



# **CRUEL**

**ARTE**

**DO SACRIFICIAL AO CARNAL**

**VICTOR DE LUCCA**

**ORIENTADO POR:**

**MINTES MARINS DE OLIVEIRA**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**COGEAE – Pós-Graduação – Lato Sensu**

**Arte: Crítica e Curadoria**

**Victor Henrique Carvalho de Lucca**

**CRUEL ARTE: Do sacrificial ao carnal.**

Um estudo sobre a body art de Michel Journiac, Gina Pane e ORLAN sob a ótica do sacrifício  
batailliano.

**São Paulo**

**2021**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**COGEAE – Pós-Graduação – Lato Sensu**

**Arte: Crítica e Curadoria**

**Victor Henrique Carvalho de Lucca**

**CRUEL ARTE: Do sacrificial ao carnal.**

Um estudo sobre a body art de Michel Journiac, Gina Pane e ORLAN sob a ótica do sacrifício batailliano.

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr. Mirtes Marins de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

**São Paulo**

**2021**

**Victor Henrique Carvalho de Lucca**

**CRUEL ARTE: Do sacrificial ao carnal.**

Um estudo sobre a body art de Michel Journiac, Gina Pane e ORLAN sob a ótica do sacrifício  
batailliano.

**Aprovado em: São Paulo, \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ /2021**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**NOME DO PROFESSOR**

---

**NOME DO PROFESSOR**

---

**NOME DO PROFESSOR**

## **Agradecimentos**

Ao decorrer desta pesquisa, a busca pelo domínio do saber me fez questionar muitas coisas e até mesmo alguns dogmas e crenças pessoais. Este projeto simboliza a realização do meu entendimento pessoal com relação ao meu trabalho como artista.

De modo especial gostaria de agradecer a minha família. Meus pais, Ariovaldo e Darc de Lucca, pelo seu amor e apoio quase incondicional as minhas decisões e ao meu irmãozinho Vinicius de Lucca, pela inestimável ajuda com suas opiniões e sugestões.

Mais do que gratidão, gostaria de expressar minha admiração pela minha amável e dedicada professora e orientadora Mirtes Marins de Oliveira, cujo empenho e atenção me fizeram perceber seu amor e cresça pela pesquisa e educação.

E por fim, registro aqui um agradecimento a todos da PUC-SP. A instituição sempre foi muito atenciosa e solícita, proporcionou vários meios para a contribuir com esta pesquisa.

O sacrifício é o cerne da leitura batailliana da arte, como experiência impossível da morte pela interposição da representação identificatória com o sacrifício da vítima. Mas como não se morre de fato, já que a morte é encenada, e vivida, “fazendo um só corpo com a arma do sacrifício” como simulacro, devemos rir disso e dela: tudo não passa de uma comédia!

**(PENNA, 2013, p.393)**

## Resumo

A partir da ótica batailliana, o presente projeto propõe uma análise de três artistas da *body art* francesa das décadas de 1960 a 1990. As principais obras literárias de Georges Bataille (1897 - 1962) usadas aqui são: *A História do Olho* (1928), *Documents* (1929 - 1930), *O Erotismo* (1957) e *Teoria da Religião* (1973). Elas são o eixo teórico da pesquisa e fundamentais para a análise dos artistas: Michel Journiac (1935 - 1995), Gina Pane (1939 - 1990) e ORLAN (1947). Os artistas são apresentados e conectados com a ideia de um sacrifício ou corpo sacrificado, apresentado na tese de Bataille sobre a história do sacrifício. Por fim, o trabalho apresenta uma ideia de ações performativas indo de encontro as ideias da tese final de Bataille sobre o homem objeto, e uma contribuição ao cenário das artes do corpo, com a ideia de uma arte da crueldade, baseado nos exercícios de crueldade de Bataille.

**Palavras-chave:** Body Art; Artes do Corpo; Bataille; Sacrifício; Michel Journiac; Gina Pane; ORLAN;

## Abstract

From the Batailliana perspective, the present project proposes an analysis of three French *body art* artists from the 1960s to the 1990s. The main literary works of Georges Bataille (1897 - 1962) used here are: *Story of the Eye* (1928), *Documents* (1929 - 1930), *Erotism* (1957) and *Theory of Religion* (1973). They are the theoretical axis of the research and fundamental for the analysis of the artists: Michel Journiac (1935 - 1995), Gina Pane (1939 - 1990) and ORLAN (1947). The artists are presented and connected with the idea of a sacrifice or sacrificed body, presented in Bataille's thesis on the history of sacrifice. Finally, the work presents an idea of performative actions against the ideas of Bataille's final thesis on the object man, and it is a contribution to the body art scene, with the idea of an art of cruelty, based on Bataille's cruelty exercises.

**Keywords:** Body Art; Bataille; Sacrifice; Michel Journiac; Gina Pane; ORLAN;

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> - Prima che si a paracadute, de Tullio Crali, 1939. Óleo em painel. Casa Cavazzini, Museu da Arte Moderna e Contemporânea, Udine, Itália. ....	19
<b>Figura 2</b> - Hugo Ball (1886-1927) no Cabaret Voltaire recitando o seu poema sonoro Karawane em 1916. ....	20
<b>Figura 3</b> - Uma das peças de Oskar Schlemmer durante atuação na escola Bauhaus apresentando a dança metálica em 1929. ....	21
<b>Figura 4</b> - 18 happening in 6 Parts de Allan Kaprow em 1959. Fotografia do público participando da ação realizada na Reuben Gallery, em New York. ....	24
<b>Figura 5</b> - Piero Manzoni “realizando” suas Escultura Videntes em 1961. ....	25
<b>Figura 6</b> - Les Écartis de la nature: Le petit Pépin. Publicado em 1775. ....	31
<b>Figura 7</b> – Imagem referente a reencenação dos Acionistas de Viena no Theater München em 14 /01 /1974. A ação é intitulada de 43. Aktion e liderada por Hermann Nitsch. ....	41
<b>Figura 8</b> - Primeira Edição: março de 1972, acompanhado de uma fotografia em que Journiac aparece com um cálice e uma hóstia na mão, com um texto do próprio artista intitulado de De la censure à la révolution culturell. ....	43
<b>Figura 9</b> - Segunda Edição – dezembro de 1973 e março de 1974, anexada à um texto de autoria do próprio Journiac, chamado Les rituels corporels, com fotos captadas durante a primeira encenação na galeria Daniel Templon, em 1969. ....	44
<b>Figura 10</b> - Terceira Edição – março de 1975, que mostra uma fotografia que o artista se prepara para a retirada de seu próprio sangue. A foto que mostra o preparativo da missa é publicada junto ao texto de Pluchart Le Art Corporel e que traz a descrição Primeiro estágio na preparação da salsicha de sangue humano ....	44
<b>Figura 11</b> - Instalação de Michel Journiac, Piège pour un voyeur na Galerie Martin Malburet 1969. ....	46
<b>Figura 12</b> - Marcas da mutilação em ferro quente durante a ação L'Action du corps exclu de 1983. ....	48
<b>Figura 13</b> - La vierge mère ação de 1979. ....	49
<b>Figura 14</b> - Terre protégée I criada por Gina Pane em 1968. Instalações previas ao seus estudos sobre o corpo. ....	53
<b>Figura 15</b> - Um dos storyboards de Blessure Théorique, de 1970. ....	54
<b>Figura 16</b> - l'Escalade non anesthésiée, de 1971. ....	55
<b>Figura 17</b> - Storyboard de Gina Pane para ação Nourriture/Actualités télévisées/Feu, em 1973. ....	56
<b>Figura 18</b> - Gina Pane durante a ação “Sentimental Action (Azione Sentimentale)”, em 1973. ....	60
<b>Figura 19</b> - ORLAN na ação Corps Sculptures realizada de 1964 à 1967. ....	64
<b>Figura 20</b> - March - ORLAN de 1969 pertence ao acervo da artista. ....	65
<b>Figura 21</b> - Plaisirs Brodés de ORLAN (1968). ....	67
<b>Figura 22</b> - Le Baiser de l'Artiste de ORLAN (1976-1977). ....	72
<b>Figura 23</b> - Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence, em 1993. ....	75

## Sumário

Elucidação sobre as nomenclaturas artísticas usadas	11
Introdução	12
1. Ações performativas em artes: do futurismo à body art e a utilização do corpo para criação de imagens sacrificiais	18
1.1. As vanguardas e as ações performativas	18
1.2. Live art e o movimento de uma arte viva (ao vivo)	22
1.3. A body art e o corpo do artista como peça central de uma “arte viva”	26
2. Georges Bataille: introdução de uma imagem sacrificial nas artes	30
2.1. O regime de dependência entre interdito e transgressão para a compreensão do sacrifício Batailliano.	32
2.2. A importância de se reafirmar a crueldade e o sacrifício.	35
3. Michel Journiac: os rituais de sangue e tabus sociais	39
4. Gina Pane: vida/morte e transcendência	52
5. ORLAN: o autorretrato talhado sobre a carne viva	63
Por uma arte da crueldade: restauração do significado de sacrifício feito por Bataille e seu uso na contemporaneidade	78
Bibliografia	92

## Elucidação sobre as nomenclaturas artísticas usadas

Para fluidez do texto, foi idealizada uma pequena tabela com algumas nomenclaturas usadas no decorrer do trabalho:

Ações performativas: neste projeto, é a nomenclatura usada para englobar os métodos de “ação” artística que vão desde as ideias do **teatro futuristas** às *ações* da **body art**.

Futurismo: movimento artístico da década de 1910, marca o início da radical junção de pintores, poetas, músicos e artistas das mais diversas artes nas **seratas** ou **teatros futuristas**.

Dadaísmo: movimento artístico interligado a abertura do Cabaret Voltaire na cidade de Zurique – Suíça, em 1916, acompanhado da ideia de difundir as experiências dramatúrgicas, de artes visuais e poesia.

Surrealismo: movimento artístico que sugere na década de 1920, seguindo a tática e ideologia: de um estética do escândalo, que ataca de forma veemente o realismo nas artes cênicas e visuais.

Action Painting: idealizado por Jackson Pollock durante as décadas de 1940-1950, uma a pintura instantânea realizada como espetáculo na frente de uma audiência ou não.

Live art: ou **arte viva** foi um ponto de ruptura que surge durante a década de 1950, visava dessacralizar a arte e resgata-la de *espaços mortos*, como: museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição *viva*, modificadora.

Happenings: é uma linguagem artística de experimentação, cujo o processo tem vários “atores” envolvidos sob a coordenação de um encenador (artistas plásticos, poetas, técnicos etc.)

Body art: linguagem que surge na década de 1960, onde o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto uma **arte viva**)

Performance: ou **performance art** é a nomenclatura usada partir da década de 1970, que incorpora e aglutina todas as linguagens que usam da atuação do corpo como suporte nas artes visuais.

## Introdução

O presente trabalho – **Cruel Arte: do carnal ao sacrificial** – propõe a análise sobre ações performativas na **body art** de três artistas franceses – ORLAN (1947), Michael Journiac (1935 - 1995) e Gina Pane (1939 - 1990) – sob a perspectiva de uma leitura batailliana da arte por meio do sacrifício. O estudo consiste principalmente em um “guia” de compreensão de atos performativos que utilizam o corpo martirizado como criação de uma poética sacrificial.

Essa poética é advinda da teoria do sacrifício presente nas ideias do escritor surrealista francês Georges Bataille (1897 - 1962). As ideias de Bataille sobre o sacrifício e crueldade - são utilizadas nessa pesquisa como eixo para um debate sobre o corpo martirizado dentro das artes visuais, mais especificamente nas ações performativas da **body art** francesa da década de 1960-1990.

A classificação das obras dos artistas ORLAN, Journiac e Pane que são estudados nessa pesquisa aqui vão ser entendidos como procedimentos sacrificiais e reverberações de um pensamento dentro de um seguimento da **body art** da década de 1960. Serão analisadas neste trabalho as obras de Michael Journiac: *Messe pour un corps* (1969), *Piège pour un voyeur*

(1969), *Contrat pour un corps* (1980), *L'Action du corps exclu* (1983), *Le vierge mère* (1983) e *La mort de l'ami malade* (1987).

As ações de Gina Pane: *Blessure Théorique* (1970), *l'Escalade non anesthésiée* (1971) *Nourriture/Actualités télévisées/Feu* (1971), *The Conditioning* (1973), *Sentimental Action (Azione Sentimentale)* (1973), *La Prière des Pauvres* (1989) e *Le Corps des Saints* (1989).

E das produções de ORLAN para *Corps-sculptures* (1964 - 1967), *Plaisirs Brodés* (1968), *Marche au ralenti* (1969), *Le Baiser de l'Artiste* (1977), *Sherif's Block Surgery-Performance* (1986), *Opération Chirurgicale-Performance* e a série *Surgery-Performance* (1991-1993).

A divisão do trabalho fica coordenada sobre o eixo de cinco capítulos e uma conclusão, que são: a localização temporal desta pesquisa, através de um breve panorama das ações performativas desde as vanguardas até a chegada da body art, que chamarei de **A introdução de ações performativas em artes: do futurismo à body art e a utilização do corpo para criação de imagens sacrificiais.**

Posteriormente, é importante focar na teoria do sacrifício de Georges Bataille que é fundamental para essa pesquisa, pois ela transcreve toda a sua concepção de “fê” como uma estrutura de dominação dos instintos. Bataille formula essas ideias bem antes da existência desses três artistas da arte contemporânea, no começo do século XX, quando a vontade e os poderes de Estados autoritários (como nazismo, fascismo etc.) são recorrentes no mundo do escritor vanguardista. O que ele escreve sobre dominação de instintos e reavaliação de preceitos, assim como Friedrich Nietzsche<sup>1</sup> (1844 - 1900), volta seu estudo para a fonte da concepção de valores de dominação, como o cristianismo e as religiões messiânicas, *cujo os valores da decadência, do niilismo agora prevalecem sob os nomes mais sagrados* (NIETZSCHE, 2016, p. 17).

Bataille formula uma teoria de *transgressão* de *interditos* por meio do sacrifício. Ele confronta as nomenclaturas sagradas, como “sacrifício”, “ritual”, “sacro” e “eclesiástico” – e *denuncia* que foram subvertidas do seu significado primitivo original para o de uma penitência cristã. Em tese, os valores dessas nomenclaturas na cristandade fundam uma tradição moderna como uma forma de dominação da sexualidade, liberdade e igualdade de gênero. Sua utilização

---

<sup>1</sup> Filósofo, escritor e crítico alemão cujo sua obra exerceu grande influência na literatura Ocidental. Suas obras estendem sua influência para além da filosofia, penetrando na literatura, poesia e em vários outros expoentes das artes.

na cristandade busca, além corromper seu significado arcaico, a dominação de instintos e criação de preceitos. Segundo o autor, essa deturpação perdura até a modernidade, principalmente em governos autoritários, cujo única saída é a força e a extração da violência:

A sociedade, tendo que desencadear sua violência no sacrifício do escravo e no sacrifício do rei, deve renunciar ao mesmo tempo ao sacrifício do rei e ao sacrifício do escravo para desencadear sua violência contra o exterior e, a partir desse momento, a guerra aparece como uma ruptura da continuidade limitada, rumo ao universal (BATAILLE, 2016, p. 112).

Esse desmembramento do real significado do sacrifício é utilizado pelo mundo exterior; torna-se apenas um recurso na mutilação de instintos, cujo sacrifício deturbado pelo cristianismo busca *a obtenção de escravos, torna-se o objeto de uma conquista possível, o objeto de um crescimento da sociedade* (BATAILLE, 2016, p. 112). O mundo moderno se utiliza da deturbação dessas nomenclaturas sagradas, feitas pelo cristianismo, ao ponto dessa forma de *existência social que é dado um ponto de desenvolvimento realmente [ganhar] novo do sentido religioso* (BATAILLE, 2016, p. 112-13).

Mas qual é o significado de sacrifício que o cristianismo deturba em favor de seu conceito? Bataille bebe da fonte nietzschiana, em que tudo que se opõe ao conceito do “Deus” cristão é mundano e tido como abominável e nefasto. Para Bataille, o cristianismo tem como princípio um conjunto fictício do mundo, cujo origem é o ódio ao natural e ao real. A cristandade tem como concepção de sacrifício que ele se dá pela eternidade da vida – o corpo pode se martirizar, pois ele tem sua descontinuidade *natural* dada pelo cristianismo, que será estabelecida no pós-morte.

Bataille, então, se nega a acompanhar o sentido deste sacrifício e formula a ideia de um ritual antigo, no qual a transcendência não está na vida eterna, mas na existência enquanto continuidade na morte. Ele reafirma a violência e a crueldade como natureza, em que os pudores criados pelos interditos do cristianismo só causaram uma explosão desenfreada de atos contra-humanos em nome da piedade. A violência, para Bataille, quando exercida de forma organizada e formulada sobre as hostes da naturalidade humana, sem a animalidade, é exercícios de crueldade e extravasa os instintos humanos de maneira ponderada.

Mas para compreender melhor, as ideias de Bataille ganham um espaço no segundo capítulo chamado: **Georges Bataille e a introdução de uma imagem sacrificial nas artes**. Este capítulo é fundamental e uma chave de leitura para compreender as obras e artistas, na

leitura batailliana, que representam em suas ações performativas as imagens sob um *signo do excesso*, na qual sua atuação é conduzida na reencenação de uma ótica ritual/sacrificial, que se contrapõe – até mesmo “satiricamente” – a uma essência cristã da palavra sacrifício. Assim como Bataille, esses artistas<sup>2</sup> se utilizaram da ideia primária de sacrifício a contrapondo àquela proposta pelo cristianismo, transformando-a em visão inspiratória e contestatória da relação *antinatural*.

As imagens sacrificais nas artes aqui analisadas tem o foco no *sacrifício*, martírio do corpo e seus estudos detalhados sobre o carnal e sobre a crueldade como ações performáticas de ORLAN, Michel Journiac e Gina Pane que desafiavam os limites da materialidade e os sentidos da *deformação* ou *destruição* do corpo, na qual:

[...] martírio do corpo, ante uma audiência ou apenas, aparentemente, para a documentação fotográfica ou videográfica tencionava forçar os limites da representação, procurando fazer irromper na obra o “real” – como dor, ferida, sangue, risco físico, mortificação, abstinência, etc. (PECORELLI, 2019, 37)

Esses artistas constroem suas obras dentro da **body art** e retoma a uma poética sacrificial que *antecede, o aspecto martirizante e mortificador de um corpo sacrificado impassível* (PECORELLI, 2019, 141). Mas é importante deixar claro, a pesquisa não abrange um *rito performático* ou uma *performance ritualizada*, como descreve Jorge Glusberg:

[...] no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, do possível e do impossível, pode-se ter a possibilidade de decifração parcial dos sentidos envolvidos durante uma performance, já que esta expressão guarda uma forte relação estrutural com outras formas artísticas. Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural. (GLUSBERG, 2013, 72)

O que se prioriza é a função prática do martírio do corpo dentro da criação de imagens sacrificiais. Por mais que ocasionalmente haja um *rito*, como ver-se-á na descrição de alguns artistas sobre suas obras – Journiac e ORLAN são alguns exemplos –, o que esse trabalho distingue é a elaboração, função e construção social dessa produção de imagens que contesta o sacrifício cristão e o próprio martírio do corpo. Esses artistas questionam no *ritual* – se é que se pode chamar de ritual – as proposições das funções ritualísticas do corpo dentro da sociedade

---

<sup>2</sup> Também existem ações desses artistas, como as de Pane, que conduzem ao resgate de algumas expressões ritualísticas e como um sacramento da Terra.

contemporânea e a capacidade de criar signos importantes para a revalorização do corpo. Como indica Glusberg:

As cerimônias obsessivas nas performances constituem uma sátira aos quadros psicopatológicos que dominam nossa sociedade ritualizada. Nas performances, mesmo a cópia das cerimônias e dos rituais é algo realmente novo, dado que a mudança de contexto – do ambiente real ao artístico – descobre a imaginação do emissor e do receptor e os confronta com uma revalorização da ação corporal. (GLUSBERG, 2013, 102)

Em resumo, o que existe nesses artistas é a constituição de ações performáticas utilizando o corpo sacrificado para, primariamente e essencialmente, conduzir mensagens distintas que são *externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases* (GLUSBERG, 2013, 117). A distinção das temáticas de cada artista moldou um capítulo específico para cada um.

No terceiro capítulo, **Michel Journiac: os rituais de sangue e tabus sociais** encontrar-se-á o francês Michel Journiac que cria imagens martirizadas para expressar a exclusão do corpo da pessoa LGBTQIA+. Ao apresentar as primeiras punições contra o relacionamento de pessoas do mesmo sexo pela Igreja Católica, até o extremo de se marcar com ferro em brasa um formato de triângulo invertido na Alemanha nazista (prática prevista pelo Parágrafo 175 do código penal germânico de 1871 para a punição da homossexualidade<sup>3</sup>), Journiac constata a perseguição e os ataques à comunidade ao se utilizar de símbolos sacros e simbologias da religião cristã.

No quarto capítulo **Gina Pane: vida/morte e transcendência**, apresentarei a franco-italiana Gina Pane com suas construções sobre *as dores do mundo*, que formulam toda uma trajetória *antinatural* e impositiva ao corpo feminino na sociedade. Pane descreve uma trajetória de autoritarismos e aprisionamentos do corpo dentro das estruturas modernas, conduzindo a um choque. Pane pretende retirar seu espectador de um estado de anestesia ao provocar perturbação na apatia social que tomou sua época. Ela também buscava, por meio da violência, escancarar políticas de terror e destruição entranhadas no seio social, como, por exemplo, a Guerra do Vietnã. Nessa série de 69 fotografias, *l'Escalade non anesthésiée*, acompanhava-se uma legenda explícita: *Escalada - Assalto de uma posição por meio de escadas. Estratégia para subir as escadas. A escalada norte-americana no Vietnã. Artistas – Os artistas também sobem.*

---

<sup>3</sup> Mesmo depois da queda do terror nazista, a lei foi mantida até 1994, com algumas atenuações nos anos 1970 e 1980. Apenas em 17 de maio de 1990, a exclusão da homossexualidade como doença mental foi revista pela Organização Mundial de Saúde (OMS).

O quinto capítulo **ORLAN e a definição do autorretrato talhado sobre a carne viva** conta com um panorama da obra carnal<sup>4</sup> de ORLAN, a artista que utilizou seu corpo como transmutação da forma por meio da cirurgia estética. Segundo ela, a beleza não era pretendida, mas sim um *questionamento do padrão de beleza imposto para mulheres pela arte*. ORLAN faz um apanhado de representações de mulheres na história da arte e constrói uma imagem para si; sua obra feminista desconstrói a ideia de uma mulher representada por homens das artes, como Da Vinci e Manet, dando a ela seu próprio posicionamento na sociedade – nem que para isso vá aos extremos da mutilação do corpo em nome de uma arte da crueldade.

E, por fim, a conclusão final é a restauração do significado de *sacrifício* feito por Bataille e o alinhamento desses artistas da contemporaneidade: como criar imagens que sacrificam, desconstroem, mutilam e questionam o lugar do corpo socialmente?

---

<sup>4</sup> Manifesto da artista sobre uma arte *talhada no corpo vivo*.

## 1. Ações performativas em artes: do futurismo à body art e a utilização do corpo para criação de imagens sacrificiais

No presente capítulo será abordada, principalmente, a tendência desenvolvida na Europa por artistas da performance que trabalharam e moldaram a linguagem da **body art** nos anos 1960 e 1970. Apresentarei um breve panorama da evolução de ações performativas desde os dadaístas e futuristas na Europa de 1910-1920, até as experiências da **Action Painting** e os **Happenings**. Essa linha em relação às tendências históricas<sup>5</sup> da arte, é importante para compreender as distinções das terminologias, experiências e linguagens, como, por exemplo, a **body art**. E que foram fundamentais para a história da performance contemporânea como termo aglutinador das ações do corpo.

### 1.1. As vanguardas e as ações performativas

Essa ideia de **ações performativas** surge das experiências desenvolvidas principalmente pelas vanguardas históricas. Especificamente os movimentos como Dadaístas do Cabaret Voltaire e Futuristas italianos, que se iniciaram entre os anos 1910-1920.

---

<sup>5</sup> Os estilos e movimentos acontecem ao mesmo tempo e os intercâmbios são constantes, principalmente na modernidade e na contemporaneidade. Não há estilo/movimento único acontecendo em um mesmo lugar ou predominando durante determinado período, ou seja, eles acontecem simultaneamente e se retroalimentam.

No presente trabalho, são tratadas **atos/ações performáticos** ou **atos/ações performativas**: os experimentos desenvolvidos por esses movimentos de vanguarda que buscavam retirar a arte do seu ambiente tradicional, como museus e galerias, levando-a para a rua e para a discussão pública. No futurismo e dadaísmo, eram ações que mesclavam artes visuais, teatro, dança, poesia e música em apenas um local sobre as denominações mais variadas<sup>6</sup>.

Renato Cohen (2002) demonstra, em breve histórico, o papel transgressor dessas ações performativas das vanguardas para uma posterior afirmação de linguagens mais contemporâneas como a **body art/performance** como expressão artística que se conhece hoje:

[...] a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, está a força motriz da arte (COHEN, 2002, p. 44).

**Figura 1** - *Prima che si a paracadute*, de Tullio Crali, 1939. Óleo em painel.  
Casa Cavazzini, Museu da Arte Moderna e Contemporânea, Udine, Itália.



Fonte: [arteref.com/movimentos/como-os-futuristas-usaram-a-arte-para-alimentar-o-fascismo/](http://arteref.com/movimentos/como-os-futuristas-usaram-a-arte-para-alimentar-o-fascismo/)

---

<sup>6</sup> *Cabaret Dada* ou *teatro de variedades* futurista.

Como exemplo: o manifesto do teatro de variedades<sup>7</sup>, de 11 de janeiro de 1915; a sinfonia idealizada pelos futuristas italianos Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), Giacomo Balla (1871 - 1958) e Francesco Cangiullo (1884 – 1977); ou ainda a declamação do poema sonoro Karawane realizada pelo dadaísta Hugo Ball (1886 – 1927), em um dos últimos eventos do Cabaret Voltaire na Suíça, em 1916. Tanto os futuristas quanto os dadaístas viram, no corpo, as ações que caminham até o [...] *elo contemporâneo que deriva de uma corrente de expressões estético-filosóficas do século XX*. Esse elo deve ser compreendido como um precursor de aglutinação em que derivaria a história da performance contemporânea, da qual essas **ações performativas** (como as *seratas futuristas, os manifestos e cabaret dada*, ou até mesmo outros exemplos como o *teatro-escândalo surrealista*<sup>8</sup>) fazem parte (COHEN, 2002, p. 158).

**Figura 2** - Hugo Ball (1886-1927) no Cabaret Voltaire recitando o seu poema sonoro Karawane em 1916.



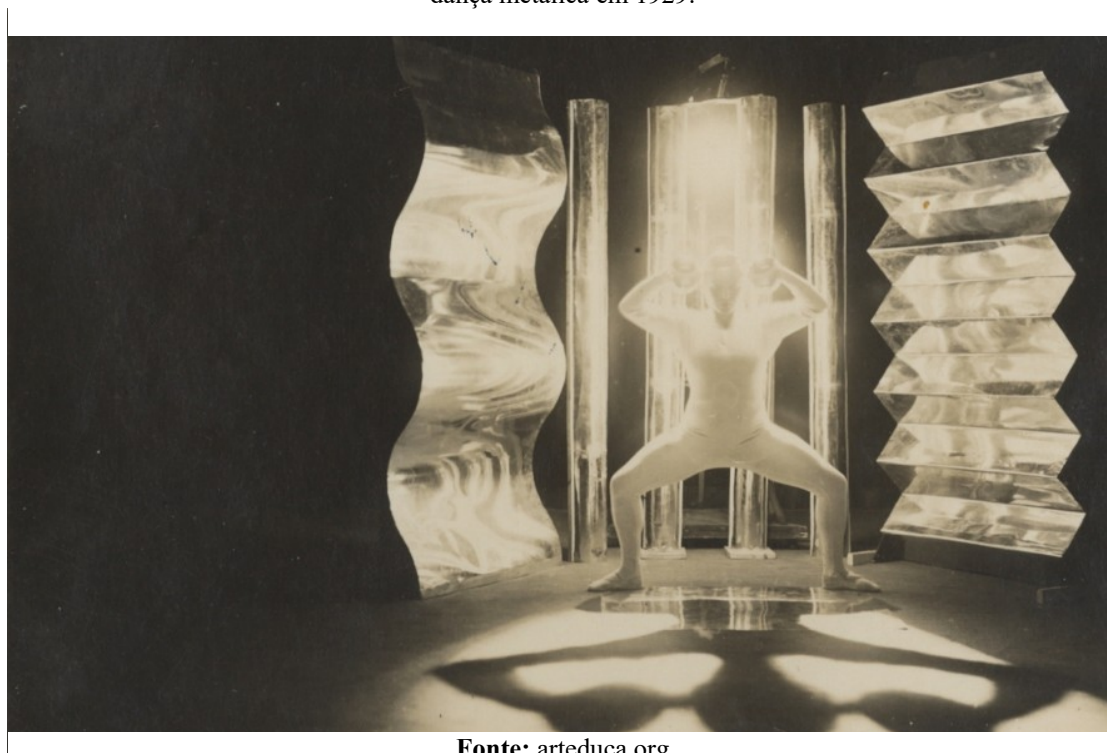
**Fonte:** [wrongwrong.net/breves/dada-100](http://wrongwrong.net/breves/dada-100)

<sup>7</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944) escritor do manifesto futurista e um dos fundadores do movimento, em 1913, descreve o manifesto *O Teatro de Variedades*, uma proposição de teatro moderno e desconstrutivo.

<sup>8</sup> A ação do teatro surrealista era acompanhada de uma “música do ruído” e o prenúncio de um novo gênero na ação performativa francesa, que misturava vários meios de expressão e permaneceria à margem do teatro, do balé, da ópera ligeira, da dança e das artes plásticas. Obras como *Les Mariés*, do artista Jean Cocteau (1889 - 1963), se tornariam expoente das novas propostas surrealistas (GOLDBERG, 2006, p. 40).

Na Europa da década de 1920, as ações que envolvem o corpo provocam nova função artística e mesclam-se ao desenvolvimento de uma aura performática presente nas obras vanguardistas – citando neste primeiro momento o dadaísmo e o futurismo, mas também o surrealismo<sup>9</sup> que se utiliza do corpo para o fazer artístico. Em papéis mais institucionalizados e mais delimitados, também se apresentam como o caso da **Bauhaus**<sup>10</sup> e os experimentos pioneiros de Oskar Schlemmer (1888 – 1943), na Alemanha, em 1921. A experiência de Schlemmer exercita a interdisciplinaridade das linguagens artísticas, mesclando teatro, dança, pintura, música e artesanato. Alinhada ao fundador da escola, Walter Gropius (1883 – 1969), a ideia da *Bauhaus* era clamar pela unificação de todas as artes em uma *capela do socialismo* (GOLDBERG, 2006, p. 40).

**Figura 3** - Uma das peças de Oskar Schlemmer durante atuação na escola Bauhaus apresentando a dança metálica em 1929.



Fonte: arteduca.org

<sup>9</sup> Apresentarei mais sobre o surrealismo quando adentrarmos na imagem sacrificial e os escritores que influenciaram os artistas da *body art* dos anos 1960.

<sup>10</sup> A Bauhaus foi uma instituição de ensino de artes, aberta em abril de 1919 na cidade alemã Weimar, pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883–1969). Ela tinha um cauteloso otimismo expresso no manifesto que fornecia um auspicioso projeto de recuperação cultural para a Alemanha do pós-primeira guerra (GOLDBERG, 2006, p. 87). A escola encontraria um país empobrecido e dividido pelas ações políticas e sanções econômicas advindas da derrota da Tríplice Aliança, formada pela Itália e Império Austro-húngaro.

Em 1925 a Bauhaus é transferida para Dessau, em um prédio projetado pelo próprio Gropius, e fechada anos depois, em 1932, destituída de seus privilégios como escola de artes livres e seus docentes. Seus pensadores foram perseguidos pelo partido nazista: o cerco das artes e de todo pensamento progressista se fechou com a chegada de Hitler ao poder em 1933. A crise econômica e social é usada como prerrogativa para os ataques, além de pensadores e artistas, ao movimento sindical, os comunistas, os judeus, mulheres e LGBTQIA+.

Nos Estados Unidos na década de 1930 – quando alguns expoentes das vanguardas europeias chegaram refugiados da guerra que despontava na Europa devido a ascensão dos regimes nazifascistas – reafirma-se uma série de ações voltadas a junção e a variação de disciplinas artísticas e experimentações artísticas, um exemplo dessas ações é a **Black Mountain College**<sup>11</sup>. Essa migração forçada promoveria um intercâmbio que influenciaria uma série de artistas norte-americanos, como John Cage (1912 – 1992) e Merce Cunningham (1919 – 2009) – com experimentações desenvolvidas na instituição, em cursos de verão, que mesclavam pintura, dança, música e teatro. Essa influência reverberou anos mais tarde em propostas de artistas como Jackson Pollock (1912 – 1956) e Allan Kaprow (1927 – 2006), entre outros.

### **1.2.Live art e o movimento de uma arte viva (ao vivo)**

Nas décadas de 1950 e 1960, parte da Europa sofria com sanções e com o regime de austeridade econômica proveniente da Guerra Fria, um período após a Segunda Guerra Mundial de tensão geopolítica entre a União Soviética e os Estados Unidos e seus respectivos aliados. Essas disputas entre o comunismo soviético e o capitalismo americano também eram desdobradas nas artes. Renato Cohen (2002, p. 38) traz algumas evidências sobre a ideia de *live art* ou *arte viva* que intensifica as ações performativas, levando-as ao sentido de disruptividade nas artes da época. Com a prática da *live art* há um rompimento com as bases da arte institucional e formalista, tirando-a de sua função meramente estética e elitista: a *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. A ideia é de se resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva" que seria igual a uma arte *em ação*, modificadora (COHEN, 2002, p. 38).

Um dos exemplos desse movimento é Pollock com a **Action Painting** e outros experimentos datados de 1940 a 1950, trazia a atuação do artista voltada principalmente para a valorização do momento da criação de uma *pintura instantânea*. Essa pintura poderia ser realizada com uma plateia, e, segundo Cohen, este seria o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea e um dos aspectos de junção de *arte com a vida*, na qual suas pinturas performáticas são o registro detalhado dos:

---

<sup>11</sup> *Black Mountain College* foi uma instituição de ensino fundada por John Rice (1888 – 1968) em 1933 na Carolina do Norte voltada principalmente ao ensino das artes variadas. Exemplos desse intercâmbio entre Europa e Estados Unidos, mais especificamente entre Bauhaus e Black Mountain College, podem ser observados em seu corpo docente como a presença do artista Josef Albers (1888 – 1976) e suas aulas de arte que trazem todo o conhecimento da instituição alemã.

[...] gestos expressivos ainda resultavam em representações estéticas objetuais, o nascente movimento da body art deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador (COHEN, 2002, p. 15).

Um segundo exemplo desse despontar do nascente movimento de *ações performativas* em artes, são os **happenings** de Allan Kaprow nas décadas de 1950 e 1960, em série de ações que transpõem a **arte e a vida (live art)**.

Os **Happenings** e **Action Painting**, são ações que derivam de um pensamento de arte viva ou da vida pela arte. Tal pensamento é uma extensão ou uma derivação revisionista do que foi praticado pelos Dadaístas e Futuristas. Essa concepção de arte e vida ganha, no final dos anos 1950, a nomenclatura de **Live Art**, ela é assimilada não como uma forma de arte ou um movimento artístico, mas sim, como uma estratégia de inclusão de uma diversidade de práticas e artistas que, em outras circunstâncias, se encontrariam “excluídos” de todos os tipos de política e de apoio e de toda espécie de trabalho de curadoria ou de debate crítico.

Em 1959, o artista realiza na Reuben Gallery, em New York, o *18 Happening in 6 Parts*, encetando um novo conceito de encenação que vai ser propagado através da década seguinte (COHEN, 2002, p. 43). O processo de produção proposto por Kaprow, principalmente nessa obra, mostra um *evento* ou acontecimento ao qual a palavra *happening* é a tradução e aplicação de *a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança etc.* (COHEN, 2002, p. 43).

Durante essa ação, Kaprow decide *aumentar a responsabilidade do observador* da obra. Antes do início da ação na galeria, o artista confeccionou convites e os entregou previamente aos participantes, com eles também foram distribuídos envelopes de plástico contendo pedaços de papel, fotos, madeira, fragmentos pintados, figuras recortadas e uma breve ideia do que iria acontecer no dia da ação. Aqueles que compareceram à Reuben Gallery encontraram, no segundo andar, um estúdio com paredes de plástico divididas, criando três espaços com:

[...] cadeiras dispostas em círculos e retângulos forçavam os visitantes a ficar virados para direções diferentes. Luzes coloridas pendiam do teto ao longo do espaço subdivididos [...] “A performance será dividida em três partes”, explicava-se nas notas. “Cada parte contém três happenings que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um será marcado por uma campainha. Ao término da performance, a campainha soará duas vezes.” Os espectadores foram avisados de que teriam de seguir criteriosamente as instruções: durante as partes um e dois, podiam sentar-se na segunda sala, durante as partes três e quatro podiam passar para a primeira sala, e

assim por diante, sempre ao soar de uma campainha. Os intervalos durariam exatamente dois minutos, e dois intervalos de quinze minutos separariam as unidades maiores. (GOLDBERG, 2006, p. 118)

Ao adentrar o espaço, os visitantes tomaram suas posições ao soar de uma campainha. O início da ação foi anunciado por um amplificador de som:

[...] figuras marcharam rijamente em fila única pelos estreitos corredores entre as salas improvisadas; em uma delas, uma mulher permaneceu imóvel por dez segundos, com o braço esquerdo erguido, o cotovelo apontado para o chão. Slides eram projetados numa sala contígua. [...] Ouviam-se sons de flauta, ukulele e violino, pintores pintavam em telas não imprimidas, presas às paredes, gramofones circulavam sobre mesinhas com rodas... (GOLDBERG, 2006, p. 118)

Depois de noventa minutos apresentando dezoito *happenings* simultâneos, a campainha toca mais duas vezes, anunciando o fim da ação.

**Figura 4-** 18 happening in 6 Parts de Allan Kaprow em 1959. Fotografia do público participando da ação realizada na Reuben Gallery, em New York.



Fonte: [moma.org/collection/works/associatedworks/173008](https://moma.org/collection/works/associatedworks/173008)

Os anos 1950, nos quais as criações e **Happenings** de Kaprow e as atitudes performáticas em pinturas de Pollock. Na Europa devastada pela Segunda Guerra<sup>12</sup>, também há uma produção e artistas, como Piero Manzoni e Yves Klein que apresentaram novas perspectivas para o corpo dentro da arte: Klein vinha fazendo pinturas com a pressão do corpo vivo das modelos sobre a tela, e Manzoni estava criando obras que eliminavam totalmente a tela (GOLDBERG, 2006, p. 138).

Esse período de exatos 60 anos das vanguardas até a introdução dos **happenings** e das experiências de Klein e Manzoni foi decisivo para romper com os meios institucionais artísticos convencionais até então. O exemplo disso é a introdução dos eletrônicos, como a TV, o vídeo, inovações no campo da luz e o som e, mais importante, a aglutinação das atitudes performáticas iniciadas pelas vanguardas com a pintura e escultura, que aos poucos realizaram uma revolução artística que resultaria na performance contemporânea.

**Figura 5** - Piero Manzoni “realizando” suas Escultura Videntes em 1961.



Fonte: [artecracy.eu/piero-manzoni-gli-esseri-umani-diventano-sculture](http://artecracy.eu/piero-manzoni-gli-esseri-umani-diventano-sculture)

---

<sup>12</sup> A Europa só sentira algum “alívio” com a queda do nazi-fascismo e o militarismo, em 1945, ao custo de inomináveis perdas humanas e materiais terríveis, que levariam países como França, Itália e Alemanha a uma crise sem precedentes, conduzindo o mundo a outra guerra de interesses econômico e ideológicos, conhecida como a Guerra Fria entre Estados Unidos e URSS. Nas artes, esse confronto seria promovido entre o expressionismo abstrato norte-americano (de artistas como Jackson Pollock) e o realismo soviético (de artistas como Vera Mukhina), respectivamente nascidos da perspectiva de ações performativas provenientes das vanguardas europeias e da Manifesto Realista de 1920, que expunha os princípios estéticos de construção artística (que mais tarde originaram o termo construtivismo).

### 1.3.A body art e o corpo do artista como peça central de uma “arte viva”

Essas transformações impactariam a arte até a chegada das mais diversas e provocativas ações artísticas produzidas da década de 1960 em diante, a exemplo da *body art*, em que os artistas utilizam o corpo como suporte. Isto aconteceu como reação a uma década em que os traços do pós-guerra, dos embates entre o capitalismo americano e o comunismo soviético estavam muito presentes na sociedade ocidental. Nesse momento os aspectos do consumo desenfreado nos Estados Unidos eram constantemente questionados pelos artistas europeus e norte-americanos. Essas ações performáticas, então, dariam sequência às práticas da *body art*, que estão ontologicamente ligada a um movimento maior: uma maneira de se encarnar a arte.

A terminologia **body art** (a arte do corpo) foi reivindicada pela crítica de arte, RoseLee Goldberg aos artistas estadunidense.<sup>13</sup> A crítica fez um panorama sobre a **body art** indicando apenas artistas como exemplo, Vito Acconci (1940 - 2017). Norte-americano, Acconci tinha como ofício a poesia e a arquitetura e deu início a sua produção em artes visuais, abandonando o antigo suporte de suas páginas de caderno e transforma seu próprio corpo na matéria principal de sua arte. Muitos outros artistas ao final dos anos 1960, dariam ao corpo a função de matéria prima nos processos artísticos nas práticas e adotariam a **body art**. Contemporâneos de Acconci como Michel Journiac (1935 - 1995), Gina Pane (1939 - 1990) e ORLAN (1947) trabalhavam seus corpos como objetos, como cita RoseLee Goldberg:

Manipulando-os como o fariam com uma escultura ou um poema, outros artistas desenvolvendo performances mais estruturadas<sup>14</sup>, que exploram o corpo como um elemento no espaço (GOLDBERG, 2006, p. 146).

A **body art** é uma das linguagens artísticas que posteriormente seria aglutinada em um termo unificador: **performance**. Assim, o surgimento [na década de 1970] do *termo performance* como *aglutinador de linguagens artísticas* (como a body art, os happenings, pintura performática, etc.) e ações que se utilizavam de uma apresentação ao vivo do corpo e uma função ritual dentro da obra, o conceito de performance segue um processo de colagem, no qual se utiliza de outras linguagens artísticas que incorporam o corpo como matéria em um ato inscrito em *momento efêmero*.

---

<sup>13</sup> Há falta de artistas e críticos europeus como precursores dessa linguagem do corpo. A autora deixa de lado a comunidade francesa da *body art*, assim como a contribuição importante da revista *artitudes* para a história e popularização de uma “arte do corpo” na performance. No mais, sua utilização da palavra suporte para se falar do corpo na *body art* é imprescindível para esse projeto.

<sup>14</sup> Com performances mais estruturadas, a autora se refere a um processo que culmina na concepção mais elaborada da performance como hoje conhecemos.

A **performance** que usa a linguagem da **body art**<sup>15</sup> não se trata de arte que desaparece, pois o corpo não some, mas é inserido em um movimento ritualístico combinado ou improvisado segundo as interações humanas, contestações ou funcionamentos sociais, culturais e políticos em engajamento dos artistas. Exemplos de artistas que apresentam essas práticas são: Gina Pane, Michel Journiac, ORLAN e outros como os Acionistas de Viena<sup>16</sup>. Essa virada das décadas de 1950 a 1960 e cujas obras elaboradas culminaram em um desenvolvimento histórico da performance como uma linguagem híbrida que usa:

[...] de *collage* como estrutura, predomínio da imagem sobre a palavra, fusão de mídias etc. — quanto pelas suas premissas ideológicas — liberdade estética, arte de combate etc. — a performance não pode ser considerada como uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior que à falta de um nome mais consagrado estamos chamando de live art. (COHEN, 2002, p. 158)

A arte eclode das provocações e desafios mais elaborados em relação ao corpo, estando diretamente ligada a uma série de eventos políticos que abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e Estados Unidos nos anos 1960. Há uma crescente insatisfação com as políticas do capital e com as guerras ideológicas promovidas pelas potências mundiais, a exemplo da Guerra no Vietnã, que impôs questionamentos, não só ao modo de vida, mas à insegurança política promovida pelas incursões imperialistas promovidas pelos governos norteamericanos. Na arte, essas insatisfações sofrem reverberações, o desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte (GOLDBERG, 2006, p. 142).

A **body art**, como linguagem uma das linguagens englobadas pela **performance**, assume aqui o papel central da pesquisa, de uma metodologia que encontra no corpo do artista um novo questionamento em relação ao mercado da arte.

Sendo assim, a **body art** usada nas obras de arte aqui estudadas, como *Messe our un corps* (1969) de Michel Journiac, ou *l'Escalade non anesthésiée* (1971) de Gina Pane, foca na arte que utiliza o corpo como questionamento das funções sociais e estruturas de opressão

---

<sup>15</sup> Essa incorporação é feita durante a década de 1970, quando o termo *performance art* começa a ser utilizado para se tratar de ações performativas ao vivo e sem repetição (uma das ideias principais da performance da década de 1970 era a não repetição).

<sup>16</sup> Na década de 1960, quatro artistas austríacos se associam para formar o Acionismo de Viena, eles são: Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch e Otto Muehl. Eles propiciam um olhar crítico sobre sacrifício, corpo martirizado e as mais extremas ações do corpo nas artes visuais.

usando-a como uma imagem sacrificial. Mas o que seria essa imagem sacrificial na performance das décadas de 1960 e 1970? De onde ela surgiu?

Essa imagem sacrificial dentro da história da **body art** na Europa do final da década de 1960 ganha um questionamento com esses artistas que atuavam com ela – reestruturando-se institucionalidades, parâmetros e aspectos da arte, especificamente na França. Artistas como Journiac, Pane e ORLAN com seus trabalhos foram consumindo e remodelando espaços artísticos como galerias, estúdios e museus, questionando modelos e ditames antigos da arte, como, por exemplo, o salvaguardar das obras. Essa poética, como descreve Pecorelli, aponta para

[...] martírio do corpo, ante uma audiência ou apenas, aparentemente, para a documentação fotográfica ou videográfica tencionava forçar os limites da representação, procurando fazer irromper na obra o “real” – como dor, ferida, sangue, risco físico, mortificação, abstinência, etc. (PECORELLI, 2019, p. 37)

É proposta da presente pesquisa é a aproximação da ideia de *imagem sacrificial* como uma crítica do corpo e o corpo na *body art*.



**GEORGES  
BATAILLE**

**INTRODUÇÃO DE UMA IMAGEM  
SACRIFICIAL NAS ARTES**

## 2. Georges Bataille: introdução de uma imagem sacrificial nas artes

Na elaboração de uma imagem sacrificial encontramos Georges Bataille (1897 - 1962). E neste capítulo, falarei sobre este autor cuja suas ideias aqui usadas são: **sacrifício**, **crueledade**, **interdito** e **transgressão**. Esses quatro temas formalizam uma imagem mais ampla sobre a decomposição das formas humanas – do corpo.

Bataille nasce em Billom, interior da França, foi um dissidente do movimento surrealista de André Breton (1896 - 1966)<sup>17</sup> e um expoente da literatura erótica do movimento moderno. E tais práticas sexuais e atividades eróticas estudadas por Bataille, na verdade, são compreensões mais ampla da própria existência. Um exemplo é a sua definição da morte e sexualidade como uma continuidade à vida e ao corpo, levando-o ao limite. Pode-se observar esse entendimento de vida e morte em sua obra *História do Olho*<sup>18</sup>. Nesse livro, Bataille utiliza das ideias propostas por Friedrich Nietzsche (1844 – 1900)<sup>19</sup> e de sua trajetória pessoal, com seu pai cego para criar uma obra envolta por sadismos, orgias sexuais e assassinatos.

---

<sup>17</sup> André Breton foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo francês.

<sup>18</sup> Publicado em 1928 sob o pseudônimo de Lord Auch, a *História do Olho* é o texto de estreia de Georges Bataille, também sua obra mais célebre e um clássico da literatura erótica do século XX.

<sup>19</sup> O advento nietzschiano em *História do Olho* é confirmado pela ausência de uma figura de autoridade ou até pela própria ausência de Deus nessa ligação do sagrado durante a narrativa das aventuras sexuais e cenas de assassinato.

Em seus trabalhos, o escritor remete às ideias de incongruência, agressão, efeito cômico e mal-estar – alcunhado sobre uma *sedução aos limites do horror*. Esse “sedução” é utilizada por Bataille, em um artigo de 1930 para a *Documents*<sup>20</sup> intitulado *Les écarts de la nature*<sup>21</sup>. O texto trata inicialmente de deformidades biológicas do corpo humano e era acompanhado de um retrato de *Le Petit Pépin* (um homem com nanismo retratado nas feiras de Paris de 1757 e 1758 como um exemplo de *monstros biológicos*). Essa imagem é utilizada como exemplo de *desvio da natureza*, como contestação do autor do que seria natural? A sedução de Bataille não é redução das anomalias genéticas provocadas pela natureza, mas evidência das ações da própria. A questão da semelhança provocada pelo ideário sacrificial: o **choque**, a **perturbação**

**Figura 6** - Les Écarts de la nature: Le petit Pépin. Publicado em 1775.



Fonte: [pinterest.com/pin/38984353003447336](https://pinterest.com/pin/38984353003447336)

<sup>20</sup> *Documents* era uma revista de arte surrealista editada por Bataille. Suas 15 edições foram publicadas entre 1929 e 1930; cada uma delas continha uma ampla gama de textos e fotografias originais com temas variados, entre eles. *Documents* foi financiado por Georges Wildenstein (1892 - 1963), um influente negociante e historiador de arte parisiense. Wildenstein também é conhecido como um grande patrocinador dos surrealistas.

<sup>21</sup> Os desvios da natureza.

e, principalmente, a reconciliação existencial entre as formas corporais e seu estado natural. Esta seria a sedução e fascínio pelo horror e a crueldade proposta por Bataille.

Esse fascínio pelos “desvios” apresentados pelo autor, são expostas como uma ação da própria natureza, por mais contrários que sejam à *normalidade*<sup>22</sup> imposta socialmente. Esse fascínio pelo ato natural - fora do padrão social - é a chave básica para compreender o sacrifício batailliano. É importante fixar esse pensamento: **o natural para Bataille e não é o “natural” proposto socialmente (e principalmente, pela cristandade)**. E esse padrão imposto socialmente, seria para Bataille, uma censurado (**interdito**) ou tido como: os indivíduos que vão contra a sua continuidade (ação natural = morte) e de encontro ao significado cristão de sagrado/imaculado/perfeito<sup>23</sup>.

Ao se deparar com essa imposição de “natural” (a perfeição das formas), pelo sagrado cristão, Bataille recorre ao significado milenar e o contrapõem ao eclesiástico de palavras recorrentes [e deturbadadas] pelo cristianismo. Um dos principais exemplos, do latim *sacrificium*, o *sacrifício*. Que segundo o dicionário *Michaelis*:

1 Ação ou efeito de sacrificar(-se). 2 Oferenda de animal, produto de colheita ou de qualquer coisa de valor, feita a uma divindade para lhe tributar homenagens ou para reconhecimento do seu poder. 3 A pessoa ou coisa sacrificada. 4 Renúncia ou privação voluntária por motivos morais, religiosos ou práticos. 5 Privação financeira em benefício de alguém (2019, p. 761).

O significado de sacrifício usado pelo cristianismo difere-se do significado primal da palavra. No princípio e na concepção do **sacrifício pré-cristão**, O ser *sacrificado* é aquele que transcende o entendimento do ser divino e de sua própria existência. Na morte ou na aniquilação do sacrifício arcaico há uma conexão feita entre o homem e a divindade. Esse elo (divindade-homem) propiciado pela violência da ação sacrifício é reconhecido como o **tributo divino** (o ser sacrificado alcança o seu caráter de divindade ou a perfeita união natural).

### **2.1.O regime de dependência entre interdito e transgressão para a compreensão do sacrifício Batailliano.**

A partir dessa concepção, Bataille começa a estudar o sacrifício e seu significado original. O autor chega a afirmar que *o sacrifício é a chave de toda existência humana*

---

<sup>22</sup> Normalidade entende-se por um padrão de corpo do qual esses desvios não se encaixam, descritos por Bataille como: “*maior parte das vezes determinados como contrários a natureza* [da concepção de perfeição cristã].”

<sup>23</sup> Sagrado aqui tido como a referência a cristandade.

(PECORELLI, 2019, p. 208). E com isso, Bataille remodela completamente as ideias do cristianismo e seus verbetes. Expõem a ignorância da utilização do **interdito** socialmente, em outras palavras: **censura eclesiástica**.

Essa censura ou **interdito** da teologia cristã, assimilado socialmente, é descrito por Bataille como barreira social para advertir e proibir a ação humana, em que o *interdito que rechaça a violência a movimentos de transgressão que libertam* (BATAILLE, 2013, p. 73). O interdito priva a libertação sexual e social e rechaça *o curso natural das coisas*. Exemplo: Esses interditos moldam privações na vida, com a pretensão de controle social e negação da natureza humana. A justificativa do interdito cristão, com essas censuras e privações, é a pretensão de se alcançar uma *vida eterna*. É um jogo de ameaças. Não faça isso para alcançar o céu. Essa ideia de *vida eterna* após a morte, é dada apenas ao ser que seguir uma série de censuras/interditos e negar o ciclo natural de continuidade de que:

A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres [...] Essa reação é a mais forte na espécie humana, e o horror à morte está ligado não apenas ao aniquilamento do ser, mas também à podridão que devolve as carnes mortas à fermentação geral da vida (BATAILLE, 2013, p. 80).

O interdito nega a finitude do ser e vai contra o ato natural da decomposição do ser. A percepção que ele dá ao ato da finitude é de horror e de um processo antinatural. O que Bataille tenta restabelecer é o entendimento do homem, descrito pelo autor como *ser transgredido*, do encontrou com a sua continuidade – a morte. Ele descreve:

O poder de engendrar da putrefação é uma crença ingênua que corresponde ao horror mesclado de atração que ela desperta em nós. Essa crença está na base de uma ideia que tivemos da natureza, da natureza má, da natureza *que envergonha*: a corrupção resumia esse mundo de que surgimos, e a que retornamos: nessa representação, o horror e a vergonha se ligavam ao mesmo tempo a nosso nascimento e a nossa morte (BATAILLE, 2013, p. 80).

A censura eclesiástica (interdito) é a reação de descontinuar o curso natural da vida. Por isso o autor propõem, considerar a **transgressão**, pois: *não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita* (BATAILLE, 2013, p. 87).

Com o entendimento da transgressão, o autor sugere o descumprimento do interdito. Até mesmo incita a necessidade de que o *interdito está aí para ser violado*. (BATAILLE, 2013, p. 88) Essa violação (disciplinada) ou *organizada* seria a **transgressão**. Ela não é uma violência animal, mas sim ... *a violência exercida por um ser capaz de razão (colocando no caso a sabedoria a serviço da violência)* (BATAILLE, 2013, p. 88). Pois se a transgressão não possui uma sabedoria, uma função que se opõe à ignorância do interdito, ela seria apenas um retorno à animalidade da violência, como o assassinato que não tem função e é apenas o descarregar da violência primal. O ato de transgredir organizadamente *forma com o interdito um conjunto que define a vida social*. A transgressão organizada:

[...] não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão que a precede. (BATAILLE, 2013, p. 89)

Importante frisar o regime de dependência, em muitas ocasiões, entre a **transgressão do interdito** ou a transgressão e o interdito, pois *não está ela própria menos sujeita a regras do que o interdito* e vice versa.

No que diz respeito à transgressão, segundo Bataille: é um ato de dissolução dos seres, separando-os e revelando a sua continuidade fundamental: sua finitude, seu propósito. Mas, é necessário deixar claro sempre: *o interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão* (BATAILLE, 2013, p. 91).

Em suma, na concepção batailliana, a transgressão do interdito é formalmente limitada, isso significa que a *impulsão agressiva*, nesse caso a violação ou a violência, não deve ser desencadeada de forma geral, ela deve ser *determinada e suas regras meticulosamente observadas, mas, uma vez desencadeado, seu o furor* que deve seguir um livre curso da natureza (BATAILLE, 2013, p. 101).

O autor observa no curso histórico, esses momentos de desencadeamento de uma impulsão agressiva, traduzindo-os como eventos remanescentes de sociedades arcaicas como. Esses eventos são: a guerra, o **sacrifício**, a caça, a festa<sup>24</sup>. Que segundo ele, são mecanismos de

---

<sup>24</sup> “A festa reúne homens abertos pela consumação da oferenda contagiosa (a comunhão) a uma conflagração todavia limitada por uma sabedoria de sentido contrário: é uma aspiração à destruição que explode na festa, mas é uma sabedoria conservadora que ordena e limita” (BATAILLE, 2016, p. 45).

transgressão que agem diretamente para corromper o interdito. Essas ações de transgressão detêm uma explosão de furor organizada. Em que a *violência*, que não é em si mesma cruel (em tese), ganham um caráter de crueldade (dada pelo interdito) na medida em que há a transgressão. Por isso é importante afirmar a crueldade como:

[...] uma das formas da violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas da violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é meditado. A crueldade e o erotismo se ordenam no *espírito* possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito. Essa resolução não é geral, mas sempre é possível deslizar de um domínio ao outro: trata-se de domínios vizinhos, fundados ambos na embriaguez de escapar resolutamente ao poder do interdito.” (BATAILLE, 2013, p. 103)

## **2.2.A importância de se reafirmar a crueldade e o sacrifício.**

Por que é importante reafirmar a crueldade? Porque são nesses eventos, como o **sacrifício**, que a “violência” é organizada e a transgressão é apresentada. O sacrifício é tido, para Bataille, como uma oferenda. É a ação de transgredir ou transcender descrita desde a antiguidade até a modernidade (e estabelecida na contemporaneidade, como veremos), pelo sacrifício batailliano. (MORAES, 2002, p. 87)

Em resumo, as ideias de Bataille sobre o sacrifício são fundamentadas na destruição, **não na destruição como aniquilamento, mas na destruição de laços de subordinação**. A vítima, *coletivamente imolada*, assume a definição de divindade: *o sacrifício a consagrava, a divinizava* (BATAILLE, 2018, p. 36). E, com a sua morte, a percepção de finitude realiza um caráter de transgressão. O ser alcança o sentido de sua continuidade e seu caráter de divinização é atestado. Com o sacrifício, a *vítima* tem oportunidade de acabar com os **laços de subordinação**.

A noção de laços de subordinação, torna-se fundamental para o autor contrastar a noção pré-cristã de sacrifício com a noção de sacrifício dada pela cristandade que irradia para modernidade e novas estruturas econômicas e laborais. Em exemplos, a noção de sacrifício no capitalismo, que considera o homem como um objeto. Ou no parecer do nazi-fascismo, que tem a execução sacrificial como a antinomia entre vida e morte.

Bataille abrem precedentes para questionar as estruturas de subordinações na modernidade. Reafirmando o significado do ideário sacrificial, em que *opera como a morte na medida em que restitui um valor perdido* (BATAILLE, 2015, p. 42). Mas qual é o motivo dessa necessidade de **sacrificar esses laços**?

Em seu tempo, Bataille acompanha a franca ascensão de movimentos aterradores, em que a ideia fascista é como *a ideia cristã, um dogma de dominação que pretende tornar-se permanente*, na qual a valorização da vida<sup>25</sup> e da ordem devem se sobrepor à abstração ou ao que é dado pelos laços de participação (subordinada). A leitura batailliana propõe, então, que o sacrifício em seu retorno ao significado pré-cristão é, imprescindível, para a destruição de movimentos extremistas e seus laços de “participação” (subordinada).

Mas para isso, seria necessário remodelar o homem do zero, e compreender seu real valor de sua finitude ou o seu sacrifício. A ideia de que o sacrifício primal percebe o valor e real significado do que foi sacrificado, sendo ele animal, vegetal ou o próprio homem, contra um ideário supremacista de sacrifício eterno. Reafirmando aqui, o sacrifício em seu significado primal que seria a transcendência, ou melhor, a **metamorfose violenta**: o movimento que nega os laços de subordinação propostos por movimentos de dominação e penitência perpetua.

Seria a busca no **valor transcendente** que pretende o sacrifício batailliano, em que a violência deve *intervir a fim de que a ordem seja suspensa por uma destruição, mas a vítima oferecida é, ela própria, a divindade* (BATAILLE, 2018, p. 59). Dando a devolução do valor à coisa sacrificada, sua equiparação divina.

Um exemplo importante é a introdução do corpo ao que pode ser chamado de *exercício de crueldade*<sup>26</sup>, que está presente nas práticas das poéticas do sacrifício em que *a crueldade não é mais do que a negação de si* [negação do efeito de subordinação], *levada tão longe que se transforma numa explosão destruidora; a insensibilidade se faz frêmito de todo o ser [...]* (BATAILLE, 2018, p. 199). E por fim, o autor descreve esse *exercício de crueldade* como:

[...] a negação dos outros, no extremo, se torna negação de si mesmo. Na violência desse movimento, o gozo pessoal não conta mais, só o crime conta e não importa ser sua vítima: importa apenas que o crime atinja o ápice do crime. [...] **de ligar ao crime, de ligar à transgressão, a superação do ser pessoal.** (BATAILLE, 2018, p. 202)

Esse “crime” contra o interdito – a transgressão – é a plena superação do Ser pessoal e a sua divinização. E ao fim, Georges Bataille afirma o sacrifício como uma experiência (ou apenas encenação) da morte para interpor a representação identificatória de laços de subordinação da “vítima” sacrificada. Na criação que paira entre a comédia e o horror, em que o corpo sacrificado se torna a arma e objeto ativador da ação da transgressão voluntária, que é:

---

<sup>25</sup> Aqui Pascal introduz a ideia de vida como a noção de nação.

<sup>26</sup> Nome dado por Didi-Huberman sobre a leitura de Bataille sobre a crueldade e aqui será mantido.

[...] a ação deliberada cujo fim é a súbita transformação do ser que é sua vítima. Esse ser é imolado. [...] esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter **limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda** (BATAILLE, 2015, p. 114).

O sacrifício proposto pelo autor é conciliação entre vida e a morte. Em que se dá à morte *o jorro da vida* e à vida é dado *o peso, a vertigem e a abertura da morte*. O que o sacrifício batailliano revela é o além da *carne*. Que sempre vai exceder violentamente o interdito, em que:

A carne é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão, mas se, como creio existe um interdito vago e global que se opõe sob formas que dependem dos tempos e dos lugares à liberdade sexual, *a carne* é a expressão de um retorno a liberdade ameaçadora. (BATAILLE, 2015, p. 115)

Feito isso, Bataille abre o leque de interpretações do sacrifício, resignificando o para além do sagrado/cristão. O autor recoloca o ato sacrificial para um movimento da *carne*, um exercício de crueldade, em que, sem a transfiguração sagrada, *seus aspectos tomados separadamente podem no limite provocar náusea ou o horror* (BATAILLE, 2015, p. 116).



**MICHEL** | OS RITUAIS DE SANGUE  
**JOURNIAC** | E TABUS SOCIAIS

### 3. Michel Journiac: os rituais de sangue e tabus sociais

Essa visão de Bataille, apresentada no capítulo anterior, para além do sacrifício sagrado católico e o *movimento da carne*, é usada para a leitura das obras de arte dos artistas da **body art** – Pane, Journiac e ORLAN.

Para Bataille, o sangue, a cabeça cortada, os músculos, a pele, a violência e todos os jogos perturbadores das vísceras vivas e retalhadas como os elementos de sua obra criam semelhanças e *exercícios de crueldade* que não são mais que uma negação de si, levadas aos extremos que transformam o termo *sacrifício* em uma explosão destruidora do ser. E nos artistas citados, apresentam-se semelhanças disformes e na recusa do belo - de matriz europeia que parte da antiguidade grega - para servir como uma provocação da carne, para virar do avesso do corpo e para a imposição do nojo ou do horror ao observador ou participante.

Entretanto, dissociações devem ser feitas acerca das influências da obra batailliana nos artistas aqui estudados. O que algumas ações da *body art* sacrificial apresentam que podem ser relacionadas ao que Bataille apresenta, é seu ímpeto de questionar a sociedade e o corpo como um condicionante para os usos materiais.

A partir deste pensamento, o momento das ações da *body art* colaborou para uma nova percepção na história da arte europeia das décadas de 1960-1970. Na França, por meio dos *manifestos* do crítico de arte François Pluchart (1937 – 1988), o corpo foi concebido como nova matéria fundamental (PLUCHART, 1983, p. 70). Ele descreve que o corpo do artista enquanto

material artístico, que nutre diferentes níveis trabalhos, como os de Gina Pane (1939 - 1990), Michel Journiac (1935 - 1995) e ORLAN (1947). Em Pane, Pluchart observa uma leitura do corpo feminino no espaço psíquico e determinismos coletivos do papel da mulher dentro da sociedade. Em Journiac, o corpo surge com uma interrogação sobre os rituais e sobre os determinismos sociais que fundaram, entre outras coisas, a sexualidade. Em ORLAN, o crítico afirma que corpo é um material de contestação de padrões de beleza impostos às figuras femininas. No fim, todos os artistas colocam o corpo em situações de crueldade e são expostos ao limite de uma imagem sacrificial, tal como proposto por Bataille.

É com Michael Journiac (1935 – 1995), um seminarista francês, nascido em de outubro em Paris, que abandonou a batina para ingressar nas artes visuais, que iniciarei a leitura dos artistas que utilizam essa imagem sacrificial. Depois de estudar Filosofia e Teologia em um Seminário parisiense, ele se voltou para o estudo da Estética e decide abandonar a ideia de um cargo padre para seguir nas artes visuais: pintura (que logo se transformaria em *ações*) e compreensão do corpo (para ele, o corpo do outro só é encontrado por meio de *rituais*. O artista passaria que passariam a se utilizar dos rituais para questionar, revelar ou denunciar amarras sociais).

Importante a partir daqui é compreender o elo entre Michel Journiac<sup>27</sup> e o crítico François Pluchart (1937 – 1988), uma das principais fontes de informações sobre o trabalho do artista. Foi a partir de um encontro entre eles que surgiram as primeiras críticas de Pluchart sobre o trabalho de Journiac, mais especificamente sobre a expressão **Art Corporel (Body art)**, em que Pluchart se dedicou durante sua estadia no jornal francês *Combat*<sup>28</sup> com a arTitudes, durante a década de 70, quando já se mostrava disposto a incentivar a ação de artistas à margem das instituições de arte. Em novembro de 1969, na galeria Daniel Templon, em Paris, que Pluchart viu a performance de Journiac: *Messe pour un corps*<sup>29</sup>, na qual o artista promoveu uma missa católica rezada por ele em latim, acompanhado por dois assistentes vestidos de coroinhas. Em meio as hóstias oferecidas ao público, são acrescentadas salsichas produzidas com sangue extraído do próprio artista. Para ele era a materialização de um emblema de criação, na qual o

---

<sup>27</sup> A fonte de informações principais do artista, que se encontra em seu espólio e site, foi organizada por François Pluchart e retirada do livro *L'art corporel*.

<sup>28</sup> O jornal *Combat* tinha um subtítulo: *Le Journal de Paris*. Ele foi um jornal diário francês criado durante a Segunda Guerra Mundial como órgão de imprensa do movimento de resistência ao nazismo. Foi publicado de 1941 a 1974 e grande parte de sua redação, quando a publicação foi interrompida, foi a fonte da criação do *Quotidien de Paris* dois meses depois.

<sup>29</sup> Missa para um corpo.

homem se alimenta de si e do artista. Para Biagio Pecorelli (2019, p. 105) a obra *Messe pour un corps* que Journiac:

[...] ofertava o seu corpo ao público, mas não como um padre oferta, na liturgia, o corpo de Cristo valendo-se da transubstanciação do pão em corpo sagrado. Journiac ofereceu seu sangue numa metonímia radical do corpo, corpo este que o público ingeriu e digeriu como arte – o que é no fundo uma interpretação tão literal quanto contraventora da Eucaristia. Na visão de Journiac, o alimento corporal (o sangue) propiciava ao homem mais energia que o alimento espiritual (a hóstia). (PECORELLI, 2019, p. 105)

Na performance de 1969, Michel Journiac oferece essas intrigantes linguíças de sangue humano ao público acompanhadas de uma receita ao lado do prato:

Pegue 90 cm<sup>3</sup> de sangue humano líquido (o conteúdo de três seringas grandes), 90 g de gordura animal, 90 g de cebola crua, uma embalagem salgada, amaciada em água fria e depois seco, 8 g de sal, 5 g de "pimenta da Jamaica", 2 g ervas e açúcar em pó. (PLUCHART, 1983, p. 16)

Essa descrição com todos os detalhes, entregue como um menu aos visitantes da Galeria, cria uma aura de ritualização para os que participam da mostra. Journiac coloca esses detalhes para que a ação tenha o êxito pretendido por ele: *estou entregando a vocês o corpo do artista*. (PLUCHART, 1983, p. 16)

**Figura 7** – Imagem referente a reencenação dos Acionistas de Viena no Theater München em 14 /01 /1974. A ação é intitulada de 43. Aktion e liderada por Hermann Nitsch.



**Fonte:** [nitsch-foundation.com/en/the-orgies-mysteries-theatre](http://nitsch-foundation.com/en/the-orgies-mysteries-theatre)

Outro detalhe importante apontado por Pluchart, e que antecede a ação de Journiac, é uma performance dos Acionistas Vienenses (1965 - 1970), um grupo austríaco que trabalha com a carga simbólica do sangue e das imagens sacrificiais ritualísticas. Durante a ação de Hermann Nitsch (1938), Otto Muehl (1925 - 2013) e Günter Brus (1938)<sup>30</sup> também na Galeria Templon, os artistas mutilaram um corpo de um cordeiro e, com a utilização de cordas e pregos, estenderam paralelamente a uma lona branca o corpo sem vida do animal em posição de Cristo na cruz. A ação segue com banhos de sangue do bode preso à lona e, sobre as vísceras do animal, simulações de bacanais de culto orgiástico. O ápice da ação se dá quando é feita a *crucificação* de um dos assistentes<sup>31</sup> do grupo: amarram-se os pés e as mãos do “escolhido” em uma cruz de madeira, em tamanho real, colocando ao lado do cordeiro ensanguentado.

Pluchart, ao citar os Vienenses, compara os níveis de violência propostos por ambas as ações: a violência e o exercícios de crueldade na obra expressionista dos Vienenses remetem ao sadomasoquismo; as provocações de Journiac encontram nessa provocação uma extensão de seu próprio corpo, utiliza seu próprio corpo para seus rituais de sangue. (PLUCHART, 1983, p. 16). Entretanto, para ele, o artista francês *tem um discurso particular sobre o corpo, uma releitura da criação, onde o corpo de Cristo é substituído pelo sangue do artista*<sup>32</sup> (PLUCHART, 1983, p. 16). O corpo como suporte, tal como proposto por Journiac, não é só uma extensão de sua arte, mas ela mesma.

O corpo do artista em *Messe pour un corps* é comungado aos corpos do público que assiste a performance. O impacto desta performance em Pluchart rendeu um artigo impresso na coluna do jornal Combat, com o título *Le Sang de Journiac*. A obra, cujo gesto simbólico resulta em uma radicalização da moral cristã, questionava, segundo ele, a própria função social do artista, não se atendo apenas nos atributos formais da obra:

Journiac teve a ideia de encontrar a comunhão com o corpo na oferta do seu próprio sangue, que todo mundo pôde consumir sob a forma de salsicha. Oferta semelhante não poderia ser concebida sem ritual. [...] Há por um lado a ação: desconcertante, brutal, total. Aqui, a celebração de um ritual que às vezes esquecemos a grandeza sublime, a serenidade jubilosa e, justo ao lado, uma massa de carne banhada de

---

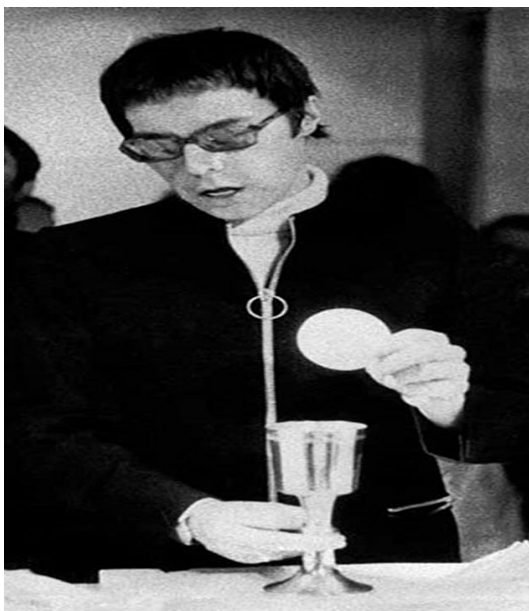
<sup>30</sup> Rudolf Schwarzkogler (1940 - 1969) deixa de participar das ações do grupo em 1968, um ano antes de seu suicídio em 20 de junho de 1969 em Viena, Áustria. Aqui fica registrado que as causas da morte não têm relação com as *mutilações infligidas em seu corpo* tal como propagado por críticos de arte, em especial Arthur Danto.

<sup>31</sup> Em algumas das ações do grupo eram usadas dezenas de assistentes.

<sup>32</sup> “... porte sur le corps un discours particulier, une relecture de la création, où le corps du christ serait remplacé par le sang de l’artiste”.

sangue, símbolo assustador da vida e da morte, eterno e insondável mistério (PECORELLI, 2019, p. 105)

A obra de Journiac não é só importante para concepção de uma imagem sacrificial baseada na obra de Bataille, ela também pavimenta o caminho da *body art* francesa. *O golpe de Journiac* (descrito por Pluchart) apresentou a arte francesa e a própria trajetória intelectual à uma espécie de iluminação para ele, que começou a desenvolver a ideia de uma arte à revelia da estética artística convencional, do gesto artístico como um veículo de crítica e análise sociológica, que, para ele, era uma forma incomparavelmente mais fecunda (PLUCHART *apud*. PECORELLI, 2019, p. 105). Sendo assim, o crítico francês destacaria Journiac nas páginas de sua revista arTitudes: a performance de *Messe pour un corps* e seus documentos fotográficos circularam em pelo menos três edições:



**Figura 8** - Primeira Edição: março de 1972, acompanhado de uma fotografia em que Journiac aparece com um cálice e uma hóstia na mão, com um texto do próprio artista intitulado de *De la censure à la révolution culturell*.

**Fonte:** Revista arTitudes março de 1972



**Figura 9** - Segunda Edição – dezembro de 1973 e março de 1974, anexada à um texto de autoria do próprio Journiac, chamado *Les rituels corporels*, com fotos captadas durante a primeira encenação na galeria Daniel Templon, em 1969.

**Fonte:** Revista arTitudes dezembro de 1973

---



**Figura 10** - Terceira Edição – março de 1975, que mostra uma fotografia que o artista se prepara para a retirada de seu próprio sangue. A foto que mostra o preparativo da missa é publicada junto ao texto de Pluchart *Le Art Corporel* e que traz a descrição Primeiro estágio na preparação da salsicha de sangue humano

**Fonte:** Revista arTitudes março de 1975

---

Mas esse enfoque, quase exaustivo da obra *Messe pour un corps*, pode apontar para uma ideia de imagem sacrificial, em que nem a própria foto da retirada do sangue é uma imagem martirizante. Como assinala Biagio Pecorelli:

Apenas uma mirada mais ampla para a obra de Journiac nos fará notar que o artista empregará outras inúmeras vezes o seu sangue como material artístico inclinado à crítica sociológica, subvertendo imagetivamente elementos do catolicismo. Nesse sentido, a série de “rituais” que o artista realizaria nos anos seguintes, articulando a imagem do martírio cristão, confundiria os limites entre blasfêmia e ode. Mas, o que importa notar aqui é que, enquanto monumento, aquela fotografia de Journiac ofertando seu sangue à seringa aperfeiçoa, em relação à anterior, o enunciado do sacrifício e, afirmando o gesto como obra, ajuda a construir um dizer a verdade sobre o corpo sacrificado que se confunde com o próprio nascimento da “arte corporal” [body art] na França. (PECORELLI, 2019, p. 107)

Há uma busca pelo sacrifício presente na estrutura da obra de Journiac, tanto nas artes visuais como na literatura. Durante a sua trajetória como editor e fundador das revistas *Documents* e *Acéphale*, tem-se um panorama etnológico dos mitos e dos ritos, dos escarros, dos massacres e da construção simbólica que reivindica as poéticas do sacrifício. Já a elaboração de Bataille era baseada em uma realidade psíquica internalizada, dotada de sua leitura na obra nietzschiana.

Outro fator importante na obra de Journiac e de Bataille é a leitura de Marquês de Sade – aristocrata francês e escritor libertino –, em especial da ideia sadiana de elevação de um estado de destruição à condição de ato criador. Sade insistia na ideia de que a morte não passava de modificação da matéria, de transformações de um estado em outro, ou de uma simples transmutação, que tem por base o perpétuo movimento, nada mais sendo que uma passagem imperceptível de uma existência à outra. O ponto sadiano de que a destruição é teorizada como princípio de transmutação da matéria é compartilhado também por Bataille os surrealistas, em que o primeiro tem como processo a ideia da decomposição das formas interiorizado, para o qual tais formas decompostas sucedem a *novas recomposições, que se multiplicam num processo ampliado de contínua modificação dos objetos*. Michel Journiac remodela esse processo e se apropria de linguagens e determinações simbólicas da religião católica para conduzir o ideário do princípio de transmutação, ou no dicionário batailliano: transcendência.

Em outra ação também de 1969, intitulada *Piège pour un voyeur*<sup>33</sup>, Journiac construiu uma gaiola de luzes de néon brancas, dentro da qual prendeu um modelo como “refém” em sua geometria estrutural minimalista. A obra trabalha o ambíguo, não ficando claro quem estava preso, o modelo nu ou os espectadores desconfortáveis. A instalação foi realizada na *Galerie Martin Malburet* de Paris. Essa obra desestabiliza o espectador para evidenciar uma narrativa mais profunda dos corpos excluídos ou tratados como tabu social (aprisionados sobre uma ótica fetichizada). Aqui poço fazer um paralelo direto a obra batailliana: em 1928, com *A História do Olho*, o autor trabalhava a leitura metafórica das relações entre dominação do olhar e o poder; desconstruindo a visão, tornava-a uma entidade extracorpórea, criando uma percepção não aberta e não dificultada pelas repressões vividas pelo corpo. O paralelo estabelecido aqui não é somente entre o prazer e o olhar, mas também com aquilo que não se vê, com os tabus sociais, a homossexualidade e os prazeres voyeuristas. Neste caso, Bataille usa o prazer sexual

---

<sup>33</sup> Armadilha para um Voyeur.

de uma parte erógena que não é vista, mas que, segundo o autor, está lá para criar os paralelos entre sexo e tabus sociais.

Na instalação, Journiac se apropriaria dessas tensões sexuais, nas quais o olhar está ligado ao prazer corporal. O aprisionamento do modelo o torna um objeto de prazer. O objetivo da ação proposta por Michel Journiac é de um jogo de metáforas visuais que conduzem o olhar do espectador a uma visão ampla e desnuda do corpo pressionado existencialmente por tabus sociais, como questionado anteriormente: quem está realmente preso?

**Figura 11** - Instalação de Michel Journiac, *Piège pour un voyeur* na Galerie Martin Malburet 1969



Fonte: [journiac.com](http://journiac.com)

Em algumas fotos da ação, pode-se ver Journiac interagindo com o modelo através das barras que os dividem. Não há pleno contato físico, apenas um contato visual, quase como um espetáculo sádico e transcendente entre ambos. Journiac assume sua posição de espectador da obra. O espectador na posição de *voyeur* está com o corpo diretamente envolvido no processo da instalação e, estes corpos, no mais, se aproximam de potencialidades: o desejo de prazer envolve o corpo nu e aprisionado. A gaiola que aprisiona o corpo é a mesma a partir da qual os espectadores trabalham sua posição de poder e voyeurismo. O público é inserido em um sistema complexo de dominação de corpos, que Martin Malburet (2004, p. 80) define como sadomasoquista:

Com o corpo nu na jaula de neon, cuja preocupação sadomasoquista não escapa não mais, Journiac afirmou de uma forma incrível sua homossexualidade enquanto permanece na declaração mais genérica e universal. (MALBURET, 2004, p. 80)

Com essas pressões sociais em corpos homossexuais e essa questão *voyeurista* e sadomasoquista proposta, Michel Journiac desconstrói, nessa instalação, um sistema de poder

que implica, de alguma forma, em uma pressão social no corpo marginalizado. Não é só uma imagem de sacrifício, mas sim o entendimento de que o aprisionamento *voyeurista* também pode revelar concepções de corpos sacrificados pelo sistema.

Em dado momento de sua carreira, na série intitulada: *Contrat pour un corps*<sup>34</sup>, de 1980, em que o artista reproduz uma série de *fotografias rituais*<sup>35</sup> com restos mortais (ossos de “voluntários”), observou-se esse processo de desfiguração e transmutação: Journiac descreveu a ação como *uma negociata por um corpo*, em que a pessoa o transformaria em um trabalho de arte. Em dado momento da descrição da ação, partes do corpo são associadas a materiais de arte, como o esqueleto associado a uma resina branca. O corpo poderia ser banhado a ouro em outra condição do *contrato* e o *voluntário* poderia escolher vestir o seu esqueleto com suas próprias roupas. As únicas condições eram: enviar as peças – esqueletos, roupas... – aos artistas e *morrer*. A ação criava, com os restos mortais dos voluntários, fotografias de *urnas mortuárias* inspiradas em povos arcaicos, imagens sagradas inspiradas em santos e satirizavam o valor do corpo com sua eminência perante a morte e a finitude de seus *restos* (JOURNIAC, 1996, p. 92).

Nos anos seguintes o artista desenvolveu outras séries de *rituais* que propuseram a contemplação da ideia de expor um corpo em situações de mutilação e martírio. Na ação *L'Action du corps exclu*<sup>36</sup>, de 1983, Journiac marcou seu braço com um triângulo invertido de ferro em brasa e, ao cicatrizar, a marca se tornou o triângulo rosa costurado nas roupas dos homossexuais em campos de concentração nazistas. Essa seria a imagem mais impactante produzida por Journiac, segundo Norman Férey<sup>37</sup>. O catálogo da exposição de 1993, *Rituel de transmutation du corps souffrant au corps transfigure*, confirma essa ótica de transmutação do corpo do artista *sacrificado*. Journiac busca o corpo em sua própria existência; em *L'Action du*

---

<sup>34</sup> Contrato por um corpo.

<sup>35</sup> O artista frequentemente cita suas ações como rituais, ver em: <http://www.journiac.com/>

<sup>36</sup> A ação do corpo excluído.

<sup>37</sup> Norman Férey (1943) tem estudos sobre sexualidade e *body art* francesa em sua tese sobre *La déconstruction du corps et des sexualités dans les performances artistiques en France de 1970 à 2000*.

*Corps*, as mutilações provocadas pelo artista *exclamaram* um corpo excluído e ferido, não apenas pela ação, mas também por sua orientação sexual socialmente condenada<sup>38</sup>.

Toda essa exclusão do corpo homossexual é alimento da obra de Journiac<sup>39</sup>, porém não é a homossexualidade que Journiac quer excluir de sua existência – como citam alguns críticos como Norman Férey –, mas a evidência de que a homossexualidade era um excludente perante a sociedade. Ele escancarava isso ao se mutilar de forma tão atroz, sem dúvida sendo uma reação a uma marca de exclusão social. Nessa percepção de exclusão, Journiac subscreve uma crítica até mesmo à posição da medicina de sua época, em que o corpo doente (soropositivo),

**Figura 12** - Marcas da mutilação em ferro quente durante a ação *L'Action du corps exclu* de 1983.



**Fonte:** Acervo do Centro PombieDou.

no auge da década da AIDS, é um corpo excluído inclusive dentro da área médica, em que é visto com desagrado e reprovação. Os rituais que o artista celebra na década de 1980 e princípio da de 90 continuam com a perspectiva do sangue, mas agora com interesse no contaminado e

---

<sup>38</sup> É importante lembrar da associação entre a epidemia de AIDS (1982), os grupos homossexuais e o completo descaso e despreparo da inicialmente condizente mídia em relação à nova e fatal doença.

<sup>39</sup> Journiac viu seus amigos, parentes e amores morrendo de uma *doença do sangue*.

na morte como experiência adversa à ciência médica da época. Como ele deixa claro ao falar sobre os limites do corpo doente dentro da sociedade político-econômica francesa:

O teste de sangue contaminado não é apenas um exame médico, é também o julgamento de uma estrutura liberal que visa rentabilizar o sangue a todo custo. [...] A morte põem em cheque a medicina e a estrutura econômica liberal. (JOURNIAC, 1996, p.)

No decorrer do ano de 1983, Journiac cria outra ação sobre o sangue intitulada de *Le vierge mère*<sup>40</sup>. Levando seu sangue previamente coletado a boca, ele o cospe sobre uma boneca que segura em seus braços. A posição que se remete à de Maria e o menino Jesus, traz o artista como progenitor através de seu sangue – o sangue que pode excluir também pode criar e ser um agente de transformação social. Essa afinidade de Journiac com sangue, que vem desde a década de 1960, se tornaria material constante na concepção de seus trabalhos posteriores, mas também estaria presente em trabalhos de outros artistas do período de eclosão da epidemia de AIDS em 1991.

**Figura 13** - La vierge mère ação de 1979.



**Fonte:** Acervo do Centro PombieDou.

Com cicatrizes feitas a ferro quente, imagens de sangue e gestos de liberdade sexual, Journiac explora em seu trabalho a lógica de criação de sistemas rituais sobre o corpo. A ordenação do artista e o modo como ele conduz suas ações são semelhantes a um culto religioso,

---

<sup>40</sup> A virgem Maria.

em que alguns são extremamente sangrentos, porém ordenados e seguindo quase uma introdução fria e calculada. Muito diferente da ação dos Accionistas Vienenses que foi citada anteriormente, não há uma explosão de violência orgiásticas/caóticas, toda explosão que viola é bem ordenada e pensada na obra do artista francês. Outro exemplo pode ser visto na obra de 1987, intitulada *La mort de l'ami malade*<sup>41</sup>, em que o artista espalha cinzas de seu amigo morto no Rio Sena, quase que ritualisticamente em um cortejo fúnebre. Essa e outras *manifestações* especificam ponto a ponto *a relação do corpo com a sociedade e sua recepção do sofrimento, desejo, prazer ou morte*<sup>42</sup>.

Antes de morrer em 15 de outubro de 1995 de uma hemorragia cerebral, em sua casa em Paris, Michel Journiac e seu trabalho criaram o princípio de uma ideia de imagem sacrificial que seria propagada na *body art* francesa. Essas imagens de sacrifício seriam recorrentes no histórico dos outros artistas que serão contemplados por essa pesquisa, na qual as ideias apresentadas nas imagens são, pouco a pouco, justapostas? ao ideário sacrificial batailliano. No âmbito de uma história da *art corporel*, artistas como Gina Pane e ORLAN recorrem *à imagem do artista em situação de martírio para fazer valer sua crítica sociológica radical* (PECORELLI, 2019, p. 107).

---

<sup>41</sup> A morte de um amigo doente.

<sup>42</sup> Conforme informação retirada do site oficial do artista, Journiac também usa a mediação de seu corpo, seu sangue, o objeto, a roupa ou fotografia para fazer o trabalho.



**GINA  
PANE**

**VIDA/MORTE E  
TRANSCENDÊNCIA**

#### 4. Gina Pane: vida/morte e transcendência

Descendente de Italianos e nascida em Biarritz (França, 1939), a franco-italiana Gina Pane é outra artista que utiliza um suporte semelhante – o corpo em martírio - à de Journiac. Sua poética, ao cortar sua carne para liberar o sangue e criar padrões de feridas (vistas em múltiplas ações), busca uma linguagem corporal que questiona o corpo na estrutura social. Em 1966, após finalizar seus estudos na **École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris**, Gina Pane decide se mudar para o campo em uma jornada de *estudos e meditação*. Nesse período, ela divide sua vida e seu trabalho entre o interior da Itália e a França, criando um número considerável de instalações e ações que questionam o espaço e que se apropriam de materiais como terra, cordas de tecido e madeira. Entre elas, as obras: *Terre protégée I*<sup>43</sup>, de 1968, uma instalação que cria padrões e divisões no solo como se fossem medições técnicas do espaço, e a obra *Stripe, Rake*<sup>44</sup>, de 1969, em que, com um rastelo, a artista vai fazendo marcações na terra. Esses materiais seriam também usados em algumas de suas ações posteriores: com o corpo ela conduzira esses materiais como *conciliadores* – terra, cordas objetos pontiagudos – entre o eu e o espaço.

---

<sup>43</sup> Terra protegida I

<sup>44</sup> A artista brinca com o jogo de palavras *listras* e *ancinho* que formam a palavra *rastelo*.

Após esse período de *reclusão* no campo e seu contato com a terra, em 1970, a artista cria uma de suas primeiras *ações*<sup>45</sup>: uma série intitulada de *Blessure Théorique*<sup>46</sup> que apresenta um *arquivo da dor humana*. Lá os quadros começavam com as anotações da ação, passavam para as fotografias de sua montagem com o antes, o durante e o depois e terminava com as anotações finais que ela chamou de *legendas*, onde eram acrescentados quantos dados fossem necessários à medida que o projeto da ação se desenvolvia.

**Figura 14** - Terre protégée I criada por Gina Pane em 1968. Instalações prévias ao seus estudos sobre o corpo.



**Fonte:** [artbasel.com/catalog/artwork/20876/Gina-Pane-Terre-protégée-I](http://artbasel.com/catalog/artwork/20876/Gina-Pane-Terre-protégée-I)

Em *Blessure Théorique*, por exemplo, as fotografias presentes nos *storyboards* – grandes quadros brancos - foram feitas em etapas até mostrar um corpo em sua natureza ferida.

O ponto de partida da ação traz imagens mostrando um quadrado de tecido branco, a primeira foto capta Gina usando uma lâmina de barbear cortando uma folha de papel repetidamente, em seguida o papel esburacado é colocado na terra e, com a lâmina, ela o golpeia novamente até que a terra abaixo da página seja revelada. Por fim, a artista corta a ponta de seus dedos e preenche o restante do papel com seu sangue. A sequência desse ato é um corpo machucado, tornando-o uma representação como em uma pintura ou um retrato. Seu dedo como matéria viva que expelle o fluido sanguíneo e o papel como um material formal artístico.

<sup>45</sup> Ela elabora o termo *ações* que são contemplados com *storyboards*, extremamente explicativos e bem elaborados.

<sup>46</sup> Lesão teórica.

Esse corte, o dedo ferido, o sangue e o restante do papel criam um elo. Com o elo de entendimento – objeto inanimado (papel) e a matéria viva (o sangue fluindo) –, vida e morte se fazem presentes no trabalho de Pane. A artista desenvolve seu trabalho como um entendimento sobre a arte corporal e sobre a utilização de materiais tradicionais usados pela arte: o papel, a tela e a fotografia em sequência. A obra *Blessure Théorique* é fundamentalmente um aprofundar das temáticas psicológicas e também a primeira vez que a artista começa a utilizar auto-flagelação em sua obra; a ligação Terra/Ser Humano também se desenvolveria durante toda a sua carreira.

Com a ação *Blessure Théorique*, a artista dá início ao que pretendia: mover a audiência para fora de um estado de *anestesia* política e social. Essas afirmações são encontradas nos subtítulos, costumeiramente ignorados, de uma de suas mais famosas peças: *l'Escalade non anesthésiée*<sup>47</sup>, de 1971. Pane busca, através da violência de suas ações, escancarar políticas de violências entranhadas na sociedade de sua época, como, por exemplo, a Guerra do Vietnã. Essa série de 69 fotografias<sup>48</sup>, feitas em seu estúdio em Paris, trazia a artista subindo em um aparelho que remete a uma parede de escalada com realces e *degraus* feitos de lâminas de aço afiadas, nos quais Pane, com seus pés e mãos descalços, tenta escalar. Os trabalhos *l'Escalade non anesthésiée* e *Blessure Théorique* foram os pontos de partida para ações que exploravam a

**Figura 15** - Um dos storyboards de *Blessure Théorique*, de 1970.



**Fonte:** [memoireonline.com/04/19/10737/m\\_S-exposer-et-souffrir-Blessures-et-nudite-dans-la-performance-feminine-contemporaine-Avatars-et6.html](http://memoireonline.com/04/19/10737/m_S-exposer-et-souffrir-Blessures-et-nudite-dans-la-performance-feminine-contemporaine-Avatars-et6.html)

<sup>47</sup> A Escalada sem anestesia.

<sup>48</sup> *l'Escalade non anesthésiée* era acompanhada de uma legenda explícita: *Escalada - Assalto de uma posição por meio de escadas. Estratégia para subir as escadas. A escalada norte-americana no Vietnã. Artistas – Os artistas também sobem*

psique humana em relação ao universo feminino – o ponto de partida era retirar o corpo de sua *moldagem social*. Gina Pane afirma:

Minhas *experiências corporais* demonstram que o corpo é investido e moldado socialmente. As ações visam desmistificar a imagem comum do corpo vivido como bastião de nossa individualidade para projetá-lo em sua realidade essencial em função de mediação social. A **linguagem corporal** revela a verdadeira função do corpo, denunciando o corpo: NOSTÁLGICO /MANIERISTA /REACIONÁRIO e um corpo anestesiado pela sociedade que dá a ele a ilusão de um indivíduo liberto, manipulando sua libido em valor de mercado, metamorfoseando seu erotismo em pornografia. (PANE apud. FÉREY, 2014, p. 96)<sup>49</sup>

**Figura 16** - l'Escalade non anesthésiée, de 1971.



Fonte: [journals.openedition.org/critiquedart/1777](http://journals.openedition.org/critiquedart/1777)

Ela, assim como Michel Journiac, tinha uma presença constante nos escritos de François Pluchart. A artista franco-italiana, em um artigo escrito por ele – intitulado *Agresseurs Biologiques*<sup>50</sup> de Gina Pane (dez. 1971 – jan. 1972) –, teve destaque na edição de janeiro de 1972 da revista *arTitudes*, em que era feita uma descrição minuciosa sobre a ação de Pane, realizada no dia 24 de novembro de 1971 em Paris e intitulada de *Nourriture/Actualités télévisées/Feu*<sup>51</sup>, onde, durante uma hora e meia, a artista sentava-se à mesa de madeira com

<sup>49</sup> Texte de Gina Pane tiré du catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Reconnaître Gina Pane présentée aux Beaux Arts de Nancy du 18 mai au 19 août 2002*, in Blandine Chavanne et al., *Reconnaître Gina Pane*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 12.

<sup>50</sup> *Agressores biológicos* de Gina Pane.

<sup>51</sup> *Comida / Notícias de TV / Incêndio*.

uma lâmpada acima do rosto para devorar uma refeição de 600 gramas de carne moída crua, tudo realizado enquanto assistia aos noticiários; ao término da refeição, ela desligava a TV, seguia para outro espaço da sala com um chão adaptado com areia e lá acendia labaredas de fogo e as apagava com as mãos e pés. Pluchart destacaria o valor do impacto sociológico que a obra de Pane teria:

Esta demonstração de agressão, que era tão intensa quanto, às vezes, insuportável, contribuiu de forma inestimável para a art corporel e para a arte de Gina Pane, cujas obras são [...] algumas das mais abertas e acessíveis desse movimento porque se originam de fatos e impulsos biológicos. (PLUCHART, 1972, p. 12)

Com *Nourriture/Actualités télévisées/Feu*, a artista continua sua reflexão sobre a *anestesia social* e como o impacto do martírio de seu corpo tinha a função de quebrar esse sistema de *manipulação*, tal como afirmado por ela. O trabalho de Pane segue com o imaginário sacrificial do corpo, a figura do corpo ferido, em regurgitação ou em situação de risco, em que o corpo mutilado expressa um discurso: *um discurso que leva imediatamente em conta a ação das formas, cores e descontinuidades no espaço* (PLUCHART *apud* PECORELLI, 2019, p. 111).

**Figura 17** - Storyboard de Gina Pane para ação *Nourriture/Actualités télévisées/Feu*, em 1973.



Fonte: [medium.com/artbloc/vietnam-war-the-body-as-a-battleground-f6a083e74fdc](https://medium.com/artbloc/vietnam-war-the-body-as-a-battleground-f6a083e74fdc)

O crítico Pluchart, na época se colocou a favor da concepção ontológica da obra de Pane, na qual a violência empregada por ela exerce perturbação e fascínio – Pluchart chega a sublimar o trabalho da artista como sendo os aspectos *comunicativos* da dor. O que essas imagens comunicavam com a utilização da matéria orgânica (pele, sangue e carne) foi além da trajetória de sublimação, pois a peça se dava como uma denúncia social tangível e possível. A carne exposta como um componente importante na realização dessas performances, naquela época fotografadas pele nua em partes, fluidos corporais e tecidos vivos, se reporta ao que Gina Pane utilizava para expressar *uma fatia de vida: o real está associado a coisas vivas, expresso no corte da carne, revelando sua forma mais elevada e mais primitiva* (PLUCHART, 1972, p. 16).

A artista encontraria uma ideia de transcendência à dor, em que esta e suas marcas provocados em seu corpo não seriam uma busca ao prazer, mas uma necessidade de se tocar nos pontos sensíveis de uma sociedade em transe, a dor seria apenas um dos elementos importantes no trabalho dela, um jogo:

Se minha performance dura 40-50 minutos, há talvez dois ou três minutos de dor mas há outras coisas envolvidas do que a dor do corpo. Você vê, meu trabalho é como a relação de uma criança com objetos, como um jogo de criança [...] Não é um ritual, é mais como um jogo, religião não me diz respeito (PANE *apud* SMITH, 1979, p. 17).

Pane se mutila, faz sentir a violência como ato cotidiano e reafirma com desempenho ao espectador essas imagens associativas; a violência está em todo lugar e essa seria sua maior denúncia. No seu texto para a *arTitudes International* (novembro de 1972, sob o título *Je*), ela descreve uma de suas ações (realizada em agosto do mesmo ano em Bruges, Bélgica) em que fica se equilibrando ao lado de fora de uma janela do segundo andar do edifício. Essa ação é descrita por Biagio Percorelli, citando a formulação dos comentários teóricos de Pluchart:

Pane formula a imagem do corpo sacrificado por meio de uma situação arriscada. [...] As imagens não formulam rigorosamente uma situação de martírio, mas, como dirá Pluchart, de “risco como prática do pensamento”. Enquanto a primeira imagem atesta a altura em que se encontrava a artista, a segunda imagem “prova”, jogando com a ideologia documental da fotografia, que aquele corpo sacrificado, ou a imagem daquele corpo na eminência de uma queda era mesmo a de Gina Pane. (PLUCHART *apud* PECORELLI, 2019, p. 114)

Ações de extrema violação são propostas por Pane, como, por exemplo, *The Conditioning*, de 1973, em que a artista se deita sobre uma cama de ferro com velas acesas 10 centímetros a baixo: o corpo de Pane estava quase de encontro às chamas e ela se estendia por

30 minutos resistindo pacientemente à dor. Mesmo que as feridas não possam ser vistas durante a ação, as fotografias tiradas posteriormente – e que fazem parte dos **storyboards** – contém uma carga simbólica. O sangue, a carne aberta e as queimaduras são um registro revelador da iminência da morte e um indicativo de vida. A *ritualização* (se poço chamar de rituais cotidianos<sup>52</sup>) proposta na obra de Gina Pane, nos movimentos sexuais e na incisão do sangue como produção de uma imagem de mistificação do sagrado feminino fazem o corpo aparecer e desaparecer nas incisões propositalmente provocadas na descontinuidade da forma corporal. Nessas incisões residem o luto e a abertura para a possibilidade de transgressão, pois nesta arte há a produção de *exercícios de crueldade*, que produzem um *luto pela figura humana* de modo muito semelhante às iniciativas bataillianas de transgressão. Esse luto se dá quando a figura humana se aniquila ferozmente e obstinadamente na tentativa de alcançar sua continuidade mais próxima à divinização: sua *sacralização*.

Alguns pensadores, como Georges Didi-Huberman (2015, p. 84), conduzem esse luto proposto por Bataille, em que também se pode observar, tal como na obra de Gina Pane, uma ideia do *sacrifício como produtor de imagens*, uma criação de figuras cruelmente martirizadas e dar-lhes um valor transcendente. Encontra-se, nesse luto da figura humana para a produção de imagens, uma destruição consciente que se assemelha a esses artistas franceses, em que a intenção de luto é a produção de imagens.

Como mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa, a ideia batailliana de criação de imagens, na qual o objetivo desse caminho sacrificial no empenho em dilacerar o corpo humano, é criar visões transgressivas. Relembrando essa ideia inicial, na obra de Gina Pane se pode observar um jogo de desestabilização da forma humana para alertar a assuntos de poder político e sociais mais amplos, circunscrevendo-se por um *jogo de horrores* e criando decomposições sistemáticas da forma no intuito de construir uma censura à violência das atrações *visuais* ou um outro processo contrário em que elas se tornaram possíveis. Imagens de sangue, abatedouros, massacres, escarros e sacrifícios astecas fazem parte do imaginário e construção imagética de Bataille, e Pane os utiliza através de imagens igualmente perturbadoras para empregar a ideia de uma negação ao sistema patriarcal.

Pane, em sua obra, colocaria a palavra **perturbação** tal como deve ser empregada aqui. A perturbação das ideias aqui expostas, seja de Journiac, Pane ou Bataille, tem sua configuração enquanto uma desestabilizadora cognitiva configurada para a revelação de um significado para

---

<sup>52</sup> Aquelas ações que são feitas repetidamente, como: comer, rezar, andar...

além da pura mutilação, sejam as perturbações causadas pelos triângulos marcados em ferro quente na pele nos rituais de transmutação de Michel Journiac, ou os cortes infligidos por Pane em sua pele em suas digressões políticas antiviolença. Assim como na perturbação construída na dialética das formas de Bataille, a figuração monstruosa e as práticas sangrentas e sagradas fundam uma forma de *antropologia muito obscura*. Há, nesta forma, uma aura mais abrangente, uma outra palavra no dicionário do escritor: **revelação**. A revelação é uma introdução do perturbador em seu projeto sacrificial, cuja ideia é potencializadora das hipóteses dialéticas em imagens – figurações monstruosas e práticas sagradas – fundadas em fontes antropológicas muito obscuras e precisamente situadas entre a sedução e o horroroso, entre a admiração e o terrível.

Essa revelação pretendida por Pane em sua militância contra o enclausuramento social do corpo e suas classificações feitas nas artes, por exemplo. No início da década de 1970, ela se juntou a um grupo de artistas para reivindicar o fim das categorizações na Bienal de Paris de 73. O grupo ocupava uma posição subversiva diante do poder institucional, na qual a proposta curatorial da mostra enclausurava os artistas nacionais em um *inventário* sob o título de *Criação artística na França por 1962 a 1972*. Segundo eles, as ações não poderiam ser reduzidas a um catálogo de práticas confinadas em uma estrutura narrativa tradicional, exposições fotográficas das ações do grupo. Pane afirma que a organização da Bienal não tinha ideia do trabalho que ela queria apresentar, ela tinha a pretensão de que seu *propósito artístico* fosse respeitado *sob o nome de uma ação, gesto ou comportamento* e não sob a organização codificada de documentos com breves etiquetas, para ela seu trabalho “*não estava apresentável naquelas condições*” (PANE *apud*. FÉREY, 2014, p. 76)<sup>53</sup>.

Na ação de Pane, a **Sentimental Action (Azione Sentimentale)**, realizada em uma galeria de Milão, ela utiliza o sangue e as feridas expostas em seu braço em relação direta a sedução e ao corpo feminino. A estrutura da performance é sua compreensão da psique feminina, uma reavaliação das relações amorosas na sociedade moderna e os estereótipos de sedução e submissão feminina. A ação acontece em três etapas: a primeira parte conta com uma sala envolta em veludo preto, no centro de uma das paredes é costurada uma rosa branca e nas outras paredes restantes existem três fotografias: um vaso prata com rosas brancas, cada uma dedicada a uma mulher e a uma dedicatória feita por uma mulher. O espectador segue até uma

---

<sup>53</sup> Por isso é importante na obra de Pane as legendas informativas e descritivas das ações e a criação feita pela artista ao decorrer de sua performance. O desejo desses artistas da *body art* era o registro da ação, pois seu registro não é apenas uma mera documentação, como podemos ver em 1973.

outra sala, onde há uma projeção que conta com a artista simulando movimentos sexuais, segurando um buquê de rosas vermelhas na cintura. Na última sala, onde a ação acontece, são escritos com giz a palavra “DONNA” no centro de um círculo também feito com giz. A artista replica as movimentações sexuais mecanicamente com o buquê de rosas na frente dos espectadores até a exaustão, terminando em posição fetal, ela então estica o braço esquerdo em direção ao público, posiciona os espinhos de uma rosa em seu braço e, usando uma lâmina na mão direita, desenha uma rosa. A artista transforma seu próprio braço em um caule de uma flor sangrenta, simbolizando as construções sociais do amor romântico e o papel da mulher dentro das relações interpessoais.

O desempenho de Gina Pane nessa performance deve ser lida pela ótica do valor atribuído às lesões provocadas em seu próprio corpo, do sangue que se esvai e da ideia de uma dor do patriarcado naturalizada sobre os corpos femininos. A performance é analisada em *La déconstruction du corps et des sexualités dans les performances artistiques en France de 1970 a 2000*, de Norman Férey (2014, p. 96):

Com sangue, a comunicação entre as mulheres ocorre por meio de um subjetividade marcada pelo espaço social (mesmo que o público tenha sido escolhido em relação ao seu sexo), além do gênero socialmente reconhecível. A posição finalmente procurado por Gina Pane é uma posição fora da forma e fora do espaço social significado pelo objeto na superfície. (FÉREY, 2014, p. 96)

**Figura 18** - Gina Pane durante a ação “Sentimental Action (Azione Sentimentale)”, em 1973.



**Fonte:** [3x3artwork.wordpress.com/2017/12/11/artwork-gina-pane-azione-sentimentale-1973/](https://3x3artwork.wordpress.com/2017/12/11/artwork-gina-pane-azione-sentimentale-1973/)

O crítico de arte Norman Férey, que fez um panorama sobre a arte do corpo na França dos anos 1970 aos anos 2000, foi um dos pensadores que encontrou em Pane, um arcano martirizante buscado pelas imagens sacrificiais nos rituais sexuais propostos por Bataille. A iminência do corte, a abertura da carne e a expurgação do sangue de uma mulher para as outras são presenças da confirmação entre a vida e a morte encontradas na noção de sacrifício usada por Bataille. Têm-se, então, a possibilidade de o espectador ser colocado na presença da vida e morte (aqui simbolizada pelo sangue) e, portanto, participar de algo sagrado.

Pane também desenvolveu esse interesse pelo sagrado em uma de suas últimas obras, intitulada de *La Prière des Pauvres e le Corps des Saints*, de 1989. A peça, que é uma instalação móvel, só foi apresentada ao público numa exposição de 1990, meses após a sua morte<sup>54</sup>. Ela contém nove *sarcófagos transparentes* divididos em grupos de três: o primeiro grupo com três sarcófagos é dedicado a São Sebastião, o segundo grupo, com mais três, é a São Francisco e o terceiro, com as últimas três urnas funerárias, é dedicada a São Lourenço. Nas vitrines feitas em vidro transparente repousa a impressão dos corpos e símbolos iconográficos de cada um dos santos.

Por meio de seu corpo, Pane configurou um trabalho preciso e obstinado sobre a dor humana ao construir um diálogo físico, psicológico, ideológico e estético em que, muitas vezes, as feridas superficiais que ela infligia a si própria evidenciavam a fragilidade desse corpo. O corpo se tornou a formulação do ideário da artista, uma geradora de destruição e redução dos corpos humanos a seu valor na perturbação. Ela foi capaz de estruturar as artes da época como forma de criação de imagens dialéticas a serviço de uma constatação mais ampla da realidade violenta que a circundara. Como dito por Pane (1974 *apud* PECORELLI, 2019, p. 117): *O corpo não é mais representação, mas Transformação!* Ele possuiu um valor transgressão e reafirmação de sua continuidade na finitude.

---

<sup>54</sup> Mesmo antes de sua morte prematura em 6 de março de 1990, em Paris, Gina Pane deixou uma extensa lista de projetos, ações e planos a tinha já imensos planos para trabalhos e exposições futuras.



**ORLAN**

**O AUTORRETRATO TALHADO  
SOBRE A CARNE VIVA**

## 5. ORLAN: o autorretrato talhado sobre a carne viva

Mireille Suzanne Francette Porte (nascida em 1943 na cidade de Saint-Étienne, centro-leste da França, região de Auvérnia-Ródano-Alpes) “decide morrer” em 1964, quando entra para **École Supérieure d'Art et Design de Saint Etienne** (ESADSE), e “renascer” aos 17 anos sob o nome artístico de ORLAN, criando para si uma primeira provocação ao mundo que define projeções e concepções binárias:

Escolhi este nome depois de uma sessão de psicanálise, quando percebi que assinava meus cheques com o nome “Morta”. Entendi então, depois da intervenção do psicanalista que apontou a anomalia, que eu nunca mais estaria naquele estado de morte lenta e foi aí que eu me dei uma nova identidade civil. Selecionei então um nome nem masculino nem feminino; este nome contém minha exigência de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero [...] (ORLAN *apud* GONZAGA, 2012, p. 801).

Ao mudar seu nome, ORLAN altera sua presença dentro da sociedade, colocando-se fora dos modelos predeterminados socialmente como gênero. Não há somente a ambiguidade; ORLAN busca acabar com o gênero ao ser um ser neutro que manifesta uma morbidez vinculado à:

[...] questão de gênero, problema para o qual a invenção de uma nova identidade ambígua ou ambivalente aparece como solução. Ou seja: é o problema da condição feminina e seus conflitos indenitários que se impõem como centrais ao trabalho (GONZAGA, 2012, p. 802).

Aqui a artista constrói sua primeira ação: *ela*<sup>55</sup> reivindica para si uma posição dentro do mundo, pois, para ela, ser mulher seria uma barreira intransponível, como afirma: *em toda minha vida eu cheguei em segundo porque havia um homem chegando em primeiro* (ORLAN, 2009, 4'07''). Desta forma, ao alterar seu nome, ORLAN coloca em discussão sua atuação dentro do sistema social.

Evidente em suas primeiras ações, ainda na **École Supérieure d'Art et Design de Saint Etienne**, a artista dirige a obra para o problema da presença histórica do corpo, principalmente do feminino como objeto de interesse da pintura e da escultura na tradição da arte ocidental. Com as series de *Corps-sculptures*<sup>56</sup>, *Nu descendant l'escalier*<sup>57</sup> e *ORLAN Danse avec son ombre*<sup>58</sup>, de 1964 a 1967, registradas por várias fotografias, ela cria para si mesma uma figura do corpo feminino dentro da arte ao fundir seu corpo com imagens e símbolos de outras culturas e religiões. Com o suporte de uma tela branca e satirizando tal necessidade, ORLAN se contorce e apoia na ideia de uma forma única; ela se funde aos acessórios usados nas ações (sejam eles um manequim ou máscaras tradicionais do teatro japonês), em que essa união é pautada na metamorfose da forma – o ponto seria melhor elaborado mais tarde com o uso da tecnologia digital dos anos 2000.

**Figura 19** - ORLAN na ação Corps Sculptures realizada de 1964 à 1967.



Fonte: [orlan.eu/works](http://orlan.eu/works)

<sup>55</sup> Tomarei a liberdade de usar pronomes femininos para me referir a esta persona.

<sup>56</sup> Esculturas corporais

<sup>57</sup> Nu descendo as escadas

<sup>58</sup> Dança com a sombra dele

No começo de sua carreira, a artista encarna os paradigmas patriarcais (como história da arte, medicina, normas de beleza, cristianismo etc.) para os comentar e subverter. Na série de fotografias de *Corps-sculptures*, ORLAN deu à luz ao que seria traduzido como seu Eu, ORLAN. A forma andrógena e sem gênero do manequim que funde em seu próprio corpo é uma referenciada adoração à deusa *Shiva*<sup>59</sup>, em que a atenção se dá na construção de seu gênero, ponto intermediário entre o feminino e masculino. Essa obra seria o nascimento de sua própria persona, em que o gênero não-binário está duplamente encanado. De maneira transgressora, ORLAN *atravessa*, no sentido da transversalidade do gênero, a própria ideia de sua condição de artista mulher dentro desse mundo, caminhando pelas linhas demarcadas das fronteiras impostas pela humanidade, onde, para a artista, os dilemas da contemporaneidade são sua própria condição de mulher artista e os desafios da ascensão do feminismo.

**Figura 20** - March - ORLAN de 1969 pertence ao acervo da artista.



Fonte: [orlan.eu/works](http://orlan.eu/works)

Em *Marche au ralenti*, de 1969, ORLAN organiza seu corpo seguindo o ritmo do espaço urbano de Saint-Étienne; ela elabora circuitos cotidianos usados pelos habitantes nas ruas de sua cidade natal, criando rituais banais em que o ambiente urbano tenta manter uma relação

---

<sup>59</sup> Assim como em várias outras religiões, a principal divindade do hinduísmo se divide numa trindade. Chamada de Trimûrti, ela agrupa os deuses Brahma (da criação), Vishnu (da preservação) e Shiva (da destruição). Ao lado de sua companheira, a deusa Shakti, ou Parvati, Shiva também representa o dualismo do universo.

direta com o corpo. O ambiente e os caminhos de ORLAN passam pela mesma interação bivalente que empurra a questão do significado da dependência. A câmera que a filma passa por todo o percurso, estabelecendo uma forma de *voyeurismo* enquanto registra uma certa temporalidade a partir do espaço erigido. Criam-se, então, relações com os ambientes históricos da cidade ao se tomar emprestada essa noção de cotidiano como ferramenta que dá inocência ao corpo, uma irresponsabilidade passiva ligada a uma história comum com os locais de passagem. ORLAN segue de costas progressivamente pelo caminho traçado, alterando a forma de andar e contando os passos durante a passagem pelos visuais urbanos. Suas *marchas ociosas*, quando filmadas e reproduzidas com tempo reduzido, entregam uma nova noção de espaço e tempo, redefinindo dimensões de história e conhecimento.

Muitos dos debates suscitados pela artista nesta obra se assemelham às descontinuidades propostas por Michel Foucault (1926 - 1984) em *A Arqueologia do Saber*, que reúne uma reflexão acerca do método estruturalista. ORLAN teria se apropriado dessa obra e se assemelhado à primeira imagem produzida por Foucault, conduzindo sua performance pelo conhecimento que tem sobre o corpo e os processos que ambientam a estrutura, principalmente sobre *as questões do ser humano, de consciência, da origem e o sujeito* (FÉREY, 2004, p. 65).

As grandes questões de ORLAN são, principalmente: onde esse corpo feminino habita, suas origens de objetificação e a busca de sua libertação. Contudo, provavelmente, não seria errado dizer que há uma descontinuidade temporal causada pelo o ritmo do vídeo da performance, criando, assim, uma tenção no corpo que indica um problema em sua estrutura espaço-temporal – o próprio nome da ação é uma contestação do corpo feminino em seu tempo e espaço. A marcha proposta por ORLAN é para provar que seu corpo também é uma ferramenta de conhecimento, também é um instrumento de reivindicação política, social e econômica; sua marca é traçada na busca por uma ferramenta mais poderosa que é seu corpo.

Se tratando de ORLAN, questionam-se até os fluidos de seu corpo como potenciais unificadores ou até uma revelação do erotismo, algo indiscutível para se analisar uma das ações mais polêmicas das artistas: *Plaisirs Brodés* (1968). Poder-se-ia pensar, por exemplo, na associação do sangue com o campo sexual, falar de sangue menstrual ou sua presença em representações de bacanais antigas, pensar em suas possibilidades de representar a vida e a morte ou forma de continuidade que apaga as particularidades do ser – como pôde ser observado Georges Bataille (2013, p. 100) –, fazendo uma ponte entre o sacrifício antigo e o erótico. Esses recursos de continuidade são também a possibilidade de ir além do formal, como uma primeira

pergunta sobre o corpo. O sangue, como também o esperma, pode, em qualquer caso, ter esse potencial e uma carga simbólica garantindo uma modificação da percepção do real. Ele é também um portador da circulação de energia e fluxo dentro do corpo, trazendo assim uma espécie de imagem do universal, pois constitui um líquido comum e compartilhado por todos os seres.

**Figura 21** - Plaisirs Brodés de ORLAN (1968).



Fonte: [orlan.eu/works](http://orlan.eu/works)

Os “prazeres” bordados por ORLAN são uma ação de 1968 descritas como um estudo documental da *reminiscência do discurso materno*<sup>60</sup>, em que a artista retira o lençol do enxoval de casamento dado por sua mãe, uma roupa de cama *imácula*, e pede para seus amantes e amigos o mancham com esperma, marcas de *rastros profanos*. Durante a ação, ORLAN veste-se como uma paródia de si mesma: em uma imagem da tradicional de dona de casa francesa, em seu momento de lazer e costura. Essas construções simbólicas do feminino submisso, dedicado aos

---

<sup>60</sup> “... en sous-oeuvre réminiscence du discours”. Instruções anexadas na figura.

afazeres do lar e sua visão do puro e imaculado convergem nesta ação. A obra realizada na França está preservada por uma marcação inicial da lavagem e depois por pontos de bordados feitos por um pandeiro e alfinete de costura.

A *Correspondências referentes ao trabalho feito com os lençóis do meu enxoval*<sup>61</sup> é de uma carga simbólica extremamente poderosa, abrangendo do erótico ao discurso da posição feminina na sociedade francesa daquela época. Neste linho virgem manchado com os traços de esperma está o que Bataille descreve em *O Erotismo* (1957) como ações de vida e morte – ele abrangeria toda a noção entre o sagrado e o profano, do imaculado ao carnal. Essas ideias, que vão da mais pura até a mais carnal das noções do homem, aqui entram com um caráter pouco compreendido das correspondências bataillianas entre as relações religiosas de sagrado e sacrifício. Ao que tudo indica, de acordo com Tessin (2007, p. 13), ele vai à raiz do termo *sacer*, cuja concepção tem dois significados: *tanto sujo, quanto o sagrado*, ao passo que etimologicamente também indica a concepção de sacrifício em latim, **sacrificiūm**, a noção de se obliterar em proveito ou para outro.

O sagrado poderia, sem problema algum, incorporar essa concepção de *transcendental*<sup>62</sup> àquilo mais devasso ou repulsivo dentro das qualidades da existência humana. Aqui há um ponto de fusão e semelhança na arte de ORLAN com o ideário de Bataille: a celebração do resíduo do sórdido, do suor, do sangue, do excremento e do esperma, pois essas fisiologias abrangem os aspectos mais próximos das origens humanas. Em sua concepção sobre a teoria das religiões, e até mesmo contra indagações ao *O Erotismo*, Bataille argumenta que o Homem anseia por sua volta ao inconsciente originário:

Somos seres descontínuos, indivíduos que perecem isolados no meio de uma aventura incompreensível, mas ansiamos por nossa continuidade perdida. Encontramos o estado de assuntos que nos ligam a nossa individualidade aleatória e efêmera difícil de suportar. Junto com o nosso desejo atormentador de que essa coisa evanescente dure, aí está nossa obsessão por uma continuidade primordial nos ligando a tudo o que existe (BATAILLE, 2013, p. 15).

Estudada por ele, a atividade erótica é o cerne desse desejo de volta ao primal, a aventura sexual presente n’*O Erotismo* permitiria explorar os limites da humanidade por aproximar-se do sagrado. Adverte-se também o quão perigoso é o território ao descrever a atividade erótica, *ao dissolver os seres separados que dela participam, revela sua continuidade fundamental*,

---

<sup>61</sup> “Correspondance à propos d’oeuvre faite avec les draps de mon trousseau”. Figura das instruções em anexo.

<sup>62</sup> Palavra recorrente na concepção batailliana, principalmente nos escritos sobre as religiões.

*como as ondas de um mar tempestuoso* (BATAILLE, 2013, p. 22). Durante essa ação, então, ORLAN caminha por esse entendimento ao relacionar o corpo feminino, que deriva de um ideário imaculado, ao social coletivo e às posições em que a mulher é submetida ao prazer carnal (identidade negada às mulheres de uma sexualidade condenatória). O debate proferido pela artista em *Plaisirs Brodés* é sobre a atuação sexual feminina dentro da concepção social, como ela caminha pela atividade erótica e pelos perigosos e tortuosos desses segmentos.

Durante a sua carreira, ORLAN caminhará pelos questionamentos do corpo feminino dentro das estruturas sociais da década de 1960 e pela eminência de explosão do movimento feminista dos anos 1970, é importante, no entanto, citar um fato que se explicita dentro das estruturas artísticas modernas e contemporâneas: o questionamento da figura humana dentro do mundo, que estará representado depois da falência do projeto humanista na Europa devastada por duas Grande Guerras Mundiais. ORLAN participa de uma grande corrente de questionamentos sobre o papel do corpo humano dentro dessa sociedade que, ao colocar a existência em uma forma de afirmar a sua sensibilidade, indaga: qual é o papel da mulher e do homem dentro da ótica social? O que é esse gênero suscitado desde o começo de sua carreira dentro da sociedade?

Essas são questões da obra de ORLAN e que dificilmente serão respondidas em um apanhado de sua obra em relação ao corpo sacrificial. Essas questões são importantíssimas para se compreender a contestação frequente da artista ao seu próprio humanismo (já questionado na falência do projeto modernista e completamente obliterado com a arte contemporânea advinda de movimentos sociais indenitários). O corpo necessita de uma revisão e de uma nova noção de permanência dentro da sociedade dada a derrota do projeto humanista resultante das Grandes Guerras. Em 1936, Bataille e outros autores já vinham contestando a figura humana dentro dessa concepção e, nos anos subsequentes, viu-se a necessidade de reafirmação da obliteração e deformação da figura humana (lê-se feminina) dentro da obra de ORLAN.

Passado esse breve adendo acerca da falência social europeia, ORLAN apresenta nova forma nessa ação: de dona de casa que borda o esperma de seus amantes (em que ela pede: *Senhor, eu vou fornecer a tela, me fornecer a tinta!*<sup>63</sup>), a artista agora coloca a ênfase central nos *corpos femininos e maternos, definindo a maternidade como origem da abjeção*. Seu trabalho vai se situar entre os extremos da figura humana, seja homem ou mulher, sexualidade ou violência, em que a figura materna aqui representada será a origem do horror para ORLAN.

---

<sup>63</sup> Descrição feita pela artista em seu site oficial: [orlan.eu/works/photo-2](http://orlan.eu/works/photo-2). Acessado em: 31/10/2020.

Enclausurar a sua imagem em uma visão patriarcal da posição social da mulher viria a ser a principal sátira nessa ação na qual ri da condição que a sociedade impõe e faz chacota de seus algozes com malícia e inteligência. A sexualidade que é negada para as mulheres, ou muitas vezes violentada, aqui é revelada em como conduz à linha e agulha – violência, erotismo e reprodução (sexual e artística), todos ocupam a mesma esfera importante no trabalho da artista. Um papel fundamental da transgressão de Bataille, que se torna um método de abordagem do sagrado, seria o sacrifício ou a abordagem da figura materna feminina (por exemplo de Madona). Essa concepção da ideia do feminino na arte será, a partir dessa época, a principal motriz do trabalho de ORLAN. Como cita Ricardo Maurício Gonzaga:

Sintoma dessa constante é, por exemplo, que a frase de Maurice Denis que tão bem enuncia a autonomia da obra de arte em sua realidade própria em detrimento de seus assuntos representados, enumerasse o nu feminino como um de seus temas tradicionais: “[...] um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem” (DENIS apud GONZAGA, 2012, p. 802).

Em suas criações da década de 70, a artista penetra no figurativismo da mulher em suas várias representações ao longo da história da arte: nua ou em submissão na visão do homem. Ela subverte esses paradigmas e encarna a Madona, de Leonardo, a Vênus, de Botticelli, e a Odalisca, de Manet. Ela, como artista, assume o domínio de seu próprio corpo e de sua arte. Quando se lança, assim, um olhar sobre a obra da década de 1970 de ORLAN, existe o questionamento sobre a representação do corpo no curso histórico da arte. Essas ações, em alguns momentos, utilizam um discurso mais brutal, como a carne exposta (em obras como as de Michel Journiac e Gina Pane), mas todas tem uma produção de imagens que questionam os limites corporais dentro de categorias de gênero, orientação sexual e a função política do corpo.

A ação de *Le Baiser de l'Artiste* (O Beijo da Artista) é realizada na Feira Internacional de Arte Contemporânea (FIAC) (Paris, 1977) e uma ressalva deve ser feita: apesar da primeira incursão de ORLAN com *O beijo da artista* ter sido feita em Caldas da Rainha (Portugal, 1977), foi aos gritos de *Aproxima-te! Cinco francos, cinco francos!* que ela chocou a sociedade parisiense ao produzir um busto nu feminino com uma fenda no topo do pescoço que se permitia encaixar um rosto e, ao centro do aparato, com a impressão de sua própria nudez, inserir uma máquina de moedas. Os francos são depositados em uma fenda (muito semelhante aos recipientes de adesão de moedas de máquinas caça-níqueis) no peito da silhueta e deslizam por

uma peça transparente de plástico até os cinco francos caírem em uma reserva triangular que cobre o sexo do busto.

Durante algumas horas, ORLAN aguarda paciente à porta do FIAC e convida os transeuntes a pagarem por um beijo da artista. A obra realiza um paralelo entre vida, arte e prostituição a partir do corpo de ORLAN, o que indicaria, mais uma vez, com uma ruptura no propósito da performance. Essa nova ruptura, dentro da própria linguagem da performance, não é apenas um meio de subverter o discurso socializador do corpo, como pode ser visto com as performances apresentadas aqui, mas também um forte revisionismo histórico social dentro do âmbito artístico (FÉREY, 2014, p. 36).

O debate suscitado nessas performances de ORLAN, Journiac e Pane nos anos 70, é como este corpo, que vem sendo forçado a se contestar sobre a ótica de processo libertador (ler o primeiro capítulo falando sobre a arte da performance), mas também questionar suas raízes. Sendo assim, nessas performances, é importante fragmentar o corpo para compreender os mitos, esquemas e pressões sociais a ele ligados. Acerca da performance *Le Baiser de l'Artiste*, Norman Férey (2014, p. 151) a apresenta como a mais emblemática do gênero. A revista arTitudes, de François Pluchart, também deu destaque às ações da artista, exaltando-as enquanto arte corporal. Suas obras dariam ao corpo a possibilidade de ressignificar seu próprio valor, como uma máquina simbólica capaz de conectar-se a outros corpos de uma forma transcendente (FÉREY, 2014, p. 36).

É importante compreender, contudo, esse valor transcendente na obra de ORLAN, cujo foco no indivíduo se coloca na linha tênue entre o sagrado e o profano, nos signos de santa e puta, reavaliando símbolos religiosos e igualando-os à figura humana. Isso fica evidente quando a artista coloca uma imagem de si mesma vestida de Madona ao lado da ação *Le Baiser de l'Artiste*; após pagar pelo beijo, o cliente pode acender uma vela à *Santa ORLAN*: cinco francos por um beijo e um alívio fetichista do cliente (marca-se aqui o regime clientelista da ação notada pela artista), além de conceder a oportunidade do encontro com sua forma divina, corrompendo os mitos religiosos e a concepção sagrada do corpo feminino.

Portanto é óbvio que a obra de Orlan é uma obra impura não fazendo o corpo um meio de expressão para falar sobre o corpo. Estamos falando sobre a presença de um corpo mulher-artista-história, em suma uma identidade, dentro e para além da representação. (ROJOUX apud. FÉREY, 2014, p. 149)

**Figura 22** - Le Baiser de l'Artiste de ORLAN (1976-1977).



Fonte: [orlan.eu/works](http://orlan.eu/works)

De uma maneira mais ampla, a imagem do corpo proposta por ORLAN, nesta e em outras obras aqui citadas, sofre uma envergadura profanada através do dorso desnudado da “máquina”. *Le Baiser de l'Artiste* também dá ao corpo do artista um lugar especial no debate mais amplo sobre pornografia e prostituição. Essas contestações suscitadas pela obra de ORLAN têm o corpo como um lugar de espetacularização simbólica, cujo objetivo é exteriorizar as mais diversas mecanizações do interior do próprio corpo. Afirmando que o comportamento do corpo é resultado de seu tempo, sociedade e meio. ORLAN enlaça a ideia de uma força que envolve o corpo externamente ao mesmo tempo que diz poder ser questionável e mutável.

As modificações sociais propostas pela obra da artista consideram a natureza como uma realidade não fixa, que pode ser alterada na ponta de um bisturi (o bisturi aqui é uma alusão a

próxima obra a ser analisada nesta pesquisa *Surgery-Performance*), ou uma ação mais subversiva, como o beijo. O escândalo causado pela performance *Le Baiser de l'Artiste* faria a artista idealizar a criação de um simpósio de performance na França, cujo objetivo era trazer as ações performáticas à luz de um entendimento mais geral dentro de algumas instituições artísticas francesas, onde aconteceram performances, encontros, trocas de ideias e palestras sobre essa linguagem artística, até então totalmente jogada às margens da institucionalidade artística parisiense, tal como na Galeria Templon. Anos depois, ORLAN (2017, 14'57'') mencionaria a proposta deste simpósio (que não chegou a ser realizada) em conferência da Bienal de Performance 2017, em Buenos Aires.

Com a frase *é muito prático e grande luxo* escrita no busto de *Le Baiser de l'Artiste*, ORLAN vende seus beijos e, através dos mesmos, é ela quem a contrata: ela se vende por cinco francos, prostituindo a arte, uma vez que o ator-espectador abraça uma escultura polimórfica, mas a si (ORLAN não se nega ao comando e presta serviço à pessoa que inserir a moeda) pela a glória de arte. A escultura viva que a artista produz representa o corpo como objeto significativo; o processo do depósito da moeda que ativa a ação também pode se remeter à ideia de *um corpo-máquina* – como sinaliza Norman Férey (2014, p. 152): o funcionamento não excede as funções pré-determinadas pela artista. A partir do questionamento do maquinário dos corpos, da marginalização e propriedade do corpo, eliminando imediatamente qualquer autonomia, a artista se alça ao centro de uma economia de mercado. Seu corpo é alçado a um questionamento simbólico que vincula o objeto de desejo a uma compreensão do funcionamento do mercado, nesse caso, prostituição e pornografia<sup>64</sup>.

O desempenho de ORLAN, a partir da performance *Le Baiser de l'Artiste*, é destacado na relação entre o poder dos sexos e o sistema econômico capitalista, que garante a reprodução, a objetificação e a condição de si mesmo como apenas uma máquina de prazer. Quando ela se reflete sobre essa observação – entre o corpo e a distância do objeto comercial –, o trabalho ganha um caráter de compreensão do regime específico de signos a partir do qual o desejo circula os corpos e suas atuações. O corpo e o seu sexo carregam, na estrutura social, uma realidade de afirmação e questionamento, em que, dentro da obra de ORLAN, a expressão do sexo parece totalmente assumida pela exterioridade do corpo e, a partir dessa percepção, a artista sugere todas as intervenções. Este caminho também é o único empregado por ORLAN durante suas operações de cirurgia plástica, quando ela modifica os contornos de seu rosto e

---

<sup>64</sup> Tal ação e constituição do entendimento dos sistemas de signo podem ser vistos em Fréry (2014, p. 153).

corpo de acordo com as imagens de perfeição criadas para o corpo feminino ao longo da história da arte.

A partir dos anos 1990, ORLAN decide confeccionar um autorretrato em sua própria carne, abolindo para si mesma uma dimensão do real e do ficcional, retalhando em si mesma uma aproximação da vida e da arte. Antes de se compreender as sete primeiras operações performáticas de *Opération Chirurgicale-Performance*, é preciso saber que essa performance levou quase 10 anos da idealização à realização. A ideia surgiu para ORLAN depois de uma cirurgia de emergência em 1979, causada por complicações derivadas de uma gravidez ectópica. Ela artista decidiu gravar a operação e dividi-la em segmentos: *Urgência G.E.U.*, *visão da câmera antes da anestesia*, *corpo Untado com desinfetante laranja* e *Abertura do corpo anestesiado*.

Em 1986, a artista fez a primeira intervenção cirúrgica que serviria como um prelúdio para suas sete operações performáticas que acabariam por transformá-la completamente nos quatro anos seguintes. Essa primeira experiência, *Sherif's Block Surgery-Performance*, serviu para adequar a ideia da série de que posteriormente seria transmitida para diversas galerias de arte ao redor do globo, além da derivação de diversas ações de expansão que as performances do *Surgery-Performance* tiveram ao longo da década de 1990, como um documentário, um manifesto da CARNAL ART e diversas colagens, impressões e fotografias que seriam as ramificações dessas ações. Em suma, a primeira intervenção de 1986 já revelaria uma pretensão da artista ao tema: *questionamento pela busca desenfreada pela beleza*. Isso pouco tem a ver com a vaidade, mas sim com questionamento sobre o padrão de beleza estabelecido socialmente para mulheres. Tais performances são, antes de qualquer coisa, *tentativas de alcançar a última fronteira da arte, que é também a primeira: o próprio corpo* (FALBO et al., 2009, p. 194). ORLAN condiciona o corpo a uma figuração, desfiguração e remodelação, que, além da mera representação, busca o corpo enquanto objeto mutável. A artista detalhou, entre 1991 e 1993, as performances centradas em cirurgias plásticas programadas para transformar seu rosto e corpo como uma:

[...] série de performances foi criada para dar uma figura à minha face. É um trabalho de arte que se situa em algum lugar entre figuração, desfiguração e refiguração, num corpo que às vezes é sujeito, às vezes objeto – às vezes tendo um corpo, às vezes sendo um corpo (ORLAN *apud* GONZAGA, 2012, p. 802).

ORLAN também mencionou que sua ideia principal era *confeccionar um ready-made modificado* que seria o seu autorretrato, fazendo uma alusão a Marcel Duchamp (1887-1968),

pioneiro do dadaísmo e da realocação e deslocamentos da arte moderna. A artista remonta a Duchamp, mas sua principal ideia de interferir sobre o corpo é sustentada pelas reflexões feitas por Antonin Artaud (1896-1948): poeta, ator e dramaturgo francês que se aproxima da ideia batailliana de que *o homem é infeliz por ser mal construído* (FALBO et al., 2009, p. 194).

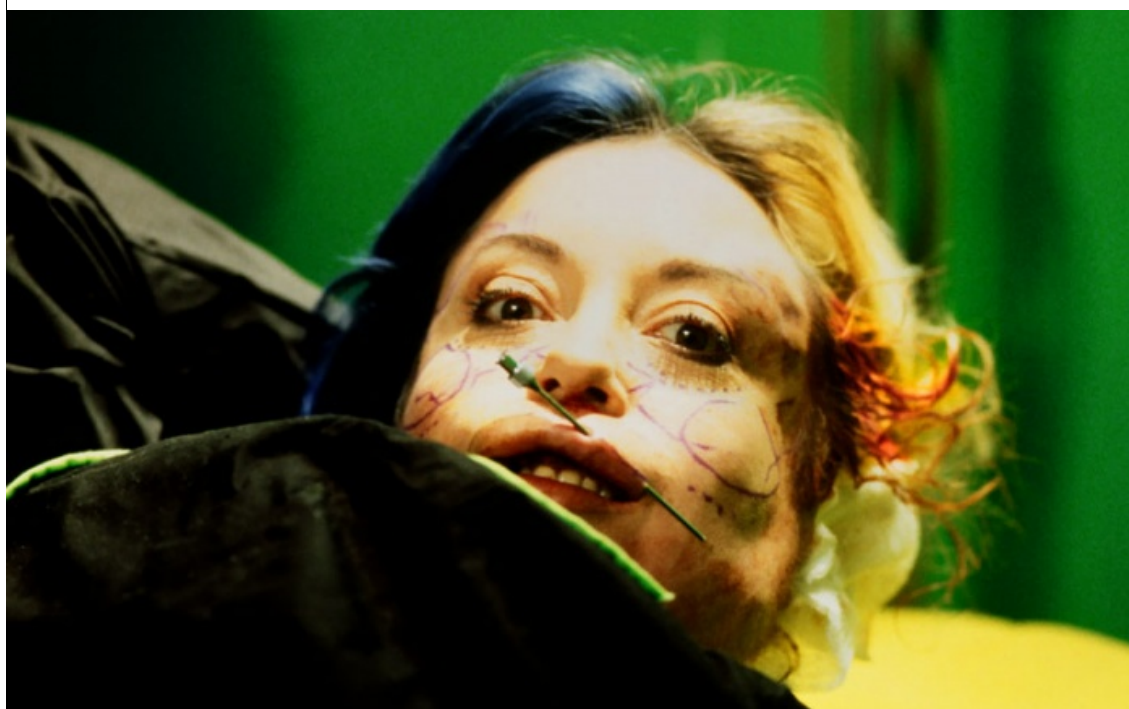
ORLAN acaba por utilizar signos e sentimentos familiares de ritos antigos até expressões contemporâneas a sua época (como a cirurgia plástica). Podemos analisar isso em suas ações que vão desde a literatura de Artaud e Bataille, como nas referências ao Barroco:

[...] fascinação pelas tramas marcadas pelo acaso; o aprendizado do mundo pelas dobraduras dos sentidos; a reconstrução de continentes desconhecidos através de manchas hieroglíficas; o interesse pelo que se deposita como dejeção dos grandes traumas, do niilismo, do estranhamento de si (FONTES FILHO, s/a, p.40).

Em ORLAN, a dissolução das formas constituídas até chegar na remodelagem desse significante único que é o corpo, com o auxílio de técnicas cirúrgicas e da computação gráfica, aproxima-se da ideia de Antonin Artaud e Georges Bataille, em que:

Em ambos, encontra-se semelhante contrafação das justezas da expressão, o mesmo gosto pelo grafo violento e irônico contra o suporte de representação assim como pela linguagem alterada e alternante. (FONTES FILHO, s/a, p.40)

**Figura 23** - Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence, em 1993.



Fonte: orlan.eu/works

As alterações realizadas em carne viva questionam padrões, não apenas estéticos, mas também uma pretensão de agressividade violenta. Através da desconstrução e reconstrução de sua própria imagem, pelo viés, portanto, *da destruição dos bens*, ORLAN *desvela a Coisa em sua potência insistente e cruel* de modo muito semelhante às ações sacrificiais proposta por Bataille e seus exercícios de crueldade. É importante compreender o conceito de sublimação desses autores para abordar suas performances cirurgicamente e atestar a elucidação da complexa ação de incidir a atuação artística na pele. Giselle Falbo e Ana Beatriz Freire (2009, p. 194) comentam sobre:

[...] a sublimação nem sempre se faz no sentido do belo e do ideal. E que a violência, a crueldade e a carne crua podem ser objeto da arte sem que esta perca sua visada sublimatória. Procede, no entanto, discutir se o conceito de sublimação é suficiente para responder pelo ato de artistas como ORLAN, dada a ausência de distância entre o corpo próprio e o significante modelado que é a obra, questão sobre a qual nos deteremos adiante (FALBO et al., 2009, p. 194).

A solução encontrada por esses três franceses – ORLAN, Michel Journiac e Gina Pane – foi semelhante a encontrada em Bataille. Eles caminham em direção à desconstrução e reconstrução do corpo ao perseguirem a palavra *cruel*. Mas o que poderíamos chamar de uma arte cruel?



**ARTE  
CRUEL**

**POR UMA ARTE  
DA CRUELDADE**

## Conclusão

### Por uma arte da crueldade: restauração do significado de sacrifício feito por Bataille e seu uso na contemporaneidade

Ao final, o que Bataille intenta na sua recomposição do sacrifício, olhando para os primórdios, é retirar o seu significado da concepção cristã. Ele toma conceitos nietzschianos como função anticristã – aquilo que é *natural* ou comum à natureza do homem – e contra põem com a cristandade - que fraudava para benefício próprio a natureza humana. O resultado impõe ao homem um novo padrão “natura”. Esse padrão “natural” promovido pela concepção messiânica do cristianismo afastou *perigosamente o homem de seus instintos*:

O cristianismo brotou em solo tão podre que nele tudo que é natural, tudo que tem valor natural, toda realidade, teve que enfrentar os mais profundos instintos da classe dirigente – travou-se uma espécie de guerra moral contra a realidade, que, como tal, jamais foi ultrapassada. O povo “santo”, que adotara valores sacerdotais e nomes sacerdotais para todas as coisas, e que, com terrível consistência lógica, rejeitara tudo na Terra que fosse “profano”, “mundano”, “pecaminoso” [...] (NIETZSCHE, 2016, p. 44).

Bataille confirma isso, mas se retira do campo do cristianismo e se engloba numa *Teoria da religião*<sup>65</sup> mais geral, na qual o esquema feito por ele toma esse princípio indicado por Nietzsche, de afirmar que o “natural”, proposto por uma noção histórica das religiões, tem como função negar a natureza e torná-la meramente uma propriedade do Homem (princípio da cristandade). Nessa ação, o Homem se coloca como um objeto a parte do mundo, negando sua inerência:

Torna-se dele a condição de lhe estar fechada. Se o homem coloca o mundo em seu poder, é na medida em que esquece que ele próprio é o mundo: nega o mundo, mas é ele próprio que é negado (BATAILLE, 2016, p. 37).

O sacrifício, não como negação do indivíduo, mas como reafirmação de suas potencialidades e criação de imagens que reafirmaram a ideia da morte como continuidade. Ao tentar descontinuar a existência, criando para si um *paraíso*, o cristianismo destituiu do sacrifício o seu significado de abandono de laços, de subordinação, criando para si a ideia de *além* e de um corpo que não passaria de apenas uma mera casca para uma alma imortal. O que Bataille desnuda por completo é a:

[...] potência que a morte tem em geral esclarece o sentido do sacrifício, que opera como a morte na medida em que restitui um valor perdido por meio de um abandono desse valor. Mas a morte não está necessariamente ligada a ele e o sacrifício mais solene pode não ser sangrento. **O sacrificar não é matar, mas abandonar e dar.** A execução não é mais que a exposição de um sentido profundo. O que importa é passar de uma ordem duradoura, em que todo o consumo dos recursos está subordinado à necessidade de durar, para a violência de um consumo incondicional; o que importa é sair do mundo de coisas reais, cuja realidade decorre de uma operação a longo prazo e nunca no instante – de um mundo que cria e conversa (que cria em proveito de uma realidade duradoura). O sacrifício é a antítese da produção, feita com vistas ao futuro, é o consumo que só tem interesse para o próprio instante (BATAILLE, 2016, p. 42).

A única coisa que o cristianismo utiliza do sacrifício (inclusive razão para tal) é a criação constante de uma realidade paralela ao *real* mundo “natural”, desacordando da ideia de criação de um instante de **crueidade** e desmistificação de um ato de violência momentânea, tal como proposto pela ideia do sacrifício arcaico de Bataille. Lembrando: a ideia do sacrifício cristão vem para fazer durar a dor e martirizar o invólucro da alma (*corpo*) – acaba-se seguindo a ideia

---

<sup>65</sup> Nome de um livro escrito por Bataille em 1948 e publicado (pós-morte do autor) em 1973.

constante de piedade e tem como função controlar os instintos. Por isso, Bataille volta ao mundo arcaico para destituir esse significado:

Decerto, a destruição da coisa do mundo arcaico tinha uma virtude e uma impotência opostas. Ela não destruía uma coisa precisa isoladamente, *pela negação da violência*, que está impessoalmente *no mundo*. Ora, o movimento da transcendência não é, em sua negação, menos oposto à violência que à coisa que a violência destrói (BATAILLE, 2016, p. 59).

O que esse movimento de leitura do sacrifício configura na obra de Bataille é essa constante vontade de transcender/transfigurar, compreender que o ato da violência destrói, não o *ser sacrificado*, mas os laços de subordinação que os aprisionam no mundo. O ato da violência, ou como acredito que deva ser sua nomenclatura: *exercício da crueldade*, é a afirmação profunda do sacrifício. Existe uma soberania da violência e, por alguns instantes, *tendia ao menos a manter uma angústia que despertava uma nostalgia da intimidade, à altura da qual só a violência tem a força de nos elevar* (BATAILLE, 2016, p. 59).

A grande “verdade” é que essa rara violência controlada que se esvai no *instante* é o vetor que libera a transcendência no sacrifício descrito por Bataille. No instante que se localiza o movimento da transcendência, proposto pelo ato sacrificial, ele é único dentro da proposta batailliana e vai na contramão da constante e perpétua violência que martiriza o *invólucro da alma*, tal como proposto no cristianismo. Como previsto, *uma violência tão total não pode ser mantida por muito tempo, a posição do despertar dualista tem o sentido de uma introdução à sonolência que a segue* (BATAILLE, 2016, p. 59).

Essa proposta formulada por Bataille e sua oposição ao cristianismo é fundamental para se encontrar o que ele estabelece sobre a idade moderna e a sua posição acerca da sexualidade, guerra e exploração do capital. A ideia do sacrifício batailliano é uma composição extensa e um esquema além da leitura religiosa, ele encontra dentro dessa ideia um paralelo com o mundo real, como, por exemplo:

No capitalismo, como no islã, o que cria essa expansão é também a violência exterior. **A violência interior do puritano se vê invertida em violência exterior**, no sentido de que todas as determinações da moral puritana culminam no investimento de todos os recursos na ação expansiva, aquisitiva, que, sob a forma de explosões armadas (BATAILLE, 2016, p. 133).

Nessa *violência exterior* cria-se um movimento transcendente dentro de um mundo que subordina os Homens. O que não pode ser percebido, segundo Bataille, é que a vida sem esse

movimento se torna *equipamento* ou *objeto* que tem por finalidade a perda da importância do consumo imediato dos recursos que o Homem dispõe. Na sua negação do mundo natural, tentando dominar e se separar do seu íntimo natural, o Homem se escravizou, perdendo a *coisa que é mais importante que a livre disponibilidade do sujeito, que é o gasto dos recursos do sujeito em benefício do objeto* (BATAILLE, 2016, p. 133). No caso, o objeto é o próprio Homem, esse perfil de distanciamento de seu íntimo *natural* difundido pelo cristianismo que, segundo a leitura de Bataille e Nietzsche:

[...] tomou o partido de todos os fracos, os baixos, os falhos; fez um ideal do **antagonismo de todos os instintos de autopreservação da natureza saudável**; corrompeu mesmo as faculdades daquelas naturezas intelectualmente mais vigorosas, apresentando os mais altos valores intelectuais como pecaminosos, ilusórios, plenos de tentação (NIETZSCHE, 2016, p. 16).

Em seu estudo, Bataille formula uma teoria sobre o sacrifício como uma compreensão de finitude, interdito, transgressão, dor e explosão violenta ao qual o exercício de crueldade é fundamental – tal como já demonstrado no terceiro capítulo do presente trabalho. Bataille também deve a Marcel Mauss (1872-1950) o princípio de *sagrado*, que:

[...] se sacrifica, a finalidade do sacrifício, ou pelo menos uma de suas finalidades, é livrá-lo dessa mácula. É a expiação. Continuando, uns e outros têm por objeto fazer passar à vítima, **graças à continuidade sacrificial**, a impureza religiosa do sacrificante e eliminá-la com ela (MAUSS, 2017, p. 44).

Tudo em Bataille vem para transpor a teoria da continuidade presente nos estudos da ideia sacrificial dos ritos antigos para uma arte sacrificial que atua graças a uma atitude de violência organizada promovida pela crueldade, na qual a:

[...] a negação dos outros, no extremo, se torna negação de si mesmo. Na violência desse movimento, o gozo pessoal não conta mais, só o crime conta e não importa ser sua vítima: importa apenas que o crime atinja o ápice do crime. [...] **de ligar ao crime, de ligar à transgressão, a superação do ser pessoal** (BATAILLE, 2018, p. 202).

Insisto nessa leitura de Bataille de que o sacrifício seria um jogo cruel de superação do Ser pessoal. Para isso, vou até a etimologia latina<sup>66</sup> da palavra crueldade para compreender os dados dessa superação do Ser pessoal através de uma arte da crueldade. Já, de acordo com o dicionário batailliano, os significados dados a crueldade seriam: *Implacável; Hediondo;*

---

<sup>66</sup> *Crudélise*, “compraz no sangue, que derrama sangue, cruel, desumano, bárbaro, inexorável” (MICHAELLIS, 2008, p.241).

*Doloroso; Trágico*, ou simplesmente *ação organizada da violência*; arcanos que não podem ser separados do corpo. Por mais animalizado que ele não seja mais, o corpo permanece com sua necessidade de explorar atos violentos. Essas explorações ou *explosões* são vistas pelo autor como sacrifício, festa ou guerra. É essencial que exista a crueldade para tal e é assim que deve analisar as obras de ORLAN, Pane e Journiac – independentemente do modo de submissão do corpo, a *transgressão* reside, em sua essência, na crueldade ou *violência organizada*.

Na arte de ORLAN, por exemplo, a transformação do corpo, desde a criação de formas fotográficas, como em *Corps-sculptures*, até as performances cirúrgicas, levando a artista a transpor a própria carne e criar uma imagem corporal, conduzem-na a uma nova e completa modificação, como na série *Opération Chirurgicale-Performance*, do *corpo como objeto*. Mas não um mero objeto, mas um objeto sacramentado, cuja função de transgredir todos os seus interditos resulta em atos extremos de crueldade. Durante o processo de recriação de uma imagem nova através da crueldade, etapa principal que Jacques Derrida indicaria como aquela que [...] *se aventura a tramar a 'absoluta dilaceração', dilacera absolutamente seu próprio tecido* (DERRIDA, 1967, p.372), ORLAN se apropria desse dilaceramento do próprio tecido em movimento em substituição do *regime de representação*. Como supracitado, observamos um movimento tímido em seus primeiros trabalhos durante a década de 1960, entretanto, essa exploração é levada ao *limite em que as dicotomias sujeito/objeto e autor/suporte do trabalho passam a se confundir e amalgamar* (GONZAGA, 2012, p. 802), durante as performances cirúrgicas.

Na atuação da reconfiguração de sua imagem, a artista mais uma vez faz referência a si mesma e a outras musas da história da arte. Ela planeja adicionar a testa da Mona Lisa, queixo da Vênus de Botticelli e as mais diversas partes de corpos de pinturas e esculturas de mulheres da tradição ocidental europeia. Essa operação performática é tratada por ORLAN como um *projeto* que pretende recriar e se remeter aos procedimentos acadêmicos que constituíam as figurações e representações das mulheres ao longo da história da arte, questionando as próprias intervenções cirúrgicas e o padrão de beleza estabelecido socialmente. A crítica de ORLAN aos padrões de beleza se aproxima do ideal de grotesco e, dentro de sua apropriação da história da arte, produz uma nova imagem, um híbrido de si mesma: o corpo é tomado como matéria artística na medida em que ela reivindica o direito de abordá-lo em sua materialidade. Dentro de suas obras, ORLAN evidenciaria uma escalada de violência e tensão em relação a padronização estética do corpo feminino, martirizando seu próprio corpo e trazendo imagens

de sacrifício e crueldade, construindo metáforas sociais de extrema importância e relevância social até os dias de hoje: quais são os limites estéticos e cirúrgicos da beleza?

Nas obras de Gina Pane, essa busca pelo padrão de beleza feminino fica subentendida nas suas fontes de literatura feminista e nas revelações das dores femininas deste século. Porém, em obras como *l'Escalade non anesthésiée* e *Nourriture/Actualités télévisées/Feu*, ela tem uma percepção do arcano transgressivo batailliano, na qual a falência do *espírito moderno*, que ele coloca contra a parede, é a anestesia do mundo, onde o homem limita sua animalidade – ele não é mais um objeto de transgressão do interdito, pois, ao associar o homem moderno à percepção capitalista, Bataille vê seus interditos dentro da ótica puritana, como ele confirma em sua palestra:

No mundo capitalista, o objeto se torna ele próprio o valor. É um valor autônomo, uma posição independente. O mundo do capitalismo é, assim como o cristianismo, um mundo da transcendência, mas é um mundo que leva a transcendência do objeto em relação ao homem a seu grau mais extremo, a saber a subordinação do homem à transcendência a seu objeto (BATAILLE, 2016, p. 132).

Neste mundo em que Gina Pane se insere – ORLAN e Journiac também –, é mais difícil quebrar os laços de subordinação propostos pelo sacrifício, já que este se torna um ganho perpétuo através da objetificação do homem (subordinado como sempre será). Em contrapartida, em um esquema de estudos religiosos, Bataille observa que a transcendência primitiva ocorria de maneira oposta aos esquemas modernos da ótica capitalista. Na antiguidade, *o objeto era transcendente precisamente porque o homem o subordinava* (BATAILLE, 2016, p. 132), já em Pane, Journiac ou ORLAN, o corpo é o objeto, porém, primitivamente colocado em subordinação ao ritual sacrificial, ele é livre para testar as mais primitivas animalidades do homem. Recordando brevemente, é fundamental no sacrifício proposto por Bataille – realocado de uma ideia de sacrifício primal – que o homem transcenda seu objeto e se eleve à destruição de laços de subordinação.

Essa ideia de anulação ou neutralização é reavaliada na construção de uma vida íntima, substituída pelas coisas que o indivíduo é na sociedade, seja no trabalho, condição sexual, raça. A execução sacrificial é a resolução por meio de uma transcendência, ou transgressão, invertendo a penosa antinomia entre a vida e a morte, onde, na última, a transcendência do sacrifício encontra sua inevitabilidade – o que o desaparecimento da vida em sua finitude revela *é o brilho invisível da vida que não é uma coisa*; o que a morte do ser sacrificado nos revela *é a sociedade real: neste momento, não é a perda da coisa, mas sim do membro útil que é levada*

*em consideração* (BATAILLE, 2016, p. 41). Dentro da constituição de uma poética do sacrifício (agora, dentro da performance *body art*, é renomeada em função da crueldade), a geração da destruição e a redução dos corpos humanos – cujo valor de sua perturbação seria capaz de estruturar as artes visuais – e a criação de imagens dialéticas das formas a serviço de uma decomposição ou de uma alteração da figura humana são as perturbações se revelam. A estética perturbada de Georges Bataille é o acolhimento e o rechaço da beleza, *a sedução no limite do horror* que respingou em artistas como Journiac, ORLAN e Pane.

O *exercício da crueldade*, ou *arte da crueldade (arte cruel)*, fundamentado nas semelhanças das formas e suas deformidades propostas no limite da poética sacrificial, conduz a abertura desfigurante de determinadas formas, provocando o dilaceramento do olhar e criando, assim, *processos relacionais* de imagens e formas monstruosas sempre a arremessarem o espírito de nossos tempos à um jogo de transposições nos limites da beleza e do terror. Nesses limites entre beleza e horror, a fascinação, passando por uma construção de imagens de carne, pele, ossos, excrementos, vísceras e o sangue, é fundamental para algumas obras de Journiac, por exemplo.

Podemos observar que em sua preocupação com a desconstrução e reformulação dos padrões sociais e causas LGBTQIA+, a figura humana proposta por Michel Journiac encontra, na imaginação sacrificial batailleana, ideias para a construção de imagens usando seu próprio sangue e criando rituais e pensamentos sobre o sagrado, como em *Messe pour un corps*, *L'Action du Corps exclu* ou *Piège pour un voyeur*, em que ele estende a desconstrução da ideia metafórica sobre visão e poder em Bataille (*História do Olho*) para o campo das artes visuais. Onde o olho é dado como prazer, crueldade ou fomentação da perversão ligada ao prazer corporal, ele perde seu caráter apenas literário; este é o propósito da obra de Journiac, que propõe uma reflexão sobre a visão dos corpos – e suas particularidades – sob o olhar da sociedade. Nesses artistas (Journiac, Pane e ORLAN) reside uma remanência das ideias propagadas pelas vanguardas, em especial por Bataille, onde a redução ou desfiguração da forma humana estava em sua concepção:

Essas questões estão no horizonte de Georges Bataille quando ele observa que “os seres só morrem para voltar a nascer”, comparando o ciclo da vida à atividade erótica “dos falos, que saem dos corpos para neles retornarem”. O pequeno texto onde se encontra essa passagem consiste numa incisiva afirmação da metamorfose contínua a que todos os seres estão sujeitos, tendo por base a ideia de que o universo é regido por dois movimentos fundamentais, o rotativo e o sexual. Bataille descreve desde a

rotação do sistema planetário até o mais gratuito gesto humano, para concluir: “o amor e a vida só parecem individuais na Terra, pois nela tudo se destrói com vibrações de amplitude e de duração diferentes” (MORAES, 2002, p. 87).

As ideias de um corpo em metamorfose consigo mesmo e de uma estética de narciso em que esses artistas reconfiguraram sua própria imagem dentro do mundo são descritas por Bataille como

[...] a obsessão da metamorfose como uma necessidade violenta, que aliás se confunde como cada uma das nossas necessidades animais, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana. (MORAES, 2002, p. 87).

Essa violência e crueldade, na qual esses artistas trabalham, é uma obsessão em *transgredir* interditos impostos socialmente. Assim, Bataille reside nesses artistas como um *desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites da sua condição* (MORAES, 2002, p. 87). Por isso, muitos deles se voltam a alguns artistas da vanguarda, como ORLAN, que reconfigura e propõe seu próprio corpo como uma máquina, se remetendo, em as *Le Baiser de l'artiste*, às obras de Hans Bellmer (1902 - 1975), ou como em *Les Jeux de la Poupée*, onde produzia *mulheres máquinas*. Mas, no cerne dessas propostas de transgressão, está Bataille e sua ideia de sacrifício/exercício de crueldade, pois há, no imaginário do escritor francês, um *gaio de saber visual*, entendido como *soberania do acidental* que tem como objetivo final toda uma estética batailliana baseada na tentativa de criar formas e imagens *fatalmente transgressoras*, através do *acidente na forma*, cujo objetivo:

[...] de sua postura instável no conhecimento, através de sua tentativa de produzir conhecimento, fatalmente transgressivo, do *não-saber* como acidente do saber, saber do acidente, saber feito acidente (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 372)<sup>67</sup>.

Essas imagens, descritas como *fatalmente transgressivas*, remetem ao sacrifício antigo e são, além de tudo, a busca de um entendimento para além do caráter ontológico da palavra sacrifício. Em seus trabalhos para as revistas e publicações que comandava (*Acephalé*, *Documents* etc.), Bataille cria assimilações e repetições de imagens provocadas, uma reprodução infinita e dialética do sacrifício e do trabalho de crueldade, em que exerce sobre o sacrifício uma:

---

<sup>67</sup> Didi-Huberman chama esse acidente da forma de *informe*.

[...] ancorada numa imaginação – num intenso, laborioso e obsessivo regime de produção de imagens do sacrifício, de imagens sacrificadas e de imagens que sacrificam, sejam elas fotografias, pinturas, desenhos, narrativas mais ou menos literárias, mais ou menos científicas, mais ou menos autobiográficas (PECORELLI, 2019, p. 334).

Em suma, a imaginação Georges Bataille nos traz as mais confabuladas e surpreendentes imagens sacrificiais propostas no começo do século XX, reverberando sobre Pane, ORLAN e Journiac. Desta forma, a ideia proposta neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é a de *corpo como matéria; um corpo como objeto transcendental*<sup>68</sup>. Como analisa Pecorelli:

[...] o objeto põe em jogo uma consciência aguda do desmembramento entre as possibilidades de desenvolvimento individual e o encerramento das sociedades em uma opressão moral e sobretudo comercial. (PECORELLI, 2019, p. 334)

Com um objetivo na ideia fundamental, o *objeto*<sup>69</sup>, em Bataille, é a sua destruição quando em sua ótica sacrificial. O homem-objeto deve ser sacrificado e destruído. Vai-se além, insere-se, dentro da visão social capitalista, o que reduz o homem ao capital humano. Esses artistas (Bataille, ORLAN, Pane e Journiac) pretendem transcender esse Homem ao destruírem a noção de “objeto” dentro dele.

Talvez, nesses artistas, o paralelo proposto que se permanece é a compreensão da *crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética* (MORAES, 2002, p. 56) que reverberou profundamente na Europa diante de um desenvolvimento industrial sem precedentes após duas devastadoras Guerras Mundiais e os embates da Guerra Fria. Durante esses cem anos de história, esses artistas constataram que se utilizam da *violência* para superar esse *homem* no cerne de seu trabalho. Bataille previa isso ao comparar as violências da antiguidade e modernidade:

[...] a violência se produz, é porque, em algum lugar, houve culpa: do mesmo modo, os homens de civilizações atrasadas pensam que a morte só pode ocorrer se alguém, por magia ou de outra maneira, a provoca. A violência nas sociedades avançadas e a morte nas atrasadas não são simplesmente *dadas*, como o são uma tempestade ou a enchente de um rio: só uma culpa pode fazer com que ocorram. (BATAILLE, 2018, p. 214)

---

<sup>68</sup> O corpo cria consciência material, mas, dentro de uma destinação proposta por Bataille (fantasias, animalidades, provocações e intervenções concretas), ele é reivindicado como fonte de criação através da crueldade, rompendo com laços de subordinação.

<sup>69</sup> Ver explicação de *homem-objeto* no capítulo 2.

Apenas a intenção (culpa) dessa violência pode ser a evidência desses exercícios programados de crueldade. Isto é, são eles que dilatam a carne aberta, a esmagam, despedaçam e devoram – a fragmentação desse *espírito* é a própria fragmentação da consciência *que correspondeu à imediata fragmentação do corpo humano* (MORAES, 2002, p. 59). A partir do entendimento de fragmentação até a sua total anulação, proposta pela modernidade, o corpo pode ser tomado como:

[...] unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado (MORAES, 2002, p. 60).

Ora, se a principal atenção que os artistas modernos, como Hans Bellmer, dão ao corpo é o encontro de uma nova problematização, essa retórica se assemelha, em precedentes, ao período do Renascimento:

[...] quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. (MORAES, 2002, p. 60)

Os artistas contemporâneos, como ORLAN, Pane e Journiac, já tinham assimilado, acerca do projeto moderno, que *era preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também em pedaços* e, assim, questionar a esse corpo dentro do mundo contemporâneo quais são as suas funcionalidades e performatividades<sup>70</sup> (MORAES, 2002, p. 60). Entretanto, a ideia que esses artistas contemporâneos conduzem sobre o corpo é a da potencializada e encaminhada luta contra *redução do Homem à ordem das coisas*. Essa última ideia também foi trabalhada por Bataille ao final de sua vida, numa tentativa de compreender os resultados da obra industrial e do capitalismo, apropriando-se da ideia do sacrifício cristalizada no processo insubordinado de impacto na vida e instinto natural do Homem:

A massa da humanidade deu seu aval à obra industrial, e aquilo que pretende subsistir ao lado dela faz figura de soberano decaído. É claro que a massa da humanidade *tem razão*: comparado ao crescimento industrial, o resto é insignificante. Essa massa decerto se deixou *reduzir à ordem das coisas*. Mas essa redução generalizada, essa perfeita realização da coisa, é a condição necessária à posição consciente e inteiramente desenvolvida do problema da redução do homem à coisa. É somente num

---

<sup>70</sup> Aqui uso *performatividades* me referindo ao estudo sobre gestos urbanos pelo atravessamento da noção de performatividade gênero e sexualidade.

mundo onde a coisa reduziu tudo, onde aquilo que lhe foi outrora oposto revela a miséria das posições equívocas – e de inevitáveis deslizamentos – que a intimidade pode se afirmar sem mais compromisso que a coisa. Só o desenvolvimento gigantesco dos meios de produção tem a força de revelar plenamente o sentido da produção, que é o consumo a força de revelar plenamente o sentido da produção que é o consumo improdutivo das riquezas – o completamento da *consciência de si* nos livres desencadeamentos da ordem íntima. Mas o momento em que a consciência, operando esse retorno sobre si mesma, revela-se ela própria a si mesma e vê a produção votada a seu consumo é precisamente aquele em que o mundo da produção não sabe mais o que fazer de seus produtos (BATAILLE, 2016, p. 69).

Bataille tentava compreender a redução do Homem ao estado de coisa e não mais como um animal e sua relação natural com a vida e morte. Talvez as ideias que Bataille direcionou em sua reintrodução do sacrifício arcaico na tentativa de compreensão da sexualidade, interditos, transgressão, capitalismo, impacto da obra industrial etc., possam conduzir e romper laços de subordinação que aprisionaram e aprisionam os Homens. O importante é que Bataille não tem uma luta contra a produção ou progresso, mas sim contra a revelação de um *mundo* onde a *coisa reduziu tudo*. A ideia arcaica do sacrifício, depois de passar por um desencadear de eventos e ressignificação pelo cristianismo, lhe emprega o que oposto foi outrora. Hoje, o sacrifício sobre a ótica capitalista, revela a *miséria das posições equívocas*, na qual o Homem e a sociedade devem fazer grandes esforços e se martirizarem constantemente por um bem maior. Agora, a grande mudança é que o *Deus* cristão tem uma conotação mercadológica no século XXI.

Compreender a necessidade de revisitar ideias de uma transformação do significado sacrificial, tal como proposto por Bataille, também pode constatar uma reverberação na realidade social e propostas na atual economicização neoliberal da vida política e social dos dias de hoje. As ideias de Bataille sobre uma *coisificação* do Homem, uma das últimas análises sociais propostas pelo autor dentro do ideário sacrificial, se apresentam hoje como a produção discursiva que converte toda pessoa em *capital humano*, em que racionalidade neoliberal reconstitui o sujeito humano *como partícula do capital*. Bataille altera a abordagem do Homem como um ser de instintos e interesses *para a formulação do sujeito ao mesmo tempo como membro de uma empresa e como sendo ele mesmo uma empresa* (BROWN, 2018, p. 7). Esse homem é o objeto capital, objeto empresa que conduz seu:

[...] consumo, educação, capacitação e escolha de parceiros são configurados como práticas de investimento em si mesmo, sendo o “si mesmo” uma empresa individual;

e tanto o trabalho quanto a cidadania aparecem como modos de pertencimento à (equipe da) empresa na qual se trabalha ou à nação da qual se é membro. Empresas modernas buscam seus próprios interesses, é claro, mas de uma maneira específica. (BROWN, 2018, p. 6)

A base desse novo conceito de sacrifício, onde pode-se ver similitudes com essa *objetificação do Homem* de Bataille, tem como implicações *todo e qualquer elemento de uma sociedade segundo um modelo empresarial contemporâneo, mais próximo do perfil de um banco de investimentos do que de uma mercearia de bairro* (BROWN, 2018, p. 7). O que se pode evoluir dessa compreensão do sacrifício batailliano nos tempos de hoje, século XXI, são as relações, fins e a valorização de cidadãos, tratados como empresas ou seus membros, pois *invertem a liberdade originalmente prometida pelo neoliberalismo*, eles elevam a noção de libertação à prometida transgressão em *sujeitos governados por coleções de máximas normativas, vulneráveis aos perigos da vida e prontos a legitimar sacrifícios* (BROWN, 2018, p. 7).

Os sacrifícios que são justificados na compressão de uma nova estrutura econômica e social – cuja ideia de sacrifício no lugar da satisfação, da oblação no lugar do interesse, é a remanência de *traços de uma soberania teológico-política no sujeito* (BROWN, 2018, p. 46) e no Estado – não podem se esquecer que foram construídos sobre a presença de traços e significados cristãos e de palavras adotadas de um panorama mais arcaico da religião. Segundo Wendy Brown:

Por que usar o termo sacrifício aqui? Uma resposta simples é que esse é o termo ubiquamente em voga na apresentação e implementação de medidas de austeridade. *“Sacrifício compartilhado”* está nos lábios de todos os políticos e gerentes engajados nos cortes, downsizing, apertar de cintos, revogação de direitos, e em toda imposição de medidas de austeridade pelo Estado. Mas há mais nessa escolha terminológica. **Sacrifício, por definição, envolve oferecer comida, objetos, vidas de animais ou pessoas a um propósito mais alto, uma figura divina ou sobrenatural. Oblação, às vezes usado como sinônimo de sacrifício, também é uma oferta a Deus, mais especificamente uma oferta de si mesmo. Um oblato devota (normalmente de forma monástica) sua vida a Deus, e a oblação carrega a ideia particular de “esvaziar-se de si por Deus”.** O cidadão sacrificial do neoliberalismo não é aquele cujos interesses são feridos ou temporariamente postos entre parênteses. **Antes, pode-se dizer que esse cidadão é oblatado em relação ao projeto de crescimento econômico; tropeçamos, portanto, na dimensão teológica do capitalismo, que muitos vêm explorando nos últimos anos** (BROWN, 2018, p. 45).

O sujeito, tomado como *capital humano* e sacrificado na teoria econômica de Wendy Brown, *acaba por ficar inteiramente preso às necessidades, trajetórias e contingências dessas entidades e ordens* (BROWN, 2018, p. 8). Assim, como previa Bataille na *redução do Homem à coisa* em seu esquema teórico das religiões, ele conseguiu observar além de sua época e prever um efeito nocivo dos dados sagrados e a deturpação feita pelo cristianismo e posteriormente pelo capitalismo, em especial na consumação da obra industrial a chegada do ideal liberal clássico. No mais, até o presente momento do século XXI, estar-se-ia tentando compreender como se sucederá o efeito combinado da ação desenfreada dessa *objetificação do Homem* e a acomodação *antinatural* de seus instintos. O que se vê hoje é, como descrito por Wendy Brown:

[...] uma a geração de indivíduos extremamente isolados e desprotegidos, em risco permanente de desenraizamento e de privação dos meios vitais básicos, completamente vulneráveis às vicissitudes do capital. (BROWN, 2018, p. 8)

Essa simples colocação da teoria de Bataille no século XXI e o seu sacrifício no cerne de acontecimentos contemporâneos foram uma breve tentativa de complementar seu pensamento, infelizmente inacabado, mas que conduz a uma previsão de algumas tensões sociais e econômicas, como a típica da racionalidade neoliberal contemporânea. O *Homem objeto*, ou *capital humano*, tende a perder a *sua validade política e ganhar a econômica*; Bataille já previa que o sentido da vida seria reduzido, tal como se pode contatar hoje em sua *redução ao direito ao empreendedorismo e sua crueldade, e a igualdade dá lugar a mundos ubiquamente competitivos de perdedores e vencedores* (BROWN, 2018, p. 9).

Por fim, se tratando de artes visuais situadas e sitiadas por essa premissa econômica, esse movimento se tornaria apenas um grande exercício empreendedor, em que todo pensamento político já está previsto dentro da atuação de mercado. Talvez os questionamentos, agora, seriam aquilo que define uma dessemelhança possível, um retorno à ideia inicial de deformação das formas humanas ou o sentido sacrifício arcaico. Mas, métodos de criação ou exercícios de crueldade, em que a função é a criação de imagens deformadas e mutiladas para borrar as linhas mercadológicas, como muitas práticas nas vanguardas e pelos artistas contemporâneos aqui estudados, do surrealismo à *body art*, reatualizariam e refariam a ideia de corpo, ele que é desfigurado e reconfigurado diversas vezes<sup>71</sup>. Talvez as perguntas sejam: o corpo aguenta mais mutilações? Há bases para questionar o *capital humano* e seu impacto na ressignificação do sacrifício, principalmente na leitura das artes?

---

<sup>71</sup> Como nas obras do escultor e pintor alemão Hans Bellmer (1902 - 1975), por exemplo, *Les Jeux de la Poupee*.

Posso tentar responder tais perguntas ao criar, à base de atuação, *ações* que diagnosticam, denunciam e reafirmam essa fragmentação nos significados de *sacrifício*, *transgressão* e *deformação*, sempre remetendo a um passado arcaico e em consonância ao *ser natural*. Também a constância da transgressão deve ser levada em conta; como mencionado anteriormente no trabalho<sup>72</sup>, já há, dentro do interdito, uma previsão da transgressão. Contudo, sua constância e estado de elevação a patamares fora dessa previsão do interdito talvez sejam uma solução, já que ainda existem muitos desafios e dificuldades enfrentados pela resistência organizada num sistema que pressiona a fixação do homem como apenas um objeto ou coisa. Posto que é sempre importante ter em mente que é possível *transgredir* e *insurgir* – mesmo que minimamente – sob amarras de subordinação, é certo que desde o fim do século XX até o século XXI, tem-se podido constatar uma gama de ações performativas que abordam a imagem desse corpo sacrificado ou martirizado, indo em busca de *transgredir* e *insurgir* tais amarras.

Ao fim desta pesquisa, que trouxe uma historiografia das artes (a partir das vanguardas do início do século XX até as décadas de 1960-1990 com Journiac, ORLAN e Pane) sobre uma determinada imagem sacrificial, envolveram-se uma gama de leituras sobre essa palavra sagrada e impõe-se a transcendência sobre o corpo. Os artistas aqui tratados envolveram o sacrifício sobre um signo de excesso e martírio – em que se vê este último representado nas mais diversas imagens e sentidos dados a um corpo que se destrói e reconstrói para criar figuras de *autos sacrificio numa estratégia narcísica para, desde si, disparar discursos políticos, sociais, éticos, indenitários que vão além* (PECORELLI, 2019, p. 378) –, concluindo o tido na alusão de Bataille sobre o corpo sacrificial e o exercício proposto de uma crueldade explosiva ao ponto de ser uma crítica à ação *antinatural* dos Homens, que foram elevados a sacerdotes, mártires, santos e governantes da terra em que não são nada além de homens.

---

<sup>72</sup> Terceiro capítulo dedicado a concepção de sacrifício por Bataille.

## Bibliografia

- Artigos

BROWN, Wendy. **Cidadania Sacrificial Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade**. Tradução Juliane Bianchi Leão. Zazie Edições Este ensaio foi originalmente publicado na revista *Constellations*, Volume 23, No 1, 2016. Acesso em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8675.12166>.

FALBO, Giselle. FREIRE, Ana Beatriz. **O corpo como objeto: considerações sobre o conceito de sublimação através da Arte Carnal de Orlan**. *Aletheia* 29, p.190-203, jan./jun. 2009.

FONTES FILHO, Osvaldo. **Inabilidade das formas, infantilidade da linguagem: Artaud e Bataille**. UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História da Arte. Guarulhos – SP – Brasil.

ORLAN. **Art and Prostitution**. <http://www.orlan.net> (accessed March 27, 2007).

\_\_\_\_\_. **Carnal Art Manifesto**. <http://www.orlan.net> (accessed March 15, 2007).

GONZAGA, Ricardo Maurício. **O corpo como rascunho: ORLAN, o verbo feito carne feito imagem feita verbo**. Artigo apresentado no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. Espírito Santo – ES – 2012

PLUCHART, François. **Les agressions biologiques de Gina Pane**, arTitudes, n. 3, p. 9, déc. 1971 – jan. 1

\_\_\_\_\_. **Le Coup de Journiac**, Combat, Paris, n. 7678, p. 8-9, 10 mar., 1969. 972.

ROUSSEL, Danièle. **L’Actionnisme: l’Actionnisme viennois**. Escola Nacional de Belas Artes, Viena, 2007.

- Áudios e gravações de entrevistas

SMITH, Barbara. **Gina Pane talks with Barbara Smith**: depoimento [setembro de 1978], High Performance, New York, v. 2, n. 1, p. 16–19, mar. 1979, p. 17. Entrevista concedida a Barbara Smith.

ORLAN. **Criticism and interpretation**. (pode ser acessado em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>)

- Catálogos

JOURNIAC, Michel, **Journiac : 24h. de la vie d’une femme ordinaire**. Seine-Saint-Denis, Galerie de Noisy-le-Sec, 2001, página 92.

MALBURET, Martin. **Piège pour un voyeur, galerie Martin Malburet, 1969, Michel Journiac**. Catalogo do Museu de Arte Contemporânea da cidade de Estrasburgo, Strasbourg, Éditions musées de Strasbourg et École nationale des beaux-arts de Paris, 2004.

- Livros

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.

\_\_\_\_\_. **Teorias da religião**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve.** In: L'écriture et la différence. Paris: Seuil, coll. Points, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **Arte da performance: do futurismo ao presente.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício.** Tradução de Paulo neves. São Paulo: Ubu editora, 2017

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, **O anticristo.** Tradução David Jardim Junior. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

ORLAN. **Orlan: 1964-2000.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

\_\_\_\_\_. **Orlan: Carnal Art.** Paris: Flammarion, 2004.

\_\_\_\_\_. **Orlan: Multimedia Monograph.** Paris: Jeriko, 2000.

\_\_\_\_\_. **This is My Body, This is My Software.** edited by McCorquodale. London: Black Dog Publishing, 1996.

\_\_\_\_\_. **Intervention. In The End(s) of Performance.** edited by Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York University Press. 1997.

O'Bryan, C. Jill. **Carnal art: ORLAN's refacing.** Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

- Teses

FÉREY, Norman. **La déconstruction du corps et des sexualités dans les performances artistiques en France de 1970 à 200.** Tese de doutorado para l'Université de Paris 8. Paris – Ilha de França - França. 2014

PECORELLI, Biagio. **Poéticas do sacrifício (1960 – 1978): Excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena.** Tese de doutorado para Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo – SP – Brasil. 2019


TESSIN, Stephanie. **Visions of excess: ORLAN's operational theater.** Tese de mestrado para a Florida State University - The College of visual arts, theatre and dance. Tallahassee – FL – Estados Unidos. 2007

- Outros livros consultados

BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance. Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo.** Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. **The cruel exercise of art.** BLAM!, New York, v. 1, n. 1, s/p, Necro Enema Amalgamated, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.



**A partir da ótica batailliana, o presente projeto propõe uma análise de três artistas da body art francesa das décadas de 1960 a 1990. As principais obras literárias de Georges Bataille (1897 - 1962) usadas aqui são: O Erotismo, A História do Olho Teoria da Religião, Esquema de uma história das religiões e Documents. Elas são o eixo teórico da pesquisa e fundamentais para a análise dos artistas: Michel Journiac (1935 - 1995), Gina Pane (1939 - 1990) e ORLAN (1947). Os artistas são apresentados e conectados com a ideia de um sacrifício ou corpo sacrificado apresentado na tese de Bataille sobre a história do sacrifício. Por fim, o trabalho apresenta uma ideia de ações performativas indo de encontro as ideias da tese final de Bataille sobre o homem objeto, e uma contribuição ao cenário das artes do corpo com a ideia de uma arte da crueldade, baseado nos exercícios de crueldade de Bataille.**