

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL**

**SÍLVIA RAIMUNDI FERREIRA**

**“MARCAS DO ABJETO”**

**PORTO ALEGRE  
2006**

**SÍLVIA RAIMUNDI FERREIRA**

**“MARCAS DO ABJETO”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador Edson André Luiz de Sousa

**PORTO ALEGRE  
2006**

**SÍLVIA RAIMUNDI FERREIRA**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação “Marcas do Abjeto” como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Psicologia Social e Institucional, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dissertação defendida e aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Comissão Examinadora:

---

Liliane Seide Froemming – Doutora – UFRGS

---

Luis Eduardo Rosito Achutti – Doutor – UFRGS

---

Cláudia Maria Perrone – Doutora – UFSM

Dedico este trabalho à Letícia.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Letícia por ter impresso em mim o desejo pelo mestrado, ao Antônio Augusto por me ajudar a realizá-lo, e ao Paulo que me acompanhou neste processo.

Agradeço muito ao Marco Aurélio por ter me apresentado a estes artistas e enchido minha caixa de correspondência com artigos excelentes.

Ao meu orientador Edson Sousa que há algum tempo me acompanha neste projeto de juntar arte e psicanálise.

À Bia – conquista deste mestrado, ao Norton – conquista antiga, à Rita, ao Volnei, ao Márcio, à Károl, e a todos os colegas que sempre ajudam tanto.

# SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
INTRODUÇÃO .....	8
1. PARADIGMAS ESTÉTICO-CULTURAIS OU SUBJETIVAR-SE NA CONTEMPORANEIDADE .....	10
2. COMO REPRESENTAR O IRREPRESENTÁVEL? OU O ABJETO E SUA RELAÇÃO COM O REAL .....	22
3. STELARC .....	36
4. NAN GOLDIN .....	44
5. CINDY SHERMAN .....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	61

## RESUMO

Esta pesquisa analisa os efeitos subjetivos resultantes das transformações sociais contemporâneas, tais como o impacto da tecnologia e o crescente poder da imagem, que resultam na problematização sobre o lugar do corpo na sociedade. Esta análise é proposta a partir da leitura de obras específicas de artistas contemporâneos identificados à arte abjeta, modalidade da arte vinculada à constituição do ser humano e à apresentação do real.

**Palavras-chaves:** Corpo, sociedade contemporânea, abjeto.

## **ABSTRACT**

This research analyzes the subjective effects resulting from the contemporary social changes, such as the impact of technology and the increasing power of image, that lead to the problematization on the place of the body in society. This analysis is proposed anchored in the reading of specific works from contemporary artists of the abject, art style linked to the human being's constitution and to the presentation of the real.

**Keywords:** body, contemporary society, abject.



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo considerar, no contexto social contemporâneo, a condição do sujeito em suas relações com o abjeto. Este objetivo viabiliza-se por meio de pesquisas teórico-críticas multidisciplinares: inicia à luz de conceitos provenientes da sociologia, da psicologia social e da psicanálise, e prossegue pela análise de obras de artistas contemporâneos identificados à arte abjeta.

O primeiro capítulo aborda a crise ético-cultural da modernidade e certas transformações sociais que vieram a caracterizar o período contemporâneo, dentre as quais as alterações na noção de moral vigente e a criação de novas formas de relações e agrupamentos. A base sociológica é obtida em obras de pensadores eminentes - Louis Dumont, Guy Debord, Gilles Liepovetsky e Michel Maffesoli. Levanta-se a hipótese de que a reordenação de valores sociais – advindas da cultura da imagem – gerou novas subjetividades, provocando uma ruptura entre o sujeito e sua própria história e reduzindo-o ao lugar de objeto produzido pela lógica do consumo.

O segundo capítulo estuda o abjeto e sua relação com o real. O suporte teórico fundamenta-se em obras de George Bataille sobre o erotismo, em conceitos psicanalíticos de Júlia Kristeva a respeito do semiótico e o simbólico (fases vivenciadas pelo sujeito na aquisição da linguagem), e no pensamento de Georges Didi-Huberman quanto ao valor de um objeto de arte face à dialética do olhar.

O enfoque teórico-prático do terceiro capítulo – a partir da arte performática de Stelarc, de fotografias de Nan Goldin e Cindy Sherman, representantes significativas da arte contemporânea – justifica-se no conhecimento consagrado de que a arte

antecipa e representa aquilo que está nas bases da subjetividade de um determinado momento histórico e social.

O olhar analítico sobre a arte ressalta a inédita e atual justaposição da alta tecnologia e de fenômenos tidos como retrógrados, como o tribalismo, o animismo e intervenções no corpo.

## **1. PARADIGMAS ESTÉTICO-CULTURAIS OU SUBJETIVAR-SE NA CONTEMPORANEIDADE**

A cultura, entendida como o conjunto de fenômenos materiais e ideológicos que caracterizam uma civilização em relação à outra, é constantemente submetida a transformações que são ligadas a uma experiência de tempo, surgem como inevitáveis, e produzem inquietações e sofrimento aos sujeitos que se vêem forçados a assimilar e elaborar novas formações sociais. Cada processo de mudança – intervém diretamente na vida de cada cidadão, que se vê jogado entre os conceitos que fizeram parte de sua formação e convocado a responder às demandas dessa nova sociedade.

Por mais que se questionem os termos modernidade e pós-modernidade, é visível que a última passagem de século trouxe consigo uma reordenação de valores. Refundar-se a partir de novos significantes, este é o trabalho de cada sujeito quando lançado nas mudanças sociais produzidas pela contemporaneidade.

A modernidade surge rompendo com as sociedades hierárquicas, que eram organizadas em nível crescente de importância e autoridade, e traz consigo a noção de igualdade, na qual o homem, e não mais a divindade, é o valor supremo e impõe a sua ordem racional ao mundo. O antropólogo Louis Dumont (1993), em sua análise sobre o individualismo, fala de uma percepção da natureza social do ser humano, que leva o homem moderno a conceber-se como indivíduo, como uma múnada independente e autônoma, concepção essa que encobre o fato de que o homem está atravessado pelo social, constituinte de sua própria natureza. Tal concepção encontra sua expressão emblemática nos ideais de igualdade e liberdade. Percebe-se assim a

estreita relação entre o indivíduo moderno e a democratização da sociedade. Trata-se da passagem de um modo social regido pela hierarquia para uma concepção igualitária, na qual a relação entre indivíduo e sociedade não é mais de estreita dependência, mas sim de oposição: se o indivíduo está colocado acima da sociedade que o constitui, esta só existe em função daquele.

Segundo Dumont, as sociedades hierárquicas se organizavam segundo relações de interdependência entre o conjunto da sociedade e os elementos que a constituíam. Eram sociedades organizadas em nível crescente de importância e autoridade, sendo que cada nível englobava e exercia poder sobre os níveis inferiores a si, mas se colocava em uma posição secundária em relação as funções específicas dos mesmos. É importante frisar este atributo das sociedades hierárquicas para explicitar a estreita dependência entre os diversos níveis, interdependência que apontava para a valorização das relações entre os homens em detrimento das relações homens e bens.

As sociedades modernas são regidas pelo princípio igualitário, não são concebidas como uma cadeia que deriva sua unidade da ligação entre seus elos, mas como uma associação de elementos dispersos e autônomos que deliberadamente se unem para assegurar a sobrevivência e o bem estar. Este modo de ver a sociedade é solidário à maneira como o homem moderno encara o universo, no qual ele é o valor supremo e impõe sua ordem racional. As sociedades modernas não são mais do que a soma dos indivíduos que as compõem, um conjunto de elementos dispersos, onde a autonomia individual é sempre mais acentuada do que a interdependência mútua.

A transformação da sociedade tradicional em sociedade moderna é marcada

pela passagem do “ser” ao “ter”. Na hierarquia, os indivíduos eram representados como identidades posicionais cujo valor era dado pelo lugar, fixo, que ocupavam na cadeia hierárquica; na modernidade, o valor da identidade individual é dado pela autonomia em relação ao todo, associada particularmente ao acesso aos bens.

Debord (1997) postula o conceito de “sociedade do espetáculo”, como uma forma atual de estar no mundo, caracterizada pela degradação do ter e pelo reinado do aparecer, sendo que as relações entre os homens já não são mediadas por coisas mas por imagens. Trata-se de uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentada: nela os indivíduos consomem, através das imagens, aquilo que lhes falta. O vivido transforma-se em uma representação: aquilo que era realidade transforma-se em imagem e o que era imagem transforma-se em realidade, e a costura que falta a vida é possível recuperar no plano das imagens.

A “espetaculirização” pelo excesso de sentido provoca a alienação, impede que os sujeitos se impliquem frente ao que é exposto, embotando o espírito crítico e a percepção dos mecanismos inerentes ao processo de produção. Na alienação do espectador frente ao objeto contemplado, o que ocorre é que quanto mais o sujeito contempla menos vive, mais aceita as imagens dominantes e menos enxerga o seu próprio desejo.

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: este desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem especular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 1997, p. 15)

Para esse autor, a “espetacularização” é uma conseqüência da sociedade

capitalista, em que as qualidades concretas dos objetos são anuladas em favor do seu valor de troca e encontram seu símbolo na abstração do dinheiro. Dessa forma a economia torna-se um fim em si mesma e governa o homem que a criou. O espetáculo é o resultado de um modo de produção que se constitui como modelo da vida em sociedade, como uma “visão de mundo”.

O mundo da arte reflete diretamente as transformações econômicas, políticas e sociais. A arte contemporânea passa a desfrutar de uma grande popularidade, galerias e museus de renome não têm dificuldade de público para as inaugurações de suas exposições, e o valor de comércio das obras de determinados artistas registra um índice exorbitante, mostrando que, para alguns, a arte se transformou em um investimento seguro e sem desvalorização de uso.

Posições contrárias se estabelecem: para alguns críticos, a arte passou a obedecer às leis da moda, e os valores estéticos passaram a ter um curto prazo de validade: o que está em questão é sempre a produção do novo. Por outro lado, em oposição ao valor de mercado da arte, surgem correntes que se propõem a retomá-la como uma força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista.

De acordo com Debord, a sociedade do espetáculo preconiza o fim da história e da cultura, ou pelo menos, a sua negação. O homem estaria reduzido à condição de ser um número: um número em um banco de dados (que o identifica) e um número no espetáculo do dia-a-dia.

Diferentemente das visões dos principais teóricos da pós-modernidade (que vêem esse momento como um período de crise das relações sociais), o sociólogo francês Michel Maffesoli tem uma visão positiva do mundo contemporâneo. Para ele a

proliferação e o crescente poder da imagem (que é capaz de suscitar intensos sentimentos coletivos) produzem uma comunhão e uma coesão social.

Maffesoli (1995) direciona seu olhar para além do individualismo e do racionalismo enunciados pelos críticos da sociedade de consumo, e analisa a pós-modernidade como um fenômeno global de comunicação, caracterizando-a pelas identificações fugazes, pelo tribalismo e pelo hedonismo. Para ele, a comunicação (base das relações sociais) não se resume a uma sociologia da mídia, mas tem a ver com a vida em sociedade, com a relação que se estabelece no contato entre os sujeitos, mesmo que esse contato se dê de formas diferentes e fragmentadas. Maffesoli não propõe uma sociologia crítica, não pretende fornecer nenhuma moral, nem estabelecer qualquer devir; ao contrário, propõe uma crítica da sociologia, uma leitura compreensiva da comunicação.

Em uma de suas obras (1998) ressalta que cada época tem seu mito fundador, uma espécie de lençol freático sobre o qual se constrói a vida – uma infra-estrutura mental ao nível social. O mito fundador da modernidade foi a idéia de progresso. A visão capitalista da sociedade moderna implicava em projetar para o futuro, ou seja, usando uma expressão freudiana, em postergar o gozo. A idéia da humanidade em uma marcha real para o futuro trazia consigo a compreensão da sociedade como algo uno, sendo necessário eliminar os conflitos, as contradições e os paradoxos. Surgiram assim o estado-nação e as instituições sociais de base: família e escola. O período moderno também foi marcado pela constituição das grandes ideologias. No ideal democrático havia a predominância de uma concepção racional e mecânica da vida social e do indivíduo.

O termo pós-modernidade, que hoje designa para muitos autores o período contemporâneo, é oriundo do campo da arte, e foi proposto, nos anos 50, por arquitetos que, em reação ao funcionalismo arquitetural então vigente, passaram a tomar contribuições das mais diferentes culturas. As principais características culturais pós-modernas estão em oposição àquelas da modernidade, e englobam um mundo fragmentado e uma multiplicidade de valores que se colocam uns ao lado dos outros. Em lugar do estado-nação observa-se um localismo: uma ênfase no lugar onde se vive. As instituições começam a falir e se estabelece uma tentativa do resgate ao próximo – a isso Maffesoli denomina tribalismo: a aproximação em pequenos grupos. Há, também, a fragmentação das grandes ideologias – cada tribo tem a sua própria ideologia para lançar mão. Elementos importantes nessa transformação são o presenteísmo pós-moderno (trata-se de gozar de imediato), e a tendência ao hedonismo, que permeia não apenas a elite, mas todas as diferentes camadas sociais. Há uma corporeização do ambiente: o corpo toma um lugar importante na vida social, deixa de ser apenas um corpo produtivo, para ser um corpo amoroso, um corpo erótico. Ao contrário de autores que associam o prazer à resignação, Maffesoli o vê como algo que ajuda a resistir à força uniformizadora do sistema.

De acordo com o que esse pensador expõe, o que melhor pode caracterizar a pós-modernidade é o vínculo que está sendo estabelecido entre a ética e a estética. A estética sendo entendida no sentido etimológico do termo, ou seja, a faculdade comum de sentir, de experimentar. A experiência ética diz respeito aos sentimentos comuns em um conjunto social, ao laço social, já que a produção de discursos e narrativas sobre o sentido da vida, na atualidade, não é dada por nenhuma verdade transcendental,



e sim por uma tarefa coletiva onde cada sujeito tem a sua pequena participação.

Essa poderia ser a minha hipótese central: o paradigma estético é o elemento que permite englobar uma constelação de ações, de sentimentos, de 'ambiências' específicas do espírito dos tempos modernos. Tudo aquilo que diz respeito ao presenteísmo, ao senso de oportunidade, tudo aquilo que remete à banalidade e à força agregativa. Numa palavra, a ênfase no "carpe diem"<sup>1</sup>, hoje novamente em voga, tem na matriz estética um lugar privilegiado. (MAFFESOLI, 2005, p. 65.)

A própria noção de justiça é relativizada de acordo com os sentimentos de um grupo de um dado território. A renovação da ordem moral se dá a partir de sensibilidades locais que desencadearão, a posteriori, um efeito global. Dessa forma, o imaginário coletivo de um determinado grupo escorre e irriga os grandes movimentos de massa, influenciando uma multiplicidade de grupos sociais.

O momento tribal pode ser comparado ao período de gestação: alguma coisa é aperfeiçoada, provada, antes de decolar para uma expansão maior. (MAFFESOLI, 1998, p. 30).

Uma característica da reunião dos grupos contemporâneos é que não está calcada em interesses objetivos, como religião, política, ou finanças, mas sim no conceito de amizade. Quando não há uma idéia racional da sociedade, existe a emoção do ponto de vista da comunidade. É em espaços públicos abertos, como cafés, bares, boates, onde circulam, de modo simultâneo, a palavra, o alimento e a bebida, que se observa a expressão da sensibilidade coletiva no cotidiano. Beber e falar de assuntos banais provocam o "sair de si", aura específica que sedimenta o neotribalismo, cuja razão de ser é a preocupação com um presente vivido coletivamente. O agrupamento (ou identificação) pela simpatia está em perfeita congruência com o desenvolvimento da imagem, do espetáculo, onde a ordem é a do gozo. Trata-se de um vaivém de um grupo ao outro, e não de uma agregação a uma comunidade. A pós-modernidade não

---

<sup>1</sup> Carpe diem: expressão em latim que significa aproveite o dia ou também viva o momento.

repousa sobre a lógica da identidade, mas sobre identificações mútuas.

Identificação significa em um momento determinado estar fortemente ligado a alguma coisa. Mas amanhã será outra. Processo de sinceridades sucessivas. Não há uma verdade, mas várias, às quais se adere oportunamente. (MAFFESOLI, Zero Hora, 1995).

No movimento neotribal, a estética além de ser um meio de experimentar e sentir em comum é também um meio de reconhecer-se. O modo de vestir, os adereços, as tatuagens instauram e reafirmam o grupo. Se na modernidade multiplicaram-se as possibilidades de relações sociais, também é verdade que se esvaziou o conteúdo real das mesmas. Na pós-modernidade o pequeno grupo restaura a eficácia simbólica. A valorização do grupo é uma desconstrução do individualismo moderno. A integração do lúdico e do onírico ao racionalismo indica que os comportamentos atuais não se limitam à lógica do produtivismo.

A pós-modernidade propõe, portanto, uma multiplicidade de estilos de vida, um multiculturalismo, em que se observa a coexistência dos contrários: os estilos de vida de cada grupo se opõem, uns aos outros, de maneira conflitual e harmoniosa, formando, em encadeamento de rede, as massas contemporâneas.

Maffesoli reconhece o imaginário como a força determinante da vida social e propõe uma “sociologia da imagem” que abandone os preconceitos contra o imaginal, abandonando também qualquer análise baseada em categorias clássicas, tais como modo de produção, classe social, partido político, e outras dessa natureza.

Sem desconsiderar a importância das teorizações de Maffesoli para o avanço da compreensão da pós-modernidade, a fragilidade de sua proposta está justamente em não abordar a questão do poder, e em não levar em conta a influência do capital, do mercado e das condições históricas de produção em qualquer período de uma

sociedade. O risco de uma “ética de instante” é a produção de uma sociologia que se debruce unicamente sobre o contemporâneo, e o preço da alienação em relação ao poder é a cegueira frente às possibilidades disfuncionais da imagem, como a da produção de discriminação e exclusão social.

Lipovetsky (1989) aponta a contradição da sociedade contemporânea: de um lado uma suposta autonomia do sujeito pós-moderno e, de outro, mecanismos de controle adaptados a se apresentarem de forma menos diretiva e impositiva ao indivíduo. O autor destaca, também, a diferença da disciplina moderna (entendida como um conjunto de técnicas e regras cuja finalidade era submeter os indivíduos a uma padronização do comportamento) ao “processo de personalização”, modalidade atual de organização da sociedade e de gerenciamento dos comportamentos, não mais pela coerção, mas pelo máximo de desejo. Para ele a indiferença do sujeito contemporâneo se dá pelo excesso e não pela falta.

Em “O Império do Efêmero” (1989), Lipovetsky examina o papel crucial da moda na re-construção dos valores sociais, moda que passa da desqualificação do passado e das tradições para uma supervalorização do efêmero e para o domínio da sedução. O hiperconsumo é sustentado por uma lógica hedonista e emotiva que determina a qualidade das relações dos homens com seus afetos e com a vida.

Segundo esse autor, a situação paradoxal da sociedade hipermoderna (sua denominação para a sociedade contemporânea) traz como conseqüência uma fragilização do indivíduo que, frente à desestabilização do controle social, vê-se obrigado a dar conta de suas próprias escolhas e ações na sociedade. Na busca pelo reconhecimento se observa uma lógica do excesso, que freqüentemente encontra no

corpo um depositário destes ideais.

Apesar das divergências entre os teóricos da contemporaneidade, uma coisa parece ser de senso comum: o efeito que a supervalorização da imagem, na medida em que transforma os ideais sociais, teve sobre o corpo humano, questionando-o na sua capacidade de dar conta das exigências surgidas na atualidade.

Pode-se afirmar que o corpo, em seus vários e distintos sentidos, tornou-se uma das grandes áreas políticas da atualidade: do corpo político de Michel Foucault (produto de uma coerção social); ao corpo produto de consumo explorado incessantemente pela mídia; ao corpo-máquina investigado pela ciência; ao corpo metamorfoseado da arte contemporânea; ao corpo obsoleto frente à tecnologia.

Esta última, a tecnologia, tem produzido especial inquietação nos teóricos da contemporaneidade: de um lado há os que se interrogam se o homem e a vida não estariam ameaçados pela crescente ingerência da ciência e da tecnologia sobre a sociedade; no outro lado estão os defensores da tecnologia, segundo os quais ela atende aos desejos da sociedade que a criou para ser uma extensão do corpo humano.

Diferentes formas de análise enfocam a suposta “defasagem” do corpo ante a tecnologia atual: a primeira análise propõe uma reação negativa à tendência de utilização da tecnologia, chegando inclusive a sugerir a necessidade de controle sobre avanços tecnológicos que tenham efeitos nocivos à natureza humana; a segunda se interroga sobre o corpo que tem sido redimensionado, remodelado e levado ao máximo de sua juventude e funcionalidade, na busca de padrões ideais de estética e saúde; a terceira análise propõe uma radicalização da defesa da funcionalidade do humano, pois reconhece o corpo como algo que retarda o progresso tecnológico e limita suas

potencialidades.

Michel Foucault sugere que uma característica da modernidade foi a busca por normas somáticas inatingíveis. Hoje, através de cirurgia plástica e de clínicas de estética, observa-se um número cada vez maior de intervenções no corpo em busca do ideal de beleza. Nesta visão a sociedade moderna, ao tentar anular de todas as formas o sentimento da dor, entra em um entorpecimento psíquico que a impede de reconhecer o autêntico prazer.

O fato é que o corpo perdeu seu caráter de estabilidade para transformar-se em algo moldável. O homem experimenta atualmente a sua potencialidade como inventor de si mesmo: ao produzir novas formas de si, ele busca tanto a adequação às normas sociais quanto o oposto, a diferenciação dos padrões homogeneizantes.

O paradoxo reside no fato de que, no mesmo momento em que um virtualismo propõe a desmaterialização do corpo, surge a arte abjeta, que retoma a materialização e a dimensão orgânica do mesmo. Nas obras de alguns artistas contemporâneos vê-se uma exposição da materialidade do corpo em uma crítica ao corpo-imagem e em uma elevação do corpo físico, como suporte da dor. A re-territorialização do corpo é proposta como um modo que possibilita ao sujeito a retomada a de si mesmo. A carne e as vísceras traduzem o diálogo do sujeito com sua realidade.

Mudanças definitivas, tais como marcações, tatuagens, escarificações, fazem contraponto à transitoriedade contemporânea e buscam eliminar a sensação de impotência frente à rapidez das modificações da cultura. Da passividade à atividade, essa é a proposta subjacente a esses movimentos: violentar a si mesmo, ao se auto-infringir dor, é uma forma de proteção contra a violência externa a si, sobre a qual não

se tem nenhum controle.

Essa posição do corpo, como fronteira entre o sujeito e o mundo que o cerca, funda a relação corpo e cultura, pois ambos transformam-se conforme as normas da sociedade a que pertencem, ao mesmo tempo em que a espelham. A leitura da retomada do corpo orgânico, por artistas contemporâneos, através do abjeto, coloca-se, desta forma, como uma leitura do processo de subjetivação na sociedade atual.

## 2. COMO REPRESENTAR O IRREPRESENTÁVEL? OU O ABJETO E SUA RELAÇÃO COM O REAL

*É o excesso que ilumina o sentido do movimento.  
George Bataille*

Georges Bataille (1987) identifica a sociedade como um sistema de violência e força de exclusão, na qual o abjeto é uma forma de coesão social: aquilo que o sistema não consegue assimilar, ele rejeita, constituindo-se em um movimento de atração e repulsão. Para o autor, esse processo de violência e exclusão está relacionado às proibições universais da sociedade, e é somente a partir da transgressão aos interditos que se pode experimentar as vivências de erotismo, contemplação da morte e horror. Nessa proposta, as formas de vida social devem ser perturbadas, incomodadas ao máximo, pois é a transgressão que dá a autenticidade ao humano e que consegue liberá-lo da carcaça forjada pela repressão.

O erotismo abre à morte. A morte abre a negação da duração individual. Poderíamos, sem a violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível? (BATAILLE, 1987, p. 23)

Bataille (1987) postula que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Ele distingue a atividade reprodutiva dos animais, da dos homens e afirma que só o humano faz da sua atividade sexual uma atividade erótica ao investi-la de uma procura psicológica independente do fim da reprodução. Para ele, o que está em questão no erotismo é a dialética entre a continuidade e a descontinuidade dos seres. Os homens têm a nostalgia da continuidade perdida, não aceitam a individualidade perecível que são, e é essa nostalgia que comanda as 3 formas do erotismo: erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado. Nelas o que está sempre em questão é a tentativa de

substituir a solidão do ser por um sentimento de continuidade profunda.

No erotismo dos corpos a reprodução leva à descontinuidade dos seres (já que lida com seres descontínuos), mas põe em jogo a sua continuidade, apontando para a visível relação da reprodução com a morte.

Na reprodução humana o espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em conseqüência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 1987, p. 14)

Há um paradoxo nesse processo que anima os movimentos do erotismo, pois a passagem do descontínuo ao contínuo só se dá através da violência: sem uma violação do constituído (que se constitui na descontinuidade) não se pode imaginar a passagem de um estado a outro. O desejo erótico supõe uma dissolução do ser, desapossamento de si em troca da fusão, e tem, na nudez, o seu emblema.

No erotismo dos corações o que está em jogo é o caráter mortífero da paixão, sendo que o sentimento de continuidade é visto como possível através da posse do ser amado. A experiência amorosa, apesar de carregar em si uma promessa de felicidade, é marcada por um profundo processo de desordem e angústia, visto que, frente à visão da imagem da fusão, se re-atualiza o sentimento de violação da individualidade descontínua.

O erotismo do sagrado está ligado ao sentimento de continuidade voltado para o amor a Deus. Na religiosidade, a continuidade dos seres se manifesta através da morte, e esse pensamento é a base do sacrifício religioso que pode, assim, ser comparado à vida erótica. No sacrifício há tanto o desnudamento quanto a imolação da vítima, uma ruptura que se apresenta frente a espectadores que confirmam o retorno



da mesma à continuidade perdida.

Segundo Bataille, foi através do trabalho que o homem se desvencilhou de sua animalidade, abrindo, então, uma cadeia de reações que determinam uma mudança de atitude perante a morte e a sexualidade. O trabalho traz consigo os interditos, e por consequência a consciência da morte e a sexualidade contida.

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. (BATAILLE, 1987, p. 29)

Se para o autor o erotismo é um movimento interno, o interdito também o é. A interdição não vem de fora, não é exterior ao humano, por isso, carrega uma verdade que lhe concerne e é sustentada pela angústia.

Pode-se dizer que a transgressão é o triunfo do erotismo sobre a angústia, mas ela não suprime o interdito, ao contrário, ela o suspende para retirar dele o prazer. Marca-se aí a relação: desejo e medo/angústia e prazer. Esse movimento de atração e repulsão constitui-se como base do conceito de abjeto em George Bataille.

Para ele, o horror está vinculado à negação e ao estranhamento frente ao desconhecido, e produz no sujeito tanto atração quanto repúdio, pressuposto, este, da abjeção. Essa experiência interna – náusea –, por ser uma experiência afetiva, não tem limite, e escapa ao domínio da cognição.

A partir do informe Bataille propõe a existência de “formas miseráveis” definidas como formas desconhecidas que se produzem do interior para o exterior, por exemplo, as emoções sexuais indefiníveis (relacionadas a desejos inconscientes), que tomam a forma de irritação consciente, ou de emoção perturbadora. O informe é algo que a própria forma traz à tona.

Na proposta do autor “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão de limites”, e a vida erótica fica inscrita nos domínios da violência, pois sexo e morte possuem uma unidade profunda. Bataille cita que, para Sade, “o movimento do amor levado ao extremo é um movimento de morte”. Fusionar os corpos corresponde à violação das identidades e à dissolução das formas:

Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido do tempo – de duração individual – amplia sua significação. (MORAES, 2002, p. 50).

Bataille propõe, como sentido último do erotismo, a morte: o corpo agonizante e retorcido, que encontra como objeto emblemático uma mesa de sacrifícios. O cadáver é para o homem uma imagem do seu destino, da violência que o destruirá assim o terror cerca o objeto com um halo de glória.

No período que compreendeu as guerras mundiais, os ritos de sacrifício, como foram propostos por Bataille, restavam como nostalgia, e a tecnologia da morte submetia-se à lógica da produtividade.

Segundo MORAES (2002, p. 56): “Fragmentar, decompor, dispersar: estas palavras se encontram em qualquer definição do espírito moderno.”

Diante da destruição da Europa e de um mundo em ruínas, restava ao artista moderno tentar capturar esse espírito de caos em trabalhos marcados pelo sentimento de transitoriedade. O experimentalismo deu lugar ao vazio e à fragilidade. É possível ver nos trabalhos de artistas que vivenciaram esse período, como Pablo Picasso e Salvador Dalí, um sujeito que não pode ser visto como uma unidade e que é representado através da fragmentação de seu corpo.

As normas de produção da ideologia capitalista conferiam aos objetos um valor meramente utilitário, o que culminou com os objetos bélicos produzidos na guerra e

que levou os artistas a propor a subversão dessa condição.

André Breton (1985), no “Segundo Manifesto do Surrealismo”, aponta para uma urgente retomada do concreto (o primeiro manifesto coloca a experiência onírica como fundamento essencial da arte), propondo a subversão da utilidade prática dos objetos.

Essa conformação sócio-política é a porta de entrada para o surgimento dos objetos surreais, que os subverte de sua função e os submete ao imaginário e ao desejo. A forma encontrada para a produção de novos sentidos ao objeto é torná-lo invisível e velado. O objeto oculto evoca o vazio e propõe ao mesmo uma gama de novas significações.

O surrealismo afirma a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, desumaniza-o na tentativa de penetrar no campo das sensações relativas ao gozo erótico e no conseqüente desagregamento dos sentidos. Os surrealistas retomam, na obra de Sade, aquilo que aponta para a fúria do desejo que mescla, no erotismo, prazer e dor. A violência é a condição necessária para uma nova totalidade humana.

Georges Bataille critica certas produções do movimento surrealista, em particular a fragmentação estilizada das formas do corpo. Ele não se contenta com a simples oposição da estética moderna à estética clássica. Recusando qualquer conciliação de contrário ele exclui qualquer possibilidade de um terceiro conciliador: é necessário jamais abrir mão do impasse. O projeto do autor, ao mesmo tempo em que remete aos fundamentos da liberdade do imaginário, resume o sentido último de seu antropomorfismo dilacerado, insistindo em repensar o homem a partir do nada.

A psicanalista Júlia Kristeva (1982), em uma análise da arte contemporânea,

retoma o conceito de abjeto de Georges Bataille propondo-o como inerente ao sujeito: abjeção é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo e se deixa seduzir.

Kristeva desenvolve seu conceito de abjeto a partir da distinção de dois momentos específicos da aquisição da linguagem o semiótico e o simbólico. O semiótico: que diz respeito à fase pré-linguística da infância, na qual o corpo da criança se compõe de zonas erógenas em constante processo de mudança, sem identidade fixa, período no qual ela tenta se apropriar da linguagem dos adultos pela imitação, através do balbucio – uma linguagem que, pela falta dos sinais lingüísticos necessários, se apresenta sem um sentido lógico e convencional. O semiótico está associado ao corpo maternal como fonte de ritmos e movimentos, ainda descarregados de significação e, por isso, operando na materialidade do corpo. O simbólico que está ligado à crise edípica e à fase de aquisição da linguagem na qual a criança se reconhece como um “eu”, assumindo, portanto, sua posição na ordem simbólica. O elemento simbólico possibilita a referência, pois está associado à gramática e à estrutura de significação.

A significação da linguagem para os sujeitos só se dá a partir da combinação destes dois elementos, semiótico e simbólico, pois sem o simbólico toda a fala teria uma significação delirante, mas é em função de seu conteúdo semiótico que as palavras dão significado à vida.

É justamente a estruturação do sujeito a partir da linguagem que marca a sua instabilidade, sua descentralização, não podendo ser concebido como uma unidade, mas sim como um “sujeito em processo”. É a cultura que determina as posições do sujeito na sociedade, bem como seu inconsciente.

Kristeva se apropria do conceito grego de *cora*, que significa um receptáculo, um espaço fechado, um útero, para descrever o conteúdo essencial do inconsciente. Ela redefine este conceito postulando-o como uma articulação móvel que traz consigo as memórias mais arcaicas dos laços do sujeito com o corpo materno, memórias que são reprimidas com a sua entrada na ordem simbólica e, a partir de então, experimentadas como silêncio, contradições e ausências. A *cora* é uma pulsão rítmica, é o que é filtrado inevitavelmente pela linguagem, mas que ainda não é linguagem.

A abjeção se constitui na heterogeneidade da linguagem, entre o semiótico e o simbólico: é uma trama torcida de afetos e pensamentos que não tem objeto definível, tendo apenas uma qualidade de objeto que é a de ser oposto ao eu; mas, se por um lado o objeto sedimenta o sujeito na procura de um desejo por um significado, por outro o abjeto o leva “em direção ao lugar onde o significado desmorona”.

Para Júlia Kristeva a abjeção está diretamente relacionada à função materna, sendo que a alimentação recusada e expelida pela criança é uma das formas visíveis e mais arcaicas da abjeção.

Segundo ela, a abjeção é uma operação psíquica através da qual se constituem as identidades subjetivas e de grupo, pela exclusão daquilo que ameaça as fronteiras sociais e singulares. A fim de nos tornarmos sujeitos temos que abjetar o corpo materno, principal ameaça ao sujeito em estruturação: para fazer-se nascer é necessário reagir através dos soluços e vômitos.

Eu experimento a abjeção só se um outro se estabeleceu no lugar que será o “eu”. Em absoluto, não através de um outro com o qual eu me identifico e incorporo, mas com um outro que me precede e me possui, e, através de tal possessão me produz. (KRISTEVA, 1982)

O que produz a abjeção é o que perturba a identidade, o que aponta para a

fragilidade daquilo que supostamente deveria salvar o sujeito da morte. Delimitado na fronteira entre o eu e o outro, o interior e o exterior, a morte e a vida, o abjeto não livra o sujeito daquilo que o ameaça, mas o mantém constantemente em perigo, preservando o que existia na arcaica relação pré-objeto, na violência da separação do corpo materno, na qual qualquer significação desaparece e só o afeto imponderável é realizado: defesa contra essa ameaça exorbitante, ao mesmo tempo tão tentadora a tão condenada, e por isso repugnante.

O abjeto traz em si a violência da lamentação de um objeto que sempre esteve perdido, e circula entre a pulsão de morte e a produção de uma nova significação. Repetição incansável de um impulso que, produzido por uma perda inicial, não pára de insistir, apagando e retraçando incessantemente os limites do eu.

Kristeva vê na abjeção um modo que provoca na arte contemporânea profundas mudanças, quando essa se refere à utilização do corpo como matéria e suporte de investigação. O abjeto testa os limites da sublimação e afirma que o papel do artista não é sublimá-lo, mas sim de investigar, explorar, sondar a ordem social em crise.

Os procedimentos de incorporação do abjeto na arte contemporânea seguem basicamente em duas direções: a primeira busca o objeto obsceno como uma forma de aproximar-se da abjeção; a segunda representa a condição da abjeção, explorando os efeitos metafóricos para provocar a sua essência repulsiva e tornar reflexiva a sua operação.

Dessa forma, algumas produções da arte contemporânea aproximam-se das noções de informe e de abjeto propostas por Bataille, resultando em uma arte disforme, na qual a contemplação do sujeito se dá através de noções de ambigüidade e

desdobramento. A proposta desses artistas é em integrar o discurso da abjeção, reinserindo a questão do corpo na produção plástica.

Didi-Huberman (1998) explicita que o valor de um objeto de arte, ou a potencialidade que nosso olhar tem frente a uma obra de arte, tem a ver com o que nela nos olha, ou melhor, nas palavras do autor, *“aquilo que vemos vale – vive – apenas por aquilo que nos olha”*.

Para esse autor, o valor de uma imagem, ou o que nos olha nela, tem sempre o caráter de uma perda, uma perda que nos concerne e que por isso nos persegue, mesmo que seja por uma simples associação de idéias; neste sentido, ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta.

Didi-Huberman (1998) aponta para o jogo existente no “ver” entre o vazio e o volume, sendo que a visão se choca sempre com o volume dos corpos, pois esses são os primeiros objetos de todo o conhecimento e de toda a visibilidade, mas também são coisas a tocar. Às vezes é preciso fechar os olhos para ver: quando o visível é inelutável um trabalho do sintoma atinge o corpo vidente e o cega. Por outro lado, o autor nos aconselha a abrir os olhos para experimentar o que não vemos: o que não vemos como evidência visível, mas que nos olha como obra uma de perda.

A cisão do olhar, evocada por Didi-Huberman, encontra sua “situação exemplar” no olhar de quem se acha frente a um túmulo: de um lado há a evidência de um volume (uma massa de pedra, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições); de outro há uma espécie de esvaziamento (do inevitável da existência, do esvaziamento da vida). Diante de um túmulo nossas imagens nos remetem ao que o túmulo encerra, ou seja, a identificação com o semelhante morto e a angústia de saber

e, ao mesmo tempo, não saber, o que vem a ser o meu corpo entre o seu volume e o vazio que ele encerra.

Frente a um túmulo abrem-se, por conseguinte, duas possibilidades de negação do que é visto, ou, pode-se dizer, duas possibilidades de recalçamento da angústia: a primeira é ater-se ao que é visto, ao volume visível, que é o exercício da tautologia, e a segunda é querer superar imaginariamente tanto o que vemos quanto o que nos olha, que é o exercício de uma crença.

Durante muito tempo a “arte cristã” produziu inúmeras imagens que tratavam de esvaziar o corpo da sua materialidade, reproduzindo túmulos (assim como o de Cristo) esvaziados de seus corpos: a proposta era ver o que não se vê, ou seja, não ver para crer.

De outro lado, o homem da tautologia é exemplificado através da leitura de algumas obras de artistas minimalistas dos anos 60, que procuravam, através da criação de objetos específicos, renunciar a toda ilusão e a toda ficção para serem vistos por aquilo que são.

Para Didi-Huberman (1998), a atitude da crença e a atitude da tautologia mostram-se como uma “luva do avesso”. De qualquer lado é sempre uma luva: ambas sonham com um olho puro, um olho sem sujeito; ambas buscam recusar à imagem o seu poder de abertura, de onde ela se torna capaz de nos olhar.

É do sujeito cindido da psicanálise que esse autor se utiliza para conceituar a dialética do olhar. A teoria freudiana do “fort da”, que funda o sujeito no jogo da simbolização, sustenta o ver como invariavelmente sustentado por uma perda. A criança com o carretel, em jogo, nos coloca frente a um paradoxo: no jogar há um momento de



imobilidade mortal, um momento em que somos olhados pela perda, e ameaçados de perder-nos.

Estamos de fato entre um diante e um dentro. E esta desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234)

As imagens de arte sabem apresentar a dialética visual desse jogo infantil, pois inquietam nossa visão, inventam lugares para essa inquietude e produzem uma poética da “representabilidade”.

Didi-Huberman nos mostra que uma imagem dialética deve se apresentar sempre como uma imagem crítica, ou melhor, uma imagem que critica a imagem, e que relança a nossa maneira de vê-la, nos obrigando a olhá-la verdadeiramente. Assim, uma imagem dialética não produz formas estáveis, mas deformações; não uma imagem a ser lida, mas uma imagem a produzir imagens, a produzir história.

Transpondo os conceitos que Didi-Huberman traz para a cena contemporânea, lança-se a seguinte questão: o que nos olha atualmente na arte abjeta para que ela seja um constante tema nas exposições? O que essa repetição nos diz?

Segundo Seligmann-Silva (2003), a arte contemporânea busca, através da aproximação do real, a apresentação da violência e das mudanças tecnológicas, sociais e políticas às quais o sujeito vem sendo submetido na atualidade.

A arte quer mostrar o i-limitado, sem medo da “queimadura” que a visão do “real” implica. Esse “corte” na fina película do “real” representa na verdade um momento no processo de dissolução das fronteiras que é característico do que se convencionou denominar pós-modernidade. (SELIGMANN-SILVA, Marcio. In: KEIL, Ivete; Tiburi, Márcia (Org.), 2004, p. 77)

Conforme Júlia Kristeva aponta, o abjeto fragiliza fronteiras do homem, problematizando tanto sua subjetivação, quanto os significados dados a priori pela cultura, portanto, não é estranho que os artistas sintam-se atraídos pela sua

potencialidade desestabilizadora dos sujeitos e da sociedade.

Para Hall Foster (1996) a “batalha” da arte contemporânea é travada a serviço do real, sendo que dentre as diferentes formas de aproximação do real encontra-se a arte abjeta.

Na arte atual a intervenção não se dá no sentido da estética, mas no da marcação, na inscrição no corpo como uma prática transgressiva. Marcio Selligman-Silva (2000), no livro “Catástrofe e Representação”, fala de um novo modo de pensar a catástrofe, que se instaura a partir da modernidade, que é a realidade como catástrofe, o cotidiano como passível de produzir eventos catastróficos – relacionando aqui a catástrofe com uma posição do sujeito frente a um acontecimento que se torna então irrepresentável, ou seja, a posição do sujeito frente ao real.

A noção de catástrofe como algo que escapa à possibilidade de representação por seu excesso, nos joga, por outro lado, no risco de conceber uma noção purista, ingênua, de representação, ou seja, na crença da existência de alguma representação que dê conta da realidade vivida.

Selligman-Silva cita George Hartman (que recorre à teoria freudiana de trauma), para nos dizer que os limites da representação na catástrofe estão além de uma impossibilidade técnica, mas dizem da própria impossibilidade de acesso ao evento traumático.

Segundo Freud, o trauma se caracteriza por ser um acontecimento que foge à nossa capacidade de recepção, que se apresenta como uma vivência que vai além da percepção, que transborda, e que convoca, em um segundo momento, a uma necessidade de repetição dessa cena traumática. A teoria do trauma em Freud é

retomada por Jacques Lacan a partir do conceito de real como um evento da ordem do irrepresentável, mas do qual o sujeito busca incessantemente acercar-se.

A psicanalista Maria Rita Kehl aponta, no texto “O Sexo, a Morte, a Mãe, e o Mal”, as três experiências de existência na qual o sujeito está excluído, e que, portanto, lhe são irrepresentáveis: o ato sexual que o concebeu; o ventre materno e a experiência uterina; e a morte. Segundo ela é a condição de passividade diante de um acontecimento que o torna irrepresentável para o sujeito.

A arte abjeta surge como uma tentativa aproximação do sujeito ao real, não se trata de representar o trauma, mas de evocá-lo, de provocar, através da repulsa, uma retomada da “memória da carne”. Tanto as imagens de substâncias orgânicas, quanto as imagens de auto-imolação devolvem ao homem a consciência de sua corporeidade, e evitam, desta forma, o desaparecimento da angústia necessária para resistir à acomodação.

Nos artistas contemporâneos Stelarc, Nan Goldin e Cindy Sherman, vemos o corpo humano limitado, doente, obsoleto, deficiente, fragmentado e mutilado. Esta nova construção do corpo sugere elaborar a discussão do abjeto em sua relação com o espaço de identidade do sujeito contemporâneo.

Uma característica relevante do artista Stelarc é a colisão das noções de passado e futuro. Obras com temas futuristas, que se utilizam de alta tecnologia, caminham lado a lado com rituais xamânicos, tendo em comum a intervenção no corpo. A idéia do “primitivo” (que tinha sido abandonada pela antropologia por atribuir um valor pejorativo às sociedades às quais o termo se aplicava, associando-se à falta de julgamento, de tecnologia, ou de julgamento moral, ou seja, à falta de civilização) é

retomada neste movimento, justamente para valorizar o que foi deixado de lado na marcha civilizatória do progresso.

Não deixa de ser paradoxal o retorno do conceito de “tribo” – tribos urbanas – para conotar exatamente o contrário daquilo que seu emprego técnico do termo denota: no contexto das sociedades indígenas, “tribo” aponta para alianças mais amplas; nas sociedades urbanas evoca particularismos, estabelece pequenos recortes, exhibe símbolos e marcas de uso e significado restritos. A tribo urbana agrupa os iguais, estabelece laços pessoais e cria códigos de comunicação e comportamentos particulares, promovendo uma combinação entre o velho (sabedorias populares, crenças, superstições) e o futuro tecnológico (“high-tech”).

Cindy Sherman, Stelarc e Nan Goldin trabalham com a apresentação e a distorção do corpo, seja através de técnicas encontradas em culturas passadas, seja através de intervenções tecnológicas ou de imagens produzidas em ensaios fotográficos.

### 3. STELARC

O artista australiano Stelarc (Stelios Arcadiou), nascido em junho de 1946, é professor na Unidade de Pesquisa de Arte Performática Digital, na Universidade de Nottingham Trent no Reino Unido, e executa suas *performances* extensivamente pelo Japão, Europa e Estados Unidos.

Stelarc é identificado por muitos como o expoente máximo da chamada “body-art cibernética”. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão: *City Suspension* performance pública de suspensão; *Amplified body*, no qual trabalha com a filmagem de seus órgãos internos; *Stomach Sculpture*, com a inserção de um objeto de arte dentro do corpo; *The Third Hand*, uma terceira mão artificial acoplada ao braço como uma prótese; *Virtual Arm*, um braço virtual que através de um sistema de comandos permite operações precisas; *Extra Ear*, uma orelha extra à qual é acoplada um modem e um computador com antena para internet – uma orelha no mundo.

A arte de Stelarc questiona a naturalidade do humano e do mundo no qual ele está inserido, ao justapor primitivismo e tecnologia ele nos lança questionamentos filosóficos sobre os limites e as potencialidades do corpo na atualidade.

A escolha de Stelarc pela atividade artística denominada *performance* como veículo de seu trabalho certamente não é aleatória, já que esta, assim como o trabalho do artista, se constitui como uma linguagem híbrida, multidisciplinar, que reúne artes visuais e artes cênicas, e propõe o corpo do artista como objeto de uma arte que está voltada para a sensação do público que a observa.

Segundo Renato Cohen (2004) a *performance* é uma arte de intervenção que

visa causar uma transformação no receptor, caracterizando-se como uma arte viva, transgressiva, que resgata o caráter ritualístico da arte:

[...]o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. (COHEN, 2004, p. 44)

Trata-se de uma “arte de fronteira”, e o trabalho de Stelarc versa, precisamente, sobre a re-construção das fronteiras do corpo, pois nasce pela interação do corpo com a tecnologia, buscando reduzir a oposição entre o natural e o artificial no humano. Além disso, sabe-se que o termo *performance* não apenas designa uma modalidade de apresentação da arte como também refere-se à qualidade do desempenho, como medida de excelência do funcionamento de um produto tecnológico. A proposta atual de nossa sociedade na qual o sujeito deve buscar o máximo de sua potencialidade (que encontra no conceito de performance uma excelente ilustração) vem ao encontro do projeto do artista de desenvolvimento de experimentos pós-evolutivos na construção do cyborg.

O artista propõe re-escrever os limites do homem. A partir de seus trabalhos é possível traçar uma linha que separa/une o homem-animal e o homem-máquina. Apesar do caráter tecnológico de muitas de suas criações, a dimensão do humano retorna justamente pela apresentação da dor, faz do sofrimento – do trauma, da pele rompida por ganchos e extensões – o elo de ligação entre o cyborg e o humano.

Stelarc tornou-se conhecido nos anos 70, ao realizar *performances* de suspensão em público e ao ar livre, como, por exemplo, o trabalho *City Suspension* realizado em cima do Teatro Royal em Copenhagen, no qual o corpo do artista foi conectado a cabos de aço e içado por um guindaste, a uma altura de 56 metros do

nível do chão durante de 24 minutos, sendo que a força do vento fazia com o corpo ficasse balançando e girando ao redor de si mesmo.



Quando Stelarc pendura-se por ganchos pontiagudos e é atravessado por dolorosos instrumentos, ele repete uma prática antiga encontrada em muitos povos, prática em que, através do transe, a pessoa demonstra sua possessão pelo divino negando o ferimento e a dor.

O caráter sagrado do corpo sempre esteve presente em todas as culturas, nas sociedades primitivas a dor e as marcas corporais eram componentes essenciais dos rituais de passagem, seja como forma de ascensão do indivíduo para uma outra etapa da vida, seja como indicador de seu status social.

Na religião cristã o sofrimento físico é visto como uma forma de elevação do espírito, sendo que ultrapassar os limites físicos através da privação ou da dor é um dos caminhos para aproximar-se de Deus. Em Stelarc, a fragilidade do homem em

seus limites físicos, fragilidade mais evidente quando face à dor, parece ser desprezível, abjeta. Daí a sua necessidade de auto-superação estóica, qual novo Prometeu, homem-deus a quem os ganchos não conseguem abater.



No projeto *Amplified Body* Stelarc explora o interior do corpo humano através da filmagem de seu estômago e intestino e também pela captação dos sons corporais internos. Neste trabalho o artista utilizou-se de microcâmeras e de aparatos tecnológicos para captar o ruído dos fluidos de seu corpo. Esta performance se propõe como uma coreografia entre o controle involuntário dos movimentos rítmicos internos e a gestualidade externa, produzindo um jogo entre o controle psíquico e a máquina de funcionamento humano.

Em *Stomach Sculpture*, Stelarc ingere uma prótese interna (envolta em uma cápsula que se abre dentro do estômago emitindo sons e se auto-iluminando) e documenta esta intervenção com o uso de um aparelho de endoscopia que permite, através de um monitor de TV, vincular para o público na internet as imagens do estômago



dilatado e iluminado. Sua proposta é inserir uma obra de arte no interior do corpo, tornando-o hospedeiro de uma escultura: um corpo que contém arte. Desta forma a tecnologia invade o corpo não apenas como prótese, mas como um ornamento estético.



Um dos elementos de atração das performances de Stelarc está na possibilidade sempre presente de que um acidente ocorra: ao testar os limites do corpo na tentativa de expandir suas potencialidades, ele circula também na fronteira entre a vida e a morte, jogando com a ansiedade do espectador que se torna cúmplice de seus atos.

Os trabalhos mais recentes de Stelarc versam sobre a inadequação do corpo biológico à sociedade contemporânea e buscam romper esses limites através da construção do cyborg-humano.

Stelarc utiliza-se de instrumentos médicos, protéticos, robóticos, além de sistemas virtuais para explorar as relações de substituição e extensão do corpo. Para ele o corpo humano é obsoleto, e sua intenção é aperfeiçoá-lo, transformá-lo, através das relações homem-máquina. O artista postula que desde que o homem começou a

utilizar artefatos para a realização de tarefas, já estava em processo de tornar-se Cyborg: “nós tememos o que sempre fomos”. Ou seja, o humano sempre foi acoplado à tecnologia, e nossos corpos sempre foram corpos protéticos.



O Cyborg é um dos mitos extremos da cybercultura, que o recobriu com um número sem fim de narrativas – científicas e ficcionais – que propunham um caráter fantástico a esta criatura. Sabe-se que em várias culturas as tradições mitológicas têm originado criaturas sintéticas fantásticas, como o Golem e Frankenstein, assim deve-se levar em conta a questão do imaginário existente sobre estes seres híbridos, artificiais. Não se deve esquecer que, segundo estas construções mitológicas, o homem nunca se saiu muito bem na tarefa de dar conta de sua criação, melhor dito, o homem nunca foi um bom imitador de Deus.

Não obstante deve-se ter em conta que muitas das técnicas invasivas de monitoramento das funções biológicas – que eram recobertas por este caráter fantástico – hoje estão integradas à nossa vida: algumas já estabelecidas como as próteses mecânicas, os bebês de proveta, e as mudanças de sexo, e outras ainda em

fase de implementação como a clonagem e a reprodução de órgãos humanos.

Pierre Levy (1996), ao tratar das transformações da cultura, diz que o virtual surge como algo que se aproxima do reino do possível, que se mostra em estado de potência para ser adaptado à realidade concreta; desta forma o virtual não conflita com o real, mas sim com o atual.

O corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica. (STELARC,1997, p. 52)

Stelarc prevê uma vida “sem nascimento e sem morte”, pois a fertilização já ocorre fora do útero e logo teremos capacidade de alimentar um feto em um sistema totalmente artificial, o que significaria tecnicamente o fim da questão do nascimento. Da mesma forma a morte não mais se colocaria como aquilo que autentica a existência, ela seria uma estratégia evolutiva superada já que as peças do corpo que não funcionam bem poderiam ser simplesmente repostas.

Segundo Stelarc, somente quando o ser humano se der conta da fragilidade de seu corpo, questionando a condição de bípede, a visão binocular, o número restrito de membros, ele poderá traçar as suas estratégias evolutivas. É necessário não mais ver o corpo como um local para a psique e para o contato social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada – o corpo como um objeto, não um objeto de desejo, mas um objeto para se projetar: o “Cyberhumano”, que aponta para a sua crença de que o futuro da evolução humana - em sua crescente interconexão homens e máquinas - demandará um maior domínio sobre a paixão, o sofrimento e a dor.

A tecnologia invasiva elimina a pele como lugar significativo, uma interface adequada ou uma barreira entre o espaço público e o aparelho fisiológico. A importância do cyber pode muito bem residir no ato de o corpo trocar sua pele. E como os humanos cada vez mais operam com corpos substitutos em espaços remotos, eles funcionam – com imagens cada vez mais inteligentes e interativas.

A possibilidade de imagens autônomas gera um resultado inesperado da simbiose homem máquina. O pós-humano pode muito bem ser manifestado na sua forma inteligente de imagens autônomas. (STELARC, 1997, p. 52)

É interessante observar a justaposição de contrários nas obras de Stelarc, pois se de um lado ele afirma a eliminação da pele como lugar significativo na vida contemporânea, de outro é justamente a pele que serve como suporte de seu trabalho. O abjeto surge como uma posição defensiva, ao testar os limites do corpo ele reafirma sua consistência subjetiva: as fronteiras da pele não correspondem às fronteiras do eu, e a dor, figura então, como uma possibilidade de reafirmação de si.

## 4. NAN GOLDIN

A americana Nan Goldin, nascida em Washington em 1953, é reconhecida como um dos grandes expoentes da fotografia contemporânea: suas obras são expostas no mundo inteiro, destacando-se sua inclusão em famosas galerias de Nova York, Tóquio, Berlin e Paris. Seu trabalho, muitas vezes qualificado como provocativo, versa sobre a vida nos submundos urbanos.

Criticada por muitos que a consideram excessivamente autobiográfica, a obra de Goldin é indissociada da sua história de vida: nela a artista retrata a si mesma, seus amigos e, principalmente, o espírito do tempo e da cultura em que vive.

Goldin começou a se envolver muito cedo com a fotografia. Em seu primeiro trabalho profissional, *Boston Years*, realizado de 1969 a 1974, e no qual já revela o espírito que exporia nas mostras posteriores, fotografa o período que viveu na cidade de Boston, dividindo apartamento com dois amigos drag queens. As imagens em preto e branco são influenciadas por filmes antigos Hollywoodianos e mostram a ela e a seus companheiros em poses glamourosas, inspiradas nos ícones sexuais de um cinema que já não tinha o mesmo brilho de outros tempos. As fotografias de travestimento abordam tanto o questionamento sobre as identidades sexuais e as frágeis diferenças entre o masculino e o feminino, quanto a sua potencialidade de inventora de si mesmo – o travestir-se como meio de criar uma nova versão de si.

A partir de 1978, depois um período de estudo na Escola do Museu de Belas Artes de Boston, ela muda-se para a cidade de Nova York onde produziu o trabalho que a tornou conhecida: com o título *The Ballad of the Sexual Dependency*, sua coleção

de imagens documenta a cena social alternativa, tanto de Nova York quanto de toda a Europa, especialmente Berlin. As mais de 700 fotografias que compõem esta obra, apresentadas em um livro e em mostras que combinavam música e slides, refletem o pesado estilo de vida de Goldin e de seus amigos: as surras, as bebedeiras, a drogação e os conturbados relacionamentos afetivos. Há sempre um caráter de dependência nas relações, não apenas com o álcool e as drogas, mas principalmente entre as pessoas.



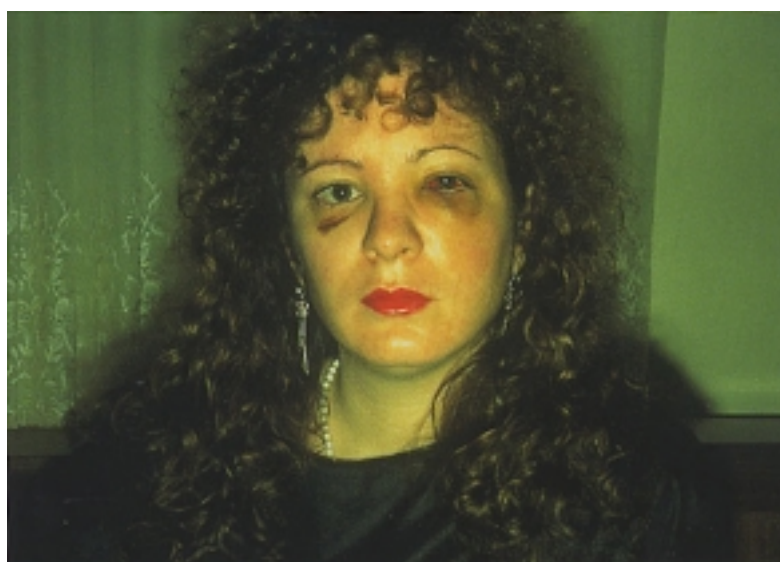
Quando comecei a fotografar me dei conta de que se tratava de uma maneira de estabelecer um registro real daquilo que eu havia visto ou feito. Esta necessidade de registrar veio de um lugar muito profundo. Se tratava basicamente da necessidade de me manter viva, de me manter sã e forte, de ser capaz de confiar em minha própria existência. Ainda assim creio que se podem fazer fotos honestas e verdadeiras. Depois de 25 anos ainda uso a câmera como instrumento de anti-revisionismo.<sup>2</sup>

Em *The Ballad of the Sexual Dependency*, podemos ver várias mudanças significativas na trajetória da artista. A primeira mudança dá-se pela introdução, em suas fotografias, da cor e da técnica – que hoje marcam o seu estilo: a iluminação com

---

<sup>2</sup> Texto retirado do site Revista Poética Almacén <<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/005514.html#005514>> ou *The Ballad of the Sexual Dependency*. Aperture, 1996.

flash e a impressão em slides através de um processo fotográfico denominado Cibachrome, permite um refinamento na qualidade das cores, do brilho e da definição das imagens. A segunda mudança diz respeito ao aumento do público e ao reconhecimento de seu trabalho, visto que as primeiras mostras eram realizadas em pequenos clubes da cidade de Nova York (onde muitas das fotografias foram feitas), mas que, a partir de 1986, o slide-show, constantemente reconstruído com novas imagens e novas músicas, ganha visibilidade e viaja para vários países da Europa.



Nas fotografias do final dos anos 80 são visíveis os efeitos do abuso de drogas e de álcool na vida da artista. Goldin é internada em uma clínica de desintoxicação e neste período produz uma série de auto-retratos que revelam esse momento intimista, cercado de certa aura de decadência.

Estas imagens evidenciam a transformação cultural e estética advinda da passagem dos anos 80 para os anos 90, marcada pelo fim da lógica do excesso e pelo início de uma proposta minimalista, contida: as fotos de festas alternam-se com imagens reflexivas, a vida já não pode mais ser simplesmente vivida. Aqueles amigos de que

costumavam ser retratados em festas e em boates, são agora vistos em quartos de hospitais e em clínicas de reabilitação.

Na obra *Stigmata Woundt*, a artista exibe uma cicatriz resultante de um acidente de carro. Uma mão fotografa a outra, e a marca figura como registro indelével do sofrimento, do período de hospitalização, do acidente em si. Da dor para a história, o que permanece como resto – assim como a cicatriz – é a foto.



Selligman-Silva (2004) vale-se do “álbum de fotografia” de Goldin para fazer uma análise da arte que se aproxima da dor:

A foto funciona aqui em diferentes níveis: como arte da memória, que é acompanhada, paradoxalmente, de uma afirmação da perda da tridimensionalidade da cultura (ou seja, da sua densidade histórica) e também como arte antimimética. A foto funciona no registro indexal (como índice) como uma cicatriz, ruína, traço de algo com o qual ela mantém uma conexão física. Ela testemunha algo, via de regra doloroso. (SELIGMANN-SILVA, Marcio. In: KEIL, Ivete; Tiburi, Márcia (Org.), 2004, p. 73)

Na década de 1990 Goldin produz intensamente, há um retorno as fotos de drag queens, mas há também imagens de seus amigos que estavam morrendo de



AIDS. De viagens suas pela Ásia resultam um livro e uma exposição chamada *Tokyo Love: Spring Fever 1994*, realizados em parceria com o fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki, nos quais apresentam a vida noturna daquela cidade e as relações amorosas das pessoas que a freqüentam.

Em 1995 produz, com o cineasta inglês Edmund Coulthard, o documentário *I'll be your mirror* o qual retrata sua vida e sua arte. Em 1996, sua reputação foi amplamente engrandecida devido à retrospectiva, centrada em *The Ballad of the Sexual Dependency*, no Whitney Museum em Nova York.

A partir do trabalho *Love Streams* (1997) é possível notar um novo foco na fotografia da artista. Já não se vê mais o excesso dos cinzeiros espalhados, das drogas, das garrafas vazias. Os personagens maquiados das antigas séries dão lugar a pessoas serenas em ambientes domésticos; o público é convocado a ver as pessoas pelo que são e não pelo que representam – junkies, drogados, homossexuais. Porém, de uma forma ou de outra, seja nas festas das séries noturnas ou na banalidade das séries domésticas, o que ela capta são as coisas do dia-a-dia, as coisas às quais as pessoas não prestam atenção.

O livro *The Devil's Playground*, lançado no ano de 2002, é uma coleção que abrange os 35 anos da carreira de Nan Goldin, e também o título da mostra exposta na Whitechapel Art Gallery. Este trabalho compreende as várias séries de fotografias realizadas desde os anos 70, além de pequenos ensaios que discutem os diferentes aspectos de sua obra. O livro permite imaginar a intensidade do percurso trilhado pela artista que, em a sua trajetória, não abre mão de quebrar tabus, de expor a fragilidade, a sexualidade e o corpo das pessoas que fazem parte do seu universo, independente

da orientação sexual.



Nan Goldin fotografa o privado, seu círculo de amigos, suas festas, seus momentos íntimos, retratando o cotidiano do mundo em que vive. A artista circula e dirige o seu olhar àqueles de quem normalmente os outros desviam. O cartão de visitas de uma cidade que ela nos apresenta, como em *Tokyo Love*, mostra o submundo e as subjetividades marginais que habitam a terra da tecnologia. Ao fotografar os becos, os modestos apartamentos onde vivem os gays, os drogaditos e os soropositivos de Tokio, Goldin lança literalmente uma luz no escuro, uma luz em lugares de penumbra. Frente a uma sociedade que exalta a suposta neutralidade tecnológica e científica ela se posiciona e ilumina práticas e discursos normalmente ocultos por um discurso decoroso.

Vendo a beleza e o sofrimento que há em qualquer um, em prostitutas, travestis e em homossexuais, Goldin nos mostra que seus amigos são pessoas que existem de verdade. Ela descreve seu trabalho como um álbum de fotografias, um álbum de família, porém uma família às avessas, que convive diariamente com uma luta contra a morte.

Talvez esse seja um dos sentidos do álbum de Goldin, a retenção da alma do fotografado, o prolongamento da vida. Diz a artista: “Para mim fazer uma foto não é uma separação. É um jeito de tocar alguém, é um carinho.”



Fotografar não é separar, ao contrário, é reter, tentar deter a fugacidade da vida, principalmente em um ambiente como do submundo das grandes cidades e dos que se propõe a experienciar a arriscada combinação entre prazer, sexo e morte. Ao retratar a história de seus amigos, Goldin acaba mostrando momentos importantes da transformação de uma cultura: do movimento rock and roll dos anos 70 – 80 em Nova York, dos anos 90 no mundo gay em Berlin, à balada eletrônica do fim do século no Japão. Assim, ela lança um olhar para o privado e o politiza.

O abjeto em Nan Goldin mostra-se através do excesso de realidade. Suas imagens não têm anteparos, apresentam uma literalidade característica do evento traumático: ali, onde não é possível representar, o que resta é a experiência da ferida.

A presença constante da morte que espreita (fotógrafa – fotografado e

espectador) faz com que a foto funcione como testemunho desta realidade. Em entrevista a uma revista francesa, a artista revela que sua irmã se suicidou, e que, como na época o suicídio era um tabu, a história era sempre desvirtuada. Isso fez que ela percebesse cedo que as pessoas não queriam realmente saber a verdade. Fotografar parece ser, assim, a via que ela encontrou para contar a sua verdade. “Fotografando sem parar percebi que eu podia gravar a minha própria história, impedir a sua revisão, sua reescritura.” (NAN GOLDIN)

## 5. CINDY SHERMAN

Cindy Sherman nasceu em Nova Jersey em 1954. Filha de um pai engenheiro e de uma mãe professora de leitura, sua infância não lhe propiciou muito contato com a arte, a não ser um catálogo “101 melhores pinturas” que existia na casa de seus pais. A escolha pela arte se deu apesar das resistências paternas e, segundo a própria artista, somente na universidade ela descobriu o que estava acontecendo no mundo artístico.

Ingressa na Universidade do Estado de Búfalo e dedica-se, durante um período, ao estudo da pintura. Frustrada por ver-se copiando outros artistas e com a sensação de que tinha feito tudo o que podia, ela desiste da pintura e volta-se para a fotografia, estudo que desenvolve durante o tempo restante de sua formação.

Em 1976, após o término de sua graduação, ela muda-se para a cidade de Nova York, onde, até hoje, desenvolve seu trabalho. A arte de Sherman consiste em produzir imagens dela mesma, porém com a característica singular de que estas fotografias não figuram simplesmente como retratos pessoais, mas, ao contrário, revelam não a ela, mas as muitas máscaras do feminino.

Sherman não é facilmente enquadrada em nenhuma linguagem da arte, em suas imagens é visível uma preocupação com o conceito, apresentado, muitas vezes, através do teatro e da pintura. Disso decorre que, apesar de ser reconhecida atualmente como uma das grandes fotógrafas do nosso tempo, alguns críticos a classificam como uma artista plástica que usa a fotografia como suporte.

The only reason I don't call myself a photographer is that I don't think other

people who consider themselves photographers would think I'm one of them.<sup>3</sup>  
(SHERMAN, Cindy. In: MORRIS, Chaterine. *The Essential Cindy Sherman*.  
New York, Abrams, 1999, P. 12)

Sherman trabalha com simulacros, com poses que revelam uma encenação. Apesar da evidente referência à pintura e à história da arte, a cena que ela produz causa estranhamento, pela montagem e pelo excesso. Fotografia que simula pintura, cinema e teatro.

O trabalho *Untitled Film Stills* – talvez sua obra mais conhecida até hoje - inspirado nos filmes dos anos 50/60, explora as imagens míticas femininas; nele a artista se fotografa em situações que refletem a imagem ideal da mulher nos anos 50, tanto na aparência (o cabelo louro, a vestimenta) quanto na atitude (as personagens aparecem sempre desempenhando os papéis sociais destinados a elas naquele período). Sherman explora a íntima relação entre o vestir e a identidade: ser é parecer. As personagens são destituídas de toda a vontade de auto-revelação, de toda dimensão íntima, mostram-se como puro jogo de superfície, de aparências.



---

<sup>3</sup> A única razão pela qual eu não chamo a mim mesma de fotógrafa é que eu não acho que as outras pessoas que se consideram fotógrafas iriam pensar que eu sou uma delas.

Seus falsos auto-retratos (digo falso já que o eu permanece oculto) remetem a um mundo feito de imagens, que tem como efeito a despersonalização, e que propõe uma visão da identidade como encenação.

Neste trabalho Sherman nos apresenta sua visão crítica sobre a ficção subjacente à construção do feminino: a mulher é vista como produto do olhar masculino, como efeito de um esteriótipo cultural, problematizando o lugar e a função da mulher na sociedade contemporânea.

Segundo a artista, os retratos clássicos propõem corpos perfeitos e idealizados, e não têm limites em sugerir a imagem do corpo humano transformado em uma máquina fashion. Além disso, esta idealização do si mesmo produz uma experiência de ficção de uma imagem impossível, à qual o sujeito busca incessantemente alcançar. Em suas primeiras fotografias, Sherman, ao tratar do tema dos duplos, aponta a instabilidade do eu e a identificação do sujeito com uma imagem que funda a alienação de si.

De 1985 à 1989 desenvolve a série *Disasters and Faire Tales* na qual, pela primeira vez, ela não é a modelo em todas as imagens, em seu lugar aparecem próteses de partes do corpo, máscaras e pedaços de bonecas. Em fotografias que combinam elementos dos contos de fada e dos filmes de horror, monta uma cena intencionalmente destorcida e assustadora, que propõe uma estética repulsiva.

Sobre este trabalho a artista diz:

No matter how much people try and clean up violence in fairy tales, it remains what children like best.<sup>4</sup> (SHERMAN, Cindy. In: MORRIS, Chaterine. *The Essential Cindy Sherman*. New York, Abrams, 1999, p. 76)

Desta forma, aborda a inquestionável presença da relação de atração e

---

<sup>4</sup> Não importa o quanto as pessoas julguem e tornem a violência apresentável em contos de fadas, ela continua sendo o que as crianças gostam mais.

afastamento, melhor dito, de medo e vergonha, frente ao abjeto. É necessário fechar os olhos para não ver o que se quer ver: é preciso abjetar o desejo.

Sherman legitima a existência dos corpos que não importam e cuja materialidade não têm valor social e político. Com a apresentação de diferentes formas do grotesco faz uma referência à categorização psiquiátrica que se dá através das tipologias e que define o que é abjeto e o que é normal.

The world is so drawn toward beauty that I became interested in things that are normally considered grotesque or ugly, seeing them as more fascinating than beautiful.<sup>5</sup> (SHERMAN, Cindy. In: MORRIS, Chaterine. *The Essential Cindy Sherman*. New York, Abrams, 1999, p. 79)

A repetição, característica do evento traumático, surge nas fotografias de Sherman através da encenação incessante de uma mesma cena: as imagens mostram as várias faces de um modelo que figura como representante da figura feminina, por trás da vestimenta há sempre o mesmo, uma mulher que tenta des-cobrir o seu papel.



Na fotografia *Untitled #140* vê-se o rosto metamorfoseado de uma mulher-

---

<sup>5</sup>O mundo está tão atraído por coisas bonitas que eu fiquei interessada em coisas que normalmente são consideradas grotescas e feias, vendo-as como fascinantes mais do que como bonitas.



porco. O corpo deitado na grama, o dedo na boca numa posição infantil de quem protege a si mesmo, sugerem a idéia de ter sido vítima de uma violência. Uma luz azul incide sobre a pele em decomposição, em contraste com o brilho vivo do olhar.

Em várias imagens Sherman lança a questão sobre o que verdadeiramente é grotesco. Em *Untitled #175* o vômito recobre uma toalha jogada na areia, além de bolachas e bolinhos de chocolate. Um óculos de sol espelhado reflete o rosto da modelo que aparece com a boca aberta. Nesta foto vê-se o que está implícito nos ensaios de moda: a anorexia e o sofrimento do corpo de quem se dispõe a ocupar esse lugar.



Para a série *History Portraits* (1990) a fotografa investiga os costumes, vestimentas, poses, expressões e técnicas de iluminação dos grandes mestres da pintura clássica, porém, acrescenta à cena próteses plásticas de pedaços do corpo, tais como, um nariz imenso e seios que jorram leite.

Dois anos depois, em 1992, lança "Sex Pictures" seu trabalho mais controverso,

visto por alguns críticos como de extremo mau gosto. Sherman mergulha no universo do sexo, monta cenas inspiradas em pornografia, numa exibição de falsos órgãos sexuais. Sobre esta série ela nos diz:

It's easy to make a funny or shocking picture based solely on the appearances or revelations of the sex organs (especially *these* organs). The difficulty is making *poignant* yet explicit imagery.<sup>6</sup> (SHERMAN, Cindy. In: MORRIS, Chaterine. The Essential Cindy Sherman. New York, Abrams, 1999, p. 96)



A fotografia de Cindy Sherman através excesso - montagens, sobreposições, justaposições, figuras revestidas de próteses, simulações de sangue, excremento e vômito – aponta à falta. O corpo recriado a partir da violência, da deformação, questiona o limite entre o eu e o outro, entre a vida e a morte. Horror de um corpo que se faz estranho, repulsivo, no qual o sujeito é obliterado e retorna como fragmentos de boneca.

Suas imagens surgem como contestadoras, subversivas e questionadoras da

---

<sup>6</sup> É fácil fazer uma fotografia engraçada ou chocante baseada somente na aparência ou na revelação dos órgãos sexuais (especialmente esses órgãos). A dificuldade é fazê-las eloqüentes, apesar de explícitas.

cultura atual e das normas e condutas vigentes em nossa sociedade: apontam à fragilidade das fronteiras subjetivas e questionam o mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo, colocando-se como uma recusa frente a essa posição. Através do abjeto, a artista nos leva a desconstruir, a decompor o corpo para ver se alguma coisa permanece, a buscar no real algo que possa devolver ao olhar a sua potencialidade de criação de sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte contemporânea é marcada pela reunião de diversos estilos, movimentos e técnicas, o que torna difícil defini-la a partir de um discurso unificador, porém, dentro dessa pluralidade, pode-se observar a recorrência da temática do abjeto em alguns artistas. Essa repetição interessa à Psicologia e à Psicanálise na medida em que aponta a condição do sujeito frente à sociedade.

As intervenções no corpo – praticadas nas “tribos urbanas” – aparecem como linguagem singular, ou restrita a pequenos grupos, sendo que a instauração desse novo código de comunicação remete à insuficiência da palavra como elemento identificatório. A necessidade de pequenos códigos de reconhecimento, e a recorrência ao real na produção dos mesmos, demonstram a fragilidade da ordem simbólica na qual estamos inseridos.

A cultura, assim como a arte, sofre, atualmente, o fim das certezas, das linearidades, qualquer conceito se apresenta como relativo, mesmo em áreas historicamente concretas, o que gera a necessidade da criação de certezas singulares que dêem conta de nosso universo particular. A individualidade resultante da desestabilização do social encontra no corpo um lugar de ancoragem.

Na arte abjeta, o corpo é apresentado de forma a produzir no espectador uma experiência afetiva de desconforto, de repúdio, que escapa ao domínio da cognição e retoma a “experiência do trauma”. O abjeto perturba a identidade, questiona e reafirma, ao mesmo tempo, os limites do eu, e coloca-se como um jogo móvel que mantém o sujeito em constante perigo, mas também em constante reconstrução.

Os artistas Stelarc, Nan Goldin e Cindy Sherman exploram a potencialidade transgressiva do abjeto, aproximam-se daquilo de que normalmente as pessoas se afastam, e buscam, através desta aproximação, investigar, explorar e sondar a ordem social em crise.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Biblioteca Tempo Univeritário, v. 41. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTO, Edvaldo Souza. **O homem-satélite**. Estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

DUMONT, Louis. **O individualismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FOSTER, Hall. **The return of the real**. Art and theory at the end of the century. London: MIT Press, 1996.

KEIL, Ivete; Tiburi, Márcia (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRISTEVA, Júlia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia UP, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poderes de la perversion**. México: Siglo Veintiuno, 1988.

\_\_\_\_\_. **Possessões**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

LACAN, Jacques. **O seminário 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Porto Alegre: Companhia das Letras, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

\_\_\_\_\_. **A ruína do futuro e a invenção do presente.** Porto Alegre: Revista do GEEMPA.

\_\_\_\_\_. **O mistério da conjunção.** Ensaio sobre a comunicação, corpo e sociedade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGNANI, José Guilherme. **Tribos urbanas:** metáfora ou categoria? Disponível em <<http://www.aguaforte.com/antropologia>>. Acesso em: Março, 2006.

MCKENNA, Terence. **O retorno à cultura arcaica.** Rio de Janeiro: Record, 1995.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORRIS, Chaterine. **The essential Cindy Sherman.** New York: Abrams, 1999.

MUSAFAR, Fakir. **Biografia.** Disponível em <<http://www.fakirmusafar.com>>. Acesso em: Março, 2006.

MIZRACH, Steve. **Primitivos modernos:** a acelerada colisão entre passado e futuro. Disponível em <<http://www.rizoma.net>>. Acesso em: Março, 2006.

NESTROVSKI, Arthur, Selligman-Silva, Márcio (Org.). **Catrátrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. 3 ed. São Paulo: 34, 1999.

PASQUALINI, Gerardo. **Nudos: escritura de lo real.** Buenos Aires: Letra Viva, 2004.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo, Senac São Paulo: 2005.

PORTELLA, Eduardo *et alii*. **Modernidade e pós-modernidade.** Revista Tempo Brasileiro, v. 1 – nº 1 – 1962 – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, ed. Trimestral.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** riso, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHERMAN, Cindy. **Biografia.** Disponível em <<http://www.cindysherman.com>>. Acesso em: Março, 2006.

SOUSA, Edson Luiz (Org.). **A invenção da vida:** arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

STELARC. **Biografia.** Disponível em <<http://www.stelarc.com>>. Acesso em: Março, 2006.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte.** 2 ed. Porto Alegre: UNIPRON, 1999.