomb* (Trad. Chris Turner), Verso, London, 2000. p. 143.

²⁶³ TZARA, Tristan, *Dada Manifesto 1918* In *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 256.

hermeticamente na sua própria esfera. De se ter tornado surda a qualquer instância de verdade, ou responsabilidade política, social e cultural. Trata-se sim de, como Donald Judd afirmava, de oferecer à prática «provide the intuition of morality but not a specific code of morals. It does not presume to tell people how they should live their lives because it does not provide a specific set of rules or a standard against which to judge behaviour»²⁶⁴.

Por exemplo, a arte «*tecnológica também assume essa relação directa com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar a sua própria condição humana*»²⁶⁵ e tal como o artista plástico Jean-Marc Phillipe afirma, a arte «*não visaria, em nenhum caso, travestir a realidade, mas ao contrário, traduzir esta realidade (...) reflectindo-lhe a imagem da sua própria grandeza e não aquela da sua própria miséria e de sua própria inquietude*»²⁶⁶, como assinalamos com Orlan, Stelarc e Marina Abramovic.

A voz da arte surge sempre nas circunstâncias mais difíceis da nossa história: Berthold Brecht criou a peça teatral de crítica ao nazismo “Mãe coragem e os seus filhos” (1939), Pablo Picasso pintou “Guernica” (1937) como resposta ao fascismo espanhol, a “caça às bruxas” do período Mccarthista inspirou Arthur Miller a escrever as “Bruxas de Salem” (1955) e os exemplos da história da cultura são intermináveis. O conceito inerente a estas atitudes artísticas é aquilo que se pede aos produtores culturais, ou seja, que levantem puzzles enigmáticos, que lancem debates, através de uma resposta crítica, mas responsável, aos acontecimentos da vida.

Desta forma, é possível estabelecer uma discussão sobre o tema da relação entre o mundo social e o mundo artístico, de forma a entender qual é a responsabilidade do artista na cultura contemporânea. As respostas a esta questão podem ser completamente dissonantes, ou seja, poder-se-á dizer que nem toda a arte nasce da crise, que é difícil articular uma resposta válida às situações socialmente extremas. Daí que a afirmação de que seria impossível criar poesia depois de Auschwitz, de Theodor Adorno, seja basilar. Contudo, é

²⁶⁴ BASKIN, David, *Judd's Moral Art*, In [Mhttp://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf](http://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf)

²⁶⁵ DOMNGUES, Diana, *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, Editora UNESP, São Paulo, 1997. p. 17.

²⁶⁶ PHILLIPE, Jean-Marc, *Ciência, Tecnologia, Ética e Arte – para uma nova maneira de perceber e sonhar a condição humana*, In *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, (ed. Diana Domingues), Editora UNESP, São Paulo, 1997. p. 185.

inegável o papel especial que a arte joga na sociedade e na vida, desde a ligação entre a arte e a religião à ligação entre o mundo e o espectador.

7. A Liberdade e a Responsabilidade do Artista.

Uma das pretensões que Maritain apresenta no seu texto é a de que o artista, enquanto produtor, ame de verdade os seus semelhantes, para que tudo aquilo que inconscientemente pudesse deformar através das suas obras não ocorra. Não se trata de forçar o artista a criar uma arte específica ou de compromete-lo politicamente a um regime normativo mas, pelo contrário, fazer com que o produtor artístico tente procurar o respeito dos seus pares. Um sentido de responsabilidade genuíno que se assemelha ao de autores como George Steiner. Este autor, entre outros dilemas, tem-se debruçado sobre os fenómenos da linguagem, da arte, da música e da literatura, delineando um traço constante de investigação numa tentativa de estabelecer um vínculo entre as pautas psicológicas e intelectuais do saber literário e as tentações do inumano. Steiner comprova com uma certa consternação e espanto, que «*um homem pode à noite ler Goethe ou Rilke, saborear trechos de Bach ou de Schubert, e no dia seguinte de manhã ocupar-se do seu trabalho quotidiano em Auschwitz*»²⁶⁷. Com uma notável lucidez derruba o ideal moderno de que as humanidades humanizam e demonstra que a «*a arte, as preocupações intelectuais, as ciências da natureza, inúmeras formas de erudição, florescem muito perto, no tempo e no espaço, dos lugares de massacre e dos campos de morte*»²⁶⁸.

Enquanto a sociedade liberal persiste em afirmar que os problemas morais da sociedade são de índole cognitiva e que se podem resolver através de intervenções pedagógicas, Steiner comprova que os lugares sagrados, tal como as instituições artísticas, acolheram e ajudaram a propagação de um novo terror. A barbárie prevaleceu na terra do humanismo cristão, na cultura

²⁶⁷ STEINER, George, *Op. Cit* In JAHANBEGLOO, Ramón, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fenda, Lisboa, 2006. p. 15.

²⁶⁸ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 17.

renascentista e no racionalismo clássico e mantém-se na pós-modernidade: «*Nem a grande leitura, nem a música, nem a arte puderam impedir a barbárie total. E – devemos ir mais longe – foram até, muitas vezes, um adorno dessa barbárie*»²⁶⁹.

Um dos objectivos de Steiner é demonstrar uma relação entre a linguagem e o lado inumano da política. Neste sentido, a linguagem é tão importante que é muitas vezes coagida a pronunciar falsidades. Através da linguagem tende-se a convencer de que certos actos são justos e vitoriosos, que onde só existe obscuridade pode clamar-se vitória e que onde apenas impera o desastre mente-se, pois a barbárie instala-se. Então a importância que a responsabilidade do produtor detém é indiscutível: «*Grande es el misterio del lenguaje; la responsabilidad ante un idioma y su pureza es de cualidad simbólica y espiritual; responsabilidad que no lo es meramente en sentido estético. La responsabilidad ante el idioma es, en esencia, responsabilidad humana*»²⁷⁰.

Faz parte do património comum, a consideração de que há práticas artísticas que ante a forma e ante o seu uso criam tensão entre a beleza e o obscuro. Mas, a legítima e plena autonomia da arte, o âmbito técnico, resguardado e protegido, não deve conduzir-nos a abandonar a ideia de que a arte está isolada numa catedral auto-suficiente, e a transformação do artista humilde em supremo sacerdote, em profeta ou xamane não pode deixar de ser tida em conta.

Os poetas assumiam veemente – na poesia do séc. XIX até aos meados do séc. XX – o lugar de profetas, de teólogos e de sacerdotes. Aqui é o ponto onde se encontra a grandeza trágica heróica e temerária de William Blake, de Hölderlin, de Rimbaud, de Paul Valéry ou de Pablo Neruda. Aqui é onde reside todo o seu esplendor e a sua miséria. Sendo o poeta um verdadeiro xamane, nenhum mal lhe é remoto, o que lhe permite directa, ou indirectamente, jogar com os binómios culturais, do bem e do mal, do satânico e do sagrado e jogar com a condição humana através da transcendência da arte.

²⁶⁹ STEINER, George e SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fim de Século, Lisboa, 2004. p. 43.

²⁷⁰ STEINER, George, *Lenguaje y Silencio*, (Trad. Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990. p. 142.

Uma obra de arte tem a força e a energia vital para afectar a totalidade do mundo do homem e não apenas o âmbito estético, determinado e restringido pela existência humana. A esfera da arte não é apenas um ponto de vista, uma abstracção, ou uma formalidade parcial. Não é assim tão raro encontrar, nas nossas sociedades marcadas pela especialização, pela racionalidade sectorial, subsistemas diferenciados, isolados e acantonados à margem do mundo e da totalidade. Os subsistemas económicos, políticos, militares, tecnológicos, psicológicos e sociais vêm-se confrontados em eterna competição pela supremacia das suas respectivas teorias. A estes sistemas fechados, pode-se somar a perspectiva religiosa, moral e artística, compreendida como mais uma visão sectorial que se junta às anteriores e adiciona mais formas de conflito.

O aparecimento de novos deuses demonstra que o problema é de facto metafísico e que o *fetichismo* da tecnologia e o uso desmedido do choque aliados à produção artística «são acompanhados pela perda da experiência de contacto com o sensível e com o real concreto, pela maior apatia»²⁷¹. Referimo-nos Referimo-nos a uma arte (extrema) que encerra uma narrativa na qual quando se nomeia um acidente passa-se para a fenomenologia das vísceras, onde podemos aproximar o olhar até nos sentirmos repugnados e quando aparece o desejo, em plena “sexualização da arte”, teremos que contar com a obscenidade e o grotesco. Quando esta contracultura não é mais do que testemunhal deslizamos para um realismo problemático onde se misturam a sociologia com formulações de hegemonia do objecto. A *Gestell* é, como Fernando Castro Flórez afirma²⁷², o chassis, o bastidor, a armadura, é a melhor descrição da nossa sensibilidade, onde é necessário voltar a localizar a nossa tendência de fetichizar tudo aquilo que se encontra desmaterializado.

Há um evidente culto do voyeurismo e de estética de espontaneidade popular nestes retalhos da arte extrema que nos reodeiam e que nos permitem ver tudo num género de mediatismo, de testemunhos pavorosos do *live act*. Há, simultaneamente, uma simulação constante de proximidade, ou seja,

²⁷¹ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 22.

²⁷² Em FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In Contextos – Open Art Zaragoza 2007, http://www.talleresdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf

depois de termos consumado a imposição do imediato, parece que a paixão pelo real supõe ainda uma sujeição à espectacularização. Na arte extrema em vez de falarmos de clausura da representação, falamos de «*TERMINAL ART*»²⁷³, como Paul Virilio atesta. Quando o controlo é já uma forma de meio ambiente, quando o horizonte está a ser substituído por uma amontoado de mostruários catódicos, o estado policial que Michel Foucault analisou clinicamente, sofreu uma mutação onde a estratégia estética mostra tudo em primeiro plano, «*com una fuerte componente de patetismo*»²⁷⁴.

Se a parcialidade científica possibilita tanto o progresso, o esplendor, também pode, simultaneamente, demonstrar as suas limitações, ou seja, a sua incapacidade de enfrentar questões nevrálgicas relacionadas com a existência humana. A ciência não pode dizer-nos como se introduziu a irracionalidade e a barbárie na cultura humana, por muito que, indirectamente, tenha contribuído para tal.

A obra '*Presenças Reais*' completa uma observação definitiva e brilhante que exige ser registada na sua totalidade: «*Nunca nenhum escritor, compositor ou pintor sério duvidou, nem mesmo durante os momentos de esteticismo estratégico, de que a sua obra tratasse do bem e do mal, do enriquecimento ou delapidação da humanidade do homem e da cidade*»²⁷⁵. Imaginar ou criar uma forma de expressão significa provar as suas potencialidades de compreensão e de conduta, que são também, a substância vital do lado ético. Se se envia uma mensagem, «*uma mensagem portadora de um intento. O estilo, as figurações explícitas da mensagem podem ser perversos, podem visar subjugar ou arruinar o receptor. Podem proclamar directamente, como acontece em Sade, na pintura negra de Goya, na dança mortal de Artaud, a licença sombria do suicídio. Mas a sua pertinência para as questões e consequências de ordem ética só se torna com isso mais sensível. Só o lixo, o kitsch e os artefactos, os textos e a música produzidos exclusivamente com fins monetários ou de propaganda transcendem (transgridem) de facto a esfera da moral. São a*

²⁷³ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 42

²⁷⁴ FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In Contextos – Open Art Zaragoza 2007, http://www.talleresdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf

²⁷⁵ STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 133.

pornografia da insignificância»²⁷⁶. Todo o acto artístico está marcado com uma finalidade e um propósito conceptual. Deve-se lembrar que após termos superado a era das vanguardas, onde o *collage* ou o *Ready-made* foram duas das mais importantes e controversas figuras, vivemos num tempo de novas representações onde se presenteiam fragmentos da realidade quotidiana, actos comuns ou privados, desejos e receios no espaço endereçado à arte. Tais procedimentos, e a própria evolução da sociedade de massas, situam a atenção dos artistas em terrenos nunca dantes navegados: desde os campos filosóficos, onde se interroga a própria condição do conceito de arte (a sua definição, a sua autonomia, etc...), até à procura de novos formatos técnicos de produção (a instalação, a performance e a vídeo-arte, entre outros) ou, até mesmo, a interrogação da finalidade da arte, a condição humana, o pós-humano, a sociedade de informação, etc... Marcel Duchamp foi um marco na produção artística e assinalou o ponto de viragem na arte, permitindo-nos entender que tanto como homens ou como artistas, percebemos, pensamos, analisamos, trabalhamos e geramos uma visão do mundo através de um médium específico. Esta é a relação entre *arte=vida* implementada por Duchamp e por Joseph Beuys através da trilogia *artista-obra-mundo*. As representações artísticas situam-se nas fronteiras entre o mental e a relação com a vida, ou seja, nas relações entre: homem e médium, homem e homem, homem e plataforma social.

O exercício da liberdade de expressão supõe respeito pelo sujeito, pela sua dignidade, o que é igual a dizermos que segundo valores políticos e incondicionalmente relativos à moral são, precisamente, um marco que permite a expansão e o crescimento do sujeito. Adensamo-nos no terreno espinhoso da censura, que mais à frente analisaremos. Neste momento queremos centrar esta discussão no desígnio do produtor artístico onde fará sempre parte, na sua raiz e origem, uma intencionalidade ética, ou seja, uma produção comprometida.

É legítimo afirmar também, que haverá sempre quem replique que este cortejo infundável de flagelações, de fantasias masoquistas é, de algum modo, inseparável da excelência e do talento artístico, da integridade e/ou da

²⁷⁶ STEINER, George, *In Ibid.* p. 134.

originalidade criativa. Mas, o preço a pagar poderá ser muito mais alto do que parece à primeira vista. É um preço que mutila não só a verdadeira liberdade do autor, mas também as reservas da sensibilidade e as próprias fundações da cultura. Nestas circunstâncias, as práticas da arte extrema, «*longe de serem causa da libertação e da criatividade, como deveriam de ser, eis que, bem pelo contrário, a imaginação e o imaginário têm o efeito de aprisionar*»²⁷⁷. Grande parte da literatura do Ocidente é subsidiária da escola da imaginação dos leitores, é um exercício à nossa consciência e é mediante a imaginação que o nosso espírito transpõe certos limites. Contudo, neste tema em concreto falamos daquilo que Koninck caracteriza por: «*fantasmas que literalmente aprisionam o espírito*»²⁷⁸, de um novo género de produção artística que penetra na vida, afectando-a. Que nos faz duvidar dela e das categorias que a caracterizam e definem.

Aquilo que se apelida como uma suposta superação de tabus, uma suposta fuga ao tédio, uma suposta procura do novo e, sobretudo, uma tentativa de eliminar qualquer travão nos agentes criativos, parece estar a empurrar, parte da produção artística, para um precipício monótono e indescritível de estímulos mecânicos e de contorções fantasiosas unilaterais. Esperemos que a linguagem continue a ser o recipiente e o veículo da dignidade e do engenho humano, portador da inteligibilidade e da cultura. A arte pode representar um diálogo vivo entre autor e o espectador, mas apenas se o produtor exhibir o devido respeito e senso comum que Steiner justifica afirmando que «*uma análise de enunciação e de significação – o sinal endereçado ao outro – implica uma ética*»²⁷⁹.

Cabe-nos recordar que depois de ter sido superada, na era das vanguardas, a fidelidade retiniana. O *collage* e o *ready-made* foram das figuras mais controversas da história da arte e aquelas que demonstraram uma nova forma de representação dos fragmentos da realidade. Estas práticas, ainda utilizadas na contemporaneidade, aliadas à evolução dos novos meios tecnológicos, situaram os interesses dos artistas em terrenos desconhecidos à

²⁷⁷ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 65.

²⁷⁸ KONINCK, Thomas De, *Ibid.* p. 65.

²⁷⁹ STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 131.

própria arte o que coloca em dúvida não só o conceito *Anything Goes*, como o estatuto autonómico da arte e, até mesmo, a sua originalidade. Com Marcel Duchamp, o movimento Dadá e os Surrealistas, iniciou-se uma viagem – sobre a égide de que qualquer objecto, colocado num determinado contexto, é arte – depois surgiram novas tendências de âmbito conceptual, nos anos 50 e 60, como a *minimal art* e a *art povera* – onde a égide altera-se passando a ser algo como se detemos a informação, não é necessário o acto. Tais propostas artísticas detêm sobretudo, além do valor histórico, um valor no seu sentido social pelos seus actos de transgressão. Há que ter em conta que tais actividades procuraram um sentido, ampliando não apenas os âmbitos das práticas artísticas, como também o seu próprio conceito e a sua própria definição. Serve isto para dizer que o acto de transgressivo da arte tem, no mínimo, uma função dupla: um fenómeno nas margens da fronteira da arte e outro além dos limites da arte. Estes limites indivisíveis existem, tanto na cultura como na consciência humana. Todavia, tratam-se de limites fluidos que da mesma maneira que se deslocam alargam o próprio conceito de arte²⁸⁰. Daqui surge, no entanto, um paradoxo que implica uma dialéctica permanente entre o acto de transgredir e o acto de representar, ou seja, um exercício extremo dos quais os resultados podem ser experiências autênticas, inovadoras e detentoras de valor ou obras falhadas. Assim, o debate que pretendemos instaurar, como José Fernandez Lopez afirma, é: «*como discernir este peligroso y aporético tema? (...) quiénes dictaminan al respecto?*»²⁸¹.

Temos procurado, nestas produções da arte extrema, a exploração da condição humana e da consistência interna das personagens, dos actores, das performances e dos espectadores. Mas, em vez de se assomarem caras vivas e cheias de densidade, de existência humana, apenas nos aparecem bonecos, máquinas e manequins manchados de sangue pelas dóceis mãos do autor. Parece que se assemelha às artes que «*floresceram numa estreita*

²⁸⁰ Sobre este tema ver CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989.

²⁸¹ LÓPEZ, José António Fernandez, *El los limites de lo indecible. Representacion artística y catastrofe* In A Parte Rei, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/jafernan48.pdf>

proximidade espacial e temporal relativamente aos campos de extermínio»²⁸². Assim, da mesma forma que as filas de homens e mulheres, sujeitos de carne e osso, eram encaminhados pelas S.S. para um «*lugar de experimento todavia impensado*»²⁸³, estes autores da arte extrema parecem não agir de modo tão diferente quanto se possa pensar. É possível que haja afinidades mais profundas do que inicialmente pensamos, e que este género de produção artística represente essa «*indiscrição da arte*»²⁸⁴ ou então que encerre a procura da tão aclamada ‘*Gesamtkunstwerk*’²⁸⁵ de Wagner. A aparição de novas liberdades e de estes actos não pode ser apenas coincidência. Ambas, acabam por retirar à humanidade e ao ser, o direito mais precioso que possui: o direito a uma sensibilidade privada.

Assim, é bastante claro que o perigo desta suposta liberdade criativa da autonomia sem restrições, possa residir na reticência. Parece que existe um perigo corrosivo, interior à própria produção artística, e esse é o desdenho manifestado pelo produtor face à sua audiência, ao seu Ser e às suas produções. Tal como Koninck afirma: «*Bárbaro é assim, acima de tudo, quem é perverso ao ponto de ignorar tanto a sua própria humanidade como a dos outros*»²⁸⁶.

8. O impacto da obra de arte no espectador

Tal como António Pinto Ribeiro afirma «*a arte e a cultura (...) servem para que, na vida cada um de nós, o futuro esteja presente e o tédio ausente, a lucidade aconteça e a barbárie se afaste*»²⁸⁷. Mas, nos tempos que correm, a leitura de uma obra de arte, uma exposição, pode representar tanto uma experiência indesejavelmente cativante, como uma prova perigosamente

²⁸² STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul, Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* (Trad. Miguel Serres Pereira), Relógio D'Água, Lisboa, 1992. p. 40.

²⁸³ AGANBEM, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz, El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III* (Trad. Antonio Gimeno Cusinera), Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005. p. 53.

²⁸⁴ STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. p. 131.

²⁸⁵ Traduzido normalmente como “*Obra de Arte Total*”. Sobre este tema ver WAGNER, Richard, *Arte e a Revolução* (Trad. José M. Justo), Antígona, Lisboa, 2000.

²⁸⁶ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 34.

²⁸⁷ RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000. p. 66.

perturbadora. A obra de arte abre as portas da nossa alma e literalmente conecta-se à nossa imaginação, memória e afectividade. Através da notável investigação fenomenológica, C.S. Lewis²⁸⁸ apresenta a diferença entre o bom e o mau leitor. No caso do bom leitor – o que procura incessantemente tempo e silêncio para entregar-se à arte e na qual concentra toda a sua atenção – a leitura poderá tornar-se uma experiência transcendental. Tal experiência só se pode comparar à experiência amorosa, à religião ou à adrenalina subtraída de um bom desafio. A sua consciência sofre uma mudança profunda. O espectador não é mais o mesmo e conserva uma recordação constante e destacada do que experimentou, os passos que deu, aquilo que viu, ouviu e sentiu, o que lhe proporciona novas formas e novas ferramentas para interpretar o mundo e resumir tais actos à sua experiência de vida. No caso do mau espectador, ou mau leitor, nada disto acontece. Não compreende as reacções dos outros às produções artísticas, não se identifica nem se sente questionado. Não vive nas galerias, nem frequenta exposições, e descobre maneiras mais “úteis” de passar o seu tempo.

A grande diferença, segundo Lewis, é que um espectador usa a arte enquanto que o outro apenas a recebe. O mau espectador usa esta experiência como um arranque automático para certas actividades imaginativas e emocionais. Se fizer algo com esta experiência, não é necessariamente algo perverso, vil ou obscuro, e pode elevar-se através da cultura e conhecer a história, aumentando culturalmente o seu saber. Mas apesar do uso que se possa fazer, a verdade é que «*vivemos num período de transição muito mais rápida e muito mais difícil de “decifrar” do que qualquer outra até aqui vivida*»²⁸⁹. Assim, não existe uma atitude vulgar ou nobre por parte do espectador, porque não existe uma atitude artística obrigatória face à obra de arte, ou seja, uma atitude que possa ser considerada adequada. As ‘*Le tre grace e Mercurio*’ (1564-65) de Tintoretto, por exemplo, podem ser analisadas do ponto de vista da libido – é verdade que se prestam a este uso – mas também o podem ser do ponto de vista mitológico – isto é, de forma a discutir o papel que a representação das filhas de Zeus detêm na representação – e, por

²⁸⁸ LEWIS, Clive Staples, *Crítica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982. pp. 13-33 e pp. 69-75.

²⁸⁹ STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007. p 43.

último, também podem ser discutidas sobre a égide das representações renascentistas. A forma não é um factor auxiliar para o exercício das nossas actividades, já a sua presença poderá determinar profundamente a nossa sensibilidade e afectividade.

O bom espectador encara a produção de arte como algo sério, está atento às suas tensões, à sua clareza e afectividade, é sensível ao estilo, ao representado e ao que está por detrás da produção, o seu conceito, a sua força. As obras de arte parecem impor-nos a sua vontade e guiam-nos aos mais recônditos âmbitos do ser humano ou então, permitem-nos palpar o seu horror, como por exemplo em obras como 'O Inferno' da Divina Comédia de Dante²⁹⁰, ou na 'A Metamorfose' de Franz Kafka²⁹¹. Experimentar a força da realidade que existe nas produções artísticas, experimentar o poder das representações no sujeito é ler bem a obra de arte. Como tal, há sempre um impacto no espectador desde que se trate de uma boa obra de arte e de um espectador atento. Esta disciplina da recepção apenas funciona em obras que sejam dignas de sustentar esse nome, as grandes obras de arte resistem a um uso inadequado desta análise e muitas delas não só nos convidam como nos propõem uma boa leitura. Steiner afirmará que «*consentir que os livros influenciem a nossa vida ou parte substancial da nossa vida é renunciar correr riscos e, ao mesmo tempo, ao êxtase propiciado pela relação primaria e primeira com as coisas*»²⁹², o que significa deixar a nossa identidade ser vulnerável.

De alguma forma, sentimo-nos fora do nosso próprio corpo, e ao olhar para atrás sentimos um terror enlouquecedor, pois estamos a ser invadidos por uma presença exterior. Ao sentir tal terror a mente anseia por um despertar brusco, como um sonho. Assim deveria ser, quando temos em conta que à nossa frente repousa uma obra de arte, uma obra de literatura ou filosofica. Tal acto pode possuir-nos completamente. Quem é que nunca se sentiu, perante obras como *A Metamorfose* de Kafka, mergulhar num outro universo? Quem é que é incapaz de sentir os gritos subjacentes ao *Guernica* de Picasso? É desta

²⁹⁰ Entre muitas edições destacamos a de DANTE, *A Divina Comédia – O Inferno* (J. Teixeira de Aguiar), Publicações Europa-América, Lisboa, 1994.

²⁹¹ Entre muitas edições destacamos a de KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Edições Quasi, 2007.

²⁹² STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007. p 30.

forma que achamos que é deverás importante o impacto vital e ético que uma obra de arte supõe na audiência.

É desta forma que somos traduzidos, que os nossos sonhos, as nossas fantasias, as nossas aspirações e fantasmas ganham voz. Como tal, todo o espectáculo permite a participação e põe em movimento os fenómenos de relação, de projecção e de identificação do espectador perante a obra. Por exemplo, perante a imagem cinematográfica a participação perceptiva do espectador é mais vivida e mais penetrante. Contudo, a mesma participação na literatura, mesmo que seja menos imediata e directa, implica uma maior mediação, mais rica e mais profunda. Jaques Maritain, na obra que dá origem a esta incisão, afirma: «*Art and Poetry awaken the dreams of man, and his longings, and reveal to him some of the abysses he has in himself. The artist is not ignorant of that*»²⁹³. Da mesma forma, Steiner afirma: «*Na medida em que um homem ou uma mulher são tocados pela poiesis, pelo sentido feito forma, ele ou ela abrem-se a modos de penetração e apropriação por instâncias de prazer ou tristeza, de segurança ou medo, de lucidez e perplexidade, que operam, em última análise, para além de toda a paráfrase. (...) Igualmente evidentes, embora nem por isso mais acessíveis à análise, são os processos de transformação desencadeados pela experiência estética. (...) A “alteridade” que entra dentro de nós torna-nos outros. (...) São a poesia épica e lírica, são a tragédia e a comédia, é o romance que exercem a autoridade mais marcante sobre a nossa consciência. É através da linguagem que somos mais acentuadamente e mais duradouramente “traduzidos”*»²⁹⁴.

Porém, na utópica *arte extrema*, a intervenção sobre o corpo coloca-se – pelos menos segundo a visão de certos artistas – como uma forma mais eficaz de criticar os erros da sociedade. Através das duras e violentas investidas contra o corpo, como através da transgressão de normas sociais e da quebra de tabus que visam chocar o espectador, tentariam retirá-lo do estado de indiferença e passividade onde se encontra. Assim, se a questão é despertar a consciência do indivíduo, tanto no que respeita à arte como à vida, o artista assumiria a posição xamane, em que a sua actuação traria a salvação do

²⁹³ MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritan/etext/resart.htm>.

²⁹⁴ STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993. pp. 169-170.

homem. Mas, será que tratamos com um gênero de “*artista-mártir*” que se oferece ao suplício de modo a provocar uma mudança positiva na audiência?

Tomemos como exemplo a obra mais extrema de Günter Brus (*Art and Revolution*, 1968), realizada na Universidade de Viena. Nesta obra, o autor, iniciou a performance despindo-se perante um auditório pleno de estudantes. De seguida, colocado em pé sobre uma cadeira, Brus desferiu no seu peito e nas suas coxas cortes. Após o silêncio se ter instaurado, urinou num copo e bebeu dele a urina, poucos segundos após, defecaria sobre o chão do auditório espalhando, imediatamente, as fezes ao longo do seu corpo. Finalmente, masturbar-se-ia ao mesmo tempo que entoava em voz alta o hino nacional austríaco. Nesta performance, Günter Brus, seria preso e acusado por difamação do Estado, rapidamente foi exilado na Alemanha e, apenas dez anos depois do relatado, seria perdoado pelo governo do seu país. Certamente, uma obra tão extrema quanto esta que conjuga a mutilação, onanismo, escatologia e uma crítica ao Estado, faz-nos pensar em até que ponto a violência é benéfica e até que ponto a teoria defendida, por certos autores da arte extrema, de que esta arte liberta é plausível. Trata-se mais de, como Virilio afirma, uma troca da representação simbólica pelo «*stunned mullet effect of a 'presence' that is not only weird, as in the days of Surrealism, but insulting to the mind*»²⁹⁵, e termina afirmando que «*the art lover's days are numebered!*»²⁹⁶.

Desta forma, e como veremos mais à frente, as representações artísticas podem ser acompanhadas de perto pelos agentes do mundo da arte. Tendo em conta que através da produção artística, o autor e o espectador, procuram, antes do mais, a ampliação do seu ser, a fuga ao tédio. Que queremos ser mais do que aquilo que somos, daquilo que vemos, daquilo que imaginamos. Que queremos sair de nós mesmos para entrar nesses mundos que nos propõem. Que queremos ampliar a nossa compreensão e a nossa consciência, de modo a ver o real com outros olhos, uma responsabilidade tem de ser apurada.

Sem dúvida que todo este processo pode ser interpretado como uma ampliação da identidade, mas também pode ser entendido como uma tentativa

²⁹⁵ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 36

²⁹⁶ *Ibid*, p. 37

de aniquilação, mesmo que momentânea, da mesma. Mas, desta forma, a nossa discussão encaminha-nos para um velho paradoxo: «*el que pierde su vida la salvará*»²⁹⁷. A criação artística pode abrir possibilidades ao espectador de viver mais, de abrir novas dimensões e novas perspectivas de realidade. No sentido heideggeriano as expressões como «*a arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente*»²⁹⁸, ou quando dizemos que a arte potencia a vida, que a amplifica, também transforma em habitável o visível, a dor, a luta, a nostalgia, o amor e a morte.

De facto, e apesar das afirmações de autores como Paul Virilio, tudo isto ainda reside no mundo da especulação para a qual apenas o futuro trará uma resposta conclusiva. Em todo o caso, fica aqui atestado que a censura comprova e é testemunha (corrupta mas inequívoca) do poder que a arte tem sobre a vida. Os efeitos de uma reacção em cadeia, ou seja, sugerir de forma verbal, associar através de imagens, significa criar sequências de formulação cognitiva dentro do sujeito. Talvez esses desejos adormecidos venham, no futuro, a receber uma morada e um nome. Mas, poderão estes actos ser a representação do desenvolvimento de um guião para uma futura barbárie?

De um modo abstracto, é difícil adivinhar a atitude exacta do espectador, ela poderá ser verdadeiramente estética, verdadeiramente contemplativa, verdadeiramente pragmática ou então, animada por móveis e impulsos ocultos. De qualquer modo, a atitude artística do sujeito, conforme referimos na incisão anterior, parece ser uma das chaves do uso vil e grotesco das produções artísticas.

O olhar estético e peculiar do espectador representa um *alargar* a mão, representa um olhar que se transforma em abastecedor de desejo, mas que pode ser corrompido pelo sentido pois a intencionalidade do agora é a possessão e o domínio. Seria difícil estabelecer regras, normas, ou linhas orientadoras para encaminhar a produção artística. Talvez, porque não se pretende diminuir a liberdade da atitude artística do autor, ou do espectador. Mas, simultaneamente, não havendo regras, ou sendo elas subjectivas e abstractas, não é possível penetrar a interioridade do sujeito, nem analisar a

²⁹⁷ LEWIS, Clive Staples, *Critica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982. pp. 13-33 e pp. 108-109.

²⁹⁸ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (Trad. Maria Conceição da Costa), Edições 70, Lisboa, 2004. p. 62.

intencionalidade das suas produções. De facto a atitude artística do autor e do espectador tem a sua importância no momento de oficializar um objecto, um acto, ou um indivíduo enquanto obra de arte. Mas, a responsabilidade que temos vindo a auferir não pode repousar apenas no artista e no seu público. Desta forma, a responsabilidade, deverá recair, de igual modo, em outros agentes do mundo da arte, isto é, na figura do crítico de arte e nos responsáveis das instituições artísticas que classificam, contextualizam e, por fim, institucionalizam a obra de arte e o artista.

9. A censura e a missão dos diversos agentes do mundo da arte

Basta fazermos uma leve pesquisa sobre a palavra “censura” na *world wide web* para verificar-mos a odiada que ela é, para constatar-mos todas as possíveis condicionantes históricas e sociais que acarretou para as mais diversas gerações e sobretudo para a nossa, se tivermos em conta a nossa própria história nacional. Aparece, usualmente, definida como o poder (normalmente do Estado), em interditar ou restringir a livre manifestação de pensamento, ou como corporação, ou entidade – o censor –, encarregada de examinar as obras submetidas à sua aprovação.

Olhando agora, calmamente, para esse passado verificamos que a censura está longe e que ninguém quer voltar atrás. Contudo, esse poder que resulta da liberdade acarreta dificuldades, uma delas é «*a mais profunda dificuldade de toda a doutrina da liberdade é o facto de ser um poder do bem e do mal*»²⁹⁹. Paul Virilio afirmará também que «*nihilistic of freedoms of expression: [é] SELF-DESTRUCTION*»³⁰⁰. Assim, temos que entender que um verdadeiro sentido do bem comum, entende que a arte e a poesia desempenham um papel essencial e indispensável na dignidade e na existência humana. Não se pode viver uma autêntica vida humana sem participar nesses actos que transcendem o mundo da utilidade e da economia, a arte, a filosofia e a religião contribuem em grande parte nesse sentido. Estas

²⁹⁹ SCHELLING, *Op Cit* In KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 73.

³⁰⁰ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 38

são três actividades que têm em comum o confronto contra os enigmas do mundo. Apesar de Adorno ter referido que depois de *Auschwitz* seria impossível criar poesia³⁰¹, a verdade é que a vida sem tais factores seria intolerável. Assim sendo, o artista contribui para o progresso da consciência moral cavando na profundidade da experiência criadora, iluminando zonas ocultas da realidade humana. Mas, como demonstramos, às vezes cava tão fundo que é necessário alguém tomar uma atitude.

Maritain foge de soluções fáceis e exclusivas até porque elas não existem, e apercebe-se do papel que a presença detém: «*We cannot deny that people who are not specialists in literature have a right to be warned against reading authors whose artistic talent is but a means to unburden their vices and obsessions on us. On the other hand we cannot deny that the attempts of the State to condemn 'Les Fleurs du mal' or 'Madame Bovary' or any other great work are themselves condemned to failure and succeed chiefly in making the State look ridiculous*»³⁰². Como tal, conclui: «*the effort to protect the human society from the pernicious actions or incitations to action possibly conveyed by a work is the job of the social community more than of the State. The first responsibility rests on the social community as distinct from the State*»³⁰³. As suas observações são clarividentes. Contudo, mesmo que a comunidade social desses tempos, há quarenta anos, fosse diferente das dos dias de hoje, mesmo que a comunidade demonstrasse maior coerência e recursos morais, esta é uma decisão que não pode recair apenas nela. Por sua vez, Maritain apela a uma educação que outorgue discernimentos no conhecimento crítico, à pressão espontânea que exerce a opinião comum da opinião pública, à pressão de um amplo grupo de cidadãos que possam impedir certos abusos: «*even if it is a question of great works*»³⁰⁴. Na sua crítica, tudo soa a um deleite utópico, e o elevado grau de dissolução, o crescente individualismo, que a nossa comunidade social experimenta, torna tais teorias impraticáveis.

Para Maritain parece que a única forma de estabelecer o vigor da comunidade e o seu papel de velador do bem da sociedade é o fortalecimento

³⁰¹ Sobre este tem ver, por exemplo, ADORNO, Theodor, *Mínima Moralia, Reflections on a Damaged Life* (Trad. E.F.N. Jephcott), Verso, London, 2005.

³⁰² MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritain/etext/resart.htm>.

³⁰³ MARITAIN, Jacques, *In Ibid.*

³⁰⁴ MARITAIN, Jacques, *In Ibid.*

do papel da pedagogia e da família no seio da sociedade. Tratava-se de uma alusão à importância da extensa rede de amizades, de parentesco e de relações que se sustentavam no núcleo familiar. Todavia, não faz sentido abordar aqui este tema sociológico, mas basta dizer que a família no sentido da discussão que levamos a cabo é um assunto delicado e algo descabido.

Assim, fugindo de assuntos que nos afastariam dos nossos objectivos. A discussão que temos vindo a desenvolver sobre uma ética, ou melhor, sobre uma responsabilidade na produção artística, leva-nos a concluir que a distribuição de responsabilidades deverá ser tripartida:

9.1 O papel do Artista

Em primeiro lugar, como temos vindo a referir ao longo da dissertação, é do papel do artista, pois é da sua natureza que brota a obra de arte, que surge a primeira noção de responsabilidade criativa. O artista «*is reputed for the father and the owner of his work*»³⁰⁵ e como tal «*tem de apreender a lidar com a informação*»³⁰⁶, a lidar com a sua «*clarividência*»³⁰⁷ e a responsabilizar-se «*pelos abusos cometidos com as suas obras*»³⁰⁸, ou seja, a preocupar-se pelo sinal que endereça ao outro.

O artista deverá responder pelo papel privilegiado que ocupa na sociedade e reconhecer a condição de liberdade do outro, respeitando-o no estabelecimento de relações. Neste assunto em particular, a análise de António Pinto Ribeiro³⁰⁹ é de uma perspicácia inigualável e além de atribuir responsabilidades ao artista, relewa a sua importância no seio social e cultural.

Conforme temos vindo a referir, discutir sobre a responsabilidade dos agentes do mundo da arte, não é uma tentativa de estabelecer códigos normativos, nem tábuas de mandamentos. Pelo contrário, trata-se de

³⁰⁵ BARTHES, Roland, *From Work to Text*, In *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 968.

³⁰⁶ RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000. p. 99.

³⁰⁷ STEINER, George, *Op. Cit* In JAHANBEGLOO, Ramón, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fenda, Lisboa, 2006. p. 91.

³⁰⁸ STEINER, George, In *Ibid.* p. 101.

³⁰⁹ RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000.

responsabilizar os autores pelas suas produções. Vejamos, por exemplo, dois casos recentes da produção artística contemporânea. O primeiro refere-se à artista plástica Nan Goldin. Nos final do mês de Setembro de 2007, o galerista da Gateshead Baltic Centre, em Inglaterra, que ia acolher uma exposição da artista, durante o processo de instalação da exposição sentiu-se tão intimidado pelas fotografias da autora que decidiu telefonar às autoridades. As autoridades inglesas, face ao exposto, e tendo em conta que as fotografias retratavam menores (do sexo feminino) nus, decidiu classificá-las como pedofilia e apreendeu-as³¹⁰. O segundo exemplo, refere-se à instalação de Guilherme Habacuc Vargas que expôs, durante o mês de Agosto de 2007, um cão vadio e faminto. Na parede, da sala da exposição, existiam umas letras construídas com ração de animal que proferiam: “*És o que és*”. A partir desta obra, entre outras, o autor foi premiado e escolhido para representar o seu país na Bienal de Honduras no ano de 2008. Contudo, esta exposição deu lugar a uma petição internacional (onde se chega mesmo a sugerir a morte do animal), distribuída electronicamente para todo o mundo. Neste documento electrónico clama-se pelos direitos dos animais e pretende-se que o autor seja condenado retirando-lhe o prémio atribuído, além de, ter como principal exigência a interdição deste autor participar, em 2008, na suposta Bienal.³¹¹

Ambos os casos, revelam que as obras são, como a directora da galeria onde decorreu a exposição de Guilherme Vargas afirma: «*da responsabilidade do artista*»³¹². Podemos também constatar, a partir de exemplos como estes, que de facto, as obras produzem certos efeitos. O que António Pinto Ribeiro, George Steiner, Jacques Maritain e outros autores prescrevem, é que essa responsabilidade tenha em conta não apenas o conteúdo das suas obras, como também o local onde é apresentado e a audiência que compõe essa exposição.

³¹⁰ Sobre este tema ver: LANDESMAN, Cosmo, *Naked Fear on Display In The Sunday Times* <http://entertainment.timesonline.co.uk> e LEADER, *Body Image, Indecent Image In The Guardian* <http://www.guardian.co.uk>

³¹¹ Sobre este tema ver: SILVA, C.B, *Cão faminto em mostra de artista provoca onda de contestação na Net* In Jornal Expresso, Edição de 27 de Outubro de 2007. p. 30.

³¹² *Ibid.*

9.2 O papel da Crítica

Em segundo lugar, aparece o estatuto da crítica. Por exemplo, Jacques Maritain, afirmava que a crítica detinha uma dupla função apesar de, na contemporaneidade, só se aplicar a primeira: «*And criticism has a double function: first to judge the work for the sake of art and aesthetic values; and second, to point out, for the sake of the human community, the moral implications contained in the work (...). The task of genuine criticism is a task of ceaseless purification and enlightenment, first as regards the creative activity itself of the artist, second as regards the common consciousness of the people*»³¹³.

Quando comparada com o acto de criação, a tarefa do crítico parece algo secundária e marginalizada, todavia, nunca representou tanto perante o eternamente novo da nossa sociedade, perante aquilo que a indústria cultural difunde e promove. Tendo em conta a natureza do pós-modernismo – a sua pluridisciplinariedade e os seus conceitos, onde praticamente *anything goes*, onde não há qualquer critério artístico – a figura do crítico é a única que se levanta apontando um dos possíveis caminhos a tomar. Questionar-mos o estado da crítica pode implicar, simultaneamente, questionar o estado da criação artística. A crítica existe de facto e exercê-la implica desenvolver texturas de análise e de investigação que permitam problematizar processos e situações relacionadas com a criação contemporânea. Assim, deve situar-se em plataformas que desenvolvam o diálogo com vozes de outras áreas de conhecimento e com todo o corpo social. A crítica actual, nem sempre atende a estas considerações, porque ou bem que se fecha na sua cápsula hermética ou então torna-se mediática e propagandística. Se tivermos em conta que a própria “função” de comissário pode ser entendida como uma extensão do trabalho do crítico, ou como uma forma de exercer crítica através de outros meios, então, o papel independente do crítico pode estar bem vivo e essa ideia, apresentada por António Pinto Ribeiro, do crítico da pontuação por estrelinhas, do crítico simples interlocutor entre a obra e o espectador talvez possa vir a desaparecer.

³¹³ MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritian/etext/resart.htm>

Segundo Steiner: «es evidente que el crítico tiene una responsabilidad especial ante el arte de su propia época. Debe preguntarse no sólo si tal arte constituye un adelanto o un refinamiento técnicos, si añade un giro estilístico o si juega astutamente con la sensibilidad del momento, sino también por lo que contribuye o lo que sustrae a las menguadas reservas de la inteligencia moral. ¿Qué medida del hombre propone esta obra? La cuestión no es fácil de plantear ni puede enunciarse con tacto infalible. Pero la nuestra no es una época corriente. Se esfuerza bajo la tensión de lo inhumano, experimentada en una escala de magnitud y de horror singulares; y no está lejos la posibilidad de la catástrofe. Sería extraordinario permitirse el lujo de guardar distancias, pero es imposible»³¹⁴. Na década de 60 a palavra que denominava a sociedade era: *liberdade*. Hoje, depois dos desastres ambientais, do advento de uma sensibilidade ecológica, de cuidado pela saúde pública, e dos efeitos dessa liberdade a palavra a reter é a de *responsabilidade*.

9.3 O papel Institucional

Em terceiro e último lugar, encontram-se os mediadores, a instituição artística (Museus, Centros de Artes, Galerias, etc...) e aqueles que os regulam (Directores Artísticos, Comissários, Programadores, etc...). Estes são aqueles que escolhem a programação, ou seja, aqueles que escolhem as exposições e proclamam os artistas. Nessa programação devem estar espelhadas opções, onde a realidade cultural contemporânea abrange «*não só o contexto social, os limites e as possibilidades orçamentais, os espaços a programar, mas também as ofertas dos produtores (...), as propostas dos artistas, dos espectadores e o ambiente local*»³¹⁵. Por exemplo, se tivermos em conta esta afirmação de António Pinto Ribeiro verificamos que a decisão do dono da galeria de chamar as autoridades, como no caso das obras da artista Nan Goldin, é algo descabido. O galerista tem, em primeiro lugar, o conhecimento do contexto social onde a sua instituição se insere – logo tem um conhecimento prévio das

³¹⁴ STEINER, George, *Lenguaje y Silencio*, (Trad. Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990. p. 31.

³¹⁵ RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000. p. 53.

possíveis reacções da audiência – e tem, em segundo lugar, a autoridade de comissariar as obras no sentido de estabelecer uma narrativa entre a obra da artista, os interesses da galeria e as expectativas da audiência, impedindo, desta forma, que se chegue a tais situações.

As instituições, e os seus intervenientes, devem fugir de uma cultura de rendimento do espectacular e optar por um discurso de referência, com intuítos pedagógicos, ou seja, um discurso de mediação. Como tal, António Pinto Ribeiro afirma que a programação terá de ser sempre uma escolha determinada pela tentativa de estabelecer narrativas, de criar públicos, de conviver com o património artístico e a de argumentar e apoiar o pré-texto que o artista plástico desenvolve e nunca a sua especularização: «*A programação é um objecto de prazer estético interessado e, mais do que um instinto de empregabilidade, um espaço de possível transformação social e educativa, porque permite aos intervenientes (artistas, espectadores, produtores) potencializarem a sua visão do mundo*»³¹⁶.

De facto, o círculo entre artistas, instrumentos (instituições artísticas) e audiência apenas fica plenamente constituído com o aparecimento do crítico. Mas todas estas partes detêm uma quota-parte da responsabilidade que temos vindo a referir. O papel do crítico é o de evitar ser um simples operador do gosto e de instigar um instinto de análise nos seus leitores, de iniciar uma abertura e nunca uma conclusão e, por fim, de evitar cair no caricato da «*tabela de estrelinhas ou várias equivalências*»³¹⁷.

³¹⁶ RIBEIRO, António Pinto, *In Ibid.* p. 60.

³¹⁷ RIBEIRO, António Pinto, *In Ibid.* p. 77.

CONCLUSÃO

Uma discussão porvir

«O silêncio da e na arte, sem contrariedades interiores (na produção ou na recepção) sem contradições e insatisfações internas, não poderá mais existir e muito menos uma arte que se defina como uma sucessão de silêncios estabelecidos».

Carlos VIDAL, in *Definição Política da Arte*, 1997

10. Uma discussão porvir

Numa sociedade em que a norma é a procura tacanha do interesse próprio e do sensacionalismo, uma discussão sobre uma postura ética no mundo da arte pode parecer algo mais radical do que aquilo que se possa crer. Não podemos esperar que tal consciência ética se torne universal, pois haverá sempre pessoas que defendam uma arte pela arte, pessoas que não se interessam por ninguém, nem sequer por elas próprias. Assim, tal como Peter Singer afirma: «*o raciocínio, por si, demonstrou-se incapaz de resolver completamente o choque entre interesse próprio e ética, é pouco provável que a argumentação racional vá convencer todas as pessoas racionais a agirem eticamente*»³¹⁸. Contudo, esta dissertação tenta reflectir sobre a necessidade de uma discussão sobre certas produções da arte contemporânea e sobre os seus agentes, tenta acompanhar uma linha de pensamento que começou a fazer-se notar numa série de autores que têm vindo a confrontar alguns dos problemas da cultura e, mais especificamente, de certas produções da arte contemporânea. Esta discussão pretendeu, e pretende, funcionar como fonte catalizadora para aumentar a quantidade de reflexões sobre as possíveis consequências deste acto na sociedade e na arte, se é que de facto tais consequências existem.

Tendo em conta a importância que a arte detém no seio da nossa sociedade e a sua possibilidade intrínseca de permitir «*ver o que não se veria de outra forma*»³¹⁹, diversos autores, entre os quais Paul Virilio, consideram que estes actos extremos representam um risco não só para a sociedade, como também um risco para o futuro da própria arte e para a cultura *per se*: «*the humiliation of the art lover through the imposition of pitiless images and ear-slitting sound systems in the art gallery and elsewhere is not so much the beginning of an aesthetic debate as the beginning of the end of humanity*»³²⁰. Assim, tal como Rui Chafes afirma: «*a arte que me interessa é aquela que nos*

³¹⁸ SINGER, Peter, *Como Havemos de Viver? A Ética numa Era de Individualismo* (Trad. Fátima St. Aubyn), Dinalivro, Lisboa, 2005. pp. 404 – 405.

³¹⁹ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003 p. 101

³²⁰ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 19

*apanha desprevenidos, que nos interpela. Se nos confrontarmos com um objecto artístico, ou seja de que natureza for, que não nos levante uma questão, não vale a pena»*³²¹. As produções artísticas têm de ser capazes de desafiar-nos, devem afectar-nos no nosso todo. Daí ser tão difícil esta discussão. A arte «*não melhora o mundo, não salva as pessoas, não salva a política, nem pode ser sociológica, nem ecológica (...) a arte não pode salvar o planeta»*³²², mas também não deve ser uma fonte de deterioração, uma fonte de medo, de receios. A arte há-de existir para subitamente nos sentirmos vivos, para que cada um de nós seja único e se encontre na sua intimidade.

A rejeição³²³ do corpo, o uso ou abuso desmesurado da simbiose entre este e as novas tecnologias, a utilização continuada de formas perturbadoras e o aumento de referencias ao grotesco nas produções artísticas, pode ser entendido como o início de uma caminhada que pretende inaugurar a reedificação do termo corpo e/ou do termo identidade, mas também pode ser vista como a construção de uma nova definição de arte. No fundo, falamos de obras que através do cruzamento de ligações e de interpretações entre autor/obra e espectador geram uma essência paradoxal, uma coabitação de conceitos aparentemente incompatíveis: arte/banal, natural/artificial, real/virtual, belo/sublime, afecto/agressão, peso/leveza e objecto/desmaterialização... Tais actos, que acontecem aqui e agora, envolvem-se num jogo entre conceitos e afectos, entre binómios, ou seja, esta experimentação continuada e interminável poderá não ter qualquer repercussão futura e aí, este contínuo extrapolar dos limites (invisíveis) da arte poderá servir como fonte irradiadora de novas definições, de novos conceitos e de novas formas de produzir arte. Mas, e se assim não for? E se estes actos extremos têm consequências? E se estamos a criar uma nova forma de arte, uma arte da eugenia? Uma arte terminal³²⁴?

O cerne desta discussão, que pretende manter-se em aberto para futuros diálogos e debates, ronda esta problemática ainda sem resolução.

³²¹ CHAFES, Rui, *Escultor de ferro e palavras* (entrevista), in *Jornal de Letras* nº 969 de 04 de Dezembro de 2007. Lisboa. p. 10.

³²² *Ibid.* p. 10.

³²³ Virilio afirma: «*Rejection of the human body or its virtualization (...) are the only alternatives presented to the art lover by the multimedia academy led by body artist such as Orlan and Stearc»* In VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000. p. 22.

³²⁴ VIRILIO, Paul, *Ibid.* p. 42.

Contudo, alguns dos problemas, que têm vindo a ser colocados, podemos situa-los entre: o poder que a arte detém, o cultivo de uma cultura sacrificial, a contínua tentativa de quebrar os limites, ou seja, de criar actos inaugurais (herança da era das vanguardas) e a persecução pós-modernista num género de esquizofrenia secundária³²⁵.

Nas incisões anteriores fomos focando as obras de vários artistas face a estes problemas e indicando possíveis brechas de interpretação tais como as intervenções alojadas entre o masoquismo e o sadismo e a exploração do contrato entre o autor/obra e o espectador no caso das obras de Marina Abramovic. Onde, por exemplo, em obras como *Spirit House* (Caldas da Rainha, 1997), conseguimos entrever, numa das paredes de um antigo matadouro, uma cena de flagelação, uma cena de punição, de castigo, ou seja, um procedimento de «*anulação da contingência em favor de um recurso à vontade (a tudo que depende de nós estoicamente) e uma posterior superação da vontade por um outro estado – de consciência e de anulação*»³²⁶. Avançamos para os jogos entre a alteridade e identidade de Orlan, onde o seu corpo se assemelha a um *ready-made* duchampiano alterado, e não um *ready-made* ideal que apenas necessita da assinatura. Onde se explora um género de narcisismo secundário perigoso para a coerência da personalidade porque incita a «*desinvestir os objectos exteriores para centrar todo o interesse em si (...) a refugiar-se no imaginário e em posições regressivas*»³²⁷. Falamos também do espectáculo biotecnológico de Stelarc, das suas acções perturbadoras que condicionam o estabelecimento de ligações e criam um plano de compreensão paradoxal. Na alimentação de um corpo pós-humano e de um teatro artificial da crueldade, onde os monstros protagonizam um jogo antropomórfico sem nunca perder de vista o interior do corpo humano, as partes desirmanadas e a encenação da sensibilidade, onde os piores valores do capitalismo «*are about to be, inserted into our flesh*»³²⁸. Entre outros autores, recorreremos a produtores como Ron Athey, Rudolf Schwarzkogler, Von

³²⁵ Sobre este tema ver KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003

³²⁶ SARDO, Delfim, *No Place Like Home*, IN ABRAMOVIC, Marina, *Spirit House* (catálogo da exposição), Caldas da Rainha, 1997. p. 17.

³²⁷ JAMES, Henri, *Op. cit.* In KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 99.

³²⁸ MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003. p. 195. p. 201.

Haggens, Jeff Koons, Cindy Sherman, Nan Goldin, Gina Pane e Franko B., para tentar demonstrar que este género de explorações não são actos isolados, mas uma vertente em crescente evolução.

Abordamos a difícil questão das ligações entre a arte e a moral. Nas páginas que precedem esta última incisão, adiantando que o problema da moralidade pode representar espinho na história da arte e que as produções artísticas poderão estar completamente desligadas de tais atributos, aliás, afirma-se que tais campos deverão manter-se afastados conservando, no seio das suas autonomias, os diálogos necessários. Todavia, mesmo sabendo que a arte e a moral são, como referimos anteriormente, dois campos autónomos e distintos, que parecem não ter qualquer relação directa ou intrínseca. Existe sempre um ponto de convergência, um ponto de unidade que não deve ser descautelado – a unidade do ser humano: «*if art is beyond morals, the artist is not*»³²⁹. Como tal existe, segundo Benedetto Croce, uma dependência extrínseca e indirecta entre a moral e o sujeito produtor de arte e antes de sermos artistas, cientistas, jornalistas, críticos, ou outra coisa qualquer, «*somos homens e agentes morais*»³³⁰. O lugar destas acções deve ser discutido com palavras: «*quando, aliás, as palavras desta ordem perdem o seu sentido, a barbárie não está longe*»³³¹. Daí que a procura de uma discussão sobre uma responsabilidade ética na arte contemporânea resulte da necessidade de «*defrontarmos a linguagem*»³³². É do dilema que surge a ética³³³ e nas incisões que apresentamos não tentamos fazer de qualquer responsabilidade uma ciência, não tentamos criar um código deontológico de qualquer ordem, porque estes códigos, estas regras, rapidamente se tornariam obsoletas, ao passo que o valor da vida humana deverá ser permanente, ultrapassando culturas e excedendo as nossas vidas particulares.

Contudo, deve-se ter em atenção a indústria da cultura, onde aquilo que acontece é ver o produtor enfrentando toda uma concorrência de proporções inconcebíveis. Basta-nos observar o panorama contemporâneo, para vermos

³²⁹ CROCE, Benedetto, *What is Art? In Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Charles Harrison e Paul Wood), Blackwell Publishing, Oxford, 2003. p. 104.

³³⁰ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 121.

³³¹ KONINCK, Thomas De, *Ibid.* p. 121.

³³² WITTGENSTEIN, *Op cit. In Ibid.* p. 121.

³³³ Conforme citação de Kierkegaard: «*o dilema faz surgir a ética*» *In Ibid.* p. 133.

repetidamente exposições como «*Sensation, at the Brooklyn Museum, financed by Christie's International, had the unavowed aim of speculating on the value of the Works on show*»³³⁴. Este lançamento consecutivo de “*sangue novo*” no mercado, de estratégias de marketing agressivo levado a cabo pelas intuições e pelos artistas, faz com que ao artista seja necessário assumir uma atitude. Tal atitude passa muitas vezes pela opção mais fácil, ou seja, a preferência pelo choque, pela tentativa de cativar as atenções dos espectadores, de modo a estar sempre presente na memória de todos aqueles que experimentam as suas produções, um género de «*fusion/confusion of the TABLOID and some sort of would-be avant-garde art*»³³⁵.

Quanto ao espectador, cuja preponderância fomos diminuindo ao longo destas páginas, ocupa e ocupará, no círculo da arte, um papel preponderante já que é a ele que se deve dar maior destaque. O autor não cria apenas para si, não esconde as suas obras na cave ou no armário. A obra de arte que inaugura, apenas completa o seu propósito no momento em que estabelece uma ligação com a figura do espectador. Nesta figura, neste agente receptor, reside toda uma teoria de afectos e de relações, de choques e tensões, que permitem à obra de arte viver e cumprir os seus desígnios.

Este papel poder-se-á questionar. Mas, o espectador é o receptor, o “*mediante*” máximo, aquele que se deixa envolver com todo o seu ser numa teia de afectos e de relações perante a obra de arte: «*A tomada de consciência do grau de intimidade, de imanência a si, que nos é dada pela afectividade, e do carácter profundamente dinâmico desta, faz adivinhar o lugar capital que ela tem na educação e na cultura. Ela é essencial para aí compreender, em particular, o lugar das artes*»³³⁶.

A modo de conclusão, antevemos que a violência tem-se estendido e difundido como nunca até agora o tinha sido. Essa amplitude da violência afecta tanto aqueles que a perpetuam, como a aqueles que dela padecem. Aqueles que a perpetuam: não porque sejam muitos a exercê-la, mas porque qualquer um pode livremente exercê-la, sem qualquer obstáculo. O Holocausto, os massacres, as limpezas éticas, a violência nacionalista... têm revelado que

³³⁴ VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000, p. 92.

³³⁵ VIRILIO, Paul *In Ibid.* pp. 36-37

³³⁶ KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 107.

qualquer pessoa pode assumir o papel de verdugo e contemporizar tais actos. Nos dias de hoje, o verdugo não é propriamente uma profissão especializada, esta actividade pode ser desenvolvida por qualquer um, basta ligarmos a CNN para constatar-mos esta ideia.

Por outro lado, no âmbito artístico, depois de todos os artistas terem representado, e continuarem a representar, essa violência de uma forma simbólica³³⁷, passamos a conviver directamente com o verdugo, na forma do *performer*, onde a vitima ainda estará por descobrir, será o autor? Será o espectador? Resta-nos ainda desvendar este dilema, e como Kierkgaard afirmaria: «*o dilema faz surgir a ética*»³³⁸.

Enfim, é necessária uma arte que faça parte da vida quotidiana e que tenha em conta que «*o utopismo ingénuo do passado é hoje substituído por uma industria cultural de massa*»³³⁹ onde o artista deverá integrar-se mesmo que seja para a desintegrar e desmontar a partir de dentro.

³³⁷ *Servem como exemplos alguns produtores artísticos que usaram como tema a violência: Goya (1746 – 1828), Picasso (1881 – 1973), Willie Doherty (1959 -) Helmut Smits (1974 -), entre muitos outros.*

³³⁸ KIERKGAARD, *Op cit.* In KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003. p. 133.

³³⁹ VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Fenda, Lisboa, 1997. p 27.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor, *Mínima Moralía, Reflections on a Damaged Life* (Trad. E.F.N. Jephcott), Verso, London, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio, *A Comunidade que Vêm* (trad. António Guerreiro), Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que Queda de Queda de Auschwitz – El Archivo y el Testigo, Homo Sacer III*, (trad. Antonio Gimeno Cuspinera), Pre-Textos, Barcelona.
- AGAMBEN, Giorgio, *O Poder Soberano e a Vida Nua, Homo Sacer* (trad. António Guerreiro), Editorial Presença, Lisboa, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanações* (trad. Luísa Feijó), Cotovia, Lisboa, 2006.
- AMSTRONG, Rhiannon, *Performing Identity in the Digital Age*, in <http://www.csa.com/discoveryguides/perform/overview.php>, 2005.
- ARTAUD, Antonin, *The Theater and is Double* (Trad. Mary Richards), Grove Press, NY, 1958.
- BASKIN, David, *Judd's Moral Art*, In [Mhttp://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf](http://www.artic.edu/~draskin/moral.pdf)
- BAUDILLARD, Jean, *O Crime Perfeito* (trad. Silvina Rodrigues Lopes), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo* (trad. Artur Morão), Edições 70, Lisboa, 2007.
- BAUDRY, Patrick, *Da máscara ao invólucro: a liquidação do humano?* (Trad. Clara Almeida Ribeiro), in *Revista de Comunicação e Linguagem*, Março 1990 nº 10/11, *O Corpo, o nome, a escrita*, (Org. Maria Augusto Babo), Lisboa.
- BENJAMIN, Walter, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (trad. Márcio Seligmann-Silva), Editora Iluminuras, 1993.
- BOFF, Leonard, *Ética e Moral a busca dos fundamentos*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2003.
- BREMEL, Albert, *Artaud's Theatre of Cruelty*, Methur Publishing, London, 2001.
- BURDEN, Chris, *Chris Burden 71-73*, Los Angeles, 1974.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.
- CARSON, Marla, *Marina Abramovic Repeats: Pain, Art, and Theater*, in <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>.
- CHAFES, Rui, *Escultor de ferro e palavras* (entrevista), in *Jornal de Letras* nº 969 de 04 de Dezembro de 2007.
- CLARKE, Julie, *Pros-thesis* In HEATHFIELD, Adrian (ed.) *LIVE, Art and Performance*, TATE Publishing, London, 2004.

- CONCEIÇÃO, Carlos Augusto Ribeiro da, *Koonsland: Comércio de Duplos*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL, Lisboa, 1997.
- CRUZ, Maria Teresa, *Designação dos limites, O Trabalho do Nome na Constituição da Obra de Arte Moderna*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, UNL, Lisboa, 1989.
- DANTE, *A Divina Comédia – O Inferno* (J. Teixeira de Aguiar), Publicações Europa-América, Lisboa, 1994.
- DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- DANTO, Artur C., *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- DANTO, Artur C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986. nos capítulos I e IV.
- DELEUZE, Guilles, *Masochism, Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1991.
- DICKIE, George, *El Círculo del Arte, Una Teoría del Arte* (trad. Sixto J. Castro), Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- DOMINGUES, Diana (ed.), *A Arte no Século XXI, A humanização das tecnologias*, Editora UNESP, São Paulo, 1997.
- DUARTE, Eunice Gonçalves, *Orlan do outro lado do espelho*, disponível em www.bocc.ubi.pt
- FERNANDES, Colin, *Subjective Made Object: Pain in Contemporary Art*, In <http://www.ampainsoc.org/pub/bulletin/jul04/path1.htm>, 2004.
- FIGAREDO, Rubén, *Arte Fetiche, Sexo y Moral*, versão on-line em <http://www.institutospiral.com/cursosyseminarios/encuentros/ponencias/ruben%20ponencia.pdf>
- FLEMING, Chris, *Performance as Guerrilla Ontology: The Case of Stelarc In Body & Society*, SAGE Publications, London, 2002.
- FLÓREZ, Fernando Castro, *Zusammenfügen, El montaje del arte contemporáneo*, In Contextos – Open Art Zaragoza 2007, http://www.talleresdeartecontemporaneo.com/2007/catalogo_ZA_07/textos.pdf
- FREUD, Sigmund, *The ‘Uncanny’ in The Uncanny: Experimentes in Cyborg Culture*, Vancouver Art Gallery, Arsenal Pulp Press, 2001.
- FÜRSTENBERG, Adelina von (ed.), *Marina Abramovic - Count of Us in Balkan Epic*, Skira Editore, 2006.
- GARCIA, Elsa e MATOS, Miguel (ed.), *UMBIGO, Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea*, Tilgráfica, Lisboa, 2005.
- GERWEN, Rob van, *Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent* In www.contempaesthetics.org/pages/article.php?articleID=217
- GIL, José, *Metamorfoses do Corpo* (Trad. Maria Meneses), Relógio D’Água, Lisboa, 1997.

- GIL, José, *Monstros* (Trad. José Luís Luna), Relógio D'Água, Lisboa, 2006.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, From futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001.
- GOODALL, Jane, *An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan* In *Body & Society*, Vol. 5 (2-3), SAGE Publications, London, 1999.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.), *Art and Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2003.
- HAYLES, Katherine, *How we Become Posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago. 1999.
- HEATHFIELD, Adrian (ed.) *LIVE, Art and Performance*, TATE Publishing, London, 2004.
- HEATHFIELD, Adrian (ed.), *LIVE: Art and Performance*, Tate Publishing, London. 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte* (Trad. Maria Conceição da Costa), Edições 70, Lisboa, 2004.
- HERMANA, Luís Ángel Fernández, *La tecnología nos permite desprendernos de nuestra humanidad actual*, disponível em <http://enredado.com/cas/agi-bin/entrevista/plantilla.pl?ident=14>
- HOTTOIS, Gilbert, *O Paradigma Bioético: Uma Ética para a Tecnociência*, Edições Salamandra, 1992.
- ILES, Chrissie, *Marina Abramovic: Objects, Performance, Video and Sound*, Museum of Modern Art, Oxford, 1995
- JAHANBEGLOO, Ramón, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fenda, Lisboa, 2006.
- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Edições Quasi. 2007.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura* (trad. Manuela dos Santos e Alexandre Mourão), Fundação Calouste Gulbenkian (5ª ed.), Lisboa, 2001
- KITLER, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter* (trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz), Stanford University Press, California, 1999.
- KONINCK, Thomas De, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (Trad. Pedro Elói Duarte), Edições 70, Lisboa, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trad. Julia Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1982.
- KROKER, Arthur, *The Possessed Individual: Technology and Postmodernity*, Macmillan, London, 1992.
- KUPPER, Petra, *The Scar of Visibility, Medical Performances and Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.
- LANDESMAN, Cosmo, *Naked Fear on Display* In *The Sunday Times* <http://entertainment.timesonline.co.uk>
- LEADER, *Body Image, Indecent Image* In *The Guardian* <http://www.guardian.co.uk>

- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La robe* (Broché), Seuil, Paris, 1983.
- LEÓN, María Alcaraz, *Disturbation Art* In www.vcm.es/info/varte/reunion2002.htm
- LEVINSON, Jerrold (ed.), *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, New York, 1998.
- LEWIS, Clive Staples, *Crítica Literária – Un Experimento* (Trad. Ricardo Pochtar), Antoni Bosch, Barcelona, 1982.
- LICHTENSTEIN, Therese, Entrevista com Cindy Sherman, in *Journal of Contemporary Art*, <http://www.jca-online.com/sherman.html>.
- LÓPEZ, José António Fernandez, *El los limites de lo indecible. Representacion artística y catastrofe* In A Parte Rei, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/jafern48.pdf>
- MARITAIN, Jacques, *The Responsibility of The Artist* In <http://www2.nd.edu/Departments/Maritian/etext/resart.htm>.
- MERLAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção* (trad. Carlos de Moura), Martins Fonte, São Paulo, 1999.
- MIGLETTI, Francesca Alfano (FAM), *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003.
- MIGLIETI, Francesca Alfano, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, (trad. Antony Shugaar), 2003.
- MIRANDA, José A. Bragança de & CRUZ, Maria Teresa (org.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Tropismos, 2002.
- MORE, Marx, *The Extropian Principles* In <http://www.maxmore.com/extprn3.htm>
- NEGRIN, Llewellyn, *Cosmetic Surgery and the Eclipse of Identity* In *Body & Society*, SAGE Publications, London. 2002.
- NORMAN, Geraldine, *Chronicling the Bleakness of a Brutal Era*, in http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19950424/ai_n13978821/print.
- O'BRIAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- O' DELL, Kathy, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998.
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube, The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California, 1999.
- ORLAN In *ORLAN, Because she's worth it*, interview with Richard Leydier In *Art Press* nº 300, Abril, 2004.
- ORLAN, *Carnal Art Manifesto*, In www.orlan.net
- ORTEGA y GASSET, José, *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética* (trad. Miguel Serras Pereira), Almedina, Coimbra, 2003.
- PELZER, Birgit, *Desaparece Objecto! A Revolução inatingível* in *A Obra de Arte sob o Fogo, inovações artísticas 1965-1975* (ed. Ulrich Loock), Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves nº 01, Fundação Serralves/Jornal Público, 2004.

- PERLMUTTER, Dawn, *The Sacrificial Aesthetics: Blood Rituals from Art to Murder*, *Anthropoetics* 5, no. 2 (Fall 1999 / Winter 2000) In <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>
- PITTS, Victoria, *Body Mutilation, Self-Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture* in *Body & Society*, Vol. 5, SAGE Publications, London, 1999.
- RIBEIRO, António Pinto, *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a cultura, cidades e distribuição*, Cotovia, Lisboa, 2000.
- ROSE, Barbara, *Is it Art? Orlan and the Transgressive Act*, *Art in America*, Feb 2003, In http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v81/ai_13402687.
- SACHER-MASOCH, Leopold von, *Venus in Furs*, in *Masochism*, Zone Books, New York, 1991.
- SARDO, Delfim (ed.), Marina Abramovic, *Spirit House* (catálogo de exposição), Caldas da Rainha, 1997.
- SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance Art*, Routledge, Nova Iorque, 2005.
- SILVA, C.B, *Cão faminto em mostra de artista provoca onda de contestação na Net* In *Jornal Expresso*, Edição de 27 de Outubro de 2007.
- SINGER, Peter, *Como Havemos de Viver? A Ética numa Era de Individualismo* (Trad. Fátima St. Aubyn), Dinalivro, Lisboa, 2005.
- SINGER, Peter, *Ética Prática* (Trad. Álvaro Fernandes), Gradiva, Lisboa.
- SIRIUS, R.U, *How to Mutate and Take Over the World* In <http://project.cyberpunk.ru/idb/extropians.html>
- SONTAG, Susan, *Olhando o Sofrimento dos Outros* (trad. José Lima), Gótica, Lisboa, 2003.
- STEINER, George e SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância* (Trad. Miguel Serras Pereira), Fim de Século, Lisboa, 2004.
- STEINER, George, *Lenguaje y Silencio*, (Trad. Miguel Ultorio), Gedisa, México, 1990.
- STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul, Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* (Trad. Miguel Serres Pereira), Relógio D'Água, Lisboa, 1992.
- STEINER, George, *O Silêncio dos Livros* (Trad. Margarida Sérulo Correia), Gradiva, Lisboa, 2007.
- STEINER, George, *Presenças Reais*, (Trad. Miguel Serres Pereira), Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- STELARC In <http://www.stelarc.va.com.au>
- TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*, Nova Vega, Passagens, Lisboa, 2004.
- VIDAL, Carlos, *Definição da Arte Política*, Fenda, Lisboa, 1997.
- VIDAL, Carlos, *Democracia e livre iniciativa. Política, Arte e Estética*, Fenda Edições, Lisboa, 1996.

- VIRILIO, Paul, *Art and Fear* (trad. Julie Rose), Continuum, London, 2000.
- VIRILIO, Paul, *The Information Bomb* (trad. Chris Turner), Verso, London, 2005.
- WAGNER, Richard, *Arte e a Revolução* (Trad. José M. Justo), Antígona, Lisboa, 2000.
- WEITBRAUB, Linda, *Art on the Edge and Over*, Art Insights Inc. publishers, 1996.
- WEITBRAUB, Linda, *Marina Abramovic – Self-Transcendence in Art on the Edge and Over*, Art Insights. Inc. publishers, 1996.
- ZYLINSKA, Joanna (ed.), *The Cyborg Experiments – The Extensions of Body in Media Age*, Continuum, London, 2002.

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	VIII
INTRODUÇÃO.....	9
1ª INCISÃO	17
MARINA ABRAMOVIC, THOMAS LIPS.....	18
1.1 Vida e Obra.....	18
1.2 Thomas Lips (The Star), 1975—2005.....	19
1.3 Marina Abramovic, representações entre o sadismo e o masoquismo	21
ORLAN, REINCARNATIONS OF SAINT ORLAN	31
2.1 Vida e Obra.....	31
2.2 Reincarnations of Saint Orlan, 1990-1995	32
2.3 Santa Orlan: a redução da alteridade à identidade.....	36
STELARC, EXTRA EAR	45
3.1 Vida e Obra.....	45
3.2 Extra Ear – ¼ scale (2004)	46
3.3 Stelarc um fantasma entre cyborgs, andróides, monstros e duplos ...	48
2ª INCISÃO	66
4. ARTE, AUTONOMIA DA ARTE E AVALIAÇÃO MORAL	67
4.1 A Atitude Artística e a Autonomia da Arte.....	68
4.2 Avaliação Moral da Arte.....	72
4.3 Um debate nebuloso.....	75
4.4 A natureza dos julgamentos morais da arte.....	77
4.5 A obra de arte como um agente moral.....	80
4.6 A Autonomia Ética da Arte.....	84
5 - A ARQUEOLOGIA DA ARTE EXTREMA.....	89
5.1 Dissimulação entre a arte e a vida.....	90
5.2 A Anulação da distância entre espectador e obra	94
3ª INCISÃO	101
6. ARTE E MORAL: AUTONOMIA E POSSÍVEIS RELAÇÕES.....	102
7. A LIBERDADE E A RESPONSABILIDADE DO ARTISTA.....	105
8. O IMPACTO DA OBRA DE ARTE NO ESPECTADOR.....	112
9. A CENSURA E A MISSÃO DOS DIVERSOS AGENTES DO MUNDO DA ARTE.....	118
9.1 O papel do Artista	120
9.2 O papel da Crítica	122
9.3 O papel Institucional	123
CONCLUSÃO	125
UMA DISCUSSÃO PORVIR.....	125
10. Uma discussão porvir	126
BIBLIOGRAFIA	132
ÍNDICE.....	138