

A doçura da angústia

“LA DOUCEUR DE L’ANGOISSE”

OLGA SILVA VERÍSSIMO

ORIENTADOR: SAMUEL RAMA

Componente escrita de Tese para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

2016/2017

AGRADECIMENTOS

Ao Samuel Rama, pela orientação e partilha de conhecimento valioso para a realização deste componente escrita.

Ao Pedro Rolo, pelo apoio incondicional, pela tolerância e constante motivação.

Ao Valter Lopes, pelo estímulo criativo, pela ajuda técnica, pelo absurdo sempre congruente.

Aos meus amigos, Melany Abade, Pedro Roque, Diana Carvalho, Constança Bettencourt, Hugo Gonçalves e Sofia Francisco pelos desabafos, pelas conversas pertinentes e conselhos.

À minha família, que tornou tudo isto possível. Pela aceitação e colaboração na realização do trabalho de atelier.

A todos vocês que o sabem.

Obrigada.

RESUMO .

As temáticas abordadas neste presente documento estão relacionadas com a questão do belo e do feio, a melancolia, a questão do vazio e *vanitas* assim como a aceitação da perda; em soma, da relação do sujeito com a ideia de finitude.

É abordado o corpo como natureza morta literal, enclausurando o tempo e a morte numa encenação grotesca, o que potenciou posteriormente outra série de repetição de moldes sobre o corpo. O intuito não foi reproduzir o cadáver, mas sim representar a ausência do mesmo. O vazio permanece, acentuando a ausência *vs* presença, permitindo assim uma introspeção dos assuntos que se ligam intimamente (ou subjetivamente) a cada observador.

Na representação de *vanitas*, a reprodução de naturezas mortas convida o observador a uma reflexão imediata sobre a mortalidade e a inutilidade dos bens e prazeres mundanos, através do uso de objetos simbólicos.

É abordado ainda a questão do tempo e do seu termo – em como a vida é fugaz e a morte, aparentemente eterna.

O informe foi explorando através do confronto ambíguo entre algo que nos é intrínseco, ao naturalismo do ser, mas que se torna em simultâneo repulsivo.

São utilizados excertos abstratos, enaltecidos pela sua plasticidade visceral e orgânica, oscilando entre o vivo e o morto, a repulsa e a conexão. A noção de *feio* que nos remete à nossa insuficiência, fragilidade e imperfeição, e a noção de *belo*, do que é agradável e polido, estão presentes como suporte contínuo de enquadramento do trabalho desenvolvido, sustentado por referências teóricas aos temas apresentados.

. Palavras-chave:

Vazio/Vanitas; Ausência; Corpo Vivo/Corpo Morto; Informe; Belo; Feio, Grotesco

ABSTRACT

The themes addressed in this paper are imminent to the question of the beautiful and the ugly, the melancholy, also linked to the question of emptiness and vanitas as well as the acceptance of loss; In sum, of the relation of the subject with the idea of finitude.

The body is presented as literal still life, cloistering time and death in a grotesque scenario, which later gave rise to another series of repetition of molds on the body.

The intention was not to reproduce the corpse but to represent the absence of it.

Emptiness remains as an absence of presence, thus allowing an introspection of the subjects that attach to each observer.

In the representation of Vanitas, the reproduction of dead natures which includes various symbolic objects remind the observer of mortality and the uselessness of worldly goods and pleasures.

The idea of time and its end. Life is fleeting and death, seemingly eternal.

The formless his explored through the confrontation with the observer something that is intrinsic to the naturalism of being but repulsive simultaneously. Understood with abstract excerpts, they are extolled by their visceral and organic plasticity oscillating between the living and the dead, repulsion and connection. The notion of Ugly that brings us back to our insufficiency, fragility and imperfection, and the notion of Beauty, which is pleasant and polished, are present as a continuous support of the work developed, supported by theoretical references to the themes presented.

Key words:

Empty / Vanitas; Absence; Body Alive / Dead Body; Formless; Beautiful; Ugly, Grotesque

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	2
RESUMO	3
ABSTRACT	4
NOTA PRÉVIA	6
Parte I	7
A ESTÉTICA DO DISFORME.....	7
CONTEXTUALIZAÇãO	8
JOSEPH MERRICK	13
A CAIXA	29
Parte II	30
ACEITAÇãO DA PERDA.....	30
CONTEXTUALIZAÇãO	31
PROCESSO	41
Parte III	43
NO PRINCÍPIO	43
CONTEXTUALIZAÇãO	44
PROCESSO DESCRITIVO	45
APONTAMENTOS DE PERCURSO.....	47
OS MOLDES	48
CONCLUSãO	52
BIBLIOGRAFIA.....	53
IMAGENS.....	1

NOTA PRÉVIA

O presente texto é integralmente indissociável do trabalho prático realizado ao longo do presente ciclo de estudo de mestrado em Artes Plásticas.

Deve, portanto, ser entendido como uma investigação ou mais concretamente como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas diretamente associadas á experimentação que tive oportunidade de desenvolver ao longo destes últimos anos e não como um produto autónomo, independente desse mesmo processo.

Recorrendo a vivências e memórias pessoais foi procurado assimilar os exercícios de atelier desenvolvidos ao longo do processo num contexto de validação e descoberta de identidade.

O corpo de trabalho é centrado na aceitação da dualidade entre o sentimento de conexão e repulsa, numa procura do âmago das questões fenomenológico-existenciais continuamente pospostas ao longo do tempo, por estas apontarem para o impróprio e o inconveniente.

A finalidade deste documento escrito foi assumir esse corpo ou essa prática como dúvida constante, as questões foram as impulsionadoras das temáticas desenvolvidas; o corpo morto incomoda ou embevece? A morte é um assunto que provoca grande desconforto na generalidade. Entender os conceitos de Belo e Feio, interpretá-los e aplicá-los. Ser Belo ou estar embelezado?

O facto de feio ser inconscientemente e diretamente ligado ao que é negativo.

Irão permanecer apenas questões.

O documento encontra-se organizado pela contextualização dos dois principais temas abordados. O primeiro centra-se na estética do informe, na compreensão do conceito da feiura e da sua relação com a beleza e do informe e melancolia. O segundo centra-se relativamente á aceitação da perda, englobando assim a temática da morte, do vazio e vanitas. O grotesco é continuamente abordado ao longo do documento, enquadrado nos diferentes capítulos sendo também os temas presentes suportados por artistas de referência, citações pertinentes ao processo em paralelo com o conceito do meu trabalho auxiliado por um banco de imagens.

Parte I

A ESTÉTICA DO DISFORME

“Beauty is ... no big deal, but the lack of it is.”

Peter Scheldahl

CONTEXTUALIZAÇÃO

O grotesco ou o visceral, impelentes, causadores de aversão, no meu trabalho, são entendidos como uma componente do nosso íntimo, enaltecida e imprescindível ao ser.

O *Belo*¹ e o *Feio*², segundo Umberto Eco são dois conceitos que se envolvem mutuamente, sendo entendidos como opostos – Eco acreditava que bastava definir um para se saber o que é o outro. Afirma que o olhar, perante o *Belo* e o *Feio*, é influenciado pelos padrões culturais - o gosto não é algo tão subjetivo, como possa parecer pelo senso comum, mas sim uma espécie de fenómeno social.

Para Sócrates, "*o belo é o útil*". Para o filósofo, este conceito não está associado ao

embelezamento do objeto, mas sim o quão útil e funcional pode ser. O *Belo* é relativo e mutável, varia de acordo com o tempo cronológico, a cultura, o ponto de vista do observador. Para Platão, o *Belo* existe em si próprio separado do mundo sensível. Defendia que para se encontrar a verdade sobre o *Belo* deve seguir-se o caminho da investigação do conhecimento, que é capaz de conduzir a todas as verdades do mundo real, onde o conhecimento é irrefutável e sem contradições.



Fig.1- Bartolomeo Passerotti
Allegra compagnia
Ca. 1577
oil on canva
114 x 118 cm

¹ Eco, U. (2004) *História do Belo*, Diefel.

² Eco, U. (2007) *História do Feio*, Diefel.

O *Belo* é visto como conhecimento verdadeiro, o *Belo* em si, a verdade eterna, universal, irrefutável e sem contradições.

Então será o *Feio* um momento do *Belo*?

Culturalmente enquadrado, a beleza poderá então depender do juízo de gosto, sendo na gíria conhecido como algo de agradável á contemplação do sujeito.

O informe, o grotesco, o repugnante, são antónimos do harmonioso, integrante e atraente. Segundo a lógica de Immanuel Kant, o “*Belo* é tudo o que agrada desinteressadamente”. Por sua vez, a maioria dos sinónimos do *Feio* provocam um reflexo de repulsa.

É importante recordar que a natureza do Homem é multifacetada e plural, capaz do belo, do que é nobre e elevado, mas também do medíocre e destrutivo. Como é possível observar ao longo da História e da evolução da sociedade, a curiosidade pelo que é *mau* está no âmago do sujeito.

Socialmente, somos encaminhados para o que é atraente, harmonioso, sereno e belo, educados na rejeição do que possa ser feio ou malparecido.

Em criança, recordo-me de uma expressão que se manteve constante ao longo da minha educação;

“*Isso não se faz que é feio*”.

Tal, levou-me muitas vezes ao questionamento de, o que pretendiam com tal afirmação?

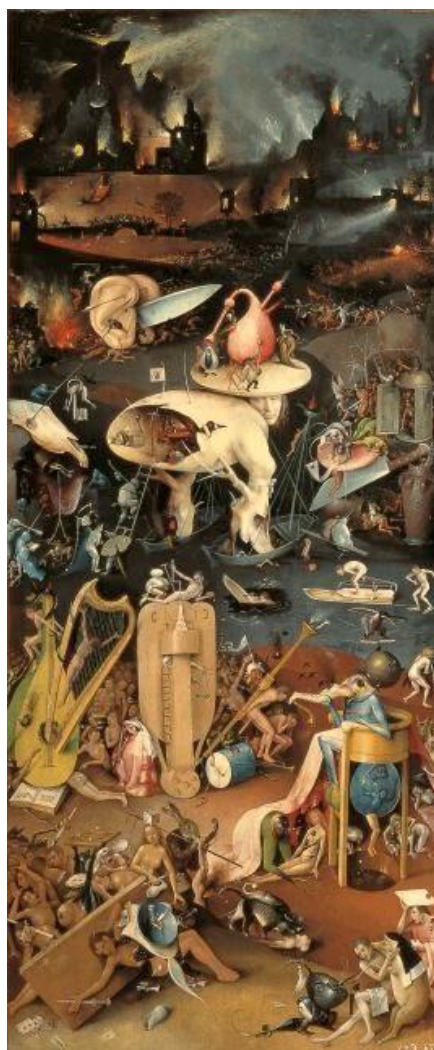


Fig.2-Hieronymus Bosch
Tríptico *O jardim das delícias*,
Inferno, c.1506,
Madrid, Museu do Prado

Efetivamente, a necessidade de embelezar está iminente ao sujeito desde a Grécia Antiga. O conceito de beleza, foi elaborado posteriormente por Sócrates e Platão, tanto nos cânones de perfeição julgados imutáveis, como no canto das Musas durante as *Bodas de Cadmo e Harmonia* ;

“Quem é belo é querido, quem não é belo não é querido”

Aqui, são exemplos da ideia comum de Beleza. Será então a beleza definível?

Várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, veem o feio como uma antítese do Belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção sobre que se funda a Beleza, quer física quer moral, ou uma falta que rouba a um ser o que por natureza deveria ter. Em todo o caso, admite-se um princípio que se observa quase uniformemente: embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-las de modo belo e a Beleza desta imitação torna o Feio aceitável.³

No meu trabalho procuro expôr a existência de beleza na putrefação, no que pode ser *feio*, com o intuito assim de redirecionar o olhar do observador.

Considero como grotesco, tudo o que nos remete para a ideia de *mau*, que desperta o nosso lado sinistro e da nossa relação com o mundo, o angustiante, o escandaloso ou o desequilibrado, que cria um confronto pessoal com as nossas características mais oprimidas. De um modo mais cru, o *feio* faz-nos tomar consciência da nossa insuficiência, fragilidade e finitude.

Pode dizer-se que o surgimento do feio é um nítido sintoma de *desesteticização* ou seja, se a estética corresponde a normas e regras que permitem a repetição do belo, o informe ou o monstruoso têm uma relação com a arte e o mundo ao excederem a norma. Ao transgridir causa um certo fascínio.

³ Eco, U. (2009); *História da Beleza*, DIFEL, P.133

Kunst und Revolution (Arte e Revolução) foi um grupo formado em Viena entre 1965 e 1970, por artistas como Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, conhecidos pelas suas performances levadas ao extremo.

Conhecidos por *Acionistas Vieneses*, estes criaram propostas, à primeira vista inaceitáveis, que foram assumindo um papel transgressor pela forma ~~mais~~ violenta e agressiva como tratavam o corpo e a moral, no âmbito artístico do seu tempo. Colocaram em negação a estética artística utilizando como materiais, instrumentos de corte e perfuração, assim como o sangue e as secreções do próprio artista - o corpo torna-se na obra.

Estes artistas consideravam que a podridão e a perversidade nas suas ações artísticas teriam, paradoxalmente o poder do choque, promovido pela arte indigesta, conseguindo assim purificar e redimir os observadores.

Foi através da Arte Moderna que se assumiu o papel de representar a nossa verdadeira e desagradável condição humana.

Hoje, o *belo* é dominado pela tendência de negação, por ser distanciado do real, demasiado limpo e lírico.

Segundo Byung-Chul Han, autor alemão, teórico cultural e professor, vive-se numa época onde o polido, o liso e o impecável são um sinal de identidade das massas.

Comparando com as esculturas de Jeff Koons com os *iPhones*, este afirma que o bonito é positivo e que o impecável não dói nem oferece resistência, solicitando uma reação de *Gosto* (política actual do *Like*). Elimina-se assim qualquer negatividade de confronto.

Segundo Roger Scruton, escritor, filósofo e jornalista inglês, a beleza surge de um interesse desinteressado, incita ao desejo e traduz-se no prazer da sua contemplação enquanto ser/objeto individual pelo que é e como se apresenta⁴.

Presente na obra *Crítica da faculdade de juízo*, Kant coloca na base da experiência estética o prazer desinteressado que é produzido admirando a Beleza.

⁴ Scruton G. (2009), *Beauty*; Oxford University Press.

*Belo é aquilo que agrada de maneira desinteressada sem ser originado por um conceito ou a ele redutível: o gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto ou uma representação, mediante um prazer ou um desprazer; o objeto deste prazer é o que definimos como belo.*⁵

O repugnante é por norma inconsumível, possuindo uma dimensão existencial que difere da vida ou do ideal - o que se decompõe.⁶

O *feio*, deixando de ser uma negação, passa a ser outra face do *belo*. Se a estética corresponde a normas e regras que permitem a repetição do *belo*, o informe por sua vez quebra as regras.

George Bataille, escritor francês, afirma que a relação entre o *belo* e o *feio*, se traduz numa tentativa séria de enfrentar o *feio*, dando-lhe um sentido na arte e na vida.

*Um dicionário começa a partir do momento em que este não dá o significado, mas as tarefas das palavras. Assim, informado não é apenas o facto de um adjetivo ter tal sentido, mas sim o termo utilizado para degradar, geralmente requerendo que cada coisa tenha a sua forma(...) Seria de fato, necessário que para os homens académicos serem felizes que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não têm outro objetivo: é para dar um casaco para o que é um casaco vestido matemática. No entanto, afirmar que o universo se assemelha a nada e só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe.*⁷

O *feio* torna-se então um sinal de singularidade, daquilo que é irrepetível e único. Considerado como oposto do *belo*, é, porém mais adequando e bem-recebido que a repulsa: Nada é tão oposto ao belo como o desagradável, escreve Kant (Beob 2: 233, p. 40)

⁵ Eco, U. (2009); *História da Beleza*, DIFEL, p.264

⁶ Byung-Chul Han (2016) ; *A Salvação do Belo*, Relógios de Água

⁷ Bataille, G (1929); *Revue Documents, Doctrines- Archéologie- Beaux-Arts* ;Jean-Michel Place, Paris; p. 382. Tradução livre :Un dictionnaire commencera à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écrasés partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'as pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est que informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.

Pode ser considerado como a oposição mais hostil à beleza por ser um sinal de fracasso e rejeição imediata, evitando assim qualquer avaliação estética.

*O Belo é sempre bizarro. Não digo que seja voluntariamente, friamente bizarro pois, em tal caso, seria um mastro fora dos trilhos da vida. Digo que contém sempre aquele pouco de estranheza que o faz ser particularmente Belo.*⁸

JOSEPH MERRICK

Desde sempre o público teve curiosidade pelo que é *anormal*, diferente e desconhecido. Está patente o interesse pelo que provoca medo, pelo não-familiar, pelo sinistro e estranho. Os vitorianos eram fascinados pelas peculiaridades da morte, e numa tentativa de satisfazer a curiosidade e responder ao sentimento de inferiorização dos demais, a sociedade criou espetáculos conhecidos como *freakshows*.

No séc.XVI, tornaram-se bastante populares em Inglaterra, destinando-se a exibir pessoas com características fisicamente incomuns e/ou deformidades. Estas eram vistas como objetos de interesse e entretenimento das multidões. O fascínio era notavelmente crescente pela forma humana, exageros e anormalidades.

Esses espetáculos dependiam maioritariamente do choque e confronto com os espectadores, portanto os artistas só eram revelados ao público uma vez feito o ato de pagamento. A própria propaganda era fundamental, de forma a despertar a curiosidade da plateia; Eram assim utilizadas ilustrações exageradas, ou trágicas histórias de vida, inteiramente inventadas, intensificando assim a sede pública pelo novo e diferente.⁹

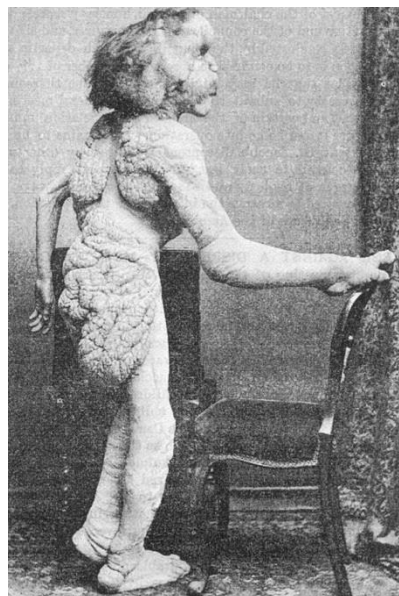


Fig.3- Joseph Merrick, 1889, British Medical Journal, 1890, ("Death of the 'Elephant Man'", Vol. 1, No. 1529)

⁸ Baudelaire, C. (1868) *Curiosités Esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeur, p.216. Tradução livre, « Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. »

Joseph Carey Merrick, mais conhecido como *o Homem Elefante*, é um destes exemplos. Foi explorado na peça de teatro de Bernard Pomerance, *The Elephant Man*, (1977), no filme de David Lynch, *The Elephant Man*, (1980) e no livro de Tim Vicary, *The Elephant Man* (1991).

A um nível pessoal e no caso do meu trabalho artístico, a sua fisionomia característica provocou um grande interesse, tendo sido uma inspiração no momento de atelier. Tal está espelhado na série “*Sem título*”, 2015.

Foi tentado recriar, através de um possível objeto artístico, as deformações ósseas e excessos de pele amontoados de Merrick. Uma vez que era pretendido tirar partido das formas orgânicas, explorou-se a plasticidade de inúmeros materiais até chegar à espuma de poliuretano, que correspondeu às expectativas de modelação e aspeto final.

O material expansível é colocado sobre uma superfície e durante o período de secagem é possível a manipulação da sua forma, rasgando e redirecionado a matéria. O resultado, o aspeto plástico da peça ou a forma crua, satisfaz o desejo de assemelhação pretendido. Foi criada assim uma série de trabalhos que refletem o interno, a carne, as vísceras, os elementos que estão omitidos, com intuito artístico de contemplação da plasticidade de cada peça. Estas são formas que seduzem e ao mesmo tempo repudiam.



Fig.4- *Corpo (detalhe)*,
Espuma de poliuretano e cartão
2015

⁹ **The British Library; *Victorian Freak Shows*, Disponível em:**
www.bl.uk/learning/cult/bodies/freak/freakshow.html

Andrea Hasler artista contemporânea Suíça, produz obras, geralmente de cera, alusivas à ideia de carne, simulando objetos onde é visível a estética relacional e paralelamente indesejáveis em termos de um suposto ideal.

A qualidade abjeta, transmite dualidades e correlação entre o consumido e consumidor, assunto e objeto, ação e reação, conexão e repulsa.

As obras são esculpidas à escala humana, dominadas por uma crescente erupção visceral de massa representante de um interior visível.

Empregando formas naturais externas e internas, as obras são interpretações críticas do corpo como uma ideia e um ideal – estas, entrelaçam-se com um interesse pessoal e uma narrativa complexa, numa tentativa de retratar o corpo emocional.

É a linha traçada entre algo esteticamente desejável ainda que revoltante ao mesmo tempo. Intriga-me como posso representar um corpo emocional e fascinada se a atração do espectador é substituída pela repulsa, sendo isso diferente para todos, pois é confrontar cada espectador com seus próprios sentimentos de atração e repulsão, poder, controle e impotência. O espectador é confrontado com contradições, em particular, com o seu próprio gosto. Onde termina e onde começa?¹⁰



Fig.5-Andrea Hasler
Irreducible Complexity/Solo Act
Next Level Projects, London

¹⁰ ladies&gents (2012) Andrea Hasler Interview; *“Emotional Bodies”*. Disponível em; <http://www.ladiesngents.com/en/curator/Andrea-Hasler-Interview.asp?thisPage=5>

No começo do projeto “Sem título”, pretendeu-se finalizar cada peça pintando-a com tons de pele e vermelho carnal, acentuando o choque visual. Ao fim de alguns experimentos, entendi que o ato de pintar o poliuretano, numa tentativa de recriar a paleta de cores e o brilho próprio do visceral, não acrescentava em nada à peça; acabava por ser um factor distrativo, chegando mesmo a levantar outros questionamentos que não os pretendidos.

Foi então tomada a decisão de omitir por completo essa questão da imitação do real. Surgiu a necessidade de *limpar* o objeto, de pintar integralmente de branco as peças. O branco pode ser definido como uma cor acromática, uma cor sem matiz, destacando a estrutura formal da peça que se torna também mais regida na dialética de opostos (luz/sombra). Afastou-se assim a alusão imediata da carne, peles ou vísceras, passando as formas a serem lidas pela sua plasticidade, permitindo-lhes um campo mais expansivo de interpretação.

As formas falam de si próprias e existem dentro do espaço neutras, mas patententes no suporte. As cores não contrastantes deixam espaço a um branco predominante pelo contraste de luz e sombra.

“I’m not that obsessed with making representations of ugliness. Everything I’ve seen is beautiful.” – O pintor expressionista alemão Otto Dix, fala da confrontação com o observador entre algo que é intrínseco ao naturalismo do corpo e algo que é repulsivo em simultâneo.



Fig.6- série “Sem título”
Espuma de poliuretano, moldura e tinta esmalte
52x42
2015



Fig.7- peça modificada série “Sem título”
Espuma de poliuretano, moldura e tinta spray
52x42
2016

Estes conceitos surgem no trabalho desenvolvido como temáticas impulsionadoras, que potenciam questões que perturbam o sujeito em relação ao seu próprio corpo.

A artista plástica brasileira Adriana Varejão, na sua obra escultórica, evoca o corpo na sua ausência ou vestígio. A personificação da obra espelha um sentido de “casa/corpo” transparente também no texto de Aleksandr Soljenítsin, onde a isbá de Matriona Vassílievna ostenta detalhes relacionáveis e humanizados;

(...) tinha forrado a isbá de Matriona com papel parede verde canelado, não apenas com uma camada, mas cinco camadas. Os papéis colaram bem uns aos outros, mas em muitos lugares tinham-se descolado da parede, ficando a isbá com uma espécie de pele interior...



Fig.8- Adriana Varejão
Ruina de Charque series «Quina»
tinta de óleo sobre madeira e poliuretano
2003

A mistura entre orgânico e inorgânico, quente e frio, retrata vestígios humanos numa parede estéril comum em ambos os casos.

A explora a plasticidade dos materiais, sendo o corpo o elo condutor; rasgado ou fragmentado, expondo o lado visceral que irrompe de uma superfície limpa e despida.

O trabalho da artista, desde o início, vem marcado pela presença de dois elementos recorrentes: o azulejo e a carne. (...) Esse reino do desperdício em favor do prazer é revelado pela carne exuberante que, a um só tempo, seduz (queremos tocá-la) e repele (o desejo nos assusta). (...) Se o corpo não se encontra presente de maneira direta, o mesmo surge constantemente como vestígio, memória, rasto, evocação. (..)

*A constante exposição do interior do corpo- de forma claramente artificializada- evoca não só uma “teatralização” da tão anunciada morte da pintura, e da linguagem barroca- teatral na sua essência- mas também uma erotização da arte, do tempo, da história.*¹¹

A série de trabalho “Sem título” desenvolvida no primeiro ano de Mestrado, aproxima-se esteticamente dos azulejos de Adriana Varejão, a procura da forma orgânica encontra-se, apesar de conceptualmente existir uma separação evidente.

*Eloquência, excesso, exagero, sobra, abundância. É a todos estes superlativos que a carne nos remete. Estamos diante de um interior que não cabe em si mesmo e corta a pele procurando pela exterioridade.*¹²



Fig.9- sem título”
Espuma de poliuretano, moldura e tinta
esmalte
?????
2015

Sendo esta série o meu primeiro trabalho, Adriana Varejão foi uma grande referência e impulsionadora na procura e pesquisa na área do grotesco. Posteriormente deu origem mais tarde à descoberta de outros artistas relevantes no trabalho prático desenvolvido.

Exemplo disso é a artista belga Berlinde De Bruyckere, em que a sua obra se centra no conceito de *corpo* - desconcertante e reconfigurado. As esculturas desamparadas, contorcidas e sem rosto transportam uma deformação abjeta em beleza. A estética do corpo ausente e vulnerável, é exposto como “meio-humano” que ostenta uma dualidade entre o repugnante e o familiar.

Na obra *Marthe* (fig.10) a ausência de anatomia fiel do corpo cria a simulação naturalista de um ser híbrido que se forma entre o Homem e a natureza.

¹¹ L. Duarte, (2015) ; *Adriana Varejão “Pele do Tempo”*, Universidade de Fortaleza, da Fundação Edson Queiroz, CE p..13.

¹² L. Duarte, (2015); *Adriana Varejão “Pele do Tempo”*, Universidade de Fortaleza, da Fundação Edson Queiroz, CE, pág 15.

O corpo informe existe num silêncio quase desconcertante, numa ambiguidade que permite explorar o corpo de maneira quase que poética o espectador torna-se na própria peça – toma consciência dele próprio. Imperfeição e finitude. As esculturas que revelam o corpo humano e a vida em toda a sua fragilidade. As instalações com os corpos evocam sentimentos de amor e consolo, mas também de terror e violência. O trabalho é emocionalmente imersivo e provocativo unindo dor e sofrimento com um forte apelo estético. A fragilidade expõe os corpos disformes numa reprodução artística de encenação alusiva à angústia.



Fig.10 -Berlinde De Bruyckere
Marthe, 2008
Wax, epoxy, metal, wood and glass
280 x 172.5 x 119.5 cm

A melancolia presente é facilmente acompanhada pelas personificações das emoções humanas, na obra “*Ode on Melancholy*” de Keats (1819), a *beleza*, é representada como algo que inevitavelmente desaparecerá e morrerá; a *alegria*, que está em constante despedida; e o *prazer*, que se torna nocivo quando está a ser desfrutado. A *melancolia*, também lúgubre ou morosidade, reflete um hábito auto-desejado e fastidioso.

No século IX, o estado melancólico era considerando algo tanto físico quanto mental. Hipócrates de Kos (460 A.C. - 370 A.C), médico grego da Era de Pericles (Grécia clássica) era considerado uma das figuras mais destacadas da história da medicina. Cria que os melancólicos se sentiam bastante desconfortáveis com a sua própria anatomia. Descrevendo-os como figuras tristes, pensativas, sonhadoras, ansiosas, estáveis em estudo, tolerantes por exemplo ao frio e à fome.

*Eles têm um rosto austero.*¹³

¹³ Diderot, D. (1765); “*Melancholia*” *The Encyclopedia of Diderot & d’Alembert Collaborative Translation Project*. Vol. 10, Translated by Matthew Chozick. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2007.

Coexistindo num grupo inseparável e essencial, a melancolia só é conhecida pelos que conseguem experimentar em plenitude - a perda e alegria em simultâneo.

Keats recomenda que se “abraçe a melancolia e desligue da tristeza” contemplando a beleza repartida: *num amanhecer rosa, um aglomerado de peônias, o jogo da luz do sol à beira-mar ou a paixão intensa de um amante*¹⁴. De facto, a obra de Berlioz De Bruyckere transcreve um sentido afetivo ao observador, numa sensação de conforto na fragilidade distante, solitária apesar que relacionável.

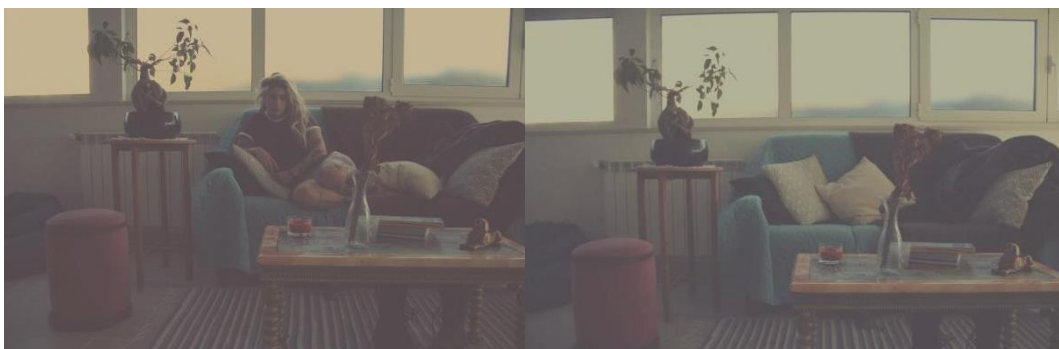


Fig. 11-Já não estar
2017

“Ces figures de condamnés, de prisonniers, d’errants éternels, de vagabonds et de maudit, emboîtent naturellement le pas, dans l’iconographie de la mélancolie(...)”¹⁵

O sentimento já não carrega corpo, por se sentir já morto ou por se sentir imortal. O corpo vazio deixa de corresponder á sua realidade orgânica. Antonin Artaud escreve; “Le corps est le corps/ il est seul/ et n’a pas besoin d’organe/ Le corps n’est jamais un organisme...”¹⁶

Já a obra de David Nebreda, fotógrafo espanhol, é um exemplo de uma imortalidade melancólica. Isolado num estado de “quase-paralisia” física e mental, afirma sentir-se um recém nascido desde 1989. A sua ansiedade perpétua na representação de identidade remete a um delírio de alguém que já se sente morto ou que sente nunca poder morrer. Permanece assim num presente eterno em que nada muda, como uma morte em vida. “Morre de não poder morrer” .

¹⁴ Hebron,S. (2014) *The British Library; An introduction to 'Ode on Melancholy; Discovering Literature: Romantics and Victorians*. Disponível em;

<http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-ode-on-melancholy>

¹⁵ Claire, J. 2005/2006), *Mélancolie: Génie et folie en Occident* , Paris, C. Régnier, France P- ??

¹⁶ idem

A complexidade na obra de Nebreda consiste na preocupação formal que prevalece sobre traços sublimes da demência tênue. Quando a violência do fantasma prevalece, o sublime então se desvia-se para o horror.

A experiência dos limites compreende uma decisão ética e individual sobre a morte.

A singularidade de seu trabalho baseia-se no entrelaçamento de elementos heterogêneos, na interseção de dois planos que se sobrepõem - o plano social e estético. A aversão causada pela sua imagem deve-se à construção da imagem social do corpo criada.



Fig.12- David Nebreda

O *feio* ou o *incómodo* são respostas de grande singularidade, representantes daquilo que é único, inesperado, invulgar e que despertam no observador um sentimento de resistência. Sigmund Freud fala do conceito de *unncany*, algo que não é familiar, que desperta medo e um certo horror arrepiante¹⁷, algo que não é específico.

Ligado, por exemplo, a um sentimento de distanciamento dentro da própria casa; a presença de algo ameaçador, tentador e desconhecido que está dentro dos limites do que é íntimo. O lar, segundo Freud, é um sítio privado e reservado, enquanto que o *unncany*, que deveria ser mantido em segredo, acaba por ser revelado.

É ainda exemplo, o caso de como um manequim pode ser considerado semelhante a uma figura humana, mas é, de fato, sem vida. Tal causa um potencial horror, resultado da inconsonância da dúvida em entender, se se trata de um humano ou um pedaço de plástico. Algo que nos é familiar, de súbito, pode tornar-se desconfortável e estrangeiro.

¹⁷ Freud, S. (2003); *“all that arouses dread and creeping horror”, The “Uncanny”*. Penguin Adult.

No âmbito de uma das disciplinas de mestrado foi proposto a realização de um arquivo. Desta forma, coletei o máximo de elementos íntimos/pessoais possíveis num curto período de tempo, obtendo um trabalho fugaz e inegável da minha essência.

Procurei expôr a minha intimidade de forma ambígua, livre de preconceitos e vergonhas.

O conjunto de cerúmen, urina, dentes, pelos púbicos, cabelos, unhas e sangue menstrual foram colocados na gaveta de uma mesa de cabeceira. Este é o 'local' comum onde geralmente se encontram objetos íntimos, memórias ou até coisas sem utilidade que se foram acumulando. Um local particular de armazenamento íntimo.

Porém, uma vez que alterei o tampo do móvel, substituindo-o por um vidro, tornei o seu conteúdo público, ganhando este uma carga exibicionista, de montra ou expositor de preciosidades, acentuada ainda pela iluminação interior,

O estranhamento causado por algo que deveria permanecer ocultado e privado, provoca no observador uma sensação de ambiguidade latente.

O estranhamento causado por algo que deveria permanecer ocultado e privado, mas que se torna exposto.



Fig.13- *Sobras I'*
Assemblage sobre gaveta.
2016

*Sangue, lágrimas, vômito, excremento - todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominante, embora não exclusivamente) ao lado do feminino - estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção [...] a literalização da relação metafórica entre o feminino e a abjeção do corpo nas fotografias de matéria putrefata e vômito de Cindy Sherman, explícita o que está meramente implícito nas primeiras fotografias de moda, fotos de filmes e mascaradas históricas: a semelhança estranha, não idêntica, entre o feminino e o grotesco.*¹⁸

O corpo humano torna-se parte integrante do processo artístico e criativo: sangue, suor e excremento incluídos.

O interesse mantém-se por obras que provocam o estranhamento no observador. Obras que levam a momentos iniciais de choque, escândalo e receção hostil, seguido de uma compreensão progressiva e aceitação.

¹⁸ Russo, M.J.(2000) *O grotesco feminino: risco excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 14.

As ruínas da Domus, redescobertas pelos artistas no século XV, revelaram frescos que têm sido fonte de inspiração para muitos deles (Logge Vaticane). A Domus Aurea foi chamada "le grotte", parecendo ser a origem do termo "grottesco", gruta e debaixo de terra, algo escondido e oculto perante o olhar como o conceito de feio a que hoje poderá ser associado. Muitas figuras representadas metade humanos metade animal ou vegetal foram analisadas e consideradas iníquas, algo que deveria ficar nas margens da história de arte. Sendo uma categoria que atravessa todos os tempos históricos mas que viu a sua centralidade a partir do final do séc IX.

No tríptico "*The Isenheim*", (1512-1515), a peça central *The Crucifixion*, (fig.13) do século XVI, o artista Grunewald retrata Jesus Cristo de um forma pouco comum para a época. Enquanto as igrejas eram repletas de imagens de Jesus crucificado, belo e em paz, Grunewald representa o mesmo num estado de dor, horrivelmente contorcido e mutilado. A sua pele de um tom verde acinzentado, o corpo coberto de feridas, as mãos e pés deformados cria um retrato de grande intensidade visceral e emocional. A obra foi criada para o Hospital de St. Anthony, destinado a tratamento de pacientes com ergotismo (ou Fogo de Santo Antônio), doença medieval bastante comum na época, procurando assim amenizar um sofrimento relacionável entre o Cristo representado e os pacientes do hospital.

Os sintomas de ergotismo incluem convulsões e espasmos dolorosos, efeitos mentais incluindo psicose, dores de cabeça, náuseas, vômitos, gangrena, descamação, perda de sensação periférica, edema, perda de tecidos afetados e morte.

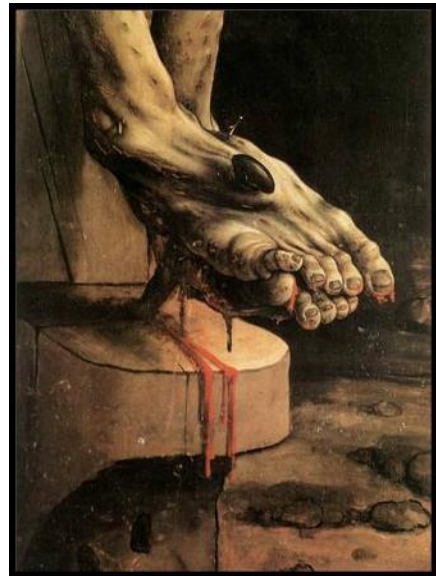


Fig.14- Matthias Grünewald
The Crucifixion (detalhe de the Isenheim
Altarpiece), 1512-1515

As soon as this well-constitued and well-organized body is closed in its coffin, it changes colour and becomes yellow and sallow, but it is a pallor and sallowness that nauseate and incite fear. It then blackens from the head to the feet, and it is covered by a sombre and dismal colour like spent coal. Then it starts to swell in a strange manner across the face, chest, and stomach, a fetid and greasy mould starts to grow on this sickening swelling, a filthy indication of imminent corruption. Very soon the yellow and sallow stomach starts to rip here an eruption and there a tear, and out of these there flows a slow lava of decaying material and foulness in which bits of that black and rotting flesh are floating. Here half a maggot-infested eye is carried on a wave, there a cleft lip is putrid and corrupt, and further on there lies a bundle of livid and lacerated bowels. A great quantity of small flies, worms, and other disgusting little animals is generated by this greasy mire, and they swarm and infest the corrupted blood, attach themselves to decomposing flesh, and devour it. One part of these worms rises from the chest, and another from the nostrils, with I don't know what filth and mucus. Still others, covered by putrid matter, enter and leave by the mouth, and the more satiated come and go, and gurgle continuously down in the throat.¹⁹

A angústia provocada por um corpo deteriorado, informe e apodrecido remete-me ao suplício descrito nas passagens em *Prediche Quaresimali* (Lenten sermons) do Padre Sebastiano Pauli. Uma narração do processo pormenorizado de decomposição de um corpo no ideal de “descanso eterno” provoca um fascínio agonizante. O sujeito transforma-se num nada, num processo factual e cru da realidade do corpo como matéria, informe. *A forma transformando-se em ausência de forma, o finito em infinidade, o indivíduo em totalidade.*²⁰

¹⁹ Pauli, S. (1752); *Prediche quaresimali del padre Sebastiano Pauli lucchese della Congregazione della Madre di Dio*, presso Tommaso Bettinelli.

²⁰ Bois, Y.A. (1997) Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*; Zone Books, New York, 1997 P.208.

A prática artística que resulta pela reação do choque e repulsa, quanto mais a representação da matéria se distanciar da natureza do objeto, mais a apreciação estética pode ser bem-sucedida, ou seja, torna-se difícil existir uma estética positiva de repulsa, uma vez que por sua própria lógica, esta contradiz a ideia de beleza ligada à experiência das ideias cognitivas de contaminação e putrefação.

Assim, a repulsa está maioritariamente ligada à natureza material do objeto e ao que representa, evidente por exemplo a partir da experiência fenomenológica da repulsa, que é mais visceral do que reflexiva. A aversão é sentida com todo o corpo.

Na representação visual, pode facilmente existir um sentimento de proximidade física com o objeto mesmo que aversivo, a reação pode ser mentalmente canalizada e direcionada para uma apreciação sem um impacto sensível que destruirá a reflexão estética.

O repugnante e a feiura têm em comum uma dependência do sentimento negativo, um sentimento de desgosto. No caso da aversão é uma resposta à ideia de putrefação ou contagiosidade dos objetos apresentados que alude necessariamente à emoção do medo. Pode então existir uma diferença fenomenológica aparente entre os sentimentos de feiura e aversão. O repugnante leva ao que pode ser considerado um sentimento de reação de defesa e o desgosto perante o feio leva a um efeito de mera insatisfação com o desacordo entre propriedades do objeto.

Tanto o repulsivo como o feio têm as suas próprias sensações fenomenológicas e tonalidades de reação. “Um objeto pode ser mais ou menos esteticamente aversivo, dependendo do nível de discórdia ou desarmonia na disposição das propriedades. Do mesmo modo, um objeto pode evocar mais ou menos repulsa, dependendo de quão fortemente a ideia de putrefação impregna. Normalmente, estamos menos ofuscados com a aparência de sujidade, do que com um corpo ferido, embora também dependa da sensibilidade individual para o desprazer”²¹

²¹ M.Küplen; (2015) ;*Beauty, Ugliness and the Free Play of Imagination An Approach to Kant's Aesthetics*, Springer International Publishing, Switzerland, P.144



Fig.15- Luis Buñuel
Un chien andalou (exertos do filme)
1929

A CAIXA

Este trabalho foi enaltecido no presente documento por ter sido o primeiro desafio de grande escala realizado durante o tempo compreendido das aulas de projeto.

Foi explorado a problemática da relação cultural com o conceito do feio, a forma como se está predisposto na aceitação do belo e incitados na rejeição do feio.

Procurou-se traduzir a sensação de pressão e angustia.

O comportamento moderado pelos padrões sociais, a tendência de seguir a norma e o conveniente, contraposto com o cru, o impulsivo, o animal. A matéria aparente oprimida restringida a um pequeno espaço, não tendo espaço para se expandir vai lentamente consumindo o envolvente. Acaba exposta malgrado as tentativas de omissão. A negação do ser, e do íntimo.

A construção da estrutura de madeira foi feita de maneira fugaz e tosca dando a imagem de tentativa de ocultação do material expansível. Os espaçamentos entre as tábuas de madeira são deixados de forma a permitir o escape dos excertos, como se estes tentassem engolir a própria caixa que os restringe.



Fig16- A caixa (detalhe)
madeira, espuma de poliuretano e tinta esmalte
2015



Fig.17- A caixa modificada(detalhe)
madeira, espuma de poliuretano e tinta
spray
2015

Parte II

ACEITAÇÃO DA PERDA

“Étrange paradoxe, diront nos modernes fossoyeurs. Ils oublient que parler de/du mort revient tout simplement à parler de la vie.” ²²

Gilles Ernst

²² Gilles Ernest ; « Georges Bataille et la question du corps mort », *Frontières*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 40-46.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Na sequência da morte do meu avô paterno (fig.18) surgiram-me várias questões e pensamentos. O que é a ideia de morrer? Da inquietação das cerimônias emblemáticas, ao pranto dos “espectadores”... tudo se tornou incongruente. Estar presente no funeral foi como uma epifania sobre o mais certo da vida : todos morremos. Dei por mim, a pensar sobre a minha própria morte, dos que amo e me são próximos de uma forma fria, metódica e pragmática, traduzindo “*la douceur de l'angoisse*”.²³



Fig.18. Avô Angelino , 2013.

O tema da morte provoca desconforto, uma vez que são poucas as vezes em que se encara a noção da finitude inevitável. A forma como se lida, lamenta ou comemora a morte é relacionado com o enquadramento cultural de cada sujeito. O fascínio pela morte é provavelmente incompreendido. É difícil aceitar o gosto em ver a morte, uma vez que é algo que apavora. “*As pessoas têm medo do que não entendem*”²⁴. O surgimento da expressão como “*Memento Mori*” era bastante utilizada na idade média como saudação habitual uma vez que a ideia de morte estava muito presente diante a ameaça de peste. A ideia de vanitas comum na arte funerária medieval por volta do século XV, era representada de forma extremamente explícita, refletindo essa crescente obsessão pela morte e decadência, notável também no *Ars moriendi*²⁵ (*A arte de morrer*), é um título comum aos livros de devoção destinados ao preparo de cristãos para uma boa morte, na Danse Macabre lembrava aos espectadores a transitoriedade da vida e a certeza da morte.

²³ Bataille G. (2011) ; *À perte de vue* , André S. Labarthe , Youtube, Sep 2, (min.4.05)

²⁴ Lynch, D. (1980) *The Elephant Man* , (*People are frightened by what they don't understand*) tradução livre.

²⁵ Wakefield, G.S. (1983); *The Westminster Dictionary of Christian Spirituality*. Westminster John Knox Press;. p. 21.

Assim como o *vanitas*, estilo de pintura imensamente popular nos Países Baixos a partir do século XVII, que se baseava na representação das naturezas mortas, nas composições fartas de todo o tipo de prazer ocioso mundano representante da futilidade, cuja mensagem era lembrar os observadores de sua própria mortalidade.



Fig19- Michael Wolgemut,
The Dance of Death
Xilografia
1493

Há beleza na finitude; dos cadáveres representantes do sujeito que falam de morte e do após.

*O problema surgiu diante da morte, que precipita aparentemente o ser descontínuo na continuidade do ser. Esta maneira de ver não se impõe desde o princípio ao espírito, entretanto a morte, sendo a destruição de um ser descontínuo, não afeta em nada a continuidade do ser, que existe, geralmente, fora de nós.*²⁶

O fotógrafo e poeta galego Manuel Vilariño, no seu trabalho evoca a solidão, o silêncio ou a morte. A nostalgia, a poesia, o romantismo, a pureza e a estética sombria que se liga com o mundo indefinido, solitário e estranho a tendências. O seu trabalho é uma consequência de um mundo essencial e reflexivo, as naturezas mortas criadas evocam profundamente a cultura oriental e as problemáticas relacionáveis num contexto pessoal. Sendo uma descoberta como referência mais tardia a sua obra é de grande impacto visual e emocional, pertinente na construção do presente documento escrito.



Fig.20- Manuel Vilariño
Série Aforcados,
1981 - 1989

²⁶ G. Bataille,(1987); *O erotismo*: tradução Antonio Carlos Viana-Porto Alegre : L&PM, p.16

Na década de 1800, devido as taxas de mortalidade elevadas, e numa época em que a medicina era primitiva, as pessoas acabavam por aceitar a morte de uma forma incompreensível na atualidade. Uma dessas maneiras era fotografar os mortos.

Com a invenção do daguerreótipo em 1839, que foi o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público, este consistia numa imagem fixada sobre uma placa de cobre, ou outro metal de custo reduzido, com um banho de prata, formando uma superfície espelhada. A imagem era ao mesmo tempo positiva e negativa dependendo do ângulo em que é observada. Trata-se de imagens únicas, fixadas diretamente sobre a placa final, sem o uso de negativo. Assim sendo as pessoas passaram a ter acesso mais facilitado aos retratos em casa, e criar lembranças eternas dos ente queridos, através da fotografia post-mortem. Apesar de ser considerado uma prática dispendiosa, era mais acessível do que encomendar o retrato pintado. Assim que o número de fotógrafos aumentou, o custo dos daguerreótipos baixou e os procedimentos menos dispendiosos.

Em muitos casos os cadáveres eram tratados de forma a parecerem vivos, desde a maquilhagem, á vestimenta, ao cenário envolvente. No século XIX era uma forma comum na reflexão de afeto ao indivíduo.

A prática da fotografia pós-morte era um aspeto obscuro da vida vitoriana, mas também uma forma de lidar com a dor do luto, de forma a poder ser mais facilmente entendida como prática singular e penosa. “Tornou-se uma maneira de comemorar os mortos e embotar a nitidez do sofrimento.”²⁷

A fotografia apresentada no início da contextualização (fig.18) , angustiou-me durante algum tempo após a ter tirado. Ficou guardada numa pasta do computador á espera de um propósito. Na altura não sei o porquê de a ter tirado. Por medo de esquecer ou talvez por sentir a necessidade de eternizar aquele momento onde permanece a sensação daquele silencio carregado. Não houve despedida, e talvez por isso a fotografia tremulou por varias vezes no meu pensamento. Esta imagem foi a minha despedida e o meu processo de aceitação.

²⁷ Bell, B. (2016); *Taken from life: The unsettling art of death photography*, BBC News, Inglaterra.

Andrés Serrano, um fotógrafo e artista americano que se tornou famoso através de suas fotografias ousadas tanto de cadáveres como do uso de fezes e fluidos corporais. Na série de 1992 “The Morgue”, investiga a ideia e relação que se têm com a morte numa abordagem extremamente sensível. Numa morgue, fotografou os corpos dos mortos, com um detalhe quase clássico raramente associado ao necrotério. Através de um cuidado aos pormenores e composição, o artista considera individualmente cada corpo, como se pretendesse homenagear os mesmos.

A representação remete primeiramente a um choque momentâneo, passando à posteriori a uma contemplação reflexiva. O distanciamento emocional representado traduz a ideia da solidão na morte. Uma melancolia fria e seca.

*In a way, it's made me more at ease with the idea of dying. It ain't so bad.(...).A lot of us fear death because we envision this horrible, unimaginable end to our existence. We dread it. When you deal with something on a day to day basis you learn to fear it less. You demystify your fears and it becomes easier to overcome them.*²⁸

Andrés Serrano, na entrevista “Speaking Freely”, para a *The Newseum* enquadra este trabalho como um dos retratos das coisas básicas, algo em que se pensa e se conhece bem, comum aos sujeitos, e fotografar mortos foi uma ação natural.

O estranho é naturalmente, o sentimento contraditório entre a familiaridade, pode ser o paradoxo entre o desconhecido, mas memorável e a promiscuidade, entre o orgânico e o inorgânico, o vivo ou o morto. Os corpos fotografados por Andrés Serrano, especialmente na série *La Morgue* (1992), apresentam algo que nos é desconhecido, porém familiar.



Fig..21-Andrés Serrano,
The Morgue
(*Pneumonia Due To Drowning II*),
1992

²⁸ Blume, A. (1993) Andrés Serrano; bombmagazine.org,

La Morgue leva-nos a experienciar a morte, com a própria dimensão do desconhecimento. Em *La Morgue*, Serrano oferece-nos fragmentos de corpos de cadáveres retratados durante a sua passagem pelos necrotérios. As imagens de uma ferida, de mãos carbonizadas, de um rosto com os olhos cobertos, convertem essas imagens no “Infinito”. É a dor do Outro, a enfermidade do “Outro” até o momento em que a morte se instala na desmedida da dor. Por serem fotografias, essas imagens se confundem a princípio com a própria realidade, mas estar frente a frente com elas é algo que nos confronta e já não estamos mais em contato com o conhecido (com o “Dito”), mas em uma experiência com um corpo “Outro” que se faz “Rosto” na arte (com o “Dizer” como “Infinito”). O corpo ali está na mais absoluta crueldade, na quebra dos tabus, na confrontação com a morte. Serrano desce até o abismo para capturar o ser e não captura mais que um vestígio, um rastro da morte. Isso se faz “Rosto” na imagem do que se mostra como um abjeto, o inominável. Os corpos de Serrano vêm de uma tentativa que, a princípio, já se configura como impossibilidade, pois as imagens buscam capturar a enfermidade e a solidão da dor e da morte.²⁹

Serrano retrata a questão do corpo enfermo que morre, a repulsa é apresentada no impuro. Um corpo decomposto pela enfermidade que lentamente o corrói e representa o perigo, o horror da impotência e a questão de identidade. Contemplando o corpo e os seus segmentos, vômitos, sêmen, sangue, carne em putrefação, excrementos, que fazem parte da arte contemporânea na rejeição do corpo. A série é o espaço de dois contrários; a melancolia e nostalgia da continuidade do ser e a da descontinuidade da vida.

²⁹ Koneski A.(2007); “Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento” Universidade Federal de Santa Catarina Centro de Comunicação e Expressão Curso de Pós-Graduação em Literatura , Florianópolis P.P.159-160

Assim, o terrorífico de Hagens está na própria beleza, no excesso de assepsia, de idealização, de perfeição da morte. O corpo apresentado por Hagens inicialmente parece fugir à regra de que o corpo na arte contemporânea se faz unicamente na monstruosidade da dor. Neles, a dor se desconfigura na beleza dos cadáveres. Porém, é também verdade que suas plasticizações nos causam profunda estranheza tanto quanto os corpos dilacerados de Andrés Serrano, por exemplo. [...]O cadáver é o abjeto, o reverso do espiritual, do simbólico, da lei divina..³⁰



Fig.22- Andrés Serrano
Heart Attack (série Morgue)
1992

³⁰ KONESKI, A. Blanchot. *Levinas e a arte do Estranhamento*. Tese (Doutorado em Curso de Pós-graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis.2007 (P.P.168-177)

Joel Peter Witkin, fotógrafo americano, trabalha geralmente temas como a morte, os cadáveres e, às vezes, porções desmembradas, anões, transexuais, pessoas intersexuais e pessoas deformadas fisicamente. Os quadros complexos de Witkin muitas vezes se lembram de episódios religiosos ou pinturas clássicas. O seu trabalho cativo-me pela união incongruente do grotesco com o clássico e o resultante apelo da sensibilidade do observador. São criadas composições fotográficas imersas no perverso.

Witkin, na obra apresentada (fig.23) descreve a fonte de referência na criação da mesma; uma visão da derrota do Anti-Cristo. “Quando os exércitos atacam possuídos pelo ódio feroz, a Terra abre-se por debaixo deles. Tudo- homens, máquinas de guerra e tortura e o Anti.Cristo são engolidos nas chamas e ouvem-se gritos de dor abafados e depois silenciados à medida que a Terra fecha a sua ferida. Escolhi usar fetos na construção desta imagem porque eles, tal como nós, já foram espíritos e carne, vivos, dentro de uma mulher.

Eles tal como nós, estão no Mundo para aceitar ou rejeitar o Divino- a espera pelo tempo da vida. Nós acreditamos no vazio da não existência do antes ou do sempre”.³¹

O mórbido, o erótico e o religioso é abordado em grande parte das suas obras, questões morais e pessoas designadas como os “outcasts” da sociedade.



Fig.23- Joel Peter Witkin
Agonistes of the Eternal Wait.
1990

³¹ Albano da Silva Pereira, 1991, *O coração da ciência* “Metáforas da História Natural e da Antropologia na Fotografia, 700 anos da U.C., J.P Witkin, (1990)

Witkin servia-se frequentemente de cadáveres ou partes do mesmo no processo de criação e de composição do cenário, e projeto artístico, contribuindo também na particularidade efêmera das imagens complexas e românticas.

É declarado o lado da beleza no grotesco.

Na série “*Desenlace*”, tive possibilidade de traduzir preocupação pessoais para o trabalho de atelier.

Sendo que a vida não deixa de ser uma negação da morte, e o Homem tem relutância em se relacionar e aceitar a sua própria morte, é assim notável na dificuldade de aceitação da dos outros. As obras também se decompõem e acabam por morrer, fazendo parte do processo; a efemeridade e sua morte integram-se e são interligadas com o trabalho desenvolvido.

Ao contrário do embalsamento, que irrompendo o andamento de decomposição e cria uma ilusão ao corpo vivo pelo ato de negação, no meu trabalho, como em algumas fotografias *post mortem*, o corpo é assumido como cadáver.

A inexistência de olhar apesar dos olhos permanecerem abertos, as células mortas, a frieza do couro corporal ressequido e pálido, a rigidez cadavérica, são elementos apresentados como fatores da morte invariável.

É mostrado o rosto ou corpo real da morte.

O significado macabro que o cadáver possui é maioritariamente cultural. Na ilha de Sulawesi, na Tailândia os corpos dos entes queridos, permanecem presentes e cuidados depois a morte. No festival Ma'nene realizado a cada 3 anos, os caixões são desenterrados, limpos e o corpo é tratado e vestido com roupas novas e acessórios afim de desfilar pela rua, de forma a ser lembrado por todos. O amor pela pessoa é maior do que o repudio ao cadáver, e é assim encarado como um ato de devoção.³²



Fig.24- *Decrépito*
2016

³²A. Bennett, 2016; *When Death Doesn't Mean Goodbye*, National Geographic Society.

Disponível em; <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/04/death-dying-grief-funeral-ceremony-corpse/>

O corpo é uma sobra de quem foi e já não está e a morte implica a destruição do seu ser, e apesar das feições familiares permanecerem, o horror e aversão causada pelo cadáver é devido ao facto de este nos continuar a ser relacionável.

A nostalgia, o inerente, o tempo num corpo e a morte são particularidades do grotesco que se compreende num conceito de aceitação. Algo que nos é relacionável e estrangeiro em simultâneo.

Um certo dia, passando numa rua, àquela hora e em consequência do que vi despertou-me involuntariamente a sensação de fenda. Num confronto inesperado, vi um senhor, aquele conhecido na gíria como um desconhecido, um ninguém, simplesmente pedinte, bêbado e carenciado, muitas vezes ignorado como sendo apenas parte integrante do cenário urbano daquele mesmo sítio onde repetidamente passava os dias. Um momento confuso, onde na minha periferia se encontrava, um jovem pálido e dormente, junto a ele um bombeiro, polícias, vizinhos curiosos e ou talvez preocupados, sirenes silenciosas, caos... e do meu lado esquerdo, na entrada daquela casa, o cadáver. 3 horas antes, havia trocado um olhar e um sorriso singelo com o sujeito. Era um ritual recorrente. O impacto de ver o seu corpo caído no início das escadas estreitas daquela morada atormentou-me de emoções complexas. Aquela ideia ordinária da fragilidade e instabilidade entre a vida e a morte surge. Estar e já não estar. Ir para casa, cair das escadas e morrer. As ténues certezas da existência garantida, que acabam simplesmente. O corpo encontrava-se só, abafado mais tarde por uma manta caseira comum, rosa com padrão floral castanho enfadonho.

O morrer sozinho apoquentá-me.

Estar sozinho, querer estar sozinho ou ser sozinho? Estar por estar, ligar-se e atuar, sentir-se a si mesmo pertencente ao envolvente iminente, iludir-se, dissimular-se e sobreviver. O breve contacto com a morte ficou particularmente marcado, o cenário incomodativo levou a uma necessidade de descrever a cena aliviando assim a ligeira corrosão de pensamentos que ia provocando. Reflete agora uma vivência que coexiste com a minha prática artística. A necessidade de olhar para a morte de forma vulgar, natural e até bela, entendido no conflito emocional depois da situação presenciada. Essa quebra é um dos impulsionantes na exploração e trabalho com o corpo morto.

O artista John Morton procura causar o incômodo no observador com as suas esculturas. Criadas em barro, são utilizados moldes construídos a partir das carcaças dos animais refletindo a questão do atraente/repulsivo e as questões como o reconhecimento de identidade, os animais como alimento ou produto e o antropomorfismo.



Fig.25-John Morton
Lucky Leporicide
2010

John Morton é um artista americano que trabalha principalmente em argila e faz moldes incríveis das carcaças esfoladas a partir dos restos de animais mortos utilizados nas indústrias de peles no Alaska.

As superfícies criam uma dinâmica instintiva e atraente ao olhar mais atento sobre algo que é, por outro lado, repelente dado o grotesco do assunto, mas melancólico e sóbrio.

Já a artista Emma Kisiel, com a série *At Rest* confronta os receios em relação á ideia da morte, particularmente no olhar para o morto. Fotografando animais mortos atropelados (sem nunca os mover ou adulterar a posição) criando uma espécie de sepultura improvisada com matérias naturais e delicadas.

Ao cercar o assunto com flores vivas e falsas e marcadores de pedra, eu elevo o animal morto muitas vezes ignorado e negligenciado ao nível de um ser humano e transmito a bela graça de seus corpos caídos...

O corpo pode transmitir o sublime, o grotesco e a atração ao macabro; dificilmente se pode suportar o lado visual da morte, mas assim como na apresentação do corpo em vários estados de decadência que despertam um espectro de emoções, embora os animais sejam o assunto, é um trabalho que fala mais sobre as pessoas.



Fig.26- Emma Kisiel
At Rest (Dear 1)
2011

PROCESSO

O começo é simples. Passando pela sensibilidade ressentida em relação á vida animal; o processo passa pela procura e recolha de corpos no espaço. Inicialmente, devido ao entusiasmo principiante, os corpos era todos recolhidos no estado que se apresentassem. Maioritariamente pássaros, ratos, insetos, a recolha era feita sem filtros e foi notado a necessidade de ser seletivo.

Passado o tempo de decomposição dos órgãos, depois da limpeza ligeira afim de não danificar os corpos fragilizados, são sujeitas a um processo de diligência, enaltecidos numa encenação que imerge entre a melancolia e o choque.

Sendo a crueldade animal um assunto sensível, tornou-se um dos principais impulsionadores do trabalho de atelier. O apreço ao animal levou á sua recolha, estima, tratamento e preservação num sentido de valorização do mesmo, transformando o seu contexto e enquadramento de suporte (da estrada para a moldura) e levando o observador a compreender o corpo pelo corpo. O orgânico do corpo é trabalhando de forma a recriar um novo espaço/tempo de memoria. O assunto trabalhado foi transfigurando e evoluindo, os animais passam a ser o suporte para falar da vida e da morte no Homem. Porta para a identificação humana.

A imagem criada fixa-se por trás do vidro, ganhando um character encenado e outro nível de interpretação do corpo como obra. Como uma encenação literal da morte. O corpo é a sua própria imagem. Uma natureza morta precisa.

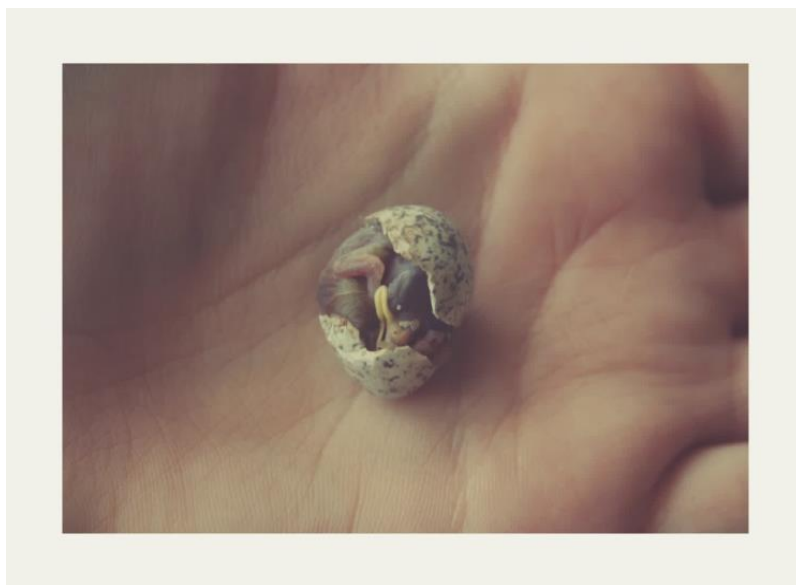


Fig.27-Paisible Malheur,
2014

A eliminação e fuga do que é imperfeito e desconfortável, dissimula igualmente a temática da morte. Bataille refere relativamente a aversão da morte:

O morto é um perigo para aqueles que ficam.

Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse "contágio". Frequentemente a idéia de "contágio" liga-se à decomposição do cadáver, onde se vê uma força temível, agressiva. A desordem que é biologicamente a putrefação futura, que como o cadáver presente é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. Nós não acreditamos mais na magia contagiosa, mas quem dentre nós poderia dizer que, diante de um cadáver cheio de vermes, não empalideceria?³³

De facto, o meu primeiro contacto com um cadáver, foi numa cerimónia caseira de urna aberta, horas antes da ida para o cemitério, o caixão estava no meio da sala de estar, devidamente decorada para a ocasião. Era criança e acompanhava a minha mãe. Depois de um sentimento aflitivo e confuso por ver todos os presentes a chorar à minha volta, a minha atenção parou no corpo morto. Durante a apatia do momento, no meio do silêncio e da solidão ressentida, reparei numa larva a sair de dentro de uma das suas narinas. Segundos depois foi delicadamente removida com um guardanapo pela familiar sentada ao lado do caixão de forma discreta. Saí e voltei para minha casa. Nessa altura não fiquei impressionada, a situação não pareceu ter causado grande impacto emocional, mas á medida que os anos passaram essa cena teve tendência a ser revivida e refletida, embora sem nenhuma finalidade aparente. Permaneceu apenas como uma memória desconfortável.

³³ G. Bataille, (1987) *O erotismo*: tradução Antonio Carlos Viana-Porto Alegre : L&PM, p.31

PARTE III

NO PRINCÍPIO

CONTEXTUALIZAÇÃO

O primeiro cadáver trabalhado, foi oferecido por uma tia, que numa atividade doméstica descobriu uma ratazana morta debaixo do monte da lenha cortada. O seu processo de decomposição foi natural o que deixou corpo como que “mumificado” e pronto para trabalhar.



Fig.28-Primogénito
2014

A afeição aos animais desde muito cedo, levou a pessoa em questão a assumir que iria ser dado algum tipo de valorização ao corpo de uma ratazana, são questões fundamentais para o impulso de ligação ao trabalho de atelier, encontrando assim um propósito de criação e inspiração na estética do corpo pós-mortem.



Fig.29-Casa
2015

No intuito de enaltecer os corpos, estes são colocados em caixas maioritariamente de carácter antigo, de forma a conjugar com a estética obsoleta do cadáver. A colocação de vidro em certos trabalhos entre o observador e o animal cria um distanciamento tolerável no processo de encadeamento. O choque é moderado pela barreira, o véu entre o corpo, a morte apresentada de forma tão adjacente. A não existência do mesmo leva o observador a uma proximidade quase desconfortável com a matéria.

PROCESSO DESCRITIVO

A obra apresentada (fig.30) passou por um processo de construção na base da procura do corpo. Numa visita a um edifício abandonado no intuito de encontrar algo genérico que se adequasse à finalidade, deparei-me com um pássaro morto, caído no chão de madeira degradado do 2º andar.

Recolhi-o cuidadosamente e levei o corpo para o atelier, onde passou por um processo de limpeza básico e ligeiro uma vez que já se encontrava seco.

Ficou assim guardado na mesa de trabalho á espera de um suporte adequado. Cerca de uma semana depois, fui á feira das velharias no parque D. Carlos que se realiza a cada 2º domingo do mês. Num das bancas um vendedor tinha uma caixa a servir de base para enaltecer um pequeno bibelô. A caixa era simples e de caráter antigo, o que me chamou a atenção. Depois das compras feitas levei-a para o atelier, peguei no pássaro e coloquei-o dentro da mesma. O espaço era o idealizado; suficientemente espaçoso para o corpo respirar no centro, mas pequena suficiente para aconchegar o cadáver no espaço. A criação de uma caixa nova, limpa e customizada para cada uma já existente trás assim um enclausurar do tempo e a ideia de o preservar. A obra conclui-se.



Fig.30- Cornell
2016



Fig.31- Cornell
2017

Desenhar os corpos têm vindo a revelar-se num método de compreensão e estudo das formas. Funcionam como registos e arquivo dos cadáveres e apreciação de certos detalhes.

Esta prática traduziu-se num escape regular do processo de escrita necessário. O desenho remete para o corpo morto, explorando a forma e plasticidade do mesmo.

Fazendo uso da referência ao trabalho de Otto Dix, pintor expressionista alemão, buscando inspiração nos desenhos e gravuras realizadas no desencadeamento da Primeira Guerra Mundial, ao qual se alistou como voluntário. As imagens grotescas e cruas da série “a Guerra” têm uma forte intensidade plásticas exprimindo assim a sua ideia de morte e decadência.

Detalhando os locais e datas precisos, conferem uma ilusão de autenticidade documental. São parte da natureza criativa, e do ciclo da vida e da morte.

Os desenhos acompanham os trabalhos físicos desenvolvidos, como uma constante procura e exploração integrante.



Fig.32 – Estudo rato
Grafite sobre papel
2018



Fig.33- Otto Dix
Dead Horse from War, 1924
Etching on cream laid paper
142 x 196 mm (plate); 475 x 353 mm (sheet)

APONTAMENTOS DE PERCURSO

Devido à inexperiência no assunto, alguns corpos ficaram inutilizados para possíveis trabalhos devido à má escolha da localização de armazenamento para a fase de decomposição. Em zonas abertas, outros animais selvagens e carnívoros têm acesso ao corpo. Ao ar livre com tempo húmido e chuvoso notei que o processo resultava numa esqueletização ao invés de uma mumificação, restando apenas as ossadas. que mais tarde seriam guardadas e colocar numas caixas de vidro numa composição de naturezas mortas.

Com o tempo de experimentação e de compreensão das problemáticas entendi que; para os cadáveres “frescos” teriam de ser guardados num local abrigado, mas com boa circulação de ar, afim da pele dê resposta ao aspeto semelhante ao couro pretendido. As formas do corpo permanecem reconhecíveis através do esqueleto, da pele e das cartilagens parcialmente intactas.

O local de maior utilidade no armazenamento dos corpos neste ultimo tempo têm sido o sótão da casa desabitada da minha visavó, isolado, inutilizado e principalmente na questão do cheiro não se apresenta como problemática.



Fig.34-Processo do corpo
(lontra)
2017



Fig.35 –Sotão da avô Arminda
2017

OS MOLDES

Na sucessão de uma mensagem enviada pela Constança, colega de turma e amiga, que se encontrava na National Gallery em Praga, foi recebida uma fotografia da obra de Jan Štursa, escultor e fundador da escultura checa moderna. Uma escultura de um gato em cera que me cativou de imediato pelo seu aspeto naturalista, pela forma atraente assim como pela escolha do material numa representação da morte e decomposição.



Fig.36- Jan Štursa
Drowned cat
Wax,
1904

A simulação do corpo morto tornou-se mais identificável e estimulante, convidando a uma aproximação da peça.

Numa visita á aldeia, numa busca alheia de tábuas de madeira, no corral da avó estava um gato morto com bastante tempo de decomposição. A magreza cadavérica, os dentes expostos e a permanência do pelo amarelo agarrado á pele seca impulsionou a vontade de trabalhar. Diretamente e involuntariamente a fotografia da obra de Jan estava presente como impulsionador.

Os materiais necessários foram adquiridos e com a ajuda de um familiar e arista plástico; Valter Lopes , o corpo foi pincelado com uma matéria gordurosa, cobrindo-o de seguida com um selante de silicone e o molde ganhou forma. A segunda camada sobre o silicone foi com gesso, afim de criar uma cama de suporte para o material maleável como o silicone, que poderia comprometer a forma no resultado final. A fragmentação e quebras da escultura devido ao molde interior e á estrutura frágil do corpo, são assumidos como parte integrante da obra acentuando a questão de fragilidade e vazio.

O processo de criação descrito levou a uma dessensibilização e simulação do real mais atraente à proximidade e contentamento do observador, ao invés do corpo morto diretamente apresentado e franqueado, que tende por vezes a distanciar pelo confronto. A articulação intrínseca entre o real e simulado leva a uma dupla leitura, a escultura funciona como um véu frente ao real; o cadáver, a morte, e a sua imagem. Deixando apenas pressentir o rosto da realidade. A peça pretende representar a ausência do corpo.

(...) A obra artística traça um hiato entre a repressão pura do sinistro e a sua apresentação sensível e real. É aí que se cifra a sua ambivalência necessária: surge sem mostrar, revela sem deixar de esconder ou escamotear qualquer coisa (...) O sinistro em caso nenhum é cruamente patenteado; mas será carente de força a obra artística onde o sinistro não seja pressentido; sem essa presença velada, sugerida, metamorfizada, na qual o efeito é dado, mas a causa se subtrai à forma viva, segundo a célebre definição de Schiller, é essa convivência e síntese do lado mau e obscuro do desejo e do véu em que se tece, elabora e transforma, sem esse véu o oculto por completo. Não se reprime as fontes de vida(..) mas não se revelam nem patenteiam crua e obstinadamente no real(...)³⁴



Fig.36-Lontra da estrada (detalhe)
Gesso, 2017

³⁴ E.TRÍAS, 1982; *O Belo e o Sinistro*; Fim de Século, 2006 (P.52)

As peças são deixadas na cor natural do gesso, inalterado o resultado cru e limpo, permanecendo um corpo branco, ausente e explícito em simultâneo. permanecendo na posição horizontal jogando com a gravidade. As formas principais são reconhecíveis facilmente, deixando os detalhes convidativos a uma observação mais próxima.

Sendo uma alegoria ao corpo, a obra convida a observar a nudez e fragilidade que se pode desenvolver num reconhecimento de identidade própria perante um mundo que representa forçosamente o esquecimento, a morte e a solidão. A figura existe num enquadramento denso contrastante com a vulnerabilidade física apresentada, representando uma dor física e uma intimidade tolerável com o observador, apresentando a relação entre vida e morte, a intimidade e provocação e a forma como essas questões íntimas podem ser repulsivas, mas também contemplativas.



Fig.37-Desfecho
Gesso
2017

*Por outro lado, se a representação do objeto desagradável não ameaça sua imagem artística, ou seja, se ainda pudermos manter a distância à natureza do objeto, a representação estética pode continuar sendo bem-sucedida. Neste caso, temos uma situação genuína em que a reação visceral ao objeto nocivo foi suspensa*³⁵

³⁵ M.Küplen; (2015) *Beauty, Ugliness and the Free Play of Imagination An Approach to Kant's Aesthetics*, Springer International Publishing, Switzerland P.143

O assunto repulsivo pode quebrar a representação estética por si só, mas apenas se o objeto for apresentado de tal forma que a natureza repulsiva domine o prazer estético do objeto ameaçando o mesmo. Isso acontece quando a natureza do objeto é representada de maneira a despertar a nossa experiência sensorial associativa (por meio da imaginação), que pode resultar na rejeição total da representação.

Sendo a repulsa uma forte emoção visceral e fisiológica, não é fácil permanecer indiferente ou desinteressado na sua representação artística. Pode com isso significar a dificuldade em distinguir a natureza do objeto e da sua representação formal que levará conseqüentemente a achá-lo ou não esteticamente atraente. Ao quebrar a série de apresentação do cadáver, deu a possibilidade para um intervalo de espaço entre a obra, a interpretação e o observador.

O assunto desconfortável remete-me para a imagem do meu avô paterno num episódio singelo mas marcante. O meu avô era um homem alto, rude e imponente. Dono do único café da aldeia que o levou a criar bastantes conflitos com os fregueses. Mandava para a rua com quem quer que fosse que discordasse dele. Discussões, insultos a algumas garreias. Ele não ia à igreja. Lembro-me de ele não gostar daquele ambiente. Após estar acamado sensivelmente quatro anos acabou por falecer. A cerimónia foi tipicamente católica de urna aberta, na capela da vila, convidativa a qualquer curioso que quisesse espreitar de quem se tratava. O padre não pode comparecer e enviaram uma senhora para realizar o velório. Recordo-me do que ela disse: *Este nosso amigo Ângelo era com certeza um bom cristão, amigo do seu amigo e que ajudava o seu vizinho*”.

Ri-me disfarçadamente, olharam-me com má cara e eu retirei-me do espetáculo. Para além de errar o nome do defunto, criou uma imagem falaciosa de quem era realmente o meu avô. Era uma ótima versão do que era.

Que mania de tentar embelezar a realidade!

CONCLUSÃO

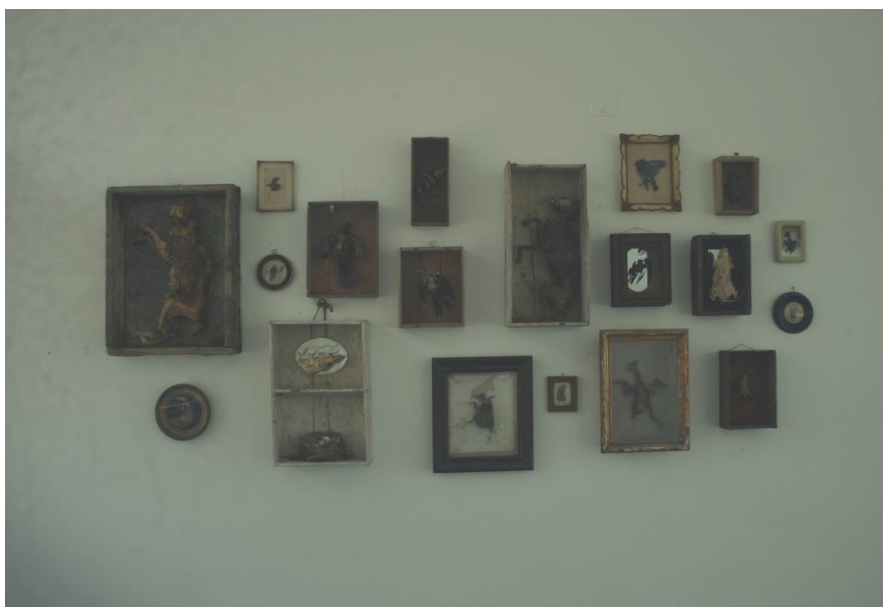
Este exercício de escrita teve vários reflexos para o meu desenvolvimento acadêmico, artístico e pessoal.

A dificuldade de me distanciar do trabalho prático, contextualizar e legitimá-lo criou vários conflitos ao longo deste último ano. O receio de não me rever no conteúdo e deste se tornar falacioso da essência do que procurava levou a uma quebra do processo temporária. Uma vez redefinindo o método, foi conseguido e descoberto um gosto imenso no desenvolvimento da presente componente.

As memórias e vivências pessoais surgiram num vínculo impulsionante do meu trabalho, tais ligações geraram um processo descritivo singelo do que são as dúvidas constantes nas temáticas exploradas.

Centrando-me na descrição do trabalho e na pesquisa de referências da minha área de interesse como poderia isto ser um processo entediante?

Leio e identifico-me.



BIBLIOGRAFIA

- George Bataille; (1987) *O erotismo*: tradução António Carlos Viana-Porto Alegre: L&PM
- Moacyr Scliar; (2008) O nascimento da melancolia, *Ide*, v.31 n.47 ,São Paulo.
- Eugénio Trías; (1982) *O Belo e o Sinistro*; Fim de Século, 2006
- Umberto Eco; (2007) *História do Feio*, Diefel.
- Umberto Eco; (2004) *História do Belo*, Diefel.
- Aleksandr Soljenítsin; (2013) *A casa de Matriona*, Sextante.
- Sigmund Freud (1919); *The Uncanny*, The Hogarth Press, London.
- Baudelaire, Charles. (1868) *Curiosités Esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeur,
- Roger SCRUTON,(2009) *Beauty* ; Oxford University Press
- Mojca Küplen (2015); *Beauty, Ugliness and the Free Play of Imagination An Approach to Kant's Aesthetics* © Springer International Publishing ,Switzerland.
- Byung-Chul Han (2016) ; *A Salvação do Belo*, Relógios de Água
- Bois, Y.A & Krauss,E.R. (1997); *Formless: A User's Guide*; Zone Books, New York.
- Russo, M.(2000) *O grotesco feminino*: risco excesso e modernidade; Rocco, Rio de Janeiro .

Documentos:

-artigo: “Expiration Date” Explores Time, Death, and What Lies Beyond.ARTSY, Mar 17th 2016

-revista; A. Bennett, *When Death Doesn't Mean Goodbye*, National Geographic Society, 2016.

- Gilles Ernest (2010); « *Georges Bataille et la question du corps mort* », Frontières, vol. 23, n° 1.

-Bataille, G (1929); *Revue Documents, Doctrines- Archéologie- Beaux-Arts* ;Jean-Michel Place, Paris

-L. Duarte, (2015) ; *Adriana Varejão “Pele do Tempo”*, Universidade de Fortaleza, da Fundação Edson Queiroz, CE p..13.

-Diderot, D. (1765); "*Melancholia*" *The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*. Vol. 10, Translated by Matthew Chozick. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2007.

- Koneski A.(2007); “*Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento*” Universidade Federal de Santa Catarina Centro de Comunicação e Expressão Curso de Pós-Graduação em Literatura , Florianópolis P.P.159-160

-Albano da Silva Pereira, 1991, *O coração da ciência* “Metáforas da História Natural e da Antropologia na Fotografia, 700 anos da U.C., J.P Witkin, (1990)

-THE ART STORY FOUNDATION (2009), *Otto Dix German Painter and Printmaker*, 2017. Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-dix-otto.htm>

IMAGENS

Fig.1-Bartolomeo Passerotti

Allegra compagnia

Ca. 1577

Oil on canva

114 x 118 cm

fonte:<https://www.bridgemanimages.com/fr/asset/848502/passarotti-bartolomeo-1529-92/happy-company-allegra-compagnia-by-bartolomeo-passerotti-ca-1577-16th-century-oil-on-canvas-114-x-118-cm>

Fig.2-Hieronymus Bosch

Tríptico *O jardim das delícias*,

Inferno, c.1506,

Madrid, Museu do Prado

fonte:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights

Fig.3- Joseph Merrick, 1989,

British Medical Journal, 1890,

(“*Death of the ‘Elephant Man’*”,

Vol. 1, No. 1529)

fonte:<https://www.pinterest.com/pin/493284965421194553/>

Fig.5-Andrea Hasler

Irreducible Complexity/Solo Act

Next Level Projects, London

fonte:<http://www.c-print.se/archive-old/full-fat-or-semi-skinned->

Fig.8- Adriana Varejão

Ruina de Charque series «Quina»

tinta de óleo sobre madeira e

poliuretano

2003

fonte:<http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2008/03/adriana-varejo-rio-de-janeiro-brasil.html>

Fig.10 -Berlinde De Bruyckere

Marthe, 2008

Wax, epoxy, metal, wood and glass

280 x 172.5 x 119.5 cm

fonte:<https://www.pinterest.com/pin/501799583470919793/>

Fig.12- David Nebreda

fonte:<https://zafroland.wordpress.com/2013/02/19/david-nebreda-photographe-espagnol-qui-se-mutile-et-se-flagelle/>

Fig.14- Matthias Grünewald

The Crucifixion (detalhe de the

Isenheim Altarpiece), 1512-1515

fonte:<https://www.pinterest.com/pin/478366791652925762/>

Fig19- Michael Wolgemut,

The Dance of Death

Xilografia

1493

fonte:<http://www.richardharrisartcollection.com/dance-of-death/>

Fig.20- Manuel Vilarinho

Série Aforcados,

1981 - 1989

fonte:<http://www.manuelvilarino.info/works/>

Fig.21-Andrés Serrano,

Pneumonia Due To Drowning II (série Morgue),

1992

fonte:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=74183&wid=425111165

Fig.22- Andrés Serrano

Heart Attack (série Morgue)

1992

fonte:<http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/heart-attack-from-the-morgue-efzeOGHCZyHDPzI15jknZQ2>

Fig.23- Joel Peter Witkin

Agonistes of the Eternal Wait.

1990

fonte:<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/agonistes-of-the-eternal-wait-three-teratoids-a-Lm1rV9aD8qYz5uT88-cPBg2>

Fig.25- John Morton

Lucky Leporicide

2010

fonte:<http://inksnow.blogspot.pt/2010/04/unbecoming-john-morton-mfa-exhibit.html>

Fig.26- Emma Kisiel

At Rest (Dear I)

2011

fonte:<http://www.emmakisiel.com/at-rest/>

Fig.33- Dead Horse, from War, 1924

Etching on cream laid paper

142 x 196 mm (plate); 475 x 353 mm (sheet)

fonte:<http://davidmhart.com/liberty/Art/WarArt/Dix/Dix.html>

Fig.36- Jan Štursa

Drowned cat

Wax,

1904

fonte: fotografia de Constança Bettencourt