

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**JESUS ENRIQUE QUINTERO**

**JESUS, PRESENÇA EM AUSÊNCIA:  
AUTORRETRATO COMO GÊNERO EXPANDIDO**



**UBERLÂNDIA  
2018**

**JESUS ENRIQUE QUINTERO**

**JESUS, PRESENÇA EM AUSÊNCIA:  
AUTORRETRATO COMO GÊNERO EXPANDIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes, Identidade, Representação.  
Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Doria.

**UBERLÂNDIA  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

Q7j  
2018

Quintero, Jesus Enrique, 1960-  
Jesus, presença em ausência [recurso eletrônico] : autorretrato como gênero expandido / Jesus Enrique Quintero. - 2018.

Orientador: Renato Palumbo Doria.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1436>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Arte. 2. Autorretratos. 3. Performance (Arte). 4. Identidade (Psicologia) na arte. 5. Estética. 6. Expressão artística. I. Doria, Renato Palumbo (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

---

CDU: 7



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

*JESUS, PRESENÇA EM AUSÊNCIA: auto-retrato como gênero expandido.*

Dissertação defendida em 30 de Abril de 2018.

---

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória - Orientador(a) – UFU

---

Profa. Dra. Nikoleta Tzvetanova Kerinska - UFU

---

Prof. Dr. Hamlet Fernández Díaz – Universidad de La Habana

## **AGRADECIMENTOS**

À Organização dos Estados Americanos (OEA) por dar-me a oportunidade da realização deste mestrado.

À Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em especial ao seu Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) por conceder-me a bolsa de estudos que usufruí.

A meu querido orientador, Dr. Renato Palumbo Doria, por sua paciência e apoio para o bom desenvolvimento desta pesquisa – um mestre Zen.

A todos os professores que me fornecerem seus conhecimentos teóricos e práticos.

Ao departamento de língua estrangeira, em especial à Professora Dra. Benice Naves Resende, Coordenadora do Programa de Ensino de Língua Portuguesa e Cultura Brasileira para estudantes estrangeiros (de Graduação e Pós-graduação) em Mobilidade Internacional na Universidade Federal de Uberlândia, no Instituto de Letras e Linguística - ILEEL/UFU, por suas aulas de português.

A meu amigo Welton Pereira de Mendonça por apoiar-me na correção do português na dissertação.

A Keynmi Junior por seu apoio na pós-produção do vídeo.

A Ligia Elena Quintero, minha mãe, pelo seu apoio incondicional.

A dona Teresa por seu carinho, pelo café da manhã (em especial por seu gostoso bolo), e por dar-me lugar em seu pensionato que é agora minha casa.

A minha amiga Ilda Marra por sua bela amizade e todo amor a mim dispensado.

Aos novos amigos brasileiros.

A todas as situações, boas e ruins, que fortaleceram meu desempenho no percurso de meus estudos e minha estada em Uberlândia,

Muito obrigado!

“[...] ¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?, ¿cuándo somos de veras lo que somos?, bien mirado no somos, nunca somos a solas sino vértigo y vacío, muecas en el espejo, horror y vómito, nunca la vida es nuestra, es de los otros, la vida no es de nadie, todos somos la vida —pan de sol para los otros, los otros todos que nosotros somos—, soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos, para que se pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros, la vida es otra, siempre allá, más lejos, fuera de ti, de mí, siempre horizonte, vida que nos desvive y enajena, que nos inventa un rostro y lo desgasta, hambre de ser, oh muerte, pan de todos [...]” (PAZ,2014,pp.16-17).

## RESUMO

Esta dissertação propõe tornar visível a necessidade do artista em inventar diferentes práticas, estratégias e táticas que gerem outras possibilidades estéticas, transpondo limites e entrelaçando saberes para romper estruturas endurecidas, podendo por isso parecer, por vezes ridículo, aos olhos de seus contemporâneos ao propor sua própria arte, mas, percebendo e assumindo o ridículo como elemento dinâmico e gerador de novas possibilidades – assim como o erro, a lerdeza e as dificuldades, também podem gerar resultados estéticos produtivos. A presente pesquisa foi desenvolvida como narrativa autoficcional onde Jesus Enrique Quintero se apresenta como artista e pesquisador em diferentes identidades, analisando a evolução do autorretrato como subgênero das vanguardas até pós-modernidade, refletindo sobre sua função e especificidade, bem como suas fronteiras, buscando ampliar os conceitos e a compreensão acerca da linguagem e potencialidade da performance como fenômeno estético e social e as possibilidades do seu próprio fazer através de uma experiência investigativa que possa servir a outros pesquisadores, docentes e estudantes e mesmo a um público mais amplo, na medida em que a própria vida pode ser entendida como ação e construção performativa. O objetivo geral é analisar o autorretrato como gênero expandido e os objetivos específicos são: realizar um levantamento de diferentes tipos de referências, como as bibliográficas de textos, artigos, dissertações, teses, vídeos que contenham uma reflexão crítica sobre o autorretrato como gênero expandido, além do referencial tradicional do gênero, desde os conceitos de identidade, representação, autorreferencialidade, autobiografia, autoficção, performance e videoinstalação; refletir sobre os diálogos estéticos entre a performance, a literatura e a arte eletrônica dentro de uma estética narcisista e; o autorretrato como gênero expandido, entendendo o expandido como estendido a outras mídias.

Palavras chave: Autorretrato; Autoficção; Identidade; Performance; Representação.

## **ABSTRACT**

This dissertation intends on bringing to light the need for an artist to create different ways, practices, strategies, and tactics in generating other aesthetic possibilities; overcoming boundaries and intertwining knowledge to break up with hardened structures, allowing because of that to be perceived as ridiculous by his contemporaries in the proposal of his own art, but acknowledging and accepting ridiculousness as a dynamic element creator of new possibilities - just as error, slowness, and difficulties can also create productive aesthetic results. I develop this research as a self-fiction narrative; where Jesus Enrique Quintero presents himself as artist and researcher - different identities -, analyzing the evolution of self-portrait as a subgenre from vanguards to post-modernity, pondering about its function and specificity, as well as its boundaries, attempting to enlarge concepts and understanding about language and the potency of performance as an aesthetic and social phenomenon, and possibilities of his own making through an investigative experience that can be of use to any other researcher, teacher, student and even a wider public, since life itself can be understood as performative action and construction. The general objective is: Analyze self-portrait as an expanding genre. And the specific objectives are: conduct a survey on different kinds of references, for instance, bibliographic references of texts, articles, essays, doctoral thesis, videos containing a critical analysis about self-portrait as an expanding genre beyond its traditional concept, from concepts of identity, representation, self-referentiality, autobiography, self-fiction, performance and video installation. Thinking about aesthetic dialogues between performance, literature and electronic art from a narcissistic aesthetic. Self-portrait as an expanding genre, understanding the expanding genre as extended to other medias.

Keywords: Self-portrait. Self-fiction. Identity. Performance. Representation. Video installation.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	6
Capítulo 1: <i>Conhecer-me para logo me narrar</i> .....	17
1.1. Conceito de Identidade.....	17
2.1. Ridículo513 e Trecelin.....	41
2.2. Ridículo513.....	44
2.3. Trecelin .....	48
Capítulo 3: <i>Imagem, Representação / Duplo e Autoficção</i> .....	69
3.1. Meios ou formas de representar a realidade.....	69
3.2. Imagem e representação .....	74
3.2.1. A imagem.....	74
3.2.2. A representação .....	75
3.2.3. A representação e o duplo .....	76
Capítulo 4: O autorretrato .....	82
4.1. Conceito de retrato e autorretrato.....	82
4.2. O autorretrato como gênero expandido.....	82
4.3. Bibliografia crítica.....	85
4.4. Autorretrato e a escrita de si: dialogismo entre o autor e a personagem.....	99
Capítulo 5: A performance e a mídia .....	103
5.1. A performance.....	103
5.2. A escultura viva.....	118
5.3. A performance como palco para a transmidialidade .....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	132
ANEXOS.....	143
Notas de jornal sobre meu trabalho:.....	143
Meus Vídeos no Youtube:.....	144
Vídeos, artigos e página de Facebook de outros artistas .....	145
REFERÊNCIAS .....	146

## APRESENTAÇÃO

Inicialmente, faz-se necessário explicar a utilização do conceito de autoficção - termo definido por Serge Doubrovsky (NORONHA, 2014. p.7) que, na apresentação do livro, explica que em 1977 o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky fez uso do termo ‘autoficção’ para determinar o pacto de leitura de seu livro, *Fils*. Assim, esta dissertação se justifica como uma escrita de si e, portanto, um autorretrato, entendendo a autoficção como uma ficção do eu, de uma visão psicanalítica, imaginando uma analogia entre a dissertação e a autoescrita na literatura. Isso porque narro minhas experiências de vida e as performances – experiências sentidas como ficções de acontecimentos e fatos reais e porque dou ao personagem o meu próprio nome, narrativa na qual a matéria é rigorosamente autobiográfica – contrato referencial, de um modo cotidiano, convencional, acadêmico, na procura de uma “aventura à aventura da linguagem”, segundo Philippe Gasparini (2004, p.186, citado por Noronha, 2014, p. 186), referindo-se ao livro *Fils* de Serge Doubrovsky.

A presente dissertação – *Jesus, presença em ausência: autorretrato como gênero expandido* – foi desenvolvida a partir de minha prática artística como performer, em particular de minha videoinstalação: *Autorretrato, a outra* (fig.1), a qual está composta por um Retrato e um Autorretrato. O primeiro é o Retrato além da aparência fisionômica tradicional do gênero – Avaliação Psicológica (fig.2), impresso em banner com medidas de 170 x 90 mm, o qual descreve minhas características mentais e, portanto, supostamente, minha maneira de viver e fazer. Este autorretrato sofreu uma transformação linguística do espanhol ao português (fig. 2-3), o qual se mistura com o segundo que é um autorretrato produzido no vídeoarte (fig.4), desenvolvido com registros fotográficos e vídeos de minhas performances realizadas na Venezuela e no Brasil entre os anos 2000 e 2017. Utilizando o próprio corpo como matéria artística, valendo-me de minha personalidade, biografia e meu ato criador através provavelmente de uma estética narcisista, desvelando minha identidade e minha autorreferencialidade, transformam este trabalho videográfico em autorretrato, como espelho do artista. Esta videoinstalação é concebida como um autorretrato, mas em diferentes mídias, o texto impresso e a imagem em vídeo – refletindo no autorretrato como uma forma artística de falar e investigar sobre a identidade.

Para Bakhtin (2011), “a primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em depurar a expressão do rosto refletido” (Bakhtin, 2011.p.31). Afirma o autor que só é possível *intentando imaginar-se* (grifo nosso) em uma posição fora de si mesmo – visão exotópica, através de um artista provido de autoridade e princípio – um autor-artista como tal, que abate o artista-homem. Definindo o autorretrato como autocontemplação, objetivação ética e estética, a qual precisa de um apoio fora de si mesmo, de alguma força de fato real, cujo interior poderia ver-me como outro de minha imagem externa. O retrato se distingue do autorretrato por sua característica ilusória do rosto –, não olha o homem em sua totalidade – referencial tradicional do gênero. O autorretrato procura olhar o homem em sua totalidade, intentando imaginar-se fora de si como outro, afastando-se de si – interior e exterior como um só.

Bakhtin (2011) nos convida a *intentar imaginar-se* (grifo nosso) situado fora e diante de nós – como outro, percebendo que nossos *horizontes concretos* (grifo nosso), verdadeiramente vivenciáveis não concorda, já que em qualquer *situação ou proximidade* (grifo nosso), esse outro que observo pode estar em relação a mim. Afirma o autor: “sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver” (Bakhtin, 2011.p.21). O mundo atrás dele, uma grande quantidade de objetos e relações em função das relações de reciprocidade entre nós, é acessível a mim e inacessíveis a ele. Para poder reduzir essa diferença de *horizontes* (grifo nosso), com esse outro que dialogo, devo fundir-me e tornar uma só pessoa.

Dessa visão de Bakhtin (2011), depuro a expressão de meu rosto refletido, apresentando o outro Retrato, além da presença fisionômica – Avaliação Psicologia, objetivando uma visão interior de mim fora do eu através da visão do outro, apresentando-o como autorretrato. Na procura de saber como sou mentalmente intentando imaginar-me desvinculado fora de mim, convidei a psicóloga Carmen Iturriza que me realizou uma avaliação psicológica com a intenção de conhecer essa visão do eu fora de mim. Bakhtin afirma que um autor é criado no ato estético, no qual dá forma à sua experiência e retrata a vida para a obra de arte, porém, tal ato só é possível graças à personagem

Enquanto o ato estético só pode ser finalizado de fora, a partir de uma posição excedente da visão – exotópica – do autor em relação à personagem que lhe dá a possibilidade de ver seu todo e lhe dar acabamento, já que do meu local único na existência, não me vejo no horizonte ideológico. Logo, não posso me finalizar de dentro. Em decorrência disso, o autorretrato se constitui como um exercício de excedente visão – exotópica – de si. Nesse processo, o autor deve tornar-se exterior a si mesmo na medida do possível, tentar imaginar-se visto pelo outro, com outros olhos, fora de sua imagem, de seu espírito. O autor, seja escritor, pintor, escultor

etc., deve se desvincular de seu eu interno e inacabado para colocar-se em posição exotópica e ver sua imagem de fora. A figura do ‘eu-para-o-outro’, dada somente pelo outro nunca será a mesma se vista de fora. Esse projeto inicialmente foi produzido para meu Trabalho Especial de Graduação em 2010 com o tema *Autorretrato impulso del acto creativo*, uma pesquisa inconclusa, inacabada, a qual retomo e ressignifico nesta dissertação ao apropriar-me de minha própria obra e produzir, a partir dela, outra videoinstalação.

No capítulo 1 desenvolvo o conceito de identidade da Psicologia Social através do psicólogo social Antônio da Costa Ciampa. E também a Sociologia através dos autores Stuart Hall e Zygmunt Bauman.

“[...] Assim que Sofia entrou e fechou a porta, abriu o envelope. Dentro encontrou apenas uma pequena folha, não maior do que o envelope que a continha. Nela estava escrito: Quem é você? [...]” (GAARDER, 1995. p.14).

Segundo o psicólogo social Antônio da Costa Ciampa (1984), a pergunta ‘quem sou eu?’, nos dirige diretamente ao conceito de identidade e, portanto, a resposta feita por mim como sujeito, se converte em uma narração histórica e o eu em autor e personagem. Já que nós construímos nossa identidade – história de vida – influenciada por nosso grupo social, nossa família é o primeiro grupo social que pertencemos, portanto, sua identidade reflete em mim e a minha neles. Fica em evidencia que são as relações e suas condições – as circunstâncias – que nos determinam como sujeito. Quando eu assumo meu papel de pai – desde meu agir – determinando uma relação paterno-filial, ao mesmo tempo posso desenvolver meu papel de filho, podemos perceber que somos múltiplo – metamorfoses, que somos muitos em uma só pessoa. O autor nos explica que a identidade se constrói por consequência de cada instante de nossa vida, já que a identidade não é fixa, concluída, atemporal. A identidade está em um constante movimento – dar-se constante-.

Stuart Hall (2011) define três categorias de sujeito desde diferentes períodos históricos:

a) O sujeito Iluminista: tem um centro interior que nasce com ele e que não muda nunca – permanecendo igual até sua morte -.

b) O sujeito Sociológico: mantém o centro ou essência interior, a qual é construída e transformada no diálogo entre o sujeito – eu – e sociedade.

c) O sujeito pós-moderno: identidade fragmentada, o qual contém diferentes identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. O autor também define identidades

culturais. As quais forem centradas e unificadas, e atualmente, estão deslocadas e fragmentadas pelo processo de globalização.

Zygmunt Bauman: analisa nosso contexto histórico e social atual – a modernidade: presente, imediata, líquida e veloz. Por seu estado de incessantes mudanças, não pode manter uma forma definida, o autor metaforicamente a relaciona com o líquido por sua fluidez sem conservar nenhuma forma determinada.

Bauman troca o conceito de modernidade pós-moderna por modernidade líquida – líquido/fluido porque nada se mantém na mesma forma; nada é sólido por muito tempo, não permitindo a possibilidade de solidez do estado do bem-estar social, da família, das relações de trabalho, dos hábitos e costumes.

No capítulo 2 depois de analisar o conceito de identidade e ter conhecimento de como eu construo essa identidade, posso narrar minha própria história em busca de minhas identidades dentro da escrita do eu como performance. Assim, como uma autobiografia, dentro desta visão, vou a narrar minha própria história, em primeira pessoa, autor e personagem em busca de autoconhecimento. Como minha história pessoal e artística estão construídas por minhas relações com os outros, desenvolvendo uma história coletiva, relaciono o autor da escrita da presente dissertação com um artista performer. Esta dissertação é a descrição dela mesma, se constrói e se narra ao mesmo tempo. Eu autor/pesquisador/narrador e personagem de meus personagens Ridículo513 e Trecelin.

Roselee Goldberg (2006), explica que a análise de aparências e gestos, bem como a pesquisa analítica da linha delicada que divide a arte e a vida de um artista, foi transformando-se no conteúdo de um grande número de obras pobremente catalogadas como autobiografias. Reinventando acontecimentos de suas próprias vidas, alguns artistas manipularem e transformarem esse material numa fila de performances por meio do cinema, vídeo, som e solilóquio – recurso dramático ou literário que consiste em verbalizar, na primeira pessoa, aquilo que se passa na consciência de um personagem -.

No capítulo 3 analiso os conceitos de Imagem, Representação/Duplo e o de diferentes visões e de vários autores, refletindo sobre os meios ou formas de representar a realidade.

Lucia Santaella e Winfried Nöth (2010) afirmam que as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes de do aparecimento da palavra escrita.

Refletir sobre os conceitos de identidade e representação nos leva a pensar sobre os meios ou formas de representar a realidade, das quantidades de realidades e dos diferentes meios (me refiro a técnicas ou suportes - de sua representação). As obras de arte produzem discursos visuais e interpretações textuais, pois é através da língua que damos significado às nossas relações, gerando sentido, já pertencemos a um determinado grupo social, sendo o primeiro o familiar, produto de nossas relações, onde construímos nossas histórias. Para J.L. Austin (1970), citado por Danto, 2005, p. 133, uma coisa é real quando pode dar lugar a uma representação de si mesmo, assim como uma coisa é ‘portadora de um nome’ quando lhe damos um nome.

Para Erika Fischer-Lichte (2011), o conceito de representação remete a uma realidade prévia que se volta a fazer por meio de uma meditação material, como a palavra e a imagem, organizada através de códigos (p.17). Jean Piaget (1971) citado por (Santaella e Nöth, 2010. p.30), desde a semiótica de Saussure constrói sua teoria da imagem mental. Chama a imagem mental como imagem interior.

Lefebvre (1983) se pergunta: ‘que é a representação?’ E responde: El doble y el olvido de la presencia, el sustituto que suple la desaparición, cobrando formas diversas (reflexión, imagen, signo, etcétera). La representación, sustituto de la presencia en la ausencia, la desplaza y la remplaza, desdoblamiento y redoblamiento (por lo tanto propenso a una alienación, lo repetitivo). (LEFEBVRE, 1983. p. 271).

Reflito também sobre a teorização do conceito de autoficção, que servirá para explicar e justificar minha intenção de definir a presente dissertação “Jesus, presença em ausência: autorretrato como gênero expandido” como uma escrita do “eu”, autobiografia autor/narrador/personagem-protagonista, em primeira pessoa, com um pacto de veracidade /identidade, apoiando-me no conceito de autoficção formulado por Serge Doubrovsky – o pacto de leitura para seu livro Fils, em 1977, no qual o herói tem o nome do autor. Interpretando este texto do eu como autoficção – autorretrato, o princípio de ambiguidade, pacto de leitura, produto da mistura ou hibridez entre o pacto autobiográfico, fantástico e o ficcional – pacto ambíguo, há a responsabilidade de que os dados fornecidos na presente dissertação estejam sujeitos à verificação autobiográfica: princípio de veracidade, já que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor.

No capítulo 4 reflito sobre os conceitos de retrato e autorretrato. Refletindo sobre os autorretratos além da aparência fisionômica tradicional do gênero.

O retrato é a representação de uma figura individual ou no grupo produzido por outra pessoa em oposição o autorretrato que é o retrato de um indivíduo feito por ele próprio. O artista intenta observar-se como se ele for outro, imaginando-se fora de si, na busca de sua expressão mais íntima de si – física e psicológica, desvelando-se ante ao outro sua própria identidade. Um autorretrato é um olhar para dentro, uma ação de introspecção.

No começo da coletânea em busca de uma bibliografia crítica, das referências sobre o conceito de autorretrato além da representação tradicional do gênero, como gênero expandido – textos de uma visão mais crítica, realizamos um levantamento de diferentes tipos de referências: bibliográficas de textos, artigos, dissertações, teses, catálogos, vídeos que continham uma reflexão crítica, conceitos de identidade, representação, autorreferencialidade, autobiografia, autoficção, performance e videoinstalação . Procurando os antecedentes históricos para conhecer como se desenvolveu, como e por que se geraram os câmbios com respeito ao modelo referencial, refletindo sobre os diálogos estéticos entre a performance, a literatura e o vídeo dentro de uma estética narcisista, entendendo o autorretrato como gênero expandido, entendendo o expandido como estendido a outras mídias: suportes semânticos.

Como antecedente da presente dissertação, me servi do texto de Mezza (2004): *“El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta”*, artigo que parafraseei e traduzi para a presente dissertação. A autora apresenta propostas sobre os limites e as limitações do autorretrato nas artes plásticas depois da década de 60, na busca de bibliografia com uma visão crítica sobre o autorretrato como gênero expandido. Mezza, ao iniciar o levantamento da bibliografia para definir ao gênero e dar resposta às suas interrogações sobre o tema percebe que existe muito pouco material bibliográfico que apresenta uma análise do gênero dentro de uma perspectiva mais crítica e em relação à variedade de obras que conformam sua pesquisa.

Também reflito sobre autorretrato e a escrita de si: dialogismo entre o autor e a personagem desde a criação estética segundo Bakhtin (2011). O autor define o autorretrato como autocontemplação – objetivação ética e estética – o qual precisa de um apoio fora de si mesmo, de alguma força de fato real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro de minha imagem externa. O autorretrato procura olhar ao homem em sua totalidade, tentando imaginar-se fora de si como outro, afastando-se de si – interior e exterior como um só. Define a relação entre o autor e a personagem como uma relação “arquiteticamente estável e dinamicamente viva” e, portanto, deve ser compreendida de seu fundamento geral, tanto a o autor como a obra. Isso porque cada elemento de uma obra nós é dado na resposta que o autor

lhe confere, conglomerando tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe confere. Reafirma Bakhtin: “resposta à resposta, como processo estético”.

No capítulo 5, para encerrar as reflexões sobre performance, escultura viva, a mídia – a performance como palco para intermedialidade, embasando-me em Roselee Goldberg (2006), que no prefácio de sua obra explica que a performance foi reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 70, sendo que naqueles anos a arte conceitual, que se define como uma arte em que as ideias eram e são mais importante que o produto – objeto, uma arte que não podia ser comprada ou vendida, que possui nos conceitos seu material – o desprezo para o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mera marionete no mercado de arte: se a função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso.

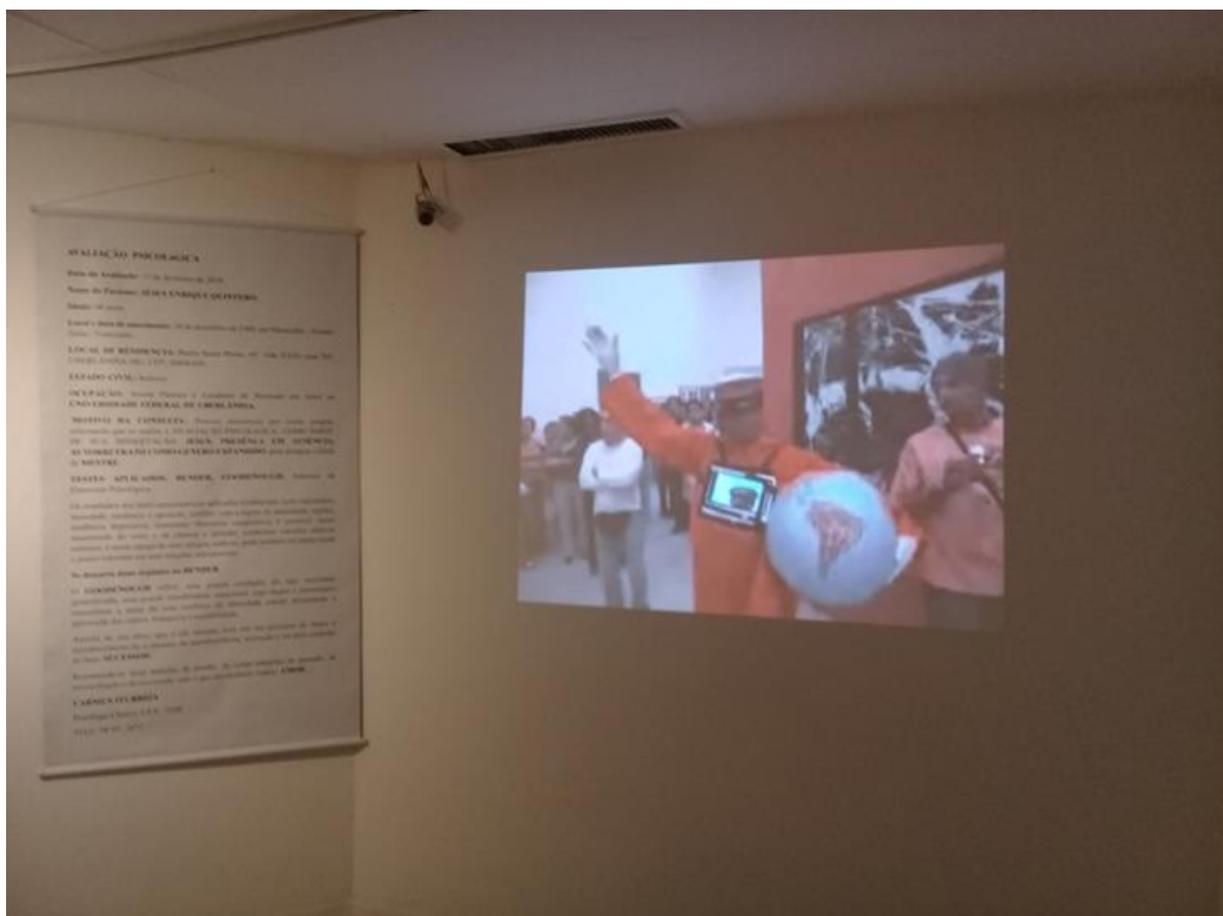
Para a autora, a performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de investir às plateias, induzir a reavaliar suas concepções de arte e suas afinidades com a cultura. As obras são apresentadas em forma de show solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, apresentadas em lugares diversos, como uma galeria, um museu, um espaço alternativo, um teatro, um bar, um café ou uma esquina, diferenciando-se assim da tradição teatral, o performer é o artista ele não representa ele é.

Segundo Rosalind Krauss (1979), o termo campo expandido, refere-se à escultura contemporânea. Em seu artigo “A escultura como campo expandido”, publicado em 1979, realiza um questionamento e análise sobre a escultura contemporânea, explicando que a escultura se prolonga – traspassa seus limites – para outras mídias (intermídia) para outras linguagens e técnicas para sua representação: é maleável. É produto das novas técnicas e novos suportes utilizados na produção artística por estarem inseridos em um mundo globalizado dos progressos tecnológicos (arte da terra, minimalismo, vídeos e fotografias).

A autora reflete ainda sobre o vídeo como autorretrato de uma estética narcisista, concluindo que o narcisismo é uma forma de colocar o mundo e suas características entre parênteses, reafirmando simultaneamente a facticidade do objeto em contraposição ao impulso narcisista que tem a projeção. Em meu vídeoarte: ‘Autorretrato’, o qual faz parte da Videoinstalação: “Autorretrato, a outra”, tanto no vídeo como na videoinstalação é obvio o ‘eu’ dividido, seu duplo produto da flexão no espelho, interior – alma, a avaliação psicológica, impressão em banner e exterior – corpo – registro em vídeos e fotografias de minhas performances – autorreflexão e a reflexividade. Ocorre, portanto, a fusão, tanto dos conceitos

autorreflexão e a reflexividade como também entre meios de expressão artísticas – a intermídia, como um só autorretrato.

FIGURA 1 - Videoinstalação *Autorretrato, a outra* em sala do Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia, MUNA.2018.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 2 - *Autorretrato além da aparência* - em português. 2018.

**AVALIAÇÃO PSICOLÓGICA**

**Data da Avaliação:** 13 de fevereiro de 2018.

**Nome do Paciente:** JESUS ENRIQUE QUINTERO.

**Idade:** 48 anos.

**Local e data de nascimento:** 24 de dezembro de 1960, em Maracaibo. / Estado Zulia / Venezuela.

**LOCAL DE RESIDENCIA:** Barrio Santa Maria, AV. João XXIII, casa 765, UBERLÂNDIA-MG, CEP; 38408-056.

**ESTADO CIVIL:** Solteiro.

**OCUPAÇÃO:** Artista Plástico e Estudante de Mestrado em Artes na **UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**.

**MOTIVO DA CONSULTA:** Procura assistência por conta própria, solicitando que se realize a **AVALIAÇÃO PSICOLÓGICA, COMO PARTE DE SUA DISSEETAÇÃO: JESUS, PRESÊNCIA EM AUSÊNCIA, AUTORRETRATO COMO GENERO EXPANDIDO**, para alcançar o título de **MESTRE**.

**TESTES APLICADOS:** BENDER, GOODENOUGH, Ademais da Entrevista Psicológica.

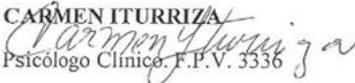
Os resultados dos testes psicométricos aplicadas evidenciam: certo narcisismo, ansiedade, tendência à oposição, conflito com a figura de autoridade, rigidez, tendência depressiva, transtorno obsessivo compulsivo; é sociável, muito necessitado do outro e de chamar a atenção; estabelece vínculos afetivos estreitos, é muito amigo de seus amigos, embora, pode também ser muito hostil e pouco tolerante em suas relações interpessoais.

**Se descarta dano orgânico no BENDER.**

O **GOODENOUGH** reflete uma grande exaltação do ego, ansiedade generalizada, uma grande sensibilidade emocional, joga rasgos e estereótipos masculinos a pesar de seus conflitos de identidade sexual, procurando a aprovação dos outros, franqueza e sociabilidade.

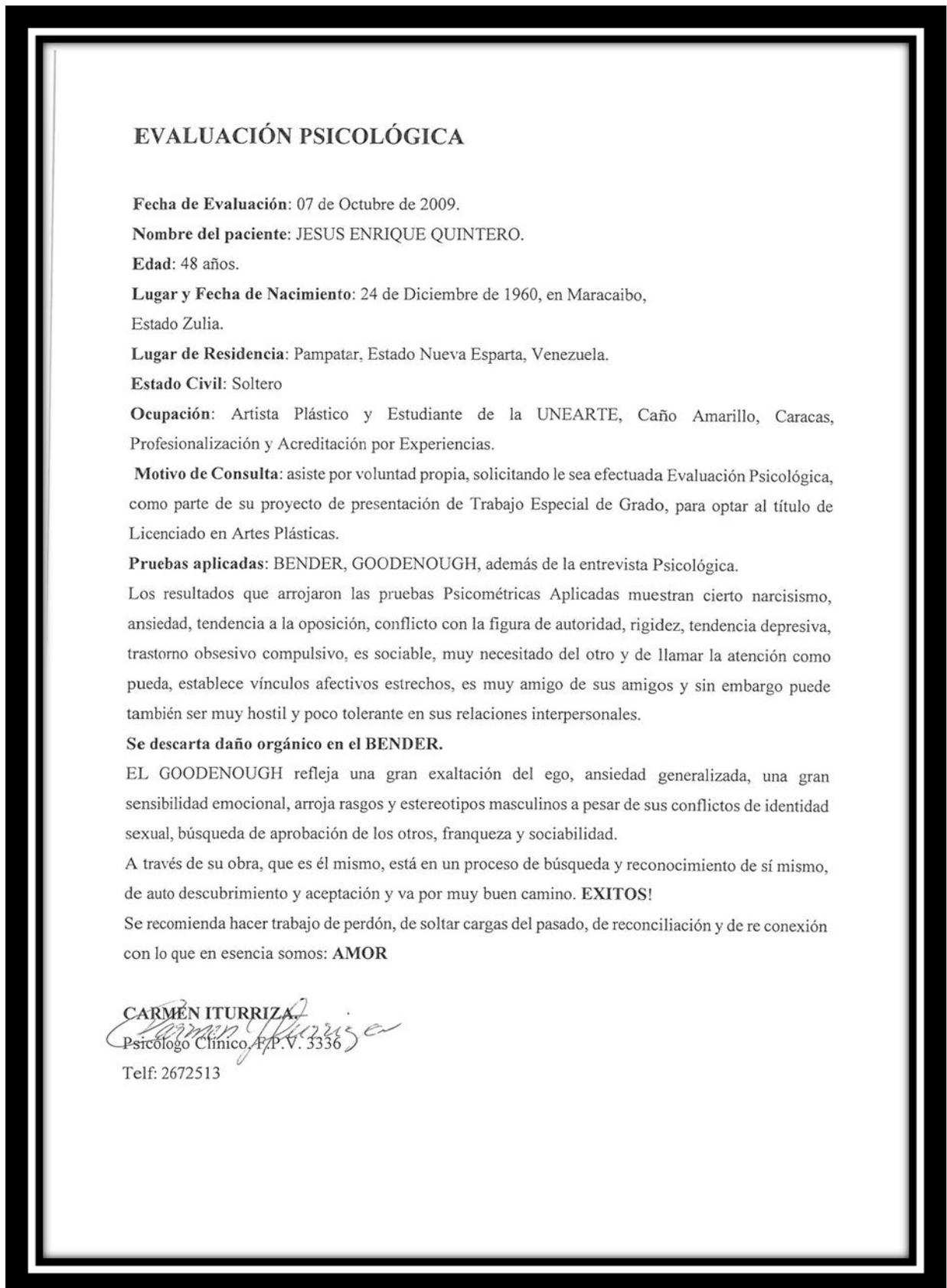
Através de sua obra, que é ele mesmo, está em um processo de busca e reconhecimento de si mesmo, de autodescoberta, aceitação e vai pelo caminho do bem. **SUCESSOS!**

Recomenda-se fazer trabalho de perdão, de soltar emoções do passado, de reconciliação e de reconexão com o que em essência somos: **AMOR**

**CARMEN ITURRIZA**  
  
 Psicólogo Clínico. F.P.V. 3336

TELF: 58-95- 2672

Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 3 - *Autorretrato más allá de la apariencia* - em espanhol. 2010.

Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 4 - Videoinstalação *Autorretrato impulso del acto creativo*, na sala do Museu de Arte Contemporânea Mario Abreu, nos 35 Salões Nacional de Aragua, Venezuela, 2010.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

## Capítulo 1: *Conhecer-me para logo me narrar*

“Assim que Sofia entrou e fechou a porta, abriu o envelope. Dentro encontrou apenas uma pequena folha, não maior do que o envelope que a continha. Nela estava escrito: Quem é você?” (GAARDER, 1995. p.14).

### 1.1. Conceito de Identidade

De acordo com o novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, identidade é:

[Do lat. Tard. Identitate.] S. f. 1. Qualidade do idêntico. (...) 2. Conjuntos dos caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc. 3. O aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecível, ou reconhecido. (...) 4. Cédula de identidade. 5. Alg. Mod. Elemento identidade. 6. Filos. Qualidade do que é o mesmo. (...). (AURÉLIO, 2009).

Em referência ao conceito de identidade desenvolvido anteriormente, exemplifico com as imagens de meu próprio documento de identidade venezuelana (figura 5) e minha carteirinha de estudante do mestrado (figura 6), alguns elementos que, de acordo as concepções formais, são caraterísticos das identidades.

FIGURA 5 - Cédula de Identidade Venezuelana.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 6 - Carteirinha de estudante da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

Meu processo de reflexão sobre o conceito de identidade, que é uns dos termos desenvolvidos na presente dissertação – Jesus, presença em ausência; autorretrato como gênero expandido – iniciou em minha infância, quando eu tinha sete anos de idade, no primeiro dia da escola, quando a professora de primeiro ano de ensino fundamental passou a lista de presença e falou meu nome. Eu não me senti identificado com ele, quando ela falou “Jesus Enrique Quintero” e não me reconheci, esse não era eu. Ciampa (1989), citado por Lane e Codo (1989, p.63), diz: “Nós nos identificamos com nosso nome, que nos identifica num conjunto de outros seres, que indica nossa singularidade: nosso nome próprio”<sup>1</sup>.

Ciampa (1989) afirma que a pergunta ‘Quem é você?’ ou ‘Quem sou eu?’ está intimamente relacionada com o conceito de identidade. Eu sou artista performer, meu nome é Jesus Enrique Quintero, tenho 57 anos de idade, nasci na Venezuela em 1960, na cidade de Maracaibo, sendo o quarto de seis filhos e falo espanhol.

Quando me perguntam: “Jesus quantos irmãos são vocês?” De uma maneira irônica respondo, somos seis; duas mulheres, três homens e eu. Eu tive consciência desde criança de minha homossexualidade, descoberta de autoconsciência de que tenho um ser interior – oculto – e outro exterior – visível. Ciampa (1989) esclarece que “como muitos de nós que escondemos

<sup>1</sup> LANE, Silvia e CODO, Wanderley; O homem em movimento. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.p.63.

algum aspecto de nossa identidade e morremos de medo que os outros descubram esse nosso lado ‘oculto’”.<sup>2</sup>(Ibid., p.60).

Também para Arthur Danto (2005), nós temos um *lado exterior* (grifo nosso) e um *lado interior* (grifo nosso). O autor explica a autoconsciência de Narciso e Hamlet: o reflexo do espelho como representação da realidade e a teoria de um ‘voyeur’ de Sartre. Porém, tenho consciência de mim mesmo e, ao mesmo tempo em que eu sou objeto de observação – *lado exterior* (grifo nosso), o outro é o sujeito que me observa, por conseguinte, ele têm um *lado interior* (grifo nosso). Para Sartre o ser tem conhecimento *imediate e direto* (grifo nosso) de si. De nossos próprios estados de consciência do conhecimento que temos dos objetos. Não pertencemos aos objetos dos quais eu tenho consciência, porque pertencemos a uma ordem ontológica diferente da ordem dos meros objetos.

Para Sartre esta consciência de mim mesmo não poderia ser de outra forma: é o que eu designo como para um *para-si (pour-soi)* (grifo nosso), Portanto, um ente que em seguida está consciente de si como um *self* (grifo nosso), no sentido do eu como ser humano que me desenvolvo – movimento – em direção ao mundo social e o mundo social para mim, incluindo minhas transformações ou mudanças como sujeito.

Sartre o ilustra muito bem através da teoria do ‘voyeur’: “[...] que inicialmente é apenas um olhar fixo deleitando-se com visões proibidas pelo buraco da fechadura, até que de repente ouve passos se aproximando e percebe que ele mesmo está sendo visto, que possui uma identidade exterior, de voyeur, aos olhos do outro [...]”<sup>3</sup>. (DANTO, 2005. p.45). (fig.7).

FIGURA 7 - Fotografia *Autorretrato diante do espelho*, de 15 de janeiro de 2018.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

<sup>2</sup> Ibid., p.60.

<sup>3</sup> DANTO, Artur C. A transfiguração do lugar – comum: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. Sônia Salzstein. São Paulo: CosacNaify, 2005. .p.45.

Danto (2005), conclui que para Sartre converter-se numa coisa autoconsciente é uma paixão inútil, porque somos um só: exterior e interior, quando se refere a Narciso que morreu de autoconhecimento, porque se converteu em escravo de uma só pessoa – ao ficar admirado por sua própria imagem refletida, se reconhece e tem consciência de si. Narciso ama o que é para os outros.

O espelho tem como essência a questão da identidade, ou melhor, ainda, o problema da divisão do eu ou do desdobramento de nossas identidades. Quando criança me olhava no espelho e me percebia com um rosto muito bonito, como Narciso, que descobre o que os outros viam nele ao ver seu reflexo as águas do Téspia, “seu próprio rosto e sua própria forma” (Ibid., p.45), um belo rapaz que provavelmente poderia ter o conhecimento da existência de duas categorias de caras: o do reflexo água e do outro do ar, os quais são simulacros, não são verdadeiras caras. (Ibid., p.52).

Danto o exemplifica com a história da criança que fala para sua mãe que em sua habitação existe um gato que quer lhe engolir na noite. A mãe, em sua posição de mãe auxiliadora, não fala com seu filho para mandar ao gato embora, senão que, realizando uma interpretação do sonho do gato, explica ao filho: “um gato de um sonho não é um gato” (Idem. p.53). Reflito que atrás dessa imagem bonita refletida no espelho existia outro, o Enrique; percebia que essa imagem bonita não correspondia com a percepção que eu tinha de mim mesmo. O autor fala que esta mesma visão de autoconsciência está presente em Hamlet, acredita que ele ter consciência da função do espelho como representação da realidade. Explica que Hamlet por meio da *Morte de Gonzaga* (grifo nosso), procura flagrar a consciência do rei. Hamlet constrói uma história e a utiliza como peça de teatro, convertendo ao teatro como espelho – mimeses – narrando fatos históricos que o mesmo rei protagonizou, convertendo ao rei em provavelmente a única pessoa dos espectadores que compreenda a obra de teatro como um espelho, com a consciência de ter a certeza que seus atos são objetos na consciência de outro.

Minha vida de criança aconteceu cheia de informações erradas. Ciampa (1989), quando se refere ao assunto do verbo – nome, diz que com respeito às informações que fornecemos de nós e dos outros, como fornecer um nome, o qual é um substantivo, a palavra que me designa como ser, que me nomeia como ser, eu me identifico como meu nome, porém, me identifico desde minha singularidade ou diferenças dos outros. Portanto, me chamo como me chamam os outros, assim, me torno meu nome. O primeiro grupo social a que pertenço é a minha família, da qual sou um membro, os quais me deram meu nome; porém, meu primeiro nome *prenome* (grifo nosso) me diferencia de meus familiares, entretanto, o *sobrenome* (grifo nosso) me iguala

a eles. Minha primeira experiência enquanto identidade está determinada pela *diferença e a igualdade* (grifo nosso), porém, vou diferenciando-me e igualando-me segundo os diferentes grupos sociais dos quais faço parte.<sup>4</sup> (LANE e CODO, 1989. p. 63).

Como exemplo, foi no primeiro dia na escola que descobri que meu primeiro nome era “Jesus” e não “Enrique”; pois em minha casa me chamavam de Enrique para diferenciar do nome de meu pai, que se chamava Jesus Maria e morreu quando eu tinha três anos de idade. Este acontecimento me faz refletir sobre minha identidade. Perguntava-me se eu tenderia à mesma personalidade se eu soubesse que meu nome era Jesus desde que tive consciência de mim.

Desde então meu nome tem um peso muito grande sobre mim; fui batizado e realizei a comunhão na religião católica (fig.8).

FIGURA 8 - Fotografia da Primeira Comunhão. 1969.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

Nessa época eu achava que não estava à altura desse nome porque era uma criança pecadora, impura, imperfeita, desenvolvendo em mim muitas dúvidas, fui crescendo com muita incerteza sobre mim e os outros, descoberta que motivou a perguntar-me quem sou. Provavelmente seria outra pessoa se tivesse consciência que meu nome era Jesus? Essa

---

<sup>4</sup> LANE, S.; CODO, W., op.cit., p. 63).

descoberta de sentir-me enganado, a exemplifica o psicólogo social Ciampa (1989) da seguinte maneira: o tema da identidade é explorado nas novelas de televisão, nas quais é comum assistir personagem que experimenta um drama pela descoberta inesperada de estar enganado acerca de outro personagem: *é seu pai, sua mãe, seu filho, sua irmã etc.* (grifo nosso). Por eu não ser quem eu pensava que era, por conseguinte, descobri ao mesmo tempo em que também estava enganado a respeito de minha própria identidade. Ou seja, a identidade do outro reflete na minha e a minha na dele. Em certas oportunidades quando falamos nos ocultamos, como um autor que se esconde *por trás da personagem* (grifo nosso); porém, também em certas oportunidades nos revelamos, como o autor, diante o que ocultamos *ocultação e revelação* (grifo nosso).

O conceito de identidade é considerado por Ciampa (1989), como um problema pela dificuldade do sujeito de não ser totalmente sincero quando responde quem é, um conceito pesquisado por psicólogos, sociólogos, antropólogos e filósofos, tanto pela dificuldade como por sua importância.

Silvia T.M Lane explica: ai que reconhecer as contribuições da Psicologia e Psineurologia, já que elas delineiam a materialidade do organismo humano que vai trocando, cambiando – metamorfoses, através de seu próprio agir. Por entanto, não colaboram para compreender o pensamento humano, o qual se produz através das relações entre os indivíduos, entendendo-o como indivíduo criativo e transformador que pertence a um grupo social, formando ele parte da história do seu grupo social. Na busca de “uma nova dimensão espaço-temporal para se aprender o indivíduo como um ser concreto, manifestação de uma totalidade histórica-social” (Ibid., p.15). A Psicologia social é uma ciência que reconstrói o estudo da realidade social e a vida cotidiana de cada indivíduo, que admite o cruzamento dos tecidos das relações sócias que definem cada indivíduo. Um indivíduo que se reconhece como gerador de sua própria história e do processo grupal, o qual se dá como experiência histórica, que vai construindo num espaço tempo, deixando visíveis as características gerais da sociedade.

Ciampa (1989), como psicólogo social diz que a resposta ‘*eu sou*’ reflete a identidade. Quando respondo a pergunta ‘Quem sou eu?’, comenta o autor que na narração da resposta – ‘eu sou...’ feita por mim, pelo sujeito, me dá a oportunidade de mostrar quem eu sou ao outro e ao mesmo tempo reconhecer-me. Acredita que nossa identidade se mostra como a descrição de uma personagem de novela de televisão ou de uma série de um super-herói, que tem uma vida, uma biografia, enredo, personagens, cenários, uma identidade oculta etc. Como personagem que nasce num discurso, nossa resposta, nossa história, é produzida por um autor que constrói a personagem, ou seja, eu sou então o personagem de meu discurso ou o autor que cria essa personagem?

Segundo Ciampa (1989) somos todos nós – você, eu, as pessoas com quem convivemos – os autores e personagens de nossas próprias histórias, autores/personagens ao mesmo tempo, portanto, podemos afirmar que é uma autoria coletiva da história, convertendo-nos num ‘narrador’, um ‘contador de histórias’, e que a identidade de uma personagem constitui a de outra e vice-versa, como por exemplo, o pai do filho e o filho do pai. Assim, como também a identidade das personagens constitui a do autor, minha identidade se construiu pelo grupo ao qual faço parte, mas atento de não cometer o erro, que meus substantivos com os quais me descrevo (sou artista performer, sou venezuelano etc.), possam tornar-me um sujeito imutável, idêntico a mim mesmo por manifestação dessa sustância, ficando sem mudanças. Afirma o autor que utilizamos tanto o substantivo que ‘esquecemos o fato do agir’, por conseguinte, eu sou produto de minhas ações.

Embora a minha identidade que eu realmente construo seja produto das relações que estabeleço com o grupo social ao qual pertença e com o meio onde me desenvolvo, é o meu agir, o que faço, minha prática: trabalhar, fazer, pensar, sentir etc., ou seja, a identidade é uma ação e memória. Ciampa (1989) apresenta o seguinte exemplo: quando falamos em nossa linguagem cotidiana dizemos ‘eu sou filho’, sendo difícil escutar alguém dizer ‘estou sendo filho’. Cada ação determina uma posição, convertendo-me num sujeito com uma identidade temporal, o eu como ser social – sou um ser-posto. Portanto, a posição que eu estou nesse momento me identifica, ou seja, [...] “cada posição minha me determina, fazendo com que minha existência concreta seja a unidade da multiplicidade, que se realiza pelo desenvolvimento dessas determinações a que estou sujeito”<sup>5</sup>, (Ibid., p.67). Quando estou em frente aos meus alunos, relaciono-me como professor; com meu orientador, como orientado, e eles não só me veem como ator de um único papel, mas sim, como o representante de mim, tornando-me um indivíduo concreto através de todas as minhas determinações, estabelecendo uma rede de representações que mediam todas minhas relações, onde cada identidade reflete na outra identidade.

Assim, a estrutura das relações sociais sustenta-se pelas ações dos sujeitos, porém, as identidades em sua totalidade refletem a estrutura social e simultaneamente *atuam sobre ela conservando-a ou a transformando-a* (grifo nosso). A identidade é como um dar-se que expressa movimento do social e não como um dado da estrutura social normatizada. Minha história é produto de todo o percurso do meu viver, ou seja, de minhas relações sociais –

---

<sup>5</sup> Ibid., p.67

*movimento social* (grifo nosso), compreendendo a história como autoprodução humana, a qual gera um homem com possibilidades que compõem sua essência histórica.

Ressalta o autor que possuímos várias identidades, por exemplo: pai e ao mesmo tempo filho, que usamos separadamente, em diferentes momentos ou situações, manifestando-se assim uma parte de mim, unidade como sujeito nesse minuto, já que a identidade do sujeito é uma totalidade. Por exemplo, quando dialogamos com alguém, estamos nos representando, somos representantes de nós mesmos, considerando que as diferentes identidades e as contínuas mudanças – metamorfose – da nossa identidade é uma totalidade, ou seja, somos um só.

Ciampa (1989) compreende o conceito de identidade como uma constante transformação (metamorfoses), valorizando, em primeiro lugar a história pessoal dos sujeitos, histórias estas construídas através do contexto histórico e social. “[...] Identidade é movimento, é desenvolvimento do concreto. Identidade é metamorfose. É sermos o um e outro, para que chequemos a ser um, numa infundável transformação”<sup>6</sup>. (Ibid.,p.74). O que para Octavio Paz (1914-1998) é a *otredad* em espanhol, alteridade em português; o define como outredade: os outros todos que nós somos (tradução nossa).

Realizando uma analogia entre o conceito de identidade de Ciampa (1989), em que construo minha identidade através das relações com os outros e como esse diálogo permite que eles, os outros, me ajudem a construir minha própria história, e como minha história reflete na deles, numa constante transformação, por conseguinte, num contínuo processo, em um dar-se constante. Este processo o podemos perceber na videoinstalação *La última perla de Margarita – A última perola de Margarita* (tradução nossa) -, o vídeo está construído com imagens do processo da posta em cena para o vídeo, convertendo-se esse processo na história mesma do vídeo e, junto ao processo, a metamorfose de homem a peixe, simbolizando essa troca o produto do diálogo com o outro.

Quando surgiu o desejo de participar na VI Bienal de Escultura no Museu de Arte Contemporânea Francisco Narváez, na Ilha de Margaria na Venezuela, em 2007, eu refletia sobre o conceito alteridade. Participei com a videoinstalação e performance “*La última perla de Margarita*” (fig. 12-14-15-16-17), satirizando com seu título e misturando duas expressões populares: “A última coca-cola do deserto” e *Margarita a perla do Caribe*. O título é uma ironia pela utilização da expressão popular a última coca-cola do deserto. Por exemplo, Jesus se acha a última coca-cola do deserto. Esta expressão poderia significar que alguém se sente único e

---

<sup>6</sup>Ibid.,p.74

desejado por todos no sentido pejorativo e a expressão “Margarita a perola do Caribe” (tradução nossa) num sentido positivo, pela beleza de suas praias e por estar localizada no mar Caribe.

A obra é uma reinterpretação da obra do escultor venezuelano José Marcano, nascido na ilha de Margarita, intitulada *Madre perla* – Mãe perola (tradução nossa) - (fig.11). A obra de Marcano forma parte do ornato público da Ilha de Margarita na Venezuela, localizada na Praça Los Robles/Pampatar, a qual me faz referência à obra do pintor Sandro Botticelli: “O nascimento de Vênus” (fig.9), e também o “Tritão”, obra de Gian Lorenzo Bernini (fig.10). No deus da mitologia grega, que é um deus marinho, filho de Posídon e Anfitrite, o artista o representa com cabeça e tronco humano e cauda de peixe. Inspiro-me neles e misturo-o com a representação da personagem da publicidade do perfume do desdenhador de moda, o francês Jean Paul Gartier (fig.13), na qual aparece um homem vestido de marinheiro gay. No vídeo, narro com minha voz em *off* um fragmento do poema do poeta Octavio Paz, *Pedra de Sol*, poema no qual Paz expressa de maneira poética, sua reflexão sobre o conceito de identidade, estabelecendo-se assim uma semelhança com o conceito de identidade do psicólogo social Ciampa, entendendo esse outro em primeiro lugar em minha interioridade, quando me dou conta que sou um e outros e que posso reconhecer-me também no olhar do outro - lado exterior – fazendo-me reconhecer nossas diferenças e semelhanças.

Inventando outra obra através de meus materiais, já que a obra original é feita em concreto, minha representação é uma boia de ar com forma de concha de mar. Eu troco a sereia por mim, realizando uma performance ao vivo, deitado na concha de ar apoiando o braço esquerdo numa bola de ar, finalizando a ação com a bola em meu rosto em branco, simbolizando a pérola na concha do mar, simultaneamente no mesmo espaço tempo com a projeção do vídeo. Não se trata de cópia ou mimese, mas uma extensão com outras mídias e em outro espaço tempo (tempo presente, ao vivo, na performance e o passado no vídeo). A fundação do processo de produção de identidade é um dos elementos formadores da subjetividade: quando algo fica em mim, torna-se característico, de maneira pessoal, possibilitando minha construção mental – imagem mental – e, portanto, meu agir.

FIGURA 9 - *O Nascimento de Vênus*. Pintura, técnica têmpera sobre tela, de Sandro Botticelli. Dimensões 72,5 x 278,5. De 1.843 (534 anos). Galleria Degli Uffizi, Florença.



Fonte: Fotografia disponível no Google/imagens.

FIGURA 10 - *A Fonte do Tritão*, uma das primeiras fontes de Gian Lorenzo Bernini. Piazza Barberini, Roma.



Fonte: Fotografia disponível no Google/imagens.

FIGURA 11 - Obra *Madre Perla* do Escultor Margariteño José Marcano. 2007.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 12 – Performance *La última perla de Margarita*. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

FIGURA 13 - Imagem do perfume do desenhista Francês Jean Paul Gaultier.



Fonte: Google/Imagens.

FIGURA 14 - Performance *La última perla de Margarita*. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

FIGURA 15 - Performance *La última perla de Margarita*. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

FIGURA 16 - Videoinstalação e Performance *La Última perla de Margarita*. 2007. VI Bienal de Escultura, Museu Francisco Narváez, Ilha de Margarita/Venezuela.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

FIGURA 17 - Videoinstalação e Performance *La Última perla de Margarita*. 2007. VI Bienal de Escultura, Museu Francisco Narváez, Ilha de Margarita/Venezuela.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

Para o desenvolvimento deste trabalho, faço-me várias perguntas:

1ª: O que é ser normal?

Entendendo o conceito de normalidade como um produto da repressão, negação, exclusão, projeção, interjeição e outras formas de ação destrutiva sobre a experiência e alegada à estrutura do ser; a normalidade (cumprir com a norma, a regra) são formas de alienação. Normalidade significa pessoas alienadas em razão de um comportamento estatisticamente normal. As pessoas que estão fora desse comportamento estatisticamente normal, são consideradas anormais ou doentes.

Em psicologia e medicina segundo o psiquiatra Paulo Dalgarrondo professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Faculdade de Ciências Médicas (FCM), citado por Aldenise Lira Rodrigues em seu artigo “O Conceito de Normalidade em Psicologia” Define o conceito de Normalidade Estatística:

A normalidade estatística identifica norma e frequência. É um conceito de normalidade que se aplica especialmente a fenômenos quantitativos, com determinada distribuição estatística na população geral (como peso, altura, tensão arterial, horas de sono, quantidade de sintomas ansiosos, etc.). O normal passa a ser aquilo que se observa com mais frequência. Os indivíduos que se situam, estatisticamente, fora (ou no extremo) de uma curva de distribuição normal, passam, por exemplo, a ser considerados anormais ou doentes.

É um critério muitas vezes falho em saúde geral e mental, pois nem tudo que é frequente é necessariamente ‘saudável’, assim como nem tudo que é raro ou infrequente é patológico. Tomemos como exemplo fenômenos como as cáries

dentárias, a presbiopia, os sintomas ansiosos e depressivos leves, o uso pesado de álcool, fenômenos estes que podem ser muito frequentes, mas que evidentemente não podem, a priori, ser considerados normais ou saudáveis<sup>7</sup>.

2ª: Como me percebe o outro?

Não há julgamento estético e moral que não dependa estritamente do estado afetivo de quem o julga. Ao expor-me, me coloco em relação às visões do espectador (o outro) proporcionando rejeito ou gozo estético. Estou em relação ao outro e sustento uma existência simbólica durante minhas ações. Sou objeto e sujeito, olho e me olham e, ao coincidir nossas visões, ao ter esse encontro, desenvolve-se em nós a alteridade – essa identificação com esse outro que não sou eu. Para Ciampa (1989), meu conhecimento de mim é dado pelo o reconhecimento recíproco com os outros de meu grupo social, já que existimos objetivamente e subjetivamente através de nossas histórias, nossas tradições, interesses, normas etc. (Ibid., p. 64).

3ª: Como me identifico?

Através do olhar do outro, em relação com ele. O outro como modelo que desnuda minhas diferenças e minhas similitudes a respeito desse outro e me reconheço. Octavio Paz (1914-1998) discorre sobre a interculturalidade – Identidade, igualdade e diversidade – em sua obra literária sobre a identidade do mexicano, através do conceito de alteridade como é compreendido em português, os outros todos que nós somos (tradução nossa). Acredito que o social começa com nós mesmos, como um cosmos sem social, sem o outro, quando o ser se dá conta que tem um lugar, um aqui, um corpo e se percebe como sujeito, um sujeito que tem consciência de si. Experimentamos a alteridade ao nos dar conta que somos um e outro em sua vez. É o descobrimento de que trocamos de posição, do um que eu sou ao outro, para convertermos em nós, da mesma maneira que Ciampa, quando trocamos de posição, quando estou em meu papel de pai e ao mesmo tempo de filho, para o final ser um só.

Octavio Paz (1914-1998) afirma que a alteridade é um sentimento de estranheza que assalta o homem tarde ou cedo, porque tarde ou cedo toma necessariamente consciência de sua individualidade, definindo-a como a perda da unidade do ser, de sua individualidade. Acredita que o social é gerado por um sentimento de perda, sendo que essa dor, esse temor, tem o homem quando descobre que só se escuta a si mesmo, determinando que seja o temor que lhe dará conteúdo à relação social, através de sua própria transformação à responsabilidade. Vai do temor de, ao temor por temor de ser a responsabilidade com o outro.

---

<sup>7</sup> DALGALARRONDO, P. Apud LIRA, A.

JOZEF, Bella (1926-2010) em seu texto “A poética de Octavio Paz”, incluída no livro “A palavra inquieta” – homenagem a Octavio Paz (1948-1998), de Maciel, diz que sua herança hispana, inspirada por sua leitura pessoal: Unamuno, Machado e José Bergamín, mantém um sincero diálogo com a arte e seus credores, considerando todo texto um tecido de relações, afirmando que somos uma realidade em movimento – identidade, igual a Lane e Ciampa, da psicologia social. Paz rejeita o mundo criado pela razão por fazer destaque ao utilitário onde o sujeito é instrumento. O poeta vai além das aparências: ‘*voy entre transparencias*’ – *trans-aparências* (grifo nosso). O poeta não nega a realidade, mas a intenção de perceber o funcionamento espontâneo da vida mental. O poeta é mais que uma finalidade pessoal, por que a criação do poeta abrange tudo, desde um olhar até uma definição política da sociedade. De sua experiência, o poeta – o homem – rompe com a solidão e junto aos demais seres, toma consciência do próprio ser: *Soy otro, cuando soy, los actos míos. Son más míos si son también de todos. Para que pueda ser he de ser otro. Salir de mí, buscarme entre los otros.* Os meus atos são mais meus se são também de também de todos. Para que eu possa ser, devo ser outro. Sair de mim, buscando-me entre os outros (tradução nossa). É, portanto, uma solidão dinâmica que procura participar do social. Proclama que a máscara que separa o homem de seu semelhante é a forma externa, simulação, defesa e desintegração. A negativa de participação faz desejar o instante que passa: Esta noite basta-me, e este instante, dirá em Pedra de Sol. (MACIEL, 1999. p.39).

(...) — ¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?, ¿cuándo somos de veras lo que somos?, bien mirado no somos, nunca somos a solas sino vértigo y vacío, muecas en el espejo, horror y vómito, nunca la vida es nuestra, es de los otros, la vida no es de nadie, todos somos la vida —pan de sol para los otros, los otros todos que nosotros somos—, soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos, para que se pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros, la vida es otra, siempre allá, más lejos, fuera de ti, de mí, siempre horizonte, vida que nos desvive y enajena, que nos inventa un rostro y lo desgasta, hambre de ser, oh muerte, pan de todos (...) (Fragmento) (PAZ, 2014. pp.16-17).

(...) — A vida, quando foi de verdade nossa? Quando somos de verdade o que somos?, bem olhados não somos, nunca somos sozinhos senão vertigem e vazio, gestos no espelho, horror e vómito, nunca a vida é nossa, é dos outros, a vida não é de ninguém, todos somos a vida - pão de sol para os outros, os outros todos que nós somos, sou outro quando sou, os atos meus sou mais meus se sou também de todos, para que possa ser devo ser outro, sair de me, buscar-me entre os outros, os outros que não sou se eu não existo, os outros que me dão plena existência, não sou, não ai eu, sempre somos nós, a vida é outra, sempre lá, mais longe, fora de te, de me, sempre horizonte, vida que nos desvive e aliena, que nos inventa uma rosto e o desgasta, fome de ser, oh morte, pão de todos. (...) (Fragmento) (PAZ, 2014. p.16-17, tradução nossa).

O conceito de identidade desde a sociológica, com embasamento nas obras de Stuart Hall (2002) e Zygmund Bauman (2001).

Stuart Hall (2002), diz que a identidade é um conceito que está sendo amplamente debatido nas Ciências Sociais. O surgimento de novas identidades e a fragmentação do indivíduo na modernidade tardia está transformando “as paisagens de classes, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (Hall, 2002, p. 9). O deslocamento que é produto do caimento das velhas identidades, as quais vê o indivíduo como um sujeito unificado e fixo, sem mudanças, gerando uma crise de identidade, a qual é vista como parte de um processo amplo de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas, estremecendo os padrões de referência que davam uma fixação estável aos indivíduos no mundo social. O autor explora algumas questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia e avalia se existe uma crise de identidade, em que consiste essa crise e em que direção ela está indo.

Entendendo as identidades culturais como as aparências de nossa identidade que nascem de nosso ‘pertencimento’ a essa cultura: “etnia, raciais, linguística, religiosas e, acima de tudo, nacionais”<sup>8</sup>. (Hall, 2002. p.7-8).

Hall (2002) distingue três concepções de identidade do sujeito relacionadas em diferentes períodos históricos:

- a) Sujeito do Iluminismo: o define como um sujeito sem mudanças, fixo, conservando-se *essencialmente o mesmo* (grifo nosso), ficando ‘idêntico’ a ele para toda a vida. Está provido de razão, de consciência, centrado de ação, unificado, com um núcleo interior com o qual ele nasce sem nunca trocar. Assim, a identidade é o centro essencial do eu.
- b) Sujeito Sociológico: ajuizava a grande complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, igual a Ciampa (1989), mas era construído nas relações com as ‘outras pessoas importantes para ele’, que transmitiam aos sujeitos os valores, sentido e símbolos através da cultura, na qual eles são membros. São G.H.Mead, C.H. Cooley<sup>9</sup> e os interacionistas simbólicos que elaboraram a concepção ‘interativa’ da identidade e do eu. Convertendo-se na concepção sociológica clássica da questão da identidade, a qual é construída na ‘interação’ entre o eu e a sociedade, sendo que o sujeito conserva um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’. Esta concepção recheia o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’

---

<sup>8</sup> Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro DP&A, 7 edição. 2002.p.7-8

<sup>9</sup> MEAD, G; COOLEY, C. apud Hall, S. p.11.

– entre o pessoal e o público. O fato de que representamos a nós mesmos nessas identidades culturais ao mesmo tempo em que apreendemos seus significados e valores, tornando-se parte de nós, contribuindo para definir nossos sentimentos subjetivos com as posições objetivas que ocupamos no mundo social e cultural; portanto, a identidade costura ou sutura o sujeito à estrutura, estabilizando tanto os sujeitos quanto os mundo culturais que habitamos, tornando-se ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

- c) Sujeito pós-moderno: acredita-se, entretanto, que são justamente essas coisas que agora estão trocando, entrando em colapso, como resultado das mudanças estruturais e institucionais na modernidade. Onde o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se fragmentando, composto não de uma única identidade, senão de várias identidades, as quais algumas vezes em nosso interior são contraditórias ou não resolvidas. O sujeito pós-moderno é produto desse processo, como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Um sujeito adotando identidades diferentes em diferentes momentos, situações ou dependendo da posição que ocupa nesse espaço tempo. Identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente, já que em nosso interior existem identidades contraditórias, levando-nos em díspares direções, por conseguinte, nossa identidade está sendo consecutivamente *deslocada* (grifo nosso). É o próprio processo de identificação, através do qual nós expressamos em nossas identidades culturais, tornando-se mais provisório, variável e problemático. Pela multiplicação dos sistemas de significação e representação culturais, estamos convidados a experimentar uma multiplicidade perturbadora e mutável de identidades imagináveis, tendo a possibilidade de sentirmos identificados temporariamente.

Descentrando o sujeito, Hall (2002) descreve cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que deslocaram ou descentralizaram por meio de uma sucessão de rompimentos com os discursos do conhecimento moderno ao sujeito, impactando principalmente à descentralização do sujeito cartesiano

1. Pensamento marxista: Estabelece que o pensamento marxista do século XIX foi redescoberto e reinterpretado nos anos 60, através da afirmação que são os ‘homens (sic)’ que fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas, interpretado no sentido de que os indivíduos de nenhuma maneira poderiam ser ‘autores’, já que só podiam atuar dentro das condições históricas produzidas por outros, com as quais eles nascerem. Por conseguinte,

aproveitam os recursos materiais e culturais que lhe foram facilitados por seus antepassados, acreditando que o marxismo deslocaria qualquer noção de *agência individual* (grifo nosso). Louis Althusser (1966, p.228) citado por Hall (2002)<sup>10</sup> no presente texto, coloca no centro de sua teoria as relações sociais como os modos de produção, exploração da força de trabalho e os circuitos de capital e não uma noção abstrata de homem. Afirma o autor que Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna:

- a) Que existe uma essência universal de homem.
- b) Que essa essência é atribuída a ‘cada indivíduo singular’, o qual é seu sujeito real.

O autor em sua reflexão sobre o particular explica que esses dois postulados se complementam e são indissociáveis, que sua união e existência antecipam uma visão de mundo empirista-idealista. Marx ao não aceitar a essência do homem como base teórica, por conseguinte, perdeu também o sistema orgânico dos postulados, expulsando as categorias filosóficas do sujeito empírico, da essência ideal onde sempre reina. Hall (2002), pela teoria – ‘revolução teórica total’ foi muito questionada por um grande número de teóricos humanistas, os quais davam mais valor na explicação histórica que à agência humana. Independente desse questionamento causou um apreciável impacto sobre um grande número de ciências do pensamento moderno.

2. O inconsciente de Freud<sup>11</sup>: afirma que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, por funcionar de acordo com uma ‘lógica’, diferente do Iluminismo – razão, abatendo o conceito do sujeito cognoscente e racional armado de uma identidade fixa e unificada, sujeito de Descartes<sup>12</sup>: ‘penso logo existo’. Lacan, na leitura que faz de Freud afirma que “a imagem do eu como inteiro é unificada, é algo que a criança aprende apenas gradualmente e com grande dificuldade”. (Ibid.,p..37). A consequência de poder desenvolver-se espontaneamente a partir do interior do núcleo do ser criança, senão, pelas relações com os outros, particularmente nas difíceis negociações psíquicas inconscientes, entre a criança e o intenso imaginário que ela tem de suas figuras paterna/materna, o que Lacan<sup>13</sup> chama de fase do espelho, por não possuir qualquer autoimagem como uma pessoa inteira se vê ou se imagina a si própria refletida, é o olhar do outro que faz sentir uma pessoa inteira. Segundo Lacan, a formação do eu no ‘olhar’ do outro, se começa com a relação da criança com os sistemas

---

<sup>10</sup> ALTHUSSER, L. 1966, P.228 apud HALL, S. p.35.

<sup>11</sup> FREUD apud HALL, S. p.36.

<sup>12</sup> DESCARTES apud HALL, S. p.37.

<sup>13</sup> LACAN apud HALL, S. p. 38.

simbólicos fora dela mesma: é o tempo de entrada aos sistemas de representação simbólicas que incluem “a língua, a cultura e a diferença sexual” (Ibid., p.38). Os sentimentos contraditórios e não resolvidos – sentimento dividido entre amor e ódio pelo o pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe. Desse pensamento psicanalítico surge a origem contraditória da identidade. A integridade da identidade já está dentro de nós como indivíduos, mas falta um ajustamento que é integrado a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por outros. Nós continuamos buscando a identidade e construímos biografias que tecem os diferentes elementos de nossos “eus” fragmentados numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude.

3. Linguística estrutural de Ferdinand de Saussure<sup>14</sup>: “A língua é um sistema social e não um sistema individual” (Ibid., p.40), porque não somos nós, os ‘autores’ das asseverações que realizamos ou dos significados que manifestamos através da linguagem; não é suficiente falar uma língua e dizer nossas ideias internas e particulares, senão, também acionar um grande número de significados que já temos introduzidos em nossa língua e nossa estrutura cultural. Embora possamos utilizar a língua para nos comunicar, não significa que possamos utilizar a língua para produzir significados, tão-só nos arrumamos no interior das regras da língua e das redes de significados de nossa cultura, porque ela preexiste a nós. *Os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou eventos no mundo que existe fora da língua* (grifo nosso), por que o significado nasce das relações de semelhança e diferenças que as palavras têm com outras palavras dentro do código da língua. Os opostos *dia e noite* (grifo nosso), neste particular, essas duas palavras tem significados diferentes porque temos conhecimento que *é a noite porque ela não é o dia* (grifo nosso), ficando em evidencia a analogia que existe entre língua e identidade, sabemos como são as coisas por suas características que as definem. Eu posso me reconhecer por minha relação com o outro, porque eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ – meu pai, que eu não posso ser; portanto, a identidade, como o inconsciente, estão estruturados pela língua, afirma Lacan.

Entretanto, Jacques Derrida (1981), citado por Hall (2002, p.41)<sup>15</sup> no presente texto, influenciado por Saussure e pelo giro linguístico argumenta que independentemente de nossos melhores esforços, o falante individual, não pode, nunca, fixar o significado de forma definitiva, incluindo o significado de sua identidade. As palavras sempre levam ecos de outros significados que elas põem em movimento, portanto, são multimoduladas. *Tudo que dizemos tem um antes e um depois* (grifo nosso), deixando um espaço para que outros possam escrever; claro porque

<sup>14</sup> SAUSSURE, F. apud HALL, S. p. 40.

<sup>15</sup> DERRIDA, J. 1981 apud HALL, S. p. 41.

os significados mudam rapidamente procurando o fechamento da identidade, mas é constantemente perturbado pela diferença.

4. Identidade e sujeito: seu objetivo consiste em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, baseando-se no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado pelas ‘disciplinas’ das ciências sociais com a intenção de produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil” (DREYFUS e RABINOW, 1982, p.135) citado por Hall (2002., p.42)<sup>16</sup>. Hall conclui que o poder disciplinar de Foucault é produto das novas instituições coletivas e de imensa escala da modernidade tardia, suas técnicas abrangem uma aplicação do poder e do saber que individualiza ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo.

Segundo Hall, os autores Dreyfus e Rabinow explicam que no regime disciplinar de Foucault, a individualização é descendente. Através da vigilância, da observação constante, todas aquelas pessoas sujeitas ao controle são individualizadas, levando a individualização ao campo da observação. Fixando também a individualidade objetiva no campo da escrita, de um grande e meticuloso aparato documentário torna-se um componente essencial do crescimento do poder. Hall afirma que não é necessário aceitar a descrição de Foucault do caráter abrangente dos regimes disciplinares e do moderno poder administrativo para compreender o paradoxo de que, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior é o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.

5. O impacto do feminismo como teoria crítica e social: o feminismo forma parte dos ‘novos movimentos sociais’, que surgiram durante a década de 60, tornando-se a grande moldura da modernidade tardia, ao lado das revoltas estudantis, dos movimentos juvenis contra cultura e antibelicistas, das lutas pelos direitos civis, dos movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, dos movimentos pela paz e tudo aquilo que estava relacionado com 1968. Estes movimentos históricos tem sua importância já que pugnam tanto à política liberal capitalista de Ocidente como à política ‘estalinista’. Afirmando tanto as dimensões ‘subjetivas’ quanto as dimensões ‘objetivas’ da política, eles tinham desconfiança de todas as formas burocráticas de organização. Apadrinhando a espontaneidade e os atos de vontade política, tinham um destaque e forma cultural intensa, abraçando o ‘teatro’ da revolução. Representavam o fim das classes políticas e suas organizações políticas de massa. Fragmentada em diferentes e divididos movimentos sociais, todos recorriam à identidade social, às mulheres, a políticas

---

<sup>16</sup> DREYFUS e RABINOW, 1982, p.135 apud Hall, S.p.42.

sexuais (gays e lesbianas), às lutas raciais (os negros), o movimento antibelicista (pacifistas), etc., gerando o nascimento histórico que conhecemos como política de identidade, como uma política para cada movimento. Com uma relação mais direta com a descentralização conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, questionou a clássica distinção entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, o ‘privado’ e ‘público’, expressando-o através de seu slogan ‘o pessoal é político’, dando abertura para a contestação política, terreno novo na vida social, como por exemplo, a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho e o cuidado com as crianças. Enfatizou, como uma questão política e social, a forma como somos educados e determinados como sujeitos genericados, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação homem/mulher, mães/pais, filhos/filhas, expandiu-se para concluir a formação das identidades sexuais e de gênero e questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, substituindo a humanidade pela questão da diferença sexual.

Arthur Hall finaliza o capítulo refletindo sobre o mesmo sujeito do Iluminismo que foi descentralizado, tendo como produto identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas, as quais conformam ao sujeito pós-moderno.

O sociólogo Zygmund Bauman (2001) trocou o termo modernidade pós-moderna por modernidade líquida, onde a sociedade deixa de ser sólida ou fixa para ser líquida, sem forma estável, numa constante e rápida transformação. Uma modernidade imediata, portanto, fluida e veloz, mais dinâmica que a modernidade sólida que superou. A transição de uma a outra causou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. “[...] A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida entre si”<sup>17</sup> (BAUMAN, 2002., p.15). A modernidade líquida de Bauman se caracteriza por não ter uma forma definida, estável, diferente da modernidade sólida que mantém sua forma facilmente, e por não fixar o espaço e o tempo. Portanto, está pronto para trocar de forma rapidamente; assim, o que conta ou importa é o tempo, e não o espaço. “[...] Na modernidade o tempo é história (grifo do autor)”, por sua ‘capacidade de carga’ (Ibid., p.15). Sua tendência é estar constantemente em expansão. É a velocidade do movimento através do espaço que o tempo adquire história, tornando-se um assunto da invenção da imaginação e da capacidade humana.

O autor realiza uma analogia entre a vida – identidade e uma obra de arte: “Todo o mundo tenta fazer de sua vida uma obra de arte”<sup>18</sup> (Ibid., p.97), essa obra que desejamos dar forma a partir do tecido frágil da vida que chamamos “identidade” explica que nossa procura

---

<sup>17</sup> BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Título original *Liquid Modernity*, tradução Plínio Dentzien. Editora: ZAHAR. 2001. P.15

<sup>18</sup> Ibid., p.97

da identidade é a procura persistente de segurar ou tornar mais devagar o fluxo, do desejo de fixar-lhe como uma forma sólida, por ter a certeza de sua horrível fluidez.

Para justificar e concluir este capítulo faz-se necessário responder à pergunta: Por que está dissertação inicia com o conceito de identidade dentro de uma visão psicológica em primeiro lugar? O desenvolvimento da estrutura da presente dissertação determinou título: “Jesus, presença em ausência, autorretrato como gênero expandido”. Para falar de autorretrato, devo falar, em primeiro lugar de identidade, e para poder identificar-me, devo saber quem sou para logo poder marrar-me. Meu nome é Jesus, dentro da psicologia social, sendo que minha primeira identificação é com meu nome.

Outra razão é o tema principal da dissertação “Autorretrato, como gênero expandido”, considerando até este momento uma expansão quanto ao referencial ou autorreferencial, definindo o autorretrato como um retrato de si próprio, introspecção. Pensando inicialmente no retrato como a representação tradicional fisionômica do rosto ou corpo, passando logo pelo retrato psicológico, onde a representação emerge da observação real do modelo, e ao mesmo tempo experimentando as qualidades particulares que o identificam desde seu agir, em um espaço e tempo, dialogando com elementos na cena com os quais ele mesmo se representa, a autorreferencialidade, convertendo estes elementos em referenciais que o identificam. Esta análise da psicologia social sobre o conceito de identidade me serviu para entender como se desenvolve o processo na construção de nossa identidade, nossa história, a qual vou construindo a partir de meu desenvolvimento em meu entorno social, num contínuo diálogo com esse mundo social, em particular meu grupo familiar do qual adquiro rasgos fisionômicos (elementos biológicos), psicológicos e sociais, os quais me determinam como um ser com minhas próprias particularidades (subjetividade, individualidade e personalidade), e também do grupo cultural do qual faço parte (valores, sentido e símbolos), já que nossa identidade está estruturada pela língua, a qual antecede a nós. Porém, sou um sujeito cuja identidade é múltipla, que me conformam como uma unidade, que muda ou se transforma (metamorfose) dependendo da posição na qual me encontre ou o papel que estou representando nesse espaço-tempo, fazendo meu papel de pai com meu filho ou de filho com meu pai, dentro de uma relação paterno/filial e vice-versa. Um autorretrato além da representação fisionômica tradicional do gênero pode estar provavelmente elaborado com um ou vários elementos que me identificam, como por exemplo, minhas pipas tridimensionais. Para as pessoas que me conhecem ou conhecem meu trabalho, provavelmente me identificariam com ele ou minhas características mentais que me definem e provavelmente, por conseguinte, meu agir – fazer.

## **Capítulo 2: *Em busca de minhas identidades dentro da escrita do eu como performance.***

Roselee Goldberg, explica que a análise de aparências e gestos, bem como a pesquisa analítica da linha delicada que divide a arte e a vida de um artista, foi transformando-se no conteúdo de um grande número de obras pobremente catalogadas como autobiografias. Alguns artistas reinventaram acontecimentos de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio - recurso dramático ou literário que consiste em verbalizar, na primeira pessoa, aquilo que se passa na consciência de um personagem. Como exemplo: Laurie Anderson (1947) usou a autobiografia para representar o tempo transcorrido até o momento da apresentação da performance, portanto, uma obra frequentemente continha uma descrição de sua própria criação. (Roselee Goldberg, 2006. p. 160-162).

Assim, como uma autobiografia, dentro desta visão, vou a narrar minha própria história, em primeira pessoa, autor e personagem em busca de autoconhecimento. Como minha história pessoal e artística estão construídas por minhas relações com os outros, desenvolvendo uma história coletiva, relacionando o autor da escrita da presente dissertação com um artista performer. Esta dissertação é a descrição dela mesma, ela se constrói e se narra ao mesmo tempo.

No prefácio do ensaio *Esto no es una pipa* (grifo nosso) o autor diz: tanto para o anônimo autor da Bíblia como para Michel Foucault, o autor do ensaio, acredita que:

En el inicio era el caos. O tal vez había dos: el caos de lo diferente, donde cada cosa es diferente a la otra; y el caos de lo igual, donde cada cosa es igual a cualquier otra. Ambos son refractarios de la idea de orden. Que sólo puede existir en la línea fronteriza entre la diferencia y la similitud. Allí donde todo es igual, o donde todo es dispar, no es posible imponer las categorías de conocimiento, y por tanto orden. (FOUCAULT, 1981. p. 9). (fig.18).

No princípio era um caos; ou talvez dois: o caos do diferente, onde cada coisa é diferente a outra; e o caos do igual, onde cada coisa é igual a qualquer outra. Ambos são refratários à ideia de ordem, que só pode existir na linha fronteira entre o que diferencia e a similitude. Ali onde tudo é igual, ou onde tudo é dispar, não é possível impor as categorias do conhecimento e, portanto, ordem. (FOUCAULT, 1981. p. 9, tradução nossa). (fig.18).

FIGURA 18 - Autorretrato. Performance *Homenagem* ao artista Venezuelano Fernando Sosa. Valencia/Venezuela. 2006.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

Como toda história tem um gênesis, vou a contar a minha: no princípio era um, ao olhar-me o espelho descobri que era dois (fig.18), para depois converter-me em múltiplo e nos últimos tempos ficamos três, como a Santíssima Trindade – Jesus, o padre; Ridículo 513, o filho e Trecelin o Espírito santo. “Porque, onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, ali estou no meio deles.” (Bíblia, Mateus 18:20). Esse versículo mostra que Jesus está presente a qualquer momento e em qualquer parte do mundo, porque Ele é onipresente, “Jesus, presença em ausência”.

Além da presença e ausência desta brincadeira religiosa pela significação de meu nome, da presença e ausência que é a essência da representação, quando falo de ausência nesta dissertação, falo da ausência do referencial fisionômico tradicional do retrato e autorretrato em minhas obras *Autorretrato, com mi arte y mi mierda tengo* (fig.49) e *Retrato, mas allá de la presencia* (fig. 3). O título desta dissertação também tem sua própria história. Desenvolver esta dissertação dentro de uma visão autoficcional permite-me expressar e compartilhar minha necessidade de construir minhas identidades em busca de reconhecimento e aceitação desde criança por minha perda de referência paterna, meus temores ao anonimato e à solidão.

## 2.1. Ridículo513 e Trecelin.

Como artista, acredito que a sociedade é como uma cena onde podemos apreender a pensar de maneira diferente dos textos acadêmicos. Em parte, por ser a arte um lugar de experimentação, de jogo com a incerteza, mais que uma busca de certezas cognitivas. E também

porque nós, os artistas contemporâneos, estamos informados do que sucede nas ciências sociais e em outros campos do saber e somos capazes de experimentar nas fronteiras do conhecimento e nas desordens da vida social. Nós, os artistas, estamos ocupados experimentando outras possibilidades de viver e representar o que vivemos. É dizer que onde não os oferece uma solução, senão a sensação de que há algo irresoluto com o qual podemos fazer uma experiência de maneira distinta, a arte tem avançado em fazer explodir os sentidos convencionais das sociedades. Isso não se perdeu por mais que o pós-modernismo declare caducas as vanguardas, esse sentido de inovação, de abertura, o não dito, o que, todavia poderia inventar-se segue em pé.

Ridículo 513 e Trecelin, dentro de uma visão dialética poder-se-iam considerar tese e antítese respectivamente, alcançando integrar-se pela mesma dinâmica de nosso fazer. Ridículo513 como situação inicial dada, a máscara, a parte negativa, a raiva, a desesperança, a busca de reconhecimento, de ser legitimado etc., e Trecelin palhaço vendedor de pipas, ser amoroso que julga ser criança e que esconde a tristeza de Ridículo513; se fundem e juntos desenvolvem um trabalho escultórico performático.

Todos estes personagens que construí são de identidades diferentes, ou seja, a identidade não é algo único, fixo e definido no percurso de meu trabalho performático, dois ficaram em mim como personagens opostos: Ridículo513 e Trecelin sai da crise. Através desta dualidade, aparentemente, consigo certo equilíbrio. Tive consciência do conceito do ridículo desde criança, quando quis aprender a falar inglês, sentindo-me ridículo, paralisando-me e não aprendendo o idioma. Já mais adulto, volto a aparecer ao ser rejeitado e ignorado por minha sinceridade de ser, fazendo-me sentir invisível. Isso colaborou para que começasse a chamar a atenção das pessoas, falando e rindo forte, vestindo-me exagerado e deixando-me crescer a barba de bode (fig.19-20), com a qual creio que consiga ser visível. Quando ando pela rua, as pessoas olham e voltam a olhar para mim para saber o que pendura em minha barbicha.

FIGURA 19 - *Retrato*. Valencia/Venezuela, 2006.



Fonte: Fotografia de Argenis Agudo.

FIGURA 20 – *Autorretrato*. 2015.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

## 2.2. Ridículo513.

FIGURA 21- . A primeira é um fragmento da obra *Calabozo em Carne Viva*, técnica fotografia. Ateneo de Valencia, 59 Salão de Arte Nacional Arturo Michelena. 2000. A segunda é uma obra minha exposta na sala, localizada no centro da imagem fotográfica.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

Meu início nas artes visuais foi através da fotografia, sendo selecionado para participar nos 59 Salões Nacionais de Arte Arturo Michelena, no ano de 2001, a qual é a apresentação artística mais importante na Venezuela, sem currículo artístico e com minha primeira obra intitulada *Calabozo em carne viva*. A obra *Calabozo* é um painel composto de 16 imagens fotográficas justapostas, realizadas em película em cor 35 mm. A fotografia foi realizada com uma lente 70/210 zoom, ampliando o positivo e o negativo do negativo, em papel fotográfico 30 x 45 (fig. 21). O objeto fotografado é argila de sete cores diferentes que borbulhavam nas margens do rio misturadas pela ação da água, feitas fotografando micro espaços, ampliando do micro ao macro. A locação foi na barragem *Guárico* - barragem e represa localizada na Cidade de *Calabozo*, Estado *Guárico*, na Venezuela, que serve como sistema de rego para uma extensa zona arrozeira, conhecido como o Sistema de rego do rio *Guárico*. Este sistema serve também para o controle das inundações por chuvas extremas nos planos baixos ou para a zona sul e foi inaugurada em 1957, pelo Presidente Marcos Pérez Jiménez, a maior feita na Venezuela.

Minha seleção foi questionada por outros artistas amigos e outros não tão amigos, que diziam: “você nunca mais vai participar nesse salão”. Prometi que participaria naquele salão e em outros, selecionado ou não, utilizando a performance como meio para conseguir minha participação dentro dos salões de arte como palcos ou cenários para a performance, já que utilizo o corpo como suporte e palco para a transmidialidade e a intermidialidade. Na mesma ação, coloquei em meu corpo elementos visuais em diferentes meios, como por exemplo, uma fotografia impressa numa bola (fig. 22) e vídeos projetados num reproduzidor de DVD portátil incorporado ao corpo como prótese, sendo o mesmo personagem que realiza a ação

performática ou textos impressos que falam da ação incorporada no figurino (fig.83). Isso me permite irromper nas inaugurações dos salões sem ser convidado, convertendo-me em uma escultura viva, obra com mente que flui presente, no aqui e agora: “Eu não pretendo, sou! Sou a obra que caminha e se expõe, sou a escultura viva que caminha e vive, sou a vida que vive e está realidade viva, viva a vida que vivo”. (Ridículo513, 2008).

No ano de 2002 fui assaltado e perdi todo o meu kit fotográfico, que unido à rejeição dos 60 Salões Nacional de Arte Arturo Michelena e outros acontecimentos, gerou o nascimento de Ridículo513. Nesse mesmo ano, a Venezuela passava por profundas mudanças políticas. Hugo Chávez chegou ao poder no ano 1999 e com ele o socialismo do século XXI, considerado por muitas pessoas como um Presidente ridículo por ter um comportamento exagerado, demagogo e populista. O primeiro partido que Chávez fundou foi o Movimento Bolivariano Revolucionário 200, agora PSUV e seus símbolos são a cor vermelha e o número 13. Em 11 de abril 2002 aconteceu o golpe contra Hugo Chávez, voltando ao poder dois dias depois, em 13 de abril, evento que gerou o seguinte *slogan* entre seus simpatizantes: “para os 11 há os 13”. Com estes elementos, me identifico ao presidente Chávez e ao seu partido, com os quais desenho o figurino de Ridículo513, que o reutilizo para Trecelin. (fig. 24).

Quando decidi ser artista performer, decidi também assumir meu próprio ridículo. Ridículo513 (fig. 6) como um personagem satírico que nasce de uma promessa. Busco amor e reconhecimento lançando pedras, falando metaforicamente, realizando performances de protestos contra o poder político e cultural na Venezuela. Busco também reconhecimento através minha própria experiência performática, partindo de minha vida cotidiana até minha primeira performance intitulada: “Gosta-me fazer o ridículo”. Olhando este processo como autorregulatório, como um processo criativo de mudança, de transformação ao refletir e colocando-me em evidência frente aos outros, assumo-me ridículo. Ao apresentar-me frente aos participantes fazendo a entrega da carta número 13 do Tarot com a obra rejeitada dos 60 Salões Nacional de Arte Arturo Michelena na Venezuela impressa na tapa da carta, me perguntaram: “o que você quer fazer?” E eu respondi: “o ridículo, e você?” (fig. 23).

Mircea Eliade (2005), em seu livro “El vuelo mágico”, no capítulo “Oceanografía, convite ao ridículo” afirma que o ridículo é:

Sólo el ridículo merece ser imitado. Pues sólo imitando el ridículo imitamos la vida; entraña, en efecto, la absoluta y completa sinceridad de la vida, y no las ideas fijas y convenciones que son la cara de la muerte, bien sabe Dios que ya es bastante la encontramos en todos nosotros.( ELIADE, 2005.p. 34).

Só o ridículo merece ser imitado. Pois só imitando o ridículo imitamos a vida, esquisita, em efeito, a absoluta e completa sinceridade da vida, e não as ideias fixas e convenções que são a rosto da morte, bem sabe Deus que já é bastante a encontramos em todos nós. (ELIADE, 2005.p. 34, tradução nossa.)<sup>19</sup>.

O autor define ao conceito do ridículo como um componente dinâmico, criador e inovador de toda consciência que se perceba viva e sinta o vivo. Acredita que os descobrimentos passionais produtivos, a transfiguração da humanidade e arriscar-se dando um passo audaz na compreensão de nenhum descobrimento passional produtivo que não seja considerado ridículo a seus contemporâneos, portanto, pois tudo o que ultrapassa o presente e o limite da compreensão parece ridículo. Ao autor o que lhe preocupa é sua disponibilidade, a vida eterna, a produtividade de um ato, pensamento o de uma atitude ridícula: por que o ridículo afirma o autor, nós ensina sempre, cada indivíduo pode adquirir e decodificar a sua maneira, ser livre de extrair dele o que queira e fazer dele tudo o que deseje, a diferença do racional, justificado, verificado, reconhecido.

Portanto, Eliade define o ridículo da seguinte forma: Todo o que possa ser retomado e profundado por outro; o autor dá o seguinte exemplo: O ridículo de Jesus quando asseverava ser o filho de Deus com total certeza. Porque tudo ato que não seja ridículo, é um ato morto.

Esto se verifica en la más cotidiana y banal vida social. Cuando uno toma el té en un salón y vuelve a colocar la taza en su sitio, realiza un acto perfecto, un acto muerto, pues no hay consecuencias ni en su conciencia ni la de los demás. Pero ¡deja caer la taza al suelo derramando el té en la falda de una señorita que habla francés y pídele excusas tartamudeando mientras tratas de borrar la metedura de pata secando el parquet con el pañuelo de batista! Por un instante eres ridículo, pura y simplemente ridículo. De pronto, el acto se llena de innumerables virtualidades. Lo estás pasando mal y en ese instante de turbación y de pánico comprendes que tu vida es inútil, que la de los demás está vacía, que eres un mono grotesco bien vestido y perfectamente arreglado en un salón a donde se va a perder el tiempo, adonde se va empujado por el miedo a la soledad, por atracción hacia las vacuidades. Toda una filosofía a partir de una taza de té rota por descuido. (ELIADE, 2005.p. 32-33)<sup>20</sup>.

Concluindo o autor, o ridículo é viver tua vida desnuda, imediata, rejeitando as convenções e preconceitos, por que quanto mais pessoais somos, mais nos identificamos com nossas intenções, mais concordam nossos atos com nossas ideias, e mais ridículo somos, é uma ideia difundida pelos homens contra a sinceridade, porque não há ato humano sincero que não seja ridículo para o outro, que o único que supera o ridículo é o amor, já que suprime a censura à sinceridade. Por que o amor só é ridículo para uma terceira pessoa, já que as outras grandes sinceridades o são também para uma segunda pessoa. Já que somos mais sinceros quando

<sup>19</sup> ELIADE, Mircea, El vuelo mágico, Madrid: Ediciones Siruela S.A. 2005. p.34.

<sup>20</sup> Ibid., pp.32-33.

estamos sozinhos, não fechamos a porta a nossa sensibilidade nem a nossa inteligência ao serviço do bom sentido e da lógica.

Acredito que a pessoa que observa e experimenta um evento qualquer, modifica o observado e só ele poderá falar de sua verdade do que experimentou. A intersubjetividade constitui uma característica do nosso mundo social. É o que nós definimos porque reconhecemos ali, onde está o outro. Podemos perceber a realidade, colocando-nos no lugar do outro, permitindo que o nosso sentido comum reconheça que há outros como nossos análogos. Isso porque só podemos perceber nossos atos, quando nos encontramos interagindo com os outros em nosso mundo social.

FIGURA 22 – Performance *O gênio da lâmpada*. Galería Red de Arte. Isla de Margarita/Venezuela. 2009.



Fonte: Fotografia de Daniel Alfonso Rivas.

FIGURA 23 - Fotografia do artista Jesus Enrique Quintero e obra rechaçada: *Crucificação do Diabolô*, de Trecelin; fotografia do venezuelano Argenis Agudo, 2006 e desenho da carta cortesia de NUSARTE produções. 2001.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

### 2.3. Trecelin

Trecelin sai da crise é um resultado reflexivo, um desdobramento do Ridículo<sup>513</sup>. Seu nascimento é produto de uma crise econômica. Acredito que o processo do ato criativo é a obra em si mesma. O artista pode aspirar certa soberania na produção da obra, mas também tem a responsabilidade de produzir as condições que permitam essa produção e seus canais de circulação. Em alguns casos as produções destas condições podem chegar a ser tão importante para a produção da obra que assume a forma da obra. O impulso criativo vê determinado não só pela capacidade do indivíduo, como também pelo impacto do mundo que o rodeia. O processo criativo é um produto relacional que progride por um lado pela pessoa e por outro, pelos materiais, fatos, gente e circunstâncias de vida. Acredito que a arte e a vida são inseparáveis.

Luciane de Paula, em sua obra *Ato Ético e Dialogismo* (grifo nosso), afirma que seu texto pretende mostrar de que maneira o dialogismo está presente na concepção do ato e de como os conceitos de ética e dialogismo se fazem presente na concepção estética de Bakhtin. Explica que este conceito do ato ético – ato responsável de Bakhtin, é em termos gerais, uma proposta de estudo do agir humano no mundo concreto; mundo social e histórico e, portanto, sujeito a mudanças, não apenas em termos de seu aspecto material, mas das maneiras dos seres humanos o conceberem simbolicamente. A autora fala que a iniciativa bakhtiana propõe como se vai explorar e tentar mostrar como generalizar acerca das singularidades que são os concretos sem perder de vista sua singularidade, que falar de ato é falar ao mesmo tempo de atos. O ato

como conceito é o aspecto geral do agir humano, enquanto os atos são seu aspecto particular, concreto.

Todos os atos têm em comum alguns elementos: um sujeito que age, um lugar em que esse sujeito age, implicando tanto aos atos realizados na presença de outros sujeitos, como aos atos realizados sem a presença de outros sujeitos, aos atos cognitivos que não tenham expressão linguística etc. Portanto, falar de ato pressupõe dois planos: um plano de generalidades, dos atos em geral, e um plano particular, planos esses que estão relacionados, sendo que tanto a generalidade e a particularidade são aqui categorias filosóficas. Bakhtin as considera em sua proposta sobre o ato, distinguindo entre conteúdo do ato, que é aquilo que o ato produz ao ser realizado ou seu produto ligado à generalidade e o processo do ato, ou seja, as operações que o sujeito realiza para produzir o ato ligado à particularidade.

FIGURA 24 - Da esquerda à direita: *Trecelin* na Venezuela, Museu da Cultura em Valencia. 2006, Fotografia de Argenis Agudo e o Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade. Circa. P&B. i/sp: medidas: 11,1 x 8,2 cm. Fotografia: Gelatina/Prata. 1910.



Fontes: 1ª fotografia de Argenis Agudo e a 2ª disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2101>.

Desta concepção de ato, olhamos três elementos: o processo do ato, o produto do ato e os agentes do ato. Considerando assim a filosofia de Bakhtin como uma filosofia humana do

processo e uma filosofia do processo em que o agente do processo e não apenas o processo tem sua importância reconhecida. (p. 60-61).

O ato criativo do artista é gerado pelos incidentes da vida, por seu contexto socioeconômica e político. Na Venezuela existe uma crise econômica, política e social que tem se agravado com os anos, sendo que atualmente ainda persistem os problemas de abastecimento de produtos de todo tipo, não há emprego e há muita criminalidade. No ano de 2006, entrei em depressão por problemas econômicos. Esta crise econômica me obrigou a sair e trabalhar pela rua, como vendedor de pipas para poder sustentar-me e continuar desenvolvendo minha obra. Este incidente de vida me gerou a necessidade de criar uma performance através de um personagem intitulado *Trecelin salir de la crisis*, palhaço vendedor de pipas. Eu falo comigo mesmo e digo que não posso sair como vendedor de rua – *Buhonero* em espanhol (este termo é o nome que na Venezuela se dá aos vendedores de rua).

Eu sou artista performer e então nasceu Trecelin. É interessante como um problema da vida cotidiana é transformado em uma proposta plástica. Não só consegui sair de minha crise econômica e, portanto, emocional vendendo as pipas, senão, desenvolvi um personagem para a cidade onde morava, a Ilha de Margarita, na Venezuela. Esta representação de Trecelin, a visualizei sempre como um vendedor de vassouras, como podemos ver na imagem em preto e branco da fotografia de Vincenzo Pastore (fig.24), de um vendedor de vassouras em rua do centro da cidade de São Paulo em 1910. A fotografia colorida é Trecelin, na Venezuela, no Museu da Cultura em Valência (fig. 24), e Ilha de Margarita (fig. 25-26) ano 2006. O nome Trecelin surgiu por conta do próprio figurino que desenhei para minha primeira performance intitulada *Gosta-me fazer o ridículo*. Outro objeto que desenhei para o personagem Trecelin foi uma árvore intitulada *frutos do ar*. A árvore está conformada por um bambu de aproximadamente dois metros de largura, que em um de seus extremos eu penduro 10 pipas tridimensionais – octaedros, intituladas *Medusas de vento*. A partir dessas árvores edifiquei um bosque. Pela mesma dinâmica de meu fazer, transformei as pipas em esculturas móveis e desenvolvi a instalação *Sotobosque*. Esta instalação está composta por 16 árvores que penduram e que giram em seu próprio eixo, me inspirando na obra penetrável do artista cinético Maestro Jesus Soto, uns dos pais da arte cinética na Venezuela. Para meu trabalho de graduação, propus a obra de arte como meio de sociabilidade, do jogo criativo individual ao jogo criativo coletivo.

FIGURA 25 - Fotografia de Jorge Briceño. *Trecelin* na Ilha de Margarita/Venezuela. 2008.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 26 - Fotografia de Rodin Alejandro Quintero. *Trecelin*. Ilha de Margarita. 2007.



Fonte: Rodin Alejandro Quintero.

Logo, desenvolvi um projeto intitulado *Juguemos Sotobosque*, onde compartilhei com as crianças através de oficinas de elaboração de pipas, na qual desenvolvi três atividades: a primeira foi fazer uma pipa bidimensional que a criança desenha e pinta; a segunda foi a construção de uma pipa tridimensional em pequeno formato, octaedro e, para finalizar, a construção dos 16 árvores que conformam a instalação Sotobosque (fig. 27-29), obra relacional, uma instalação de construção compartilhada que gera sociabilidade: “do eu ao nós – do eu ao nós”.

O projeto *Juguemos Sotobosque*, é uma homenagem ao Maestro Jesús Rafael Soto e sua obra *O penetrável* (fig.28), realizando uma analogia entre o conceito de *sotobosque* e o sobrenome do maestro Soto - se denomina sotobosque o conjunto de arbustos, ervas e matos que em um bosque, se crescem abaixo dos arvores. Pode dizer-se, nesse sentido, que o sotobosque é o setor do bosque mais perto da superfície e coberto pelo dossel florestal (as copas dos arvores). Nascido em 1923, foi um artista venezuelano que ficou conhecido como um dos pioneiros e representantes da arte cinética, que capta o movimento através dos efeitos óticos. Começou sua carreira cedo, pintando cartazes para filmes em sua cidade natal, cidade de Bolívar. Em 1942 recebeu uma bolsa de estudos e foi para Caracas.

Neste período começou a fazer pinturas influenciadas pelo Cubismo. Foi em 1950 que Soto foi morar em Paris, onde produziu grande parte de suas obras. Entrou em contato com a arte abstrata geométrica e com as experiências de luz, cor e movimento. Outras inspirações para sua arte foram os artistas Piet Mondrian e Kazimir Malevich. A partir daí o artista começou a explorar pinturas e esculturas em terceira dimensão e também passou a estudar como incorporar movimento em sua arte.

Além disso, começava a pensar em formas de fazer com que o observador participasse de suas obras, esculturas e instalações. “Os Penetráveis” são suas obras mais famosas feitas de elementos suspensos, como fios de náilon, que permitem uma interação com o público. Soto criou o primeiro Penetrável em 1967. Uma dessas obras, o “Penetrável de Plástico” faz parte do acervo do MAC/USP e está exposto na nova sede. Jesús Rafael Soto faleceu em 2005 e foi considerado um dos maiores artistas latino-americanos por produzir trabalhos que expressassem a ousadia, curiosidade e necessidade de renovação.

FIGURA 27 - I Bienal de Arte Cinético Instalação in situ *Sotobosque*, Museu de Arte Contemporânea de Caracas/Venezuela. 2013. Fotografia do Jornal Venezuelano Correo do Orinoco, da nota sobre a I Bienal de Arte Cinético e com esta obra realizo a defesa do Trabalho Especial de Grau, graduação Licenciado em intermídia na Universidade das Artes, UNEARTE. Caracas, Venezuela.



. Fonte: Jornal Venezuelano Correo do Orinoco. Caracas, Venezuela.

FIGURA 28 - Obra *Penetrável de Plástico* em exposição na Nova Sede do MAC USP, Ibirapuera.



Fonte: Disponível em <http://aamac.org.br/2013/10/jesus-rafael-soto-arte-cinetica/>

O projeto *Juguemos Sotobosque* foi financiado pela empresa PDVSA LA ESTANCIA, filial cultural de Petróleo da Venezuela por dois anos consecutivos, para ser desenvolvido em três Estados diferentes: Nueva Esparta, na ilha de Margarita cidade onde morava; Zulia, Maracaibo, cidade onde nasci e fronteira com a Colômbia e Bolívar, na cidade fronteira com do Brasil. Compartilhando com 450 crianças de 10 escolas de públicas, os Sotobosque ficavam em doação para instituições culturais de cada Estado. (fig. 30-31-32-33-34-35).

Continuando minha pesquisa com as pipas, uma de suas características é o efêmero como a performance, essa emoção de construir sua estrutura e pintar a tela, colar a tela na estrutura para logo voar. Já voando você percebe sua leviandade. Pensando isso, eu morava em uma ilha e, na época de sardinhas, as aves de mar sobrevoavam girando sobre as redes de pesca para logo vir em picada para comer. Essas observações das aves voando sobre a rede me lembram do movimento como elemento da obra.

As estruturas das pipas estão baseadas baixas no conceito de *tensegridad* em espanhol, e neste mesmo conceito, desenvolvi esculturas penduradas intituladas *Redadas*, que são redes finitas que penduram numa linha girando em seu eixo sobre si mesmo, conformado pela união de octaedros, alcançando formas semicaóticas, tensão e compressão, *tensegridad* termo da arquitetura. As duas primeiras tinham partes cobertas, já na terceira não tem, na busca da imaterialidade. (fig. 36-37).

FIGURA 29 - Obra Instalação *Sotobosque Cromático* e Performance *Trecelin*. 36 Salão Nacional de Aragua. Museu Mario Abreu. Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia Maria Victoria Perez.

*Trecelin* conseguiu ser aceito e querido na ilha de Maragrita e outros Estados da Venezuela, todo este processo evolutivo a partir de uma dificuldade real, cotidiana. Este processo está registrado nas notas digitais e fotografias de jornal disponíveis nas páginas de anexos desta dissertação. E para finalizar com *Trecelin* e suas pipas, estou realizando este mestrado na Universidade Federal de Uberlândia, razão pela qual desenvolvi um projeto de pesquisa sobre a problemática do uso das linhas com cerol e linhas cortantes nas pipas no Brasil, para a Organização de Estados Americanos - OEA.

FIGURA 30 - Projeto *Juguemos Sotobosque*, final de uma das oficinas de pipas bidimensional, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia Daniel Alfonzo Rivas.

FIGURA 31 - Projeto *Juguemos Sotobosque*, final de uma das oficinas de pipas bidimensionais, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia Daniel Alfonzo Rivas.

FIGURA 32 - Projeto *Juguemos Sotobosque*. Final de uma das oficinas de pipas tridimensionais. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia Daniel Alfonzo Rivas.

FIGURA 33 - Projeto *Juguemos Sotobosque*, final de uma das oficinas de pipas, construção de a obra Sotobosque com as crianças, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia Daniel Alfonzo Rivas.

FIGURA 34 - Obra: *Sotobosque*, peça produto das oficinas de pipas do projeto Juguemos Sotobosque. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fonte: Fotografia de Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 35 - Obra: *Sotobosque*, peça produto das oficinas de pipas do projeto Juguemos Sotobosque. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013.



Fotografia de Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 36 - 39 Salão Nacional de Aragua, Maracay. Instalação In Situ *Redada*, Menção Honorífica. Venezuela. Museu de Arte Contemporânea Mario Abreu. 2014.



Fonte: Fotografia de Rodin Quintero.

FIGURA 37 - Instalação In Situ *Redada*. I Bienal do Sul. Museu de Belas Artes de Caracas. 2015.

Fonte: Fotografia de Ernesto Leon.

Como estrangeiro, busquei minha própria identidade através da diferença da língua, utilizando como recurso a aproximação entre as palavras em língua portuguesa e castelhana para pesquisar esse território fronteiriço. Acredito que a linguagem exerce uma ação coletiva sobre os indivíduos, pois modela claramente sua forma de pensar e, portanto, as maneiras de entender o mundo e seus acontecimentos, de expressá-los, de reagir ante aqueles que atuam. Cheguei ao Brasil em 26 de fevereiro de 2016 sem saber falar português, iniciando as aulas do mestrado no primeiro semestre, no dia 1 de março do mesmo ano. Nesse momento não entendia nada de português e em minha primeira aula da disciplina Tópicos Especiais em criação em artes: Poéticas Urbanas Contemporâneas, a professora Beatriz Rauscher, iniciou a organização das duplas e os textos para os seminários que se desenvolveriam nas aulas seguintes. Ao final, ficamos duas pessoas e um texto para o seminário, um brasileiro e eu que só falava espanhol. O companheiro que era minha dupla levantou-se da cadeira e gritou: “com ele não, ele só fala espanhol”. Até esse momento eu não entendia o que acontecia, e outro companheiro, levantou-se e disse para mim: *eu sou sua dupla*.

Esse fato gerou grande necessidade e interesse por compreender o idioma português e sua relação estreita com o espanhol. Este incidente da vida cotidiana me levou a refletir sobre a relação entre o espanhol e o português; ambos estão estritamente relacionados. Ambos têm palavras que se escrevem igual e seu significado é diferente como, por exemplo, a palavra pipa, as quais se denominam homógrafas, se escrevem de forma igual e seu significado é diferente.

No mês de março, meu orientador Dr. Renato Palumbo Doria me encaminhou um e-mail e me apresentou uma imagem fotográfica do Profeta Gentileza. A imagem fotográfica aguçou minha curiosidade e minha imaginação ao pesquisar sobre o Profeta Gentileza. Descobri que o dia 11 de abril de 2016 (11 de abril de 2002 aconteceu o golpe político contra o Presidente Hugo Chávez na Venezuela), ele completaria 99 anos e decidi realizar lhe uma homenagem nesse dia, com uma performance intitulada *Feliz Aniversário*.

A história do Profeta Gentileza me cativou de imediato. José Dadrino é seu nome real e uma de suas diferentes histórias foi quando ele acordou durante uma madrugada alegando ter ouvido vozes astrais que pediam para que ele abandonasse o mundo material e se dedicasse exclusivamente ao mundo espiritual. A partir de 1980, escolheu pilastras do viaduto da Avenida Brasil, que vai do Cemitério do Caju até o Terminal Rodoviário de Rio de Janeiro, numa extensão de aproximadamente 1,5 km e as encheu com inscrições em verde e amarelo propondo sua crítica ao mundo através da palavra de Jesus. *Gentileza gera gentileza* (fig. 38) é a frase mais conhecida do Profeta Gentileza.

Outra frase do Profeta utilizada por mim *Jesus e gentileza para o mundo melhorar* (fig.39). A partir da visualização desta imagem fotográfica, despertou minha imaginação, convidando-me a desenvolver um jogo de significação através desta imagem. Trata-se de uma imagem fotográfica de um grafite, o qual está elaborado com textos. Interpretamos a imagem fotográfica como textos que realizam conexões da minha própria experiência performática, interpretando e ressignificando esse conteúdo em um ato relacional. Reflito como um acontecimento cotidiano nos brinda com tantas possibilidades estéticas. Mas além de produzir um objeto ou uma ação performática, o mais importante para mim é tudo o que acontece neste processo criativo. Utilizo o nome de Jesus de Nazaré como interpretação de meu próprio nome Jesus e realizo um desenho com a imagem do profeta com a expressão *Jesus e gentileza para o mundo melhorar*. (fig.40).

FIGURA 38 - Desenho original do Profeta Gentileza.



Fonte: Disponível no Google/Imagens.

Figura 39 – Desenho reinterpretado: Jesus e gentileza para o mundo melhorar para a performance “Feliz Aniversário”.



Fonte:  
Desenho de Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 40 - Desenho original do profeta.



Fonte: Disponível no Google/Imagens.

FIGURA 41 - Tabuleiro para mesa. Desenho Jesus Enrique Quintero. Performance *Feliz Aniversário*. 2016.



Fonte: Disponível no Google/Imagens.

FIGURA 42 - Performance *Feliz Aniversário*. Toalha de mesa 2016.



Fonte: Fotografias de Karina Sousa.

A performance *Feliz Aniversário* se apresenta por meio da reinterpretação da performance do Profeta Gentileza, através do meu personagem *Trecelin sai da crise*, misturando esses dois personagens.

A apresentação desta performance pela rua foi desenvolvida como um ritual religioso, como uma via crúcis, trocando o Cristo de madeira que levou Jesus de Nazaré pela árvore de frutos do ar, que é uma vara de bambu de 5 metros que em sua ponta coloquei 20 pipas tridimensionais. Esta performance foi estruturada a partir do elemento principal da performance do profeta Gentileza que é a palavra e frases de JESUS. Foi interessante como cheguei ao título, utilizando um material chamado TNT – Tecido não tecido (fig. 43). Ao visitar a loja para comprar o produto, consegui um TNT impresso que dizia: *Feliz Aniversário*.

Também desenhei um tabuleiro como jogo de palavras, utilizando a palavra homógrafa *pipa*. Pipa em português brasileiro é papagaio e espanhol é *volador*, cometa, *papagayo*. A palavra pipa representa em espanhol um objeto utilizado para fumar, entretanto, a palavra em português é cachimbo. O jogo ou brincadeira consiste em perguntar *Qual é a pipa* com a intenção de gerar uma dialética sobre qual é a pipa? Inspirando-me na obra de René Magritte *Ceci est pas pipe* (grifo nosso) que em espanhol se diz: *Esto no es una pipa* (grifo nosso). (fig.41-42-43).

Michel Foucault, (2004) descreve a primeira versão: “Pintura pronta, exibida para um espectador casual: ‘o enunciado que a comenta ou explica’ ”. (Foucault, 2004. , p. 4). Esta enunciação simples - *Esto no es una pipa* (grifo nosso) - que não é precisamente o título e tampouco é um de seus componentes pictóricos, a ausência de qualquer outro sinal, que assinalaria a presença do pintor. [...] “uma figura e o texto que a nomeia”. (Ibid., p.6), compartilhando o mesmo espaço tempo, imagem e texto: afinidade, asseveração e o lugar-comum deles.

Em quanto à criação o escritor anônimo as Santa Bíblia e Foucault, ambos autores realizam uma subdivisão da criação – o autor da bíblia a faz segundo o código binário: luz/escuridão, mundo/céu, terra/mar, sol/lua. Para poder compreender o mundo Foucault subdivide a criação segundo duas categorias: das coisas e das palavras, afirmando que dita operação é necessária para que o mundo seja compreendido, desde tudo o que se apresenta duplo articulação: de um acontecimento e sua história; porque os elementos o conceito de ordem são: o conceito de diferença e semelhança – entre coisa e coisa, ou entre a palavra e palavras. Definindo a história do mundo como *Histoire du Même* (grifo nosso), ou seja, explica que a coisa *hombre hombre* (grifo nosso), só se transforma em homem quando se dá conta que é oposto à outra coisa – não humano – ao mesmo tempo se dá conta que é análogo o semelhante

a outro homem, é uma dinâmica a diferença da do caos – de o igual – senão, a mismidade do mundo – onde se afrontam, se opõem e se machucam a semelhança e a diferença.

Descrevendo assim, a história da mismidade como um redemoinho de imagens e não um reflexo *autista* (grifo nosso) do espelho. Histórias que tem gretas, intermitências, períodos de crises – pela separação com a escritura divina – mundo conhecido, visível – e a escrita como transcrição do mundo. Concluindo que Magritte procura sua aspiração de significado transcendental, além das antigas divisões entre signo e imagem, entre palavra e ícone, entre discurso e pintura, entre leitura e visão desde o dogma da arbitrariedade do signo – através de Saussure: “um signo es um signo porque es arbitrário”. (Ibid.,p.12). Intentando livrar-se do confronto direta entre coisa e coisa, entre o que é um cachimbo e a imagem de um cachimbo, equivalência entre o acontecimento da semelhança e a asseveração de um conexão representativa, como o podemos perceber na Videoinstalação *Autorretrato, a outra*.

Este tabuleiro é utilizado também como toalha de mesa na qual colocamos o bolo para cantar “parabéns a você” na performance *Feliz Aniversário*, realizada em 11 de abril de 2016, já que nesse dia, o profeta GENTILEZA completaria seu 99º Aniversário. O percurso da performance o desenvolvemos como uma via crúcis, como ritual católico religioso. Via crúcis em tempo real nas cotidianidades da cidade de Uberlândia/MG. Esta performance foi um exercício para a entrega final de duas disciplinas do primeiro semestre do mestrado: Tópicos Especiais em criação em artes: Poéticas urbanas Contemporâneas com a professora Beatriz Rauscher e Performance e Performatividade com a professora Mara Lucia Leal. Este exercício me permitiu misturar conceitos desenvolvidos nas duas disciplinas, integrando-as, através dos conceitos de performance, a performance como campo expandido da escultura, conceito desenvolvido por Rosalind Krauss. O conceito de Site-Specific, desenvolvido por Miwon Kwon, considera a cidade de Uberlândia como palco, como Site-Specific, já que se desenhou para desenvolver-se na cidade de Uberlândia.

A performance *Feliz Aniversário* se apresenta por meio da reinterpretação da performance do Profeta Gentileza, através do meu personagem “Trecelin salir de la crisis”, misturando esses dois personagens. A apresentação desta performance pela rua foi desenvolvida como um ritual religioso, como uma via crúcis, trocando o Cristo de madeira que levou Jesus de Nazaré pela árvore de frutos do ar, que é uma vara de bambu de 5 metros que em sua ponta coloquei 20 pipas tridimensionais.

FIGURA 43 - TNT - Material utilizado para o figurino e as pipas. Performance *Feliz Aniversário*. 2016.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

No livro *Isto não é um cachimbo*, com tradução de Jorge Coli, Michel Foucault (2004) diz: Mas isto é ainda apenas a menor das incertezas. Eis outras: há dois cachimbos. Não seria necessário dizer, em vez disso: dois desenhos de um mesmo cachimbo? Ou ainda um cachimbo e seu desenho; ou ainda dois desenhos representando cada um deles, ou; dois desenhos dos quais uns representa um cachimbo, mas o outro não, ou dois desenhos que, nem um nem outro são ou representam cachimbos, ou ainda, um desenho representando não um cachimbo, mas outro desenho que representa um cachimbo, de tal forma que sou obrigado a perguntar: a que se refere à frase escrita no quadro? Ao desenho, debaixo do qual ela se encontra imediatamente colocada? (FOUCAULT, 2004. p.4).

Vejam esses traços agrupados sobre o quadro-negro: por mais que possam se assemelhar, sem a menor discrepância, a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se enganem com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não neste grafismo elementar. Mas talvez a frase se refira precisamente a esse cachimbo desmedido, flutuante, ideal, simples sonho ou ideia de um cachimbo. Será necessário então ler: "Não busquem no alto um cachimbo verdadeiro: é o sonho do cachimbo, mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta". (Ibid., p.13).

José D'Assunção Barros (2008) reflete sobre a obra de Magritte, pintor belga, que havia produzido a imagem de algo que um observador comum tenderia automaticamente a identificar com um "cachimbo", e logo abaixo desta imagem registrava-se uma frase que dizia "isto não um cachimbo".

A obra afirma, por um lado, que é uma representação – linhas, cores dispostas sobre a tela. Tratava-se, por um lado, de afirmar o que deveria ser óbvio: que uma imagem nada mais é do que uma imagem – linhas e cores dispostas sobre uma tela – e que o objeto de arte nada mais é do que um objeto de arte. Mas este famoso quadro de Magritte também pode ser visto, por outro lado, como uma espécie de sintoma de novas possibilidades que não demorariam muito a produzir trabalhos mais sistemáticos.

Este jogo de contradição entre a imagem e a expressão verbal que a ela pretende-se referir – ou o seu contrário, o jogo de reiteração entre a imagem e uma expressão que a confirma, entre a imagem e o gesto que a recoloca em um novo contexto de circulação artística, entre o objeto e a série que o repete tautologicamente – estas eram possibilidades abertas desde o momento em que a arte ocidental vinha mergulhando cada vez mais nos meandros de suas próprias autodefinições.

Esta performance foi um exercício para a entrega final de duas disciplinas do primeiro semestre do mestrado: Tópicos Especiais em criação em artes: Poéticas urbanas Contemporâneas com a professora Beatriz Rauscher e Performance e Performatividade com a professora Mara Lucia Leal. Este exercício me permitiu misturar conceitos desenvolvidos nas duas disciplinas, integrando-as, através dos conceitos de performance, a performance como campo expandido da escultura, conceito desenvolvido por Rosalind Krauss. O conceito do *Site-Specific*, desenvolvido por Miwon Kwon, considera a cidade de Uberlândia como palco, como *Site-Specific*, já que se desenhou para desenvolver-se na cidade de Uberlândia.

A deriva tem um percurso preestabelecido, saindo da Avenida João Naves de Ávila com a Avenida Segismundo Pereira, em frente ao muro externo da UFU em sentido oposto aos carros até a Avenida Brasil em frente à Praça Sérgio Pacheco, já que o Profeta Gentileza morava no viaduto da Avenida Brasil no Rio de Janeiro. Fazendo o retorno sobre a mesma Avenida João Neve de Ávila em sentido contrário aos carros e finalizando no muro da UFU. Concluimos com a montagem da mesa com o bolo, para cantar “parabéns para você”. A performance durou 4 horas, de 15 as 19h, aproximadamente. (fig.44-45-46-47).

FIGURA 44 – Performance *Feliz Aniversário*. Saindo da Av. João Naves de Ávila, Uberlândia/MG, em 11 de abril de 2016.



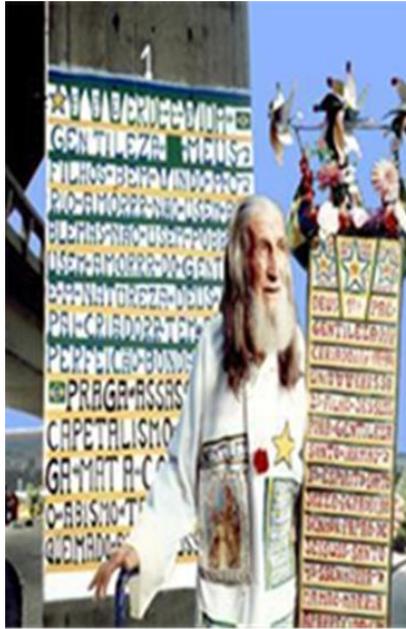
Fonte: Fotografia Karina Sousa.

FIGURA 45 - Final da via crúcis, em frente à Praça Sérgio Pacheco. Av. Brasil, em tempo real na cotidianeidade da cidade de Uberlândia/MG. 2016.



Fonte: Fotografias de Karina Alves de Sousa.

FIGURA 46 - Fotografia do Profeta Gentileza.



Fonte: Disponível no Google/Imagens.

FIGURA 47 - Performance *Feliz Aniversário*. 2016.



Fonte: Fotografia de Marcos Lobo

### Capítulo 3: *Imagem, Representação / Duplo e Autoficção*

#### 3.1. Meios ou formas de representar a realidade

Segundo J.L. Austin (1970), citado por Danto, 2005, 133:

Portanto, quando o real é usado em oposição à representação, corresponde quase perfeitamente ao que se lhe poderá chamar de um predicado semântico inverso. Uma coisa é real quando pode dar lugar a uma representação de si mesmo, assim como uma coisa é ‘portadora de um nome’ quando lhe damos um nome. J.L. Austin expõe este argumento: Para que haja comunicação, é preciso haver um estoque de símbolos de alguma espécie [...] e podemos chamá-los de palavras, embora, é claro, não seja necessário que os símbolos se pareçam com o que normalmente chamamos palavras – podem ser bandeirolas de sinalização etc. Deve haver também outra coisa diferente das palavras, comunicável por meio das palavras: essa coisa pode chamar mundo<sup>21</sup>.

Refletir sobre os conceitos de identidade e representação nos leva a pensar sobre os meios ou formas de representar a realidade, das quantidades de realidades e dos diferentes meios (me refiro a técnicas ou suportes - de sua representação). As obras de arte produzem discursos visuais e interpretações textuais, pois é através da língua que damos significado às nossas relações, gerando sentido, já que eu pertenço a um determinado grupo social – o primeiro é o familiar, e produto de nossas relações, construímos nossas histórias.

No prefácio do livro a transfiguração do lugar-comum, Arthur Danto (2005), explica que em seu livro *Connections to the World* (grifo do autor) [Conexões com o mundo] (tradução do autor) – ele expõe suas ideias sobre o que a filosofia em sua totalidade tem relação com o conceito de representação. Define aos seres humanos como *ens representans* (grifo do autor), seres que representam o mundo. Que nós construímos nossas histórias individuais, produto de nossas representações e que elas são transformadas através do percurso de nossas vidas; que ditas representações organizam sistemas que compõem nossa imagem do mundo e que a história humana é a história de como esse sistema vai modificar-se com o tempo. Que tanto o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, o que significa que algumas vezes mudamos o mundo para que ele se acomode em nossas representações e vice-versa. O tema

---

<sup>21</sup> Austin, 1970 apud Danto, 2005, p.133

principal do livro é como os objetos mais banais, lugares-comuns, são transfigurados em obras de arte, como por exemplo, minha avaliação psicológica.

Para Erika Fischer-Lichte (2011), o conceito de *re-presentación* (grifo nosso) remete a uma realidade prévia que se volta a fazer por meio de uma meditação material, como a palavra e a imagem, organizada através de códigos (FISCHER-LICHTE, 2011. p.17). Refletindo sobre as formas e meios de representar a realidade, eu proponho a videoinstalação: “Autorretrato, a outra” (fig.1); composta de um retrato e um autorretrato: o primeiro é um Retrato além da aparência fisionômica tradicional do gênero - Avaliação Psicológica, retrato impresso em banner em grade formato, 1.70 x 90m, na qual se descrevem minhas características mentais que me definem e, portanto, supostamente, minha maneira de viver e fazer (fig.2). Este retrato sofreu uma transformação linguística do espanhol ao português (fig.3), o qual se funde ou se mistura com o Autorretrato que é um vídeoarte, produzido com registros fotográficos e vídeos de minhas performances desenvolvidas na Venezuela e no Brasil entre os anos 2000 e 2017 (fig.1).

Tendo o próprio corpo como matéria artística, valendo-me de minha personalidade, biografia e meu ato criador através de uma estética narcisista, desvelando minhas identidades e minha autorreferencialidade que transformam este trabalho videográfico em autorretrato, como espelho do artista, esta videoinstalação é concebida como um autorretrato, mas em diferentes mídias. Utilizando a palavra escrita como parte de uma construção subjetiva e como elemento visual, nos dois autorretratos a união entre texto e imagem completa sua significação. A imagem é vista na relação com o texto que a acompanha ou no contexto que a circunda, explorando as semelhanças e diferenças entre palavra e imagem, com a intenção de indagar sobre os atributos imagéticos que existem na própria palavra, assim como o seu oposto, o que a imagem tem em comum com a palavra.

Jean Piaget (1971) citado por (Santaella e Nöth, 2010. p.30), chama a imagem mental como imagem interior, desde categorias semióticas, através da semiologia de Saussure com a qual constrói sua teoria da imagem mental. E por sua vez, define a imagem interior como ‘esquema representativo’ de uma situação fora de nós, percebendo nela uma ‘imitação interiorizada’, e em transformação. Que nossa capacidade de trazer imagens à mente, ele a define como função semiótica, esta capacidade geral de nós como seres humanos de representar alguma coisa através de signos ou símbolos ou outros objetos. Portanto, apresenta a imagem mental como veículo do signo que representa o objeto, como referente de fora – externo. Colocando-se, assim, não a favor de teoria da cópia ingênua, olhada de uma percepção passiva de um objeto dado, ele está a favor da *teoria assimilatória* (grifo do autor). Segundo esta teoria,

a imagem interna é produto de uma imitação internalizada e sua função é servir como *instrumento semiótico* (grifo nosso) indispensável para estimular o percebido e o pensar, compreendendo-a como símbolo. Portanto, entende o símbolo como signo o qual é distinto de seu significado, convertendo-se a imagem num significante figural, cujo significado é objeto de referência. Tanto o significante como o significado das imagens são definidos pela mente, que Saussure definiu o significante verbal como imagem mental a qual chamo imagem acústica. Santaella, L; Nöth, W., refletem que segundo o modelo sógnico triádico de Pierce, a imagem interna de Piaget deveria de ter uma função interpretante, que a imagem visual deve ser percebida como representante e o objeto externo como o objeto de referência<sup>22</sup>.

Nesta videoinstalação reflito também sobre a natureza da representação mental da ciência cognitiva: alguns autores avaliam que todo pensamento é codificado simbolicamente e outros aceitam na forma de imagens. A instalação pretende expressar a possibilidade da relação entre a imagem mental e a imagem como icônico – representação, semelhança, mimesis. Apresento um retrato e um autorretratos com os quais reflito sobre a representação mental da informação linguística e visual, segundo Jim Cummins (1989, p. 1-6) citado por Santaella, L; Nöth, W. (2010, p. 26-27)<sup>23</sup>. Os quatro modelos de representação mental descrevem a forma da nossa representação mental: (1) como ideias no sentido de uma matéria mental estruturada: dicotomia aristotélica da matéria e forma como essência das coisas, tanto as ideias como as coisas existentes tem uma matéria estruturada, é o modelo mental das coisas; (2) como imagem - modelo imagético da representação mental – chamada também como representação análoga; (3) como símbolos – formas de representação mental, a linguagem, os conceitos abstratos é representada por símbolos, como imagens de forma de símbolos – proposições ou descrições e (4) como estados neurofisiológicos: com a conjectura de que representações mentais constituem somente processos neurofisiológicos – como processos da transmissão de impulsos eletroquímicos entre neurônios podem ser interpretados. Conexionismo assemiótico (nível sub-simbólico) contra o cognitivismo semiótico (no simbólico) – ambas se referem a distintos níveis de descrição de processos mentais – nível semiótico da cognição – (algo significa algo para alguém).

O retrato é uma avaliação psicológica - texto, lido também como uma imagem (histórias em quadrinhos e a poesia concreta), que descreve minhas características mentais e, portanto, provavelmente, minha maneira de viver e fazer. Como minhas ideias, pensamentos estruturados, minhas performances são processadas por meu cérebro convertendo-se em

<sup>22</sup> PIAGET, 1971 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010.p. 26-27.

<sup>23</sup> CUMMINS, 1989, p. 1-6 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010.p.26-27

impulsos eletroquímicos – no vídeo estou deitado numa cama de hospital, conectado a uma máquina de eletroencefalograma (eletroencefalografia (EEG) é um método de monitoramento eletrofisiológico que é utilizado para registrar a atividade elétrica do cérebro). Trata-se de um método normalmente não invasivo, com eletrodos colocados no couro cabeludo.

A EEG mede as flutuações de tensão resultante da corrente iônica dentro dos neurônios do cérebro. Dentro de contextos clínicos, a EEG refere-se à gravação da atividade elétrica espontânea do cérebro durante um período de tempo, como a registrada a partir de múltiplos eletrodos colocados sobre o couro cabeludo. Aplicativos de diagnóstico normalmente focam no conteúdo espectral da EEG, isto é, no tipo de oscilações neurais (popularmente chamadas de ondas cerebrais) que podem ser observadas em sinais de EEG. A maioria dos sinais cerebrais observados situam-se entre os 1 e 20 hertz, como podemos perceber no segundo autorretrato o qual é um videoarte.

Em minha pesquisa tive a descoberta do artista brasileiro Paulo Bruscky, sugerida por meu orientador Dr. Renato Palumbo Doria, como meu antecedente, já que Paulo realizara experimentações explorando diferentes mídias, como por exemplo, eletroencefalógrafo-eletroencefalograma.

De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa Míni Aurélio (2010), eletroencefalógrafo e eletroencefalograma é:

E.le.tro.ce.fa.ló.gra.fo: [cé] sm. Med. Instrumento com que se realiza eletroencefalograma.

E.le.tro.en.ce.fa.lo.gra.ma: [Eletro- + encefalograma.] sm. Med. Registro gráfico de atividade elétrica, obtido mediante o uso de eletroencefalógrafo.

O artista utiliza um eletroencefalógrafo com a intenção de produzir um trabalho gráfico direto do cérebro para o papel, sem utilizar as mãos como intermediárias dos desenhos (traçados). 4 min.; cor; som; vídeo arte (U-matic); Recife, 1979 na obra: Registros - Paulo Bruscky, em 1979 (fig.48).

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural – digital, a qual desenvolve uma biografia sobre o artista Paulo Roberto Barbosa Bruscky (Recife, Pernambuco, 1949), na década de 1960, o artista inicia uma investigação no campo da arte conceitual e a partir de 1970 desenvolve trabalhos em arte-xerox. Explorando as diversas possibilidades criativas da arte-xerox, criando distorções como desregulação da equipe ou da máquina e utilizando a tecnologia desse momento, sobrepondo espelhos e lentes, além do próprio corpo, utiliza o corpo como material

na produção da obra. Bruscky experimenta também com radiografias, eletroencefalogramas e eletrocardiogramas.

Figura 48 - Obra: *Registros* - Paulo Bruscky. 1979.



Fonte: Disponível em Google/Imagem.

Na publicação *Autorretrato 2001*, há reunidas algumas obras em arte-xerox, retratos do artista e de cenas urbanas sobre as quais realiza intervenções com desenhos, legendas e carimbos, com grande ironia, questionando a sociedade e também o sistema das artes.

Em 1973, forma parte do Movimento Internacional de Arte Postal, constituindo-se um dos pioneiros no Brasil nessa arte, e no ano seguinte difunde o Manifesto Nadaísta. Organiza duas exposições internacionais de arte postal no Recife nos anos de 1975 e 1976 - exposição de 1976 foi fechada pelos militares brasileiros. Produz 30 filmes de artistas e videoarte entre 1979 e 1982, e começa a produzir videoinstalações em 1983. Funda, em 1980, o xerox-filme com base em sequências xerográficas. Em 1981 ganha a Bolsa *Guggenheim* de artes visuais por um ano em *Nova York*. Participa nesse mesmo ano na sala especial sobre arte postal na 16ª Bienal Internacional de São Paulo. Outros de seus trabalhos foram a de editor de livros de artistas, em seu ateliê no Recife, com extraordinária coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea, entre eles correspondência com integrantes dos grupos *Fluxus* e *Gutai*, sendo totalmente transferido para a 26ª Bienal Internacional de São Paulo<sup>24</sup>. No Anexo estão o vídeo da entrevista e o artigo da Enciclopédia Itaú Cultural - vídeo da performance na exposição *Dedetização PB.2T* e sua página do *facebook*.

<sup>24</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. 2017. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7783/paulo-bruscky>

### 3.2. Imagem e representação

Do ponto vista psicológico e antropológico, podemos verificar as necessidades do homem de figurar, representar ou reproduzir as imagens das realidades objetivas e cotidianas com os mais diversos objetivos, como o comunicativo, o decorativo, o ritualístico, o documental, o expressivo etc. Também existe outra necessidade como a de representar o mundo interno, ou seja, a realidade subjetiva, na qual se procura dar forma a valores morais, a coragem imaterial, sentimentos, ideias das realidades irreais as quais são originárias do imaginário. O caminho da realidade à representação se dá através da percepção e da interpretação, os quais atuam como coador, perdendo seu sentido puro, sendo reconstruída, adquirindo características simbólicas e interpretativas.

#### 3.2.1. A imagem

De acordo com o dicionário míni Aurélio da Língua Portuguesa (2010), imagem é:

I.ma.gem [Lat. Imagine.] sf. 1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. 2. Representação plástica de Cristo, da Virgem, dum santo etc. 3. Estampa que representa assunto ou motivo religioso. 4. Reprodução de pessoa ou um objeto numa superfície refletora. 5. Representação mental dum objeto, impressão etc.; lembrança, recordação. 6. Representação cinematográfica ou televisada, de pessoa, animal, objeto, cena etc. 7. Metáfora [PL:-gens.]. (AURÉLIO, 2010).

Lucia Santaella e Winfried Nöth (2010) afirmam que as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes de do aparecimento da palavra escrita. Que nossa era do vídeo/infográfica, nossa vida cotidiana está cheia de mensagens visuais de tal forma que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a lamentar o decaimento das mídias verbais. Acreditam que os estudos da imagem até hoje não tem um suporte institucional de pesquisa que lhe seja próprio. “Uma ciência da imagem, uma imagologia ou iconologia ainda está por existir” (SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 13)<sup>25</sup>. As pesquisas da imagem são feitas por várias disciplinas, tais como a história da arte, as teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, a crítica de arte, os estudos das mídias, a semiótica visual e as teorias da cognição de uma iniciativa interdisciplinar. Nas observações do

---

<sup>25</sup> SANTAELLA, L; NÖTH, W. Imagem: cognição, semiótica, mídia. Editora Iluminuras LTD. 2010. p.13.

semioticista Emile Benveniste (1969, p. 1-12 / 127-135 citado por SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 13)<sup>26</sup>, define as imagens como sistemas semióticos, que a imagem pode servir, ela mesma, como meio de comunicação sobre si própria, convertendo-se dessa forma num discurso autoreflexivo – metassemiótica/metalinguístico, portanto, as imagens não podem servir como meios de reflexão sobre outras imagens. Para desenvolver uma teoria da imagem é preciso ou necessário um discurso verbal. Porém, o código verbal não pode construir-se sem imagens.

Santaella e Nöth estabelecem que o mundo das imagens se encontram em dois domínios:

- a) As imagens como representações visuais: desenhos, pintura, gravuras, fotografia e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas são objetos materiais, signos, os quais representam o nosso meio ambiente visual.
- b) As imagens imateriais: as imagens na nossa mente aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos; como representações mentais, os quais estão ligados desde sua gênese por que não existem imagens como representações visuais que nasça do mundo das imagens na mente daquele que as imaginara. Por que vivemos num mundo imaginário que alguém imaginou, por que tudo o que usamos vem da mente de alguém que o imaginou, da mesma maneira acontece com as imagens mentais, já que tem sua origem no mundo concreto dos objetos visuais. Ambos os domínios são conceitos unificadores, explicam os autores, e que por sua vez geram um terceiro signo ou representação. As pesquisas das representações visuais e mentais se encontram como tema em duas ciências muito próximas: a semiótica e a cognitiva. (Ibid., p.15).

### 3.2.2. A representação

De acordo com o dicionário míni Aurélio da Língua Portuguesa (2010), representação:

Re.pre.sen.ta.ção: [Lat.representante.2A] sf. Ato ou efeito de representar(-se). 2. Exposição escrita de motivos, queixas etc. 3. Coisa que se representa. 4. Conjunto de representantes (políticos, esportivos etc. 5. Aquilo que a mente produz, o conteúdo concreto que é apreendido pelos sentidos, a imaginação, a memória ou pensamento. [PL.: -ções]. (AURÉLIO, 2010).

O conceito de representação é um termo chave da semiótica da escolástica medieval que tratava de maneira geral os signos, símbolos, imagens e diferentes formatos de substituição. De acordo com Zimmermann (org. 1971) e Scherer et al. (1992, p. 790-853), citados por

<sup>26</sup> BENVENISTE, E. 1969, p. 1-12 / 127-135 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 13.

SANTAELLA e NÖTH, 2010. p.15). Palmer, (1978, p. 259-303), defende que o conceito é o centro da teoria da ciência cognitiva estuda temas como representação analógica, digital, proposicional, cognitiva ou, de modo geral, representação mental<sup>27</sup> por que sem representação mental não há memória. São muitas as definições na semiótica geral do conceito de representação e sua significação situa-se entre apresentação e imaginação e conceitos semióticos centrais como signo, veículo do signo, imagem e representação imagética, como significação e referência. Apresenta alguns problemas na discussão sobre o conceito de representação em diferentes línguas, relacionadas à tradução.

Existem algumas dificuldades na discussão do conceito de representação na semiótica geral, pois o domínio da significação se encontra entre *apresentação e imaginação* (grifo do autor), estendendo-se aos conceitos de signo, veículo do signo, imagem – ‘representação imagética’, significado e referência. Helbo (org.1975, citado por Santaella e Nöth, 2010. p. 16) da *Sémiologie de la representation* (grifo do autor) explica que, por exemplo, o termo é utilizado para um livro sobre semiótica da mídia visual, teatro, televisão e histórias em quadrinhos.<sup>28</sup>

### 3.2.3. A representação e o duplo

Lefebvre (1983) se pergunta: ‘Que é a representação?’. E responde:

El doble y el olvido de la presencia, el sustituto que sule la desaparición, cobrando formas diversas (reflexión, imagen, signo, etcétera). La representación, sustituto de la presencia en la ausencia, la desplaza y la remplaza, desdoblamiento y redoblamiento (por lo tanto propenso a una alienación, lo repetitivo). (LEFEBVRE, 1983. p. 271).

O duplo e o esquecer da presença, o substituto que supre a desapareição, cobrando formas diversas (reflexão, imagem, signo etc.). A representação, substituto da presença na ausência, a desloca e a substitui, desdobramento e redobramento, (portanto, propenso a alienação, o repetitivo). (LEFEBVRE, 1983. p. 271).

O autor explica que a presença e a ausência não se podem pensar como o duplo, o outro rosto, o inverso e o reverso, um mesmo acontecimento mental, social ou natural. Não pode abusar demais do famoso ‘significado e significante’; já que esses dois termos não são suficientes e introduz um terceiro termo: o inconsciente, o imaginário e a cultura – a

<sup>27</sup> ZIMMERMANN, 1971; SCHERER, 1992; PALMER, 1978 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 15.

<sup>28</sup> HELBO, 1975 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 16.

representação. Percebendo o terceiro termo como o outro - *otredad* em espanhol, alteridade em português - relação com o outro presente-ausente, alteração-alienação. Que procurar a presença fora da obra, se corre o perigo de só conseguir a sombra, o simulacro etc.

Barthes (1981, p.109-117- 122, citado por Santaella e Nöth, 2010. p.128) explica que numa imagem fotográfica convivem dois termos opostos – presença e ausência, que a “fotografia não pode negar que alguma coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado [...] Real no estado passado: simultaneamente o passado o real. Que as fotografias funcionam como ‘certificado de presença’”<sup>29</sup>. Sontag (1986, p. 25, citado por Santaella e Nöth, 2010. p.129), fala que toda fotografia é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência. Dubois (1994, p. 81, citado por Santaella e Nöth, 2010. p.129), afirma que o signo de um passado inatingível, mas imperturbável, perpétua e vicariamente presente. Que segundo esse mistério, essa força que trabalha subterrânea na fotografia, além (por trás) das aparências é a mesma que funda o desejo. [...] Presença afirmando a ausência, ausência afirmando a presença.<sup>30</sup>

Henri Lefebvre (1983) concebe a representação, seja imagem, texto ou objeto, não como algo estável, substância fixa ou verdade absoluta, mas como espaço de paradoxos e conflitos. Sustenta em sua contribuição à teoria das representações (1980) que para superar a relação presença - ausência como fenômeno de opostos binários se devem analisar e expor este vínculo como movimento dialético que implica tanto unidade como contradição, como lugar intermediário que articula esta ambiguidade. A imagem deve ser substituída da presença na ausência ou presença perdida. A obra do artista vai além da dicotomia sinalada e abre o caminho para o jogo das presenças e ausências, que tomam parte na representação. Para o autor, a imagem trata do acesso à presença, querendo surpreender ou retornar uma presença perdida, ou suspender a ausência, esse é seu lado mágico que compensa o efeito destruidor e autodestruído do verbo apolíneo. Afirma o autor que a presença se busca pela via dionisiaca: embriaguez transe, mas nesse caminho também se descobre a ausência e a fuga da presença. Exorcizar a ausência, olhar a presença para que sobrevenha essas ações mágicas iludem a ação poética, do amor da criação, do conhecimento. O autor explica que a forma e conteúdo separados são fugas da presença. Esta supõe e implica um ato: o ato poético, o qual implica também uma adição ao si, ao feito de ser e à possibilidade de uma plenitude nunca fixada, nunca definitiva. (LEFEBVRE, 1983. pp. 255-71).

<sup>29</sup> BARTHES 1981, P.109-117- 122 apud SANTAELLA E NÖTH, 2010. p.128

<sup>30</sup> DUBOIS, 1994, p. 81 apud SANTAELLA, L; NÖTH, 2010. p. 128-129.

Para encontrar alguém ou alguma obra, há que sair ao encontro, cheio de espera. A presença só se encontra durante um argumento, que está interrompida. Desenvolve-se nas representações e as ultrapassa ainda no teatro. O jogo, assim como o saber e o trabalho e a busca amorosa (busca do outro) não é senão momentos em que se revela a ausência, em que se transluz a presença. (Ibid., p. 256).

O autor acredita que a presença não ‘funciona’ (grifo do autor) como um referente, como um princípio de descodificação-codificação. Querer defini-la assim para retê-la é provocar sua fuga, sem que por ela se manifeste o estímulo da ausência. O saber também tem sua magia e pode substituir a ação poética por uma operação mágica, a posse do objeto. Trata-se aqui da unidade do ‘sujeito’ e do ‘objeto’ (grifo do autor), mas em ato e não na representação. Este ato capta numa percepção única, tanto o que o constitui em sujeito (não preexistente como uma substância), como o que percebe como objeto (no campo luminoso da consciência). Esta unidade do sujeito e do objeto não se situa mais na sua diferença, na natureza ou o inconsciente, tampouco se situa mais lá, numa verdade transcendente ou uma espiritualidade superior. Situa-se a diferença. Difere tanto da identidade abstrata (tautologia, equivalência) como da contradição por incoerência ou incompatibilidade, ou seja, da concepção trivializada da dialética. Lefebvre, explica que a arte através de sua fase crítica, ou seja, de sua crise radical, se manifesta não obstante como criação de efeitos, representação superada, prática social, invenção de formas, contribuição decisiva a segunda natureza. O amor mesmo não vale senão dito poeticamente e não na prosa do mundo (cotidiano). Que a presença da obra põe fim à remissão perpétua de cada elemento a todos os demais, esta lei da representação. (Ibid., p.276).

### **3.3. Teorizando o conceito de autoficção.**

“Entre nós, autoficção seria o nome de que?” (NORONHA, 2014, p. 181). Jovita Maria Gerheim Noronha, organizadora de livro “Ensaio sobre a Autoficção”, reúne neste texto uma seleção de ensaios de críticos franceses respeitados sobre a autoficção. Foi Serge Doubrovsky quem inventou o termo autoficção para definir o pacto de leitura de seu livro “Fils”, em 1977. Noronha (2014), explica que o presente texto o trouxe para a língua portuguesa para fornecer ao leitor brasileiro a história e o entendimento quanto aos variados ensaios de teorização e polêmica em torno do conceito de autoficção, com a intenção de se inserir em nosso contexto em busca da resposta.

O presente capítulo se propõe a explicar e justificar minha intenção de definir a presente dissertação “Jesus, presença em ausência, autorretrato como gênero expandido” como uma

escrita do *Eu*, uma autobiografia: autor/narrador/personagem/protagonista, em primeira pessoa, com um pacto de veracidade/identidade, apoiando-me no conceito de autoficção formulado por Serge Doubrovsky – o pacto de leitura para seu livro *Fils*, em 1977, no qual o herói tem o nome do autor. Interpretando esta dissertação como uma escrita de si, como autoficção/autorretrato, o princípio de ambiguidade – pacto de leitura se torna produto da mistura ou hibridez entre o pacto autobiográfico: fantástico e o pacto ficcional - pacto ambíguo, onde há a responsabilidade de que os dados fornecidos na presente dissertação estejam sujeitos à verificação – autobiografia: princípio de veracidade, já que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor.

Serge Doubrovsky colocara seu próprio nome ao seu personagem em seu romance *Fils* (grifo nosso). Explica que essa ambiguidade do contrato com o leitor põe em evidencia a ambiguidade de seu projeto:

- a) Veracidade da informação.
- b) Liberdade da escrita.

A ambiguidade desejada para aludir que a estratégia da ambivalência termina pertencendo ‘na tradição do romance autobiográfico’, desvelando com o conceito que escapou do controle de seu inventor, é gerada por dois movimentos diferentes:

- a) Uma dilatação de seu campo genérico.
- b) Uma apropriação da categoria que afastou, trocando seu sentido.

É preciso verificar que a ‘autoficção’, converte-se na atualidade o nome de escritos narrativos em primeira pessoa. Em relação a seus antecedentes, Noronha, reflete que alguns críticos, inclusive Doubrovsky, consideram que o neologismo, como palavra nova, veio para nomear um exercício que, de fato já existia. Segundo Silvano Santiago (2014. p.8, citado por Noronha, 2014 p.8) “a autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais especializada”; o conceito autoficção, atualmente continua a polêmica sobre um consenso no que se refere à sua conceituação e é apresentada ao leitor brasileiro.<sup>31</sup>

O texto de Noronha inclui os seguintes autores: Philippe Lejeune, Vincent Colonna, Jacques Lacarme, Serge Doubrovsky, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Vilain e Philippe Gasparini.

---

<sup>31</sup> SANTIAGO, S.2014. apud NORONHA, J. 2014 p.8.

De acordo com Raymond Federman (2014, p. 208, citado por Noronha 2014, p.208), a palavra *autoficção é um metadiscurso*. Uns dos traços que distingue Serge Doubrovsky no livro *Une mère russe* (grifo nosso) [Uma mãe russa] (tradução do autor) d’Alain Bosquet, é que o considera um “autorretrato sem complacência”<sup>32</sup>. Para o autor a autoficção se caracteriza dessa mesma maneira, particularmente em 1984, em uma ética baseada na dúvida sistemática, verdade dos fatos e boa-fé do próprio autor. Um novo gênero que tem sua marca distintiva do metadiscurso crítico. (Ibid.,192-193). Philippe Gasparini (2014, p.191, citado por Noronha, 2014, p.191), define a autoficção como a ficção que ele decidiu como escritor, produzir dele mesmo e para ele mesmo, incorporando a experiência da análise da temática e a produção do texto. A escrita é uma prática social e comunicacional e explica que o metadiscurso - nos permite perceber como os escritores se refletem nos textos com intenções comunicativas. É um recurso que os escritores aproveitam para estabelecer ou construir explicitamente seus textos.

Segundo Vincent Colonna (2014, p.39-40-41, citado por Noronha, 2014, p. 39-40-41), na autoficção fantástica, no centro do texto se encontra o autor como na autobiografia, o herói, que transforma sua existência e sua identidade, história irreal, indiferente à verossimilhança – existência e identidade como duplo que se faz visível no personagem fora do comum, onde sua imagem nunca seria associada ao autor. Diferente da postura biográfica, não só se limita a concertar a existência, mas a inventa antes, a distância entre a vida e o escrito. Explica que a aproximação com a pintura é ilustrativa e apresenta como exemplo os retratos renascentista denominados ‘in figura’, no qual o pintor se insere na tela, cedendo seus traços a uma figura religiosa ou histórica e inventa a existência; o escritor não é somente uma personagem, mas é também elemento artístico – dependendo da obra. O dublê do pintor se sobressai amiúde por seu olhar que escapa do espaço do quadro, voltado ao espectador. Nos autorretratos que Dürer pintou de si mesmo sob a figura do Salvador – cristo ultrajado de 1493 é comparável com o autorretrato do mesmo ano.

Também Filippino Lippi e Masaccio figuram nos afrescos da capela Brancacci como espectadores assistindo aos ‘Ao de Pedro’. Caravaggio, segundo a tradição, em sua pintura ‘Davi com cabeça de Golias’, retratou seus próprios traços para animar o rosto decapitado de Golias. Os modernos prosseguem experimentando uma inspiração luterana – transfiguração de Cristo – o que podemos observar em Samuel Palmer e Gauguin. Entretanto, Ensor, Dalí, Roy Lichtenstein ou David Hockney, utilizam o gesto para materializar o fantasma e mitologia

---

<sup>32</sup> FEDERMAN, R. apud NORONHA, J. 2014 p.208.

pessoal nos autorretratos ‘mole com toucinho assado’, de 1941, no qual Dalí pintou seu *soft self portrait*, variação do relógio mole.

Lichtenstein, em 1978, com seu excelente autorretrato no qual o pintor aparece através de um espelho que reflete a famosa trama, como senha de produção do artista Pop, igual ao artista David Hockney, em 1974, na gravura onde o artista é o mesmo modelo, que mostra Hockney nu e Picasso olhando para um croqui, sentados frente a frente, em um *tête-a-tête* (grifo nosso) que nunca aconteceu. De um local diferente, Van Gogh, Rembrandt, Frida Kahlo e Lucian Freud, apresentaram sua nudez abatida – artistas que realizaram uma pintura ascética de autorretrato, desvelando de forma clínica as corrupções de seus próprios rostos e corpos angustiados pela busca de semelhança, concluindo que existe uma distância entre essas licenças pictóricas e uma representação de si localizada em um mundo mítico ou lendário. Portanto, a autoficção fantástica se diferencia da fabulação biográfica, da mesma forma que a representação *in figura* (grifo do autor) se distingue do autorretrato tradicional ou ascético.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>COLONNA, V. apud NORONHA, J. 2014, p. 39-40-41

## Capítulo 4: O autorretrato

### 4.1. Conceito de retrato e autorretrato

De acordo com o dicionário míni Aurélio da Língua Portuguesa (2010), retrato:

RE.TRA.TO. [It. Ritratto.] sm. 1. Representação da imagem duma pessoa real, por desenho, pintura, gravura etc., ou por fotografia. 2. Figura, efígie (de alguém). 3. Fig. Pessoa muito semelhante a outra. 4. Fig. Modelo; exemplo. 5. Fig. Descrição mais ou menos fiel e detalhada de algo ou alguém. (AURÉLIO, 2010).

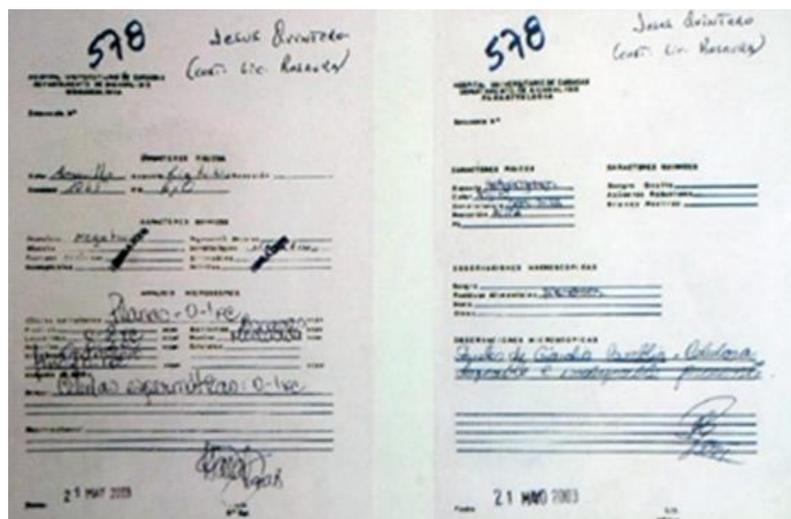
De acordo com o dicionário míni Aurélio da Língua Portuguesa (2010), autorretrato:

AU.TOR.RE.TRA.TO [Aut (o)- + retrat] sm. Retrato de um indivíduo feito por ele próprio.

O retrato é uma representação da imagem de uma pessoa ou objeto produzido por outra pessoa. O autorretrato é o retrato de um indivíduo feito por ele próprio, é um olhar para dentro, uma ação de introspecção.

### 4.2. O autorretrato como gênero expandido

FIGURA 49 - Imagem digitalizada dos testes de Jesus Enrique Quintero. Obra: Projeto de Instalação: *Autorretrato, con mi arte y mi mierda tengo*. Ateneo de Valencia. Valencia/Venezuela. 2003.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 50 - Imagens digitalizadas do catálogo 61 - Salão Nacional Arturo Michelena. Ateneo de Valencia. Valencia/Venezuela. Autor: Jesus Enrique Quintero. Obra: Projeto de Instalação *Autorretrato, com mi arte y mi mierda tengo*. 2000.

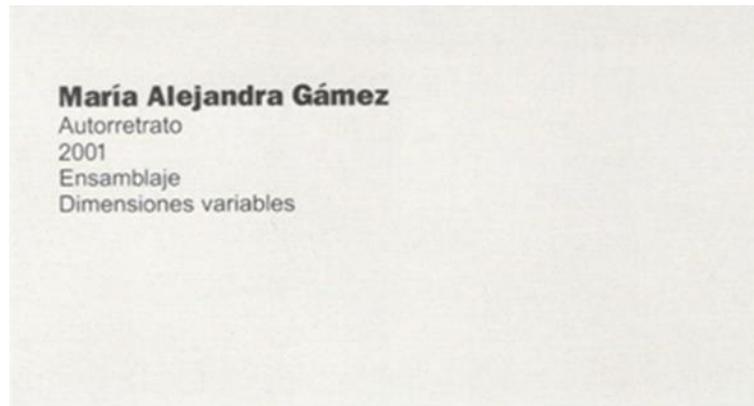


Fonte: Jesus Enrique Quintero.

Refletindo sobre o retrato além da aparência fisionômica tradicional do gênero, apresento meu primeiro autorretrato: “Autorretrato, com mía arte y mía mierda tengo”, feito no ano de 2003 (fig.49-50). Os antecedentes que me motivaram a desenvolver esta obra foram, em primeiro lugar, a visualização de outros autorretratos além do referente tradicional do gênero nos 60 Salões Nacional Arturo Michelena no ano de 2002 (fig.51-52). Nesse momento eu era assistente da artista e pedagoga Nancy Urosa Salazar, que desenvolvia sua tese de mestrado na Venezuela sobre o autorretrato, a qual se intitulava “Te veio baixo a pele”. Um dos elementos de sua linguagem plástica eram radiografias, as quais as utilizavam como autorretratos. Para esse trabalho, assisti na TV a uma publicidade de uma barra energética comercial, onde o slogan era “O que você come, você é” e de uma forma satírica pensei: se você é o que come, também é o que mijá e caga. Nos dias anteriores, havia me sentido doente e realizei dois testes médicos, um de urina e outro de fezes e resolvi participar nos 61 Salões Nacional Arturo Michelena com

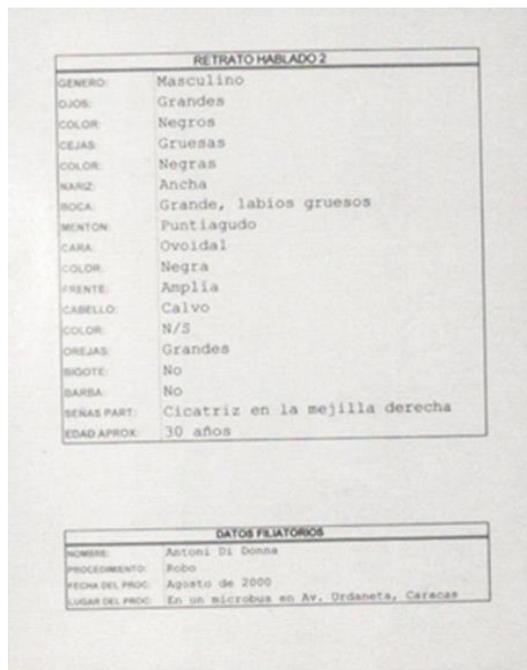
este autorretrato. Apresentei como projeto de instalação da seguinte maneira: coloquei os testes originais em uma folha branca, um ao lado do outro, dentro de um envelope de radiografia e escrevi na ficha do paciente meus dados como se fosse uma ficha técnica da obra. A obra foi impressa em papel fotográfico em grande formato, conformando um díptico de aproximadamente 3x3, selecionada e exposta no salão.

FIGURA 51 - Imagem digitaliza do catálogo dos 60 Salões Nacional Arturo Michela. Obra: *Autorretrato*. Autora: María Alejandra Gámez. Valencia/Venezuela.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

FIGURA 52 - Imagem digitaliza do catálogo dos 60 Salões Nacional Arturo Michela. Obra: *Autorretrato*. Autor: Antonio Di Donna. Valencia/Venezuela. 2000.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

### 4.3. Bibliografia crítica

Procure textos críticos sobre o autorretrato como gênero expandido, fora de seu referencial tradicional, de autorretratos de artistas que buscam sua própria autorreferencialidade. Desde seus elementos que o constituem como autorretrato: identidade, representação, autorreferencialidade, autobiografia, autoficção. Pesquisando seus antecedentes históricos para conhecer como se desenvolveu, como e por que se geraram as trocas com relação ao modelo referencial. Para refletir sobre os diálogos estéticos entre a performance, a literatura e a arte eletrônica dentro de uma estética narcisista e o autorretrato como gênero expandido, entendendo o expandido como estendido a outras mídias – as intermídias.

Leon Battista Alberti (2005, p. 44, citado por Danto, 2005, p.44) explica que para os antigos, Narciso era considerado o precursor da representação artística e o espelho uma metáfora natural para definir a teoria da arte como mimeses – imitação da realidade. Apoiando-se nas teorias de Platão e Shakespeare, os quais acreditavam que as vozes de Sócrates e Hamlet, eles proclamavam que a arte é um espelho da realidade.<sup>34</sup>

Por sua parte, Alberto Boato (1998, citado por Mezza, 2004): afirma que Narciso começa uma jornada de separação e isolamento que o levará longe, não só das belas criaturas da vida, mas também do mesmo mundo. (Tradução nossa). A autora fala que esta frase de Alberto Boato, que é um crítico italiano, especialista na análise da arte das vanguardas históricas, que a imagem de Narciso lhe dá sentido à sua pesquisa. Ela propõe investigar os inícios, os novos caminhos do autorretrato como gênero tradicional com respeito à arte contemporânea. Acreditando que é Narciso o personagem que, preso de seu reflexo na água e de seu rosto de análoga beleza, representa o conceito de um autorretrato tradicional: “a imagem do homem frente a si mesmo” (grifo nosso), a autorreferencialidade total<sup>35</sup>.

Como antecedente da presente dissertação, me servi do texto de Mezza (2004): “El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta”. Artigo que parafraseei e traduzi para a presente dissertação.

A autora apresenta propostas sobre os limites e as limitações do autorretrato nas artes plásticas após a década de 60 na busca de bibliografia com uma visão crítica sobre o autorretrato como gênero expandido. Mezza, ao iniciar o levantamento da bibliografia para definir ao gênero e dar resposta às suas interrogações sobre o tema, percebe que existe muito pouco material

<sup>34</sup>LEON, B. apud DANTO, A. 2005. p. 44.

<sup>35</sup>BOATO, A. apud MEZZA, 2004.

bibliográfico que apresenta uma análise do gênero dentro de uma perspectiva mais crítica e em relação à variedade de obras que conformam sua pesquisa. Explica que os materiais teóricos sobre um pensamento reflexivo e crítico sobre o tema que mais abundante é do tipo descritivo, localizados nos catálogos de exposições, sobretudo espanhóis, que apresentam ideias interessantes, mas poucos avançam além dos gêneros na arte moderna.

Segundo Pablo Jiménez Burillo (2004, p.34, citado por Mezza, 2004), no catálogo e do ensaio intitulado ‘O artista frente a si mesmo’, expressa: “... Las reflexiones sobre el autorretrato, que sin duda las ha habido, parecen haberse llevado, de antiguo, mal con las imprentas, y la bibliografía que tenemos es escasa y, forzosamente, primaria...” (grifo nosso), cuja tradução seria “... As reflexões sobre o autorretrato, que sem dúvida existem, parece haver-se levado, de antigo, mal com as impressas, e a bibliografia que temos é escassa e, forzosamente, primária...”<sup>36</sup> (tradução nossa).

Ante a ausência de questionamentos em torno do gênero, cujas manifestações contemporâneas o desafiam cada vez de maneira mais aguda, intenta definir primeiro os antecedentes dos gêneros em questão, definindo certa função originária do gênero do retrato e seu subgênero, o autorretrato. Segundo Galienne e Pierre Francastel (1995, p. 11, citados por Mezza (2004):

‘El deseo que tienen los seres humanos de controlarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presentes de todos los tiempos’<sup>37</sup>. –

‘O desejo que tem os seres humanos de controlar-se por meio da interpretação de sua própria imagem parece formar parte dos mais antigos impulsos da humanidade, e a arte do retrato individual é uma das atividades artísticas mais universalmente presentes de todos os tempos’ - (tradução nossa).

A autora esclarece que apesar da afirmação de Galienne e Pierre Francastel (1995), de que desenvolvem a leitura evolutiva do gênero que vai aparecendo e reaparecendo sob formas diversas e sofre crises e renovações até sua suposta dissolução, desde o surgimento do gênero até o século XX, para os autores, o retrato surge quando a intenção de representar o homem genérico se faz mais ambiciosa e deriva da produção de rasgos particulares do sujeito apresentado. Já nestas instâncias, ocorre uma relação particular com a sociedade da qual se espera a identificação, o reconhecimento do referente. A partir daí, na história da arte, há

<sup>36</sup> JIMÉNEZ, P. apud MEZZA, 2004.

<sup>37</sup> GALIENNE E PIERRE FRANCASTEL 1995, p. 11. apud MEZZA, 2004.

testemunhas da proliferação destas imagens sob duas condições ideais para sua existência, com as que se delimita certa especificidade do gênero:

- a) Rasgos individualizados do retratado.
- b) Possibilidade de identificação com o modelo.

Continuando, a autora ressalta que a estes foi acrescentando o destaque de convenções e significações que cada cultura lhe foi concedendo e fazendo representações através do tempo, em relação, muitas vezes, aos conceitos de função ou de eficácia. Os mesmos autores, que escrevem em meados do século XX frente a um primeiro significado do gênero do retrato, no entanto ‘imagem fiel do modelo’, observaram ausência de elasticidade, propondo outra formula “... evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular visto por otro...” – “... evocação de certos aspectos de um ser humano particular visto por outro”. (tradução nossa).

Mezza argumenta que ante o início da fotografia e o da democratização do desejo de eternizar uma imagem feita da realidade, o gênero corria perigo e aquele foi uma das chamadas de atenção até a redefinição de seus limites e de sua especificidade, abrindo uma nova fase na história do retrato. No final do século XIX, se seguia apresentando a necessidade da identificação do retrato e a representação figurativa tramava uma variante substancial: é o tempo do fim dos mecenas e da troca por uma clientela burguesa para os artistas. Com a finalidade de serem mais transparentes nos retratos comissionados, abre-se o caminho ao retrato qualificado como ‘psicológico’. A figura nascia da observação real, mas a exploração das qualidades do sujeito se traduziriam em novidades formais na representação, como as que introduzem Edgar Degas. (fig.53).

FIGURA 53 - Autor: Edgar Degas. *Retrato de Diego Martelli*. 1879, gênero retrato, escola francesa do século XIX. Técnica pintura em óleo sobre lenço, de estilo impressionista, medidas 75 x 116 cm. Coleção da Associação Amigos do Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: Coleção da Associação Amigos do Museu Nacional de Belas Artes – AAMINBA – Argentina.

O sujeito já não era estimado como um modelo que somente posava, senão como suporte de toda uma personalidade e um caráter individual, mais ainda pela captação de seus traços fisionômicos. O modelo se encontra num entorno selecionado, dialogando com todos os elementos da cena. Esta renovação aplicada ao gênero é a síntese entre uma necessidade burguesa emergente e a iniciativa de certos artistas.

Cintia Mezza aclara que os retratos fiéis à tradição clássica continuam sendo produzidos ainda hoje e estende o fenômeno, só que conscientes das perdas de terreno e as ressignificações de suas funções. Acredita que à luz destes atos, muitos pontos de vistas tradicionais foram questionados, mas a relação modelo-retratado, em termos de conhecimento do referente, seguia uma questão central. Afirma que os autores Galiene e Pierre Francastel (1995, p.220 citado por Mezza, 2004), anunciam o nascimento de um ‘Novo Realismo’:

Esta modificación de una práctica tan antigua coincide además con un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. Los pintores se desinteresan de la pose y de la estabilidad para interesarse cada vez más (...) en el movimiento, en lo efímero, en lo instantáneo de una manera general en el universo de los fenómenos con preferencia al universo de los hombres<sup>38</sup>.

A autora acredita que este processo é útil para compreender a função e eficácia do gênero na história e avalia suas condições atuais. O ponto de partida de sua pesquisa coincide com as frases finais da obra de Galiene e Pierre Francastel, mas não com suas conclusões. Afirma que no último capítulo de sua obra: O Retrato sob o título ‘Dissolução do gênero’, os autores acreditavam que o modelo se acerca mais às percepções sensíveis do artista e que o produto será um elemento a mais, entre os elementos da obra. Afirmam os autores que os pintores Gauguin e Casanne foram os primeiros a afastar-se de um lado do sentido tradicional do retrato, criando uma nova imagem ainda a partir de todos os suportes de toda representação figurativa bidimensional, mas dando o passo inicial do salto definitivo à abstração.

Galiene e Pierre Francastel, 1995, p. 225 citado por Mezza, 2004), afirmam que “Hacia el 1900 el retrato oscila entre un número bastante considerable de fórmulas, alguna de las cuales continúan con la tradición y las otras que representan la producción de las generaciones de vanguardia”<sup>39</sup>. Defendendo assim os autores Galiene e Pierre Francastel (1995), pela dissolução do gênero devido além das transformações surgidas, eles não veem que os artistas conseguem contribuir com uma verdadeira e nova interpretação da figura humana, e muitos

---

<sup>38</sup> GALIENNE E PIERRE FRANCASTEL 1995, p. 220. apud MEZZA, 2004.

<sup>39</sup> Ibid., p.225.

deles, no final do século XIX e princípios do XX se afastam cada vez mais da representação da figura humana e de seu gênero, pelo qual, os retratos passaram a ser uma ‘atividade episódica’. É Pablo Picasso, um dos personagens que segundo os autores foi o detonante de suas afirmações finais. Eles se perguntam se este artista trabalhou finalmente a arte do retrato ou não e, acreditam que: “... para él como para tantos otros de su época, la figura humana no es más que el soporte para una especulación plástica...”.

Como outros tantos de sua época, a figura humana não é mais que o suporte para uma reflexão plástica. O gênero, em função das representações sensíveis do artista, não é o gênero, pois, só há retrato, segundo eles, quando existe a intenção de que apareça outra individualidade distinta da do artista. Quando se considera os seres como elementos de realidade entre outros elementos, a partir dali, já não é verdadeiramente possível falar de retrato. Concluindo, a noção tradicional de retrato se dissolve por estas correntes:

- a) A situação da representação mimética do mundo exterior por uma reflexão analítica sobre as representações do espírito, sem conexão com a realidade externa.
- b) A dificuldade no reconhecimento fisionômico.
- c) A substituição do tema pelas estruturas próprias da história da arte.

Françoise Gilot, (2004, conforme citado por Mezza, 2004), explica num breve relato poder ilustrar este momento de mudança e de dissolução do gênero e comenta significativamente que Pablo Picasso, em seu retrato de 1946, tinha a intenção de que fosse bastante realista, mas depois de trabalhar um rato sobre ele disse:

... no, ese no es tu estilo, un retrato así no podría representarte en absoluto'... La modelo había posado sentada pero Picasso dijo entonces: '...no te veo sentada, no eres para nada del tipo pasivo, solo puedo verte de pie (...) tengo que fundamentar tu rostro en otra idea (...) aunque tu cara tiene forma de óvalo bastante alargado, para representar su luz y su expresión tengo que ensanchar el óvalo (...) compensaré la longitud pintándolo de un color frío, de azul. Será como una lunita azul...'<sup>40</sup>

Esta história nos expõe por onde pode derivar a transferência da vida à imagem, dando como resultado o retrato “Mulher Flor”, uma flor erguida de pétalas e folhas grandes e com um rosto feminino.

---

<sup>40</sup>GILOT, F. (2004. apud MEZZA, 2004.

FIGURA 54 - Obra: *Mujer con una Flor* de Pablo Ruiz Picasso. 1932.



Fonte: Disponível em Google Imagens.

Mezza, frente ao empreendimento de morte do retrato de Galiene e Pierre Francastel, sua sugestão foi refletir no fenômeno de ampliação e expansão dos limites do gênero, principalmente em sua variante autorretrato. Certas categorias, antes de eliminar-se, podem esgotar suas possibilidades de elasticidade. Ela propõe pensar em que estas categorias se expandem sobre seus velhos limites frente às manifestações artísticas que se voltam mais autoreferenciais, o autorretrato, se redefine: limites e especificidade, agenciando o terreno e sobrevive.

Segundo a autora, todos os processos implicam fissuras, mas não necessariamente extinção, só trocam de pele. Considera oportuno remeter-nos às particularidades do autorretrato em relação ao retrato e a um breve retorno por suas funções tradicionais. Afirma que fundamentalmente o primeiro foi e é definido como o retrato de um sujeito feito por ele próprio, portanto, dentro das tipologias do retrato esboçadas na obra de Pierre e Galiene Francastel, pertencem ao modelo retrato de artista e, portanto, subgênero, às prerrogativas daquele, fundamentalmente à tradição de semelhança com seu referente-modelo, com a singularidade da unificação: 'sujeito que pinta' - 'personagem retratado'. Conclui que o autorretrato alude a uma curiosa mistura entre artifício e natureza, entre máscara e espelho.

Mezza esclarece que no contexto europeu se distinguem três grandes espécies de autorretrato, segundo Julián Gallego<sup>41</sup>:

- a) Aqueles artistas que se introduzem numa cena civil e sacra.

---

<sup>41</sup> GALLEGO, J MEZZA, 2004.

FIGURA 55 – Obra *A liberdade guiando ao povo* de Eugène Delacroix. 1830. Considerada como autorretrato do artista. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões 2.60 x 3.25.



Fonte: Louvre-Lens.

- b) Aqueles onde o artista, só ou acompanhado, se retrata com utensílios e símbolos de seu ofício, em relação com o prestígio social derivado de sua atividade.

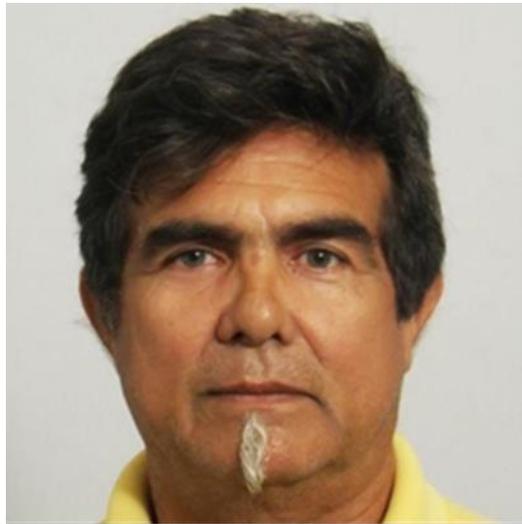
FIGURA 56 - *Autorretrato diante do cavalete* de Vincent van Gogh. Museu Nacional. 1888.



Fonte: Museu Nacional Van Gogh.

c) Aqueles que, simplesmente se retratam.

FIGURA 57 - Lambe-Lambe do artista venezuelano Jesus Enrique Quintero. 2015.



Fonte: Jesus Enrique Quintero.

A autora indaga os novos caminhos que começou a transitar no gênero artístico tradicional nas novas vias da arte contemporânea. Fala que é Narciso o personagem que fixa em seu reflexo na água e de seus rostos de análoga beleza, nascimento do conceito de um autorretrato tradicional: a imagem do homem frente a si mesmo, autorreferencialidade em total.

Cintia Mezza realiza um levantamento de obras artísticas intituladas autorretratos de meados do século XX em diante, e em suas observações percebe um conflito por serem obras que apresentam um tipo de imagem em desacordo com a definição tradicional do gênero. Sua intenção é encontrar material para a discussão sobre o lugar dos gêneros tradicionais na arte contemporânea e propor, em primeiro lugar, analisar os limites de suas funções e especificidades e em segundo lugar, apresentar o autorretrato como espaço de adensamento de novos modos possível; para o artista, definir-se a si mesmo e novas formas de trabalhar a materialidade referencial.

Pensa que se gera todo um processo no qual o gênero expande seus limites, mas que produz à sua vez, novas limitações. Para estabelecer esse processo de troca referencial, a autora realiza uma seleção de 9 obras que lhe permitem pensar na problemática entre a obra e seu título.

1. Joan Miró, *Autorretrato*, 1960.

FIGURA 58 - *Autorretrato*, 1960. Óleo e lápis sobre tela. Fundação Joan Miró, Barcelona.



Fonte: Depósito de coleção particular.

2. Antonio Seguí, *Autorretrato con las vocaciones frustradas*, 1963.

FIGURA 59 - *Autorretrato con las vocaciones frustradas*.



Fonte: Depósito de coleção particular.

3. Antoni Tàpies, *Autorretrato en paisaje*, 1987.

FIGURA 60 - Antoni Tàpies, *Autorretrato en paisaje*, 1987.



Fonte: Depósito de coleção particular.

4. Clorindo Testa, *Autorretrato con la peste*, 1988.

FIGURA 61 - Clorindo Testa, *Autorretrato con la peste*, 1988.



Fonte: Depósito de coleção particular.

5. Diego Lara, *Autorretrato*, 1989.

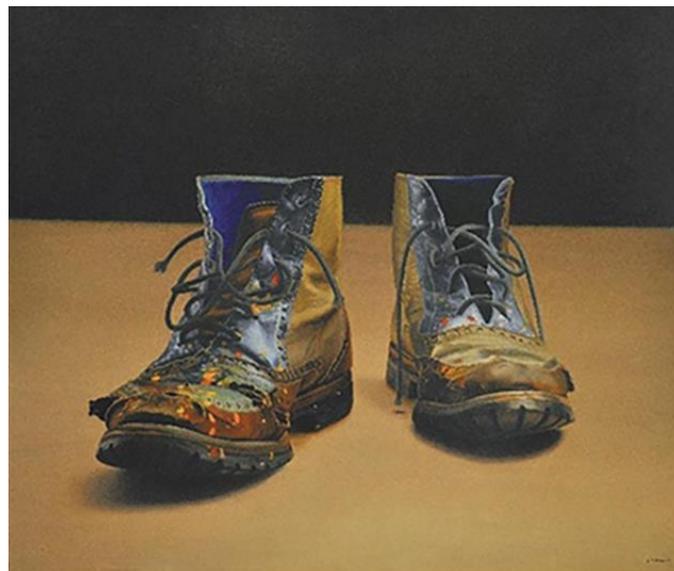
FIGURA 62 - Diego Lara, *Autorretrato*, 1989.



Fonte: Depósito de coleção particular.

6. Hugo Laurencena, *Autorretrato*, 1996.

FIGURA 63 - Hugo Laurencena, *Autorretrato*, 1996.



Fonte: Depósito de coleção particular.

7. Marina De Caro, *Autorretrato em tricot*, 1997.

FIGURA 64 - Marina De Caro, *Autorretrato em tricot*, 1997.



. Fonte: Depósito de coleção particular.

8. Nicola Costantino, *Autorretrato*, 2000.

FIGURA 65 - Nicola Costantino, *Autorretrato*, 2000.



Fonte: Depósito de coleção particular.

9. Nora Correias, *Autorretrato*, 2001.

FIGURA 66 - Nora Correias, *Autorretrato*, 2001.



Fonte: Depósito de coleção particular.

Cintia Mezza observa nestas obras que os artistas das últimas décadas acharam outras formas de mostrar-se à sociedade, pois, já não se apresenta o rosto ou o corpo de maneira análoga, senão, outro tipo de imagem. As obras se intitulam ‘autorretratos’, mas não respondem aos supostos critérios estabelecidos da arte do retrato tradicional do gênero. Que se bem conservam o título verbal, autorretrato, é evidente que desafiam ao gênero. Esta apreciação lhe gera a pergunta sobre o giro em torno ao novo destino do referente – a representação fisionômica do artista – que aparece ausente: obras sem corpo, sem rosto. E diz que o que mais lhe inquieta são as características da imagem que está em lugar desse rosto ausente, das representações de semelhança daqueles artistas que os produzem. Não é o rosto o que encontramos em seus autorretratos.

Sua hipótese central é o poder de permanência da autorreferencialidade – os elementos estéticos com os quais eles se identificam e produzem suas obras mediante o deslocamento da mesma até outra materialidade. E neste novo processo, ela o entende como novas possíveis definições e autodefinições do sujeito artista.

Propõe então a resistência da autorreferencialidade e a expansão dos limites do gênero dessa instância de produção, mas neste caso, dessa instância de recepção. Percebe que neste mesmo processo de expansão de seus limites, gera também novas limitações, pois essas obras,

por não devolver aos espectadores a representação antiga esperada, a imagem tradicional do gênero, rompe o horizonte de expectativas enquanto sistema de normas de expectativa objetivadas na instância da recepção.

Mezza afirma que as ditas obras para poder ser reconhecidas como autorretrato, têm que apelar aos espectadores para previamente conhecerem as obras dos artistas, ou ao menos parte delas, para reconhecer os aspectos de seu trabalho plástico, suas composições, materiais e suportes recorrentes, apelando a um reconhecimento integrado do artista com sua obra. Considera que conservando o título autorretrato, se reafirma, em parte, a elasticidade do gênero que se alimenta de todos os desvios na representação, em renovações que foi experimentando ao longo de sua própria história. Mas confirma que o poder das autorreferências se desloca, mas não se perde a potência e contribui à produção de obras com estas características – ao limite – que seguem ligadas ao gênero por sua denominação e por seu conteúdo autorreferencial, mas às vezes discutem com ele, com suas velhas premissas. Neste jogo de ausências e presenças, a autora pensa na elasticidade de certas categorias e considera quatro possíveis variantes deste gênero expandido:

- 1) Aqueles artistas que experimentam no autorretrato o deslocamento da autorreferencialidade até os rasgos de seu estilo, os elementos de sua obra, identificando-se com ela, como sucede no caso de Marina de Caro, por exemplo.
- 2) Outros artistas que tendem a preservar certos rasgos de seus rostos ou certa imagem que de alguma maneira continuam ligada ao corpo, apesar de toda uma relação de sentido com sua obra. É o caso de artistas que apresentam seus sapatos ou suas mãos sob o título “Autorretrato”. Este tipo de imagem metonímica se observa na obra de Nicola Costantino.
- 3) Aquele que claramente é o artista, o sujeito na pintura, na fotografia, mas é personificado como outro. Estes são casos interessantes para se experimentar o artista como suporte do relato, de sua própria decisão de estreitar laços com a história da arte, de referir a ela e não a si mesmo, o de apresentar-se a partir do discurso da história da arte que lhe outorga um lugar legitimado na sociedade, como por exemplo, a produção fotográfica de Cindy Sherman.
- 4) As obras intituladas “Yo como... algo o alguien”. Aquelas nas quais parece haver uma interpretação de questões de identidade individual ou social, como por exemplo, o que sucede com na obra de Guillermo Kuitca, intitulada Yo como el ángel, 1985.

Mezza chega à seguinte conclusão: ao transgredir os limites dos modelos estabelecidos, se põe em evidência a necessidade de novas vias de entendimento. As novas produções que

acrescentam o gênero autorretrato a partir da metade do século XX podem ser consideradas como produto destas últimas gerações de artistas que imaginam novas maneiras de definirem-se a si mesmos. Sua obra e sua produção plástica podem funcionar como estratégia de apresentação em sociedade, gerando novos pactos – como os pactos de leitura da autoficção, de credibilidade entre artista produtor e os receptores – os espectadores.

Refletindo sobre as características destas obras selecionadas e analisadas por Mezza, acredito que meus dois autorretratos têm pontos de coincidência, ambos possuem por título autorretrato e não representam a imagem fisionômica tradicional do gênero. Os supostos critérios estabelecidos da arte do retrato conservam o título verbal, mas desafiam o gênero ao aparecer ausente o corpo e rosto. Em lugar de minhas características fisionômicas, em ambos os autorretratos está presente minha autorreferencialidade através da expressão verbal. Trata-se de obras que só tem palavras, as quais são descrições de mim, como por exemplo, meu nome, estado de saúde corporal e mental – identidade. Neste jogo da ausência do referencial tradicional do gênero, proponho meu primeiro autorretrato intitulado: “*Autorretrato, como mi arte y mi mierda tengo*”, o segundo autorretrato intitulado “*Autorretrato, más allá de la apariencia*”, os dois autorretratos transgredem os limites dos modelos estabelecidos na busca de sua elasticidade para colocar em evidencia sua expansão, procurando um novo entendimento do espectador sobre o subgênero.

#### **4.4. Autorretrato e a escrita de si: dialogismo entre o autor e a personagem.**

No caso da videoinstalação “Autorretrato, a outra”, obra composta por um retrato: “Retrato, além da aparência” (fig.2) – Avaliação Psicológica – e um “Autorretrato exterior” – vídeoarte - (fig.1) – alma e corpo, ausência e presença, apresenta a autoconsciência de que sou múltiplo, que tenho um lado interior e um exterior que me conformam como sujeito, como unidade, como um só. De igual modo acontece com a presente dissertação: “Jesus, presença em ausência, autorretrato como gênero expandido”, desenvolvida em uma visão autobiográfica – imagem externa – já que no segundo o prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov, esclarece que Bakhtin (2011) diz: minha vida se converte em um ingrediente na construção estética; somente se eu posso colocar-me de um ponto de vista exterior – neste caso como pesquisador de eu mesmo, se alcanço englobar todos os elementos para seu acabamento, porque

devo estar dentro do horizonte de outra pessoa: eu como o autor para a personagem ou a obra. (BAKHTIN, 2011. p. XIX)<sup>42</sup>.

Afirma Bakhtin (2011) que quando regressamos a nós mesmos e a meu lugar fora do sujeito – o eu que sofre, quando dou forma e acabamento ao material, começa a atividade estética da compenetração – preenchimento do material da compenetração: dos elementos transgredientes – fora dos limites do possível, fora do que já estava pensado. Quando contravenho um papel, admito que aquele era um papel, porque alcanço o acabamento somente de fora – exterior, através do olhar do outro. Bakhtin define dois planos de pessoa humana: a) Espacial – corpo; b) Temporal: ao relacionar-se com à ‘alma’, só meu nascimento e minha morte afirma Bakhtin (2011) me constituem como um todo.

O outro é simultaneamente constitutivo do ser e principalmente assimétrico a ele, já que a pluralidade dos homens se encontra além das multiplicidades de eus: no que cada um é o complemento imprescindível do outro. O podemos ilustrar na citação de Bakhtin sobre uma frase de Dostoiévski: Onde ele se define como ‘realista em sentido superior’ e não como ‘psicólogo’. Não só se agrada em expressar uma verdade interior: descreve homens que existem fora dele, não minimizados a uma única consciência; porque é sua multiplicidade a verdade de seu próprio ser (Ibid., XXVI- XXVII)<sup>43</sup>.

De uma visão exotópica: posso tentar imaginar minha própria imagem externa, ver-me de fora, através da linguagem da autossensação interna para a linguagem da expressividade externa. A criação estética é exemplo para essa forma de relação humana, portanto, eu como autor devo englobar a outra pessoa, completando-a e dotando-a de sentido, a qual Bakhtin (2011) chama de “relação assimétrica de exterioridade e de superioridade” (Ibid. XIX)<sup>44</sup>, considerando-a como condição indispensável à criação artística.

A primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em *depurar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível com um artista ocupando uma posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vende o artista homem. Aliás, parece que sempre é possível distinguir o autorretrato do retrato a partir de alguma característica um tanto ilusória do rosto, o qual não parece englobar o homem em sua totalidade, até o fim: o homem que ri no autorretrato de Rembrandt sempre provoca em mim uma impressão quase horripilante, assim como o rosto alheado de Vrubel (Ibid., p. 31)<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.p.XIX.

<sup>43</sup> Ibid., pp. XXVI- XXVII

<sup>44</sup> Ibid., p. XIX

<sup>45</sup> Ibid., p.31

A partir dessa citação de Bakhtin: “A primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em depurar a expressão do rosto refletido” construí meu “Autorretrato, além da aparência” (fig. 2) – Avaliação Psicológica, o qual está desenvolvido em um excedente de visão, de fora de mim, desligando-me de minha autossensação interior, colocando-me na tentativa de afastar-me de mim e de autocontemplanar-me, na busca de tornar-me outro em relação a mim mesmo, olhar para mim através dos olhos do outro. Avaliando-me do ponto de vista dos outros, por meio deles, procurando compreender e levar em conta os momentos transgredientes à minha própria consciência. Objetivando uma visão interior de mim fora de mim através da visão do outro, apresentando-o como autorretrato. Para lograr desvincular-me do meu eu interno, convidei a psicóloga Carmen Iturriza que me realizou uma avaliação psicológica com a intenção de conhecer essa visão do eu fora de mim, de outra voz.

Mikhail Bakhtin (2011) define a relação entre o auto e a personagem como uma relação “arquiteticamente estável e dinamicamente viva” (grifo nosso) e, portanto, deve ser compreendida em seu fundamento geral nas singularidades individuais de que ela se cobre, tanto a o autor como a obra. Porque cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe confere, portanto, conglobera tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe confere. Reafirma Bakhtin: resposta à resposta, como processo estético.

O autor define com clareza cada singularidade da sua personagem, cada ato, cada acontecimento, cada traço de sua vida: pensamentos e sentimentos igualmente como lhe damos como resposta: significação e valor a cada manifestação de nossa vida. De natureza dispersa, por serem respostas a cada singularidade e não a tudo do homem: seu interior onde definimos e apresentamos ideias estruturadas de cada homem, suas características mentais: bondoso, mau, bom, egoísta etc., gerando uma posição “prático-vital” (grifo nosso) que assumimos em relação a ele, brindando-nos a oportunidade de fazer certa predição que podemos ou não podemos esperar dele. Bakhtin as chama de impressões fortuitas do todo, generalização empírica, interessando-nos em certos atos, as quais utilizamos na prática de uma maneira ou outra. Como podemos perceber, diz Bakhtin que nós que estamos menos aptos a perceber esse todo de nossa personalidade.

Com respeito à obra de arte, Bakhtin explica que do personagem é importante o todo para poder caracterizar esse todo como elemento da obra – resposta única ao todo do pessoa-personagem, portanto, estética, já que reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas, com as quais o autor lhe dá acabamento: todo concreto-conceitual singular e único e também semântico, por conseguinte, um ato criador, produtivo e de princípio, determinando o que chama objeto definido. É nossa relação, diz Bakhtin, o que define o objeto e sua estrutura.

Que só onde o diálogo se torna aleatório de nossa parte, cheio de vontades e então nos apartamos ou tomamos distância da nossa relação de princípio com as coisas e com o mundo, a determinidade do objeto resiste a nós como algo curioso e autônomo, alcançando desagregar-se e nós ficamos subordinados ao comando do aleatório, perdemos a nós mesmos no mundo estável. Em consequência, o autor não consegue uma visão não aleatória para a personagem, portanto, não imediatamente produtiva e de princípio. Convertendo-se em uma luta consigo mesmo na busca da imagem definida da personagem, Bakhtin explica que não podemos analisar imediatamente esse processo como lei psicológica, que só trabalhamos com ele da medida que está consolidado na obra de arte, história e lei centradas nas ideias e no sentido: suas causas temporais e seu fluxo psicológico.

Para Bakhtin o autor narra essa história somente sobre a obra de arte, mas não do processo da criação – fala da totalidade – produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado. Portanto, o artista não fala do processo da criação, tudo se encontra no produto criado: consciência das situações técnicas da criação e da mestria: no objeto. (Ibidem. pp. 3-4-5). Nestes autorretratos, está presente minha autorreferencialidade – identidade, as características que me definem como artista, convertendo-se em uma metareferencialidade. Eu como artista me represento através de minha arte, na busca de mim mesmo através de uma autoidentificação.

É necessário algum novo esforço para me imaginar a mim mesmo nitidamente em face, desligar-me por completo de minha autossensação interior; conseguido isto, somos afetados em nossa imagem externa por algum vazio original, por algo imaginário e um estado de solidão um tanto terrível desta imagem. A que isto se deve? Ao fato de que não temos para ela um enfoque volitivo-emocional à altura, capaz de vivificá-la e incluí-la axiologicamente na unidade exterior do mundo plástico-pictural. (Ibid., 2003, p.28).

Concluindo, tanto o autorretrato como a conformação da escrita sobre si se dá na tentativa de autoacabamento. Como autor, preciso-me traduzir em minha linguagem interna, do meu eu vivenciado de dentro para a linguagem da expressividade externa. Minha imagem exterior é a imagem de um personagem criado de meus arquétipos como autor-criador, entrelaçando-me completamente, sem reservas, com o tecido plástico-pictural único da vida: homem entre outros homens e personagem entre outras personagens.

## Capítulo 5: A performance e a mídia

### 5.1. A performance

Roselee Goldberg (2006), no prefácio de sua obra explica que a performance foi reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 70, sendo que naqueles anos, a arte conceitual, que se define como uma arte em que as ideias eram e são mais importante que o produto – objeto e uma arte que não podia ser comprada ou vendida, uma arte que tem nos conceitos seu material; o desprezo para o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mera marionete no mercado de arte: se a função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso.

José D'Assunção Barros (2008), em seu artigo: Arte e conceito em Joseph Kosuth, ele explica que é antigo a discussão entre 'Arte' e 'Linguagem'<sup>46</sup>. Que a reflexão sobre a exploração das possibilidades de encontro e desencontro entre Arte e Conceito, Arte e Filosofia, Arte e 'Pensamento sobre Arte'. Afirmando que Marcel Duchamp e René Magritte foram os iniciadores de estas reflexões. E considera a Joseph Kosuth como o maior experimentador do campo das possibilidades, Joseph Kosuth acreditava que: 'ser um artista agora significa questionar a natureza da arte'. Artista e escritor que divulgou mais declaradamente - a reflexão tanto sob a forma de texto, como sob a forma de intrigantes obras que imbricavam objeto de arte, linguagem e conceito – reunindo por vezes um objeto, uma representação do mesmo objeto, e uma verbalização escrita acerca deste mesmo objeto. A obra de arte e a 'ideia da obra de arte' surgem desta forma unidas explicitamente – em meios diferentes, mas juntos em uma mesma representação. 'Arte como ideia como ideia'. Uma de suas obras é "Uma e Três Cadeiras" (1965-66) tinha uma característica particular que depois foi reinterpretada em outras obras análogas. Com ela o artista apresentava uma cadeira verdadeira ao lado de uma fotografia da mesma cadeira, acompanhando-as ainda de um texto escrito onde se podia ler uma definição de cadeira ao estilo de um dicionário. (fig.67). Este artista e está obra são meus antecedentes históricos de minha videoinstalação," Autorretrato, a outra".

---

<sup>46</sup> BARROS, 2008, op. Cit.

“Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ela está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma definição de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro a priori (é o que Judd quer dizer quando afirma que ‘se alguém chama algo de arte, isso é arte’)” [KOSUTH, 1975, apud.p..34]<sup>47</sup>.

FIGURA 67 - Joseph Kosuth. Obra: Uma e Três Cadeiras, 1965.



Fonte: Google/Imagns.

Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance, nesse contexto, tornou-se uma extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida, e finalmente, a performance foi vista como um redutor do elemento de alienação entre o performer e o espectador, algo que se ajustava bem à inspiração frequentemente esquerdista da investigação das funções da arte, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciam a obra simultaneamente.

Isso porque a arte conceitual implica a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão. A performance é, portanto, um meio ideal para materializar os conceitos de arte e, como tal, consiste na prática que correspondia a muitas dessas teorias, afirma a autora. As ideias sobre o espaço podiam ser igualmente bem interpretadas no espaço real e no formato convencional, bidimensional, da tela. O tempo podia ser expresso na duração de uma performance ou com

<sup>47</sup> KOSUTH, 1975. p. 34 apud D'ASSUNÇÃO, J., 2008.

ajuda de monitores e de feedback de vídeo, o registro – fotografias ou vídeo da performance como marca de um ato real, o cruzamento de fronteiras midiáticas, diferentes opções para a experiência, transpassando disciplinas e meios de comunicação, onde o meio de suporte aperfeiçoam a configuração da narrativa e experiência, evidenciando sua elasticidade, sua expansão para outras mídias, portanto, uma intermídia (fig. 78-79-80-81-82-83), observação que aponta à força profunda do meio.

A autora relaciona a performance com a escultura e afirma que já que as postas em cena com seus elementos ou objetos compartilham as mesmas sensações atribuídas à escultura – como texturas do material ou os objetos no espaço, deixam mais tangíveis na apresentação ao vivo.

Em minhas performances, utilizo objetos ou elementos narrativos que falam, que dão pista ao espectador para melhor compreensão da performance, na busca de criar uma impressão visual, mais abarcante. O ideal é que o espectador possa, por associação, ter uma percepção sobre uma experiência específica – interpretação, de sua própria experiência de vida diante do que eu como performer o coloco. A performance é uma demonstração ou uma execução dessas ideias, convertendo-se a arte mais tangível do período, desenvolvidos em espaços diversos como os centros artísticos internacionais. Os museus patrocinavam e ainda patrocinam festivais e foi introduzida nos cursos das escolas de arte e nas revistas especializadas, onde este texto – história se publica em 1979 pela primeira vez, certificando que havia uma história de longa tradição de artistas voltando-se para a performance ao vivo como um meio, dentre muitos, de expressar suas ideias, formando assim um papel importante na história da arte.

Os artistas não usavam a performance como meio de atrair publicidade sobre si próprios, senão, foi vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística. As apresentações ao vivo foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida, como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções. As vanguardas liderarem o processo de ruptura com as tradições artísticas do momento: uma vanguarda da vanguarda.

FIGURA 68 - Performance *Feliz Aniversário*. Goiânia, 27 de maio de 2016.



Fonte: Fotografia de Roberval Veiga Cortes.

De minha experiência performática, vou atrás do Jornal – imprensa escrita ou TV -, como estratégia de certificação da participação no salão de arte (fig. 68), como ato de resistência e visibilidade, como por exemplo, a performance “Frida Enchavez”, que foi um protesto pela imagem utilizada para promocional o VI Salão Pirelli, através de uma obra intitulada “Frida Kellogg’s” do pintor venezuelano Efraín Ugueto, favorecendo ao artista em detrimento dos demais artistas participantes. Essa situação me motivou a realizar minha performance "Frida Enchavez" (fig. 69), para protestar por esse feito. No 30 Salão Nacional de Arte de Aragua, onde foi selecionado com a obra: “Sr. Boo” (fig. 70), homenagem a Frida Kalho, inspirou-me em seu autorretrato às duas Fridas. (fig. 71).

Conclui Roselee Goldberg (2006) que a performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de investir as plateias, induzir e reavaliar suas concepções de arte e suas afinidades com a cultura. As obras são apresentadas em forma de show solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, apresentadas em lugares diversos como uma galeria, um museu, um espaço alternativo, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Diferenciando-se assim da tradição teatral, o artista performer apresenta e não representa, ele é e não necessariamente narra.

FIGURA 69 - Performance *Frida Enchavez*. Museu de Arte Contemporâneo de Caracas 2003.



Fonte: Jornal *El Mundo*, Fotografias de Cristóbal Colón.

A performance pode ser uma sucessão de gestos íntimos ou uma mostra teatral com elementos visuais, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como materiais – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações, produzido a ampla linha graduada e convertendo-se assim em palco para a intermidialidade igual ao teatro, podendo durar alguns minutos ou muitas horas, podendo apresentar-se uma única vez ou repetidas vezes, com ou sem roteiro armado; podendo ser repentino ou ensaiado ao longo de meses.

FIGURA 70 -. Nota do Jornal *El Aragueño*. Performance *Sr. Boo*. 30 Salão Nacional de Aragua. 2005.



Fonte: Fotografia de Fernando Sosa

FIGURA 71 - *As duas Fridas*, 1939. Lenço em óleo 173,5 X 173 cm.



Fonte: Imagem de Google/Imagens.

No século XX, a performance tem sua história como um meio de expressão flexível e genérica, com infinitas variáveis, praticada por artistas inquietos com as limitações das formas estabelecidas e diligentes em colocar sua arte em contato direto com o público. Seu baseamento tem sido sempre anárquico, portanto, para libertar-se dos meios de expressão predominantes, meio de expressão escolhido para a articulação da diferença nos discursos sobre multiculturalismo e globalização. (Roselee Goldberg, 2006, p.142-143).

[...] los estudios del performance y que se concentran en acciones y comportamientos en vivo como objeto de análisis, a veces se denominan anti o posdisciplinarios. La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos? (TAYLOR, 2011. p.15).

[...] os estudos da performance e que se concentram em ações e comportamentos em vivo como objeto de análises, às vezes se denominam anti ou posdisciplinares. A forma mais produtiva de aproximarmos à performance tal vez seria modificar a pergunta: em lugar de perguntarmos que é ou não é a performance? aí que perguntar-se que nos permite fazer e ver a performance, tanto em termos teóricos como artísticos, que não se pode fazer/pensar a través de outros fenómenos? (TAYLOR, 2011. p.15).

Diana Taylor (2011) diz na introdução do livro, refletindo sobre a trajetória da prática da performance e explica que Roselee Goldberg, dentre outros estudiosos, colocam os antecedentes da performance das práticas futuristas, dadaístas e surrealistas, dando mais valor ao processo criativo que ao produto final. Dá como exemplo, as performer mexicanas Maris Bustamante y Mónica Mayer, as quais partem da chegada do surrealismo a México, o desenvolvimento da arte não-objetual e a inclusão da performance no curriculum da academia

de San Carlos (1972). Aulas administradas por teóricos como Josefina Alcázar, Fernando Fuentes, e Antonio Prieto oferecem histórias da performance no México, entretanto, que outros descrevem as genealogias destas práticas em seus respectivos países. No caso do Brasil, poderíamos pensar em precursores como Flavio de Carvalho que trabalhou nos anos trinta e em artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Denise Stoklos. Os percursos e campos de circulação eram muitos diferentes. Alguns teóricos falam que a performance nasce campo das artes visuais e outros o situam com o teatro. (TAYLOR, 2011. p. 10)

Para outros, as performances também nascem da vida cotidiana, iluminando sistemas sociais normativos e a vezes repressivos (por exemplo, a noção de gênero sexual) que historicamente se há aceitado como naturais ou transparentes. Repensando o corpo e o gênero sexual como construção social. O termo está relacionado com teorias como a antropologia, trocando de finalidade em momentos artísticos, às vezes políticos e a vezes rituais.

Concluindo, a autora afirma que o importante é sublinhar que a performance nasce de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites combinando muitos elementos para criar algo inesperado, chocante, chamativo. De repente, um ato automático corporal que altera a cotidianidade se pode perceber como uma performance de resistência à censura. Afirma que em momentos de ditadura os militares podem controlar os meios, as editorias, os roteiros, todo menos os corpos de cidadãos que se expressam genuinamente com gestos mínimos. (Ibid., p. 11).

A autora explica que nas últimas 4 décadas a palavra performance tem sido utilizada para se referir a fazeres tão diversos como o mercado, tecnologia, as artes e os esportes. Se pergunta o que significa a performance. Responde que o termo tem implicações práticas e teóricas tanto por sua onnipresença como por sua ambiguidade. Que o termo em espanhol e em português não tem análogo, a palavra performance em latino-americano se há utilizado para as artes em particular ‘arte da performance’ ou ‘arte de ação’. Traduzindo de forma simples, mas ambígua simultaneamente como “el performance” ou “a performance” (grifo nosso), considerando a autora que sugere a travestismo, invitando-nos a pensar em sexo ou o gênero da performance.

Nos últimos tempos, o termo se está utilizando para falar de dramas sociais e práticas corporais. Para diferentes autores, a performance se refere a uma forma particular de arte, arte ao vivo ou arte em ação, tendo seu nascimento na década de sessenta e setenta com a intenção de desvincular-se das instituições e do poder econômico, os quais excluía fechando-lhes as portas de teatros, galerias e espaços oficiais ou comerciais da arte.

O performer só precisa de seu corpo, de suas palavras, de sua imaginação para produzir uma performance frente a um público, espectadores interpelados experimentando os acontecimentos de forma involuntária ou inesperada – antinstitucional, antielitista, anticomunista, entendendo-se como ato político e de provocação, compreendendo o político como ruptura e não como ideologia o dogma. É um ato de intervenção efêmera que irrompe nos circuitos das indústrias culturais que desenvolvem produtos de consumo.

Taylor (2011), realiza uma reflexão sobre o conceito da performance da vida cotidiana – construção social da identidade, até as artes visuais -. Comenta que um dos problemas para utilizar a palavra performance e seus falsos análogos, performativo e performatividade, provém do extraordinariamente amplo rol de comportamentos que cobre, desde a dança até o comportamento cultural convencional.

Entretanto, este grande número de usos deixa em descoberto as profundas interfaces de todos estes sistemas de inteligibilidade entre si, e as atrições produtivas que se dão entre eles. Assim como as diferentes aplicações do conceito em diversos âmbitos - acadêmico, político, científico, de negócios que raramente se comprometem entre si de maneira direta, a ‘performance’ têm também uma história intraduzível. Ironicamente, o conceito em si mesmo foi submetido aos compartimentos disciplinares e geográficos que pretendem desafiar e se lhe há denegado a universalidade e transparência que alguns clamam que a performance promete a seus objetos de análises.

Em seu texto *Cenário Liminares: Teatralidade, Performances*, Ileana Diéguez Caballero, explica sua tentativa de observar a teatralidade a partir de sua especificidade cênica e de uma perspectiva liminar – conceito que ela trouxe da antropologia social, de Victor Turner para a arte, uma pesquisa sobre a teatralidade e não especificamente do teatro. De sua experiência como espectadora e pesquisadora percebe uma indizível pulsão, um tipo de ilegibilidade, um *plug* que a transfere da arte à vida e vice-versa, submergindo-a na incompreensão do fenômeno. Pesquisa práticas da cena que escapam dos valores tradicionais, as quais estão condicionando a teatralidade: já que não partem fundamentalmente de um texto dramático preexistente, mas configurando-se como escrituras cênicas e performances experimentais, relacionadas aos processos de pesquisas, nos limites do teatro, da exploração de táticas das artes visuais e dentro da tradição da arte independente fora dos projetos institucionais ou oficiais. Estuda sua condição liminar que habita uma parte dessas teatralidades atuais, que se entrelaçam não só outras formas artísticas, senão também com as distintas arquiteturas cênicas, visões teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos e circunstâncias sócias.

Práticas que tem como características o processual, temporal e não objetual, a autora reflete em torno do campo da teatralidade, apoiando-se em ideias atuais desenvolvidas por outros autores. O conceito de prática de sua condição de fato, como atividade plantada na trama dos acontecimentos do campo vital e social. Incluindo à designação práticas cênicas como tentativa de invalidar a sistematização tradicional, busca expressar o conjunto de modalidades cênicas, abrangendo as não sistematizadas, como as performances, intervenções, ações de cidadãs e rituais. A pesquisa é encaminhada a uma região não teatral, não estética: expressão simbólica que situam vontades coletivas na esfera pública as quais constroem de outro feito seu ser político, sem fim estético, produzindo uma linguagem que observa a percepção, suscitado olhares a partir do campo artístico - práticas políticas e simbólicos de alguns grupos, refletindo sobre sua teatralidade e sentido da performance.

A autora analisa as diversas intervenções urbanas, instalações ou ações performáticas que há alguns anos são desenvolvidas pelas ruas, praças, galerias e outros espaços públicos, as quais vão dando conta das trocas que estão ocorrendo nas práticas cênicas latino-americanas. Acreditando que nos atuais cenários, criadores visuais, cênicos e cidadãos em geral colocam em ação imagens e relatos da mais recente memória coletiva, configura novas texturas da imaginação que buscam outra forma de política lúdica e que o político não se configura pelas problemáticas e os temas, senão especialmente pela maneira em que se constroem as relações com a vida, com o entorno, com os outros, com a memória, a cultura e com o artisticamente estabelecido. Este estudo da performance tem o objetivo de analisar uma gama de fenômenos, incluindo os rituais coletivos, os papéis sociais, os comportamentos de gênero, a dança e a teatralidade, apesar de suas diferentes conotações linguísticas. Desse ponto de vista artístico, nem tudo é performance, já que não possui seu atributo principal, que é a ação intencional que deve assumir conscientemente o artista. Um protesto e uma festividade religiosa podem conter elementos performáticos, mas afirmar sua legitimidade simbólica num marco epistemológico claramente delimitado, não o é.

Estes diversos pontos de intraduzibilidade são, de maneira clara, o que faz do termo e suas práticas um campo teoricamente inclusivo e culturalmente revelador. Traduzindo simplesmente, mas de maneira ambígua como a performance – travestismo, convida aos anglofalantes a pensar acerca do sexo/gênero de performance – o termo está começando a ser usado mais amplamente para falar de dramas sociais e práticas incorporadas.

De maneira bastante generalizada, refere-se atualmente ao performático como aquele que tem que a ver com performance num sentido amplo. Apesar das acusações de que performance é uma palavra germânica – sajona, e de que não há aí maneira de fazê-la soar

natural nem em espanhol nem em português, acadêmicos e artistas estão começando a apreciar as qualidades multifocal e estratégicas do termo. Apesar de performance parecer uma palavra estrangeira e intraduzível, as estratégias performáticas estão profundamente enraizadas nas Américas desde suas origens. No entanto, o vocabulário que refere àqueles saberes corporais que mantém um vínculo firme com as artes visuais - arte de ação, arte efêmera e com as tradições teatrais, considerando como a vida social e o comportamento humano podem ser vistos como performance.

Em suma, performance é uma expressão artística que ficou persistente na cultura; seus frutos são tão variados como visíveis. Deve-se abordar a performance não só como uma forma artística, senão também levando-a em consideração outros aspectos, como por exemplo, contemplar em sua qualidade no ato cotidiano, em que se expressa uma identidade cultural, o bem como meio de protesto político e social. (Ibid., p. 7-28).

Desta visão, apresento duas situações da vida cotidiana, as quais estão presente uma artista ativista envolvida em protestos cívicos e políticos, como podemos perceber, por exemplo, nos videoarte *Cale-se a boca valha ridícula* e vídeo *Bom dia, você que opina do ridículo?* produzidos no percurso desta pesquisa. No vídeo performance “Cale-se a boca valha ridícula”<sup>48</sup>, apresenta-se a mãe de Leopoldo López, preso político venezuelano. Ela vai assistir a sentença de seu filho no palácio da justiça na Venezuela, que foi sentenciado a 14 anos. E como sua apresentação é considerada ridícula, termo central de minha pesquisa para esse momento, como um ato supostamente sincero, fica a dúvida, já que a senhora vai acompanhada de sua filha artista visual Diana Lopez e ex-diretora da direção de cultura do Município Chacao (fig.72), prefeitura muito importante da oposição venezuelana onde seu irmão Leopoldo Lopez era prefeito, com a intenção de gerar uma opinião a seu favor, é considerado ridículo por outro.

Como este ato político do cotidiano venezuelano serviu para mim, transformei-o num videoarte, evidenciando uma simbiose entre a vida e a arte. Também podemos observar no vídeo: *Bom dia, você que opina do ridículo?*<sup>49</sup> como o candidato a prefeito, de nome Melo, realizou várias ações de intriga, fazendo-se visível através do ridículo na Universidade Federal de Uberlândia, ao meio dia, ao redor do Restaurante Universitário, na porta de entrada do mesmo, colocando-se na cabeça um capacete branco com umas antenas brancas como as do

<sup>48</sup><http://www.ntn24america.com/noticia/caliese-la-boca-vieja-ridicula-la-agresion-de-un-militar-contra-la-madre-de-leopoldo-lopez-113065>. Agosto, 18 de 2016. Videoarte “Cale-se a boca valha ridícula” <https://youtu.be/NqMu1jxRDcA>.

<sup>49</sup> Videoarte de Jesus Enrique Quintero. [www.https://youtu.be/Vy\\_9zx5wSD0](http://www.https://youtu.be/Vy_9zx5wSD0). Publicado Setembro, 29 de 2016.

Chaves - Chapolin vermelho (fig.73-74), ficou a dúvida se ele estava consciente de sua ação como performance.

FIGURA 72 - A mãe de Político Leopoldo López acompanhada a sua esquerda de sua filha Artista e ativista política Diana López. 2016.



Fonte: Fotografia Reuters.

FIGURA 73 - Publicidade da campanha de Melo prefeito.



Fonte: Melo prefeito.

FIGURA 74 – Fotografias de Chaves, Melo e Jesus.



Fonte: Da direita para a esquerda: Fotografia de Chaves - Chapolin Colorado, ou vermelho - de Google/imagens. Fotografias de Jesus Enrique Quintero e Melo prefeito de Jesus Enrique Quintero. 2016. Fonte: [https://youtu.be/Vy\\_9zx5wSD0](https://youtu.be/Vy_9zx5wSD0).

Realizando uma analogia entre a definição de ser vivo do biólogo chileno Humberto Maturana (1928) - definição (transcrita e traduzida por mim) da entrevista realizada ao biólogo Humberto Maturana no vídeo do programa chileno Uma Beleza Nova<sup>50</sup> e a definição da performance, acreditamos que a performance é como o viver, ou seja, acontece.

Para Humberto Maturana, o acontecer do viver ocorre em um presente de trocas contínuo, não em comparação com outros. O viver é um deslizar igual ao equilibrista que se mexe para conservar-se. É como a deriva, ir num barco flutuando sem saber aonde se vai, sobre um rio no qual navega segundo as circunstâncias da corrente do momento (tradução minha) - assim é a performance. A performance arte se dá num espaço de tempo determinado e se desenvolve segundo as circunstâncias que estão produzindo nesse espaço tempo. É arte viva que se cria a partir de experiências sociais e pessoais, gerando uma comunicação direta entre os participantes, objetivando romper as fronteiras estruturais das artes por meio de uma comunicação livre, trocando valores, caracteres e originalidades.

Na performance, a incapacidade é transformada em capacidade, já que permite a qualquer pessoa encontrar sua própria maneira de comunicar-se, permitindo transformar um problema pessoal em público, objetivando conectar essa articulação ao outro, ao espectador; é diferente do teatro, pois o artista não representa, o artista é. O ato é o núcleo do significado, já que o importante é o ato em si.

<sup>50</sup> Maturana, Humberto: Disponível em: <http://www.unabellezanueva.org/humber...>, publicado em 14 de fevereiro 2014. Conversación del Programa Una Belleza Nueva con el biólogo y filósofo Humberto Maturana. Acceso 13 de fevereiro 2015.

É esse espaço-tempo efêmero que o artista combina com o pessoal e o cotidiano, sendo que a matéria mais importante é o ser humano, seu corpo, seu ego, suas fronteiras etc. O processo é móvel dentro do corpo. É uma arte em processo, onde o corpo e a ação se transformam em imagem, convertendo-se o corpo em significante, de sua condição de signo único. O corpo performático é o corpo e substância do ato criativo; é corpo, espaço e ação.

Na performance, a prática é uma ideia conceitual, a teoria chega à experiência prática. O humor é a arma que abre a possibilidade de aventuras adicionais. Em minha performance, o humor e o riso são a matéria obrigada. A vida cotidiana nos brinda com muitas ideias, já que se caracteriza por ações performáticas. De minha própria poética pessoal da performance, não só a ação mesma é importante. Em minhas ações, o humor, as palavras e os elementos visuais que incorporo em meu corpo têm a mesma importância. A importância está na maneira como as utilizo. Comunicam, dão significado à ação, já que os materiais de uma performance têm expressões complexas, um sentido simbólico que é a chave para a recepção da mesma.

Na performance, a imagem, a situação ou o momento que se cria é uma manifestação da privacidade pessoal e ponto de vista sobre a vida. No momento de sua apresentação pública, se encontra com o espectador e compartilha com ele esse momento da criação. É comunicação e as artes visuais, seu valor está no momento de transição em um contexto imanente, que é interno e há um conjunto de seres e não é o resultado de uma ação exterior a eles que objetiva comunicar uma visão ou uma opinião e não uma bela imagem que limita o espaço livre criado.

A arte da performance é um jogo participativo e aberto, que quis romper com o tradicional, e o que alcançou espaços multidisciplinares, transformando-se num híbrido, objetivando influenciar todas as formas da arte atual. É o caso do vídeo arte, arte conceptual e instalações multimídias, as quais têm tomado a performance por ser uma linguagem intermídia como uma prolongação de suas práticas artísticas, a performance como campo expandido.

No texto Vídeo: “A Estética do Narcisismo”, Rosalind Krauss faz uma relação entre Videoarte, videoperformance, arte e psicanálise:

A videoarte e as especificidades de seu medium possuem narcisismo inerente. Essa característica está presente em experiências em que o autoenvolvimento do artista combina-se à utilização expressiva dos mecanismos eletrônicos próprios desse gênero, em estratégias psicológicas e abordagens do projeto psicanalítico que possibilitam discussões acerca da reflexividade do self. Presente nas obras de Vito Acconci, Richard Serra e Nancy Holt, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joan Jonas e Peter Campus, essa fusão de sujeito e objeto, artista e técnica, reafirma as divergências da videoarte diante das demais artes visuais. (Krauss, 1979.p.145).

A autora explica que era um lugar comum na década de 60 refletir como uma estrita aplicação da simetria possibilitava que o artista ‘indicara o centro da lenço’, e ao atuar assim,

procurava a estrutura interna do objeto – pintura. Porém, esse recurso de ‘indicar o centro’, os quais se utilizam como ponte com a qual a crítica de essa década tentou conectar a arte e a ética através da ‘estética do reconhecimento’. Mas, se perguntar o que significa ‘indicar o centro’ de uma tela de tevê? Pergunta condicionada pela postura da arte Pop, os vídeos produzidos por artistas, os quais estavam vastamente conectados na paródia dos termos críticos da abstração, como por exemplo: o vídeo intitulado “Centers” (1971) de Vito Acconci. O artista aplica literalmente a noção da crítica de ‘indicar’ ao filmar-se a si mesmo indicando o centro de uma tela da uma tevê, gesto que tem uma duração de 20 minutos – tono paródico que podemos relacionar como uma dívida à ironia de Duchamp, com a clara intenção de ruptura da tradição crítica, sendo a intenção oculta de destacar o absurdo de um compromisso, crítica com as propriedades formais de uma obra – vídeo.

Centers exemplifica as características estruturais do vídeo como médio, já que o artista utilizou o monitor de vídeo como espelho. Entretanto, observamos o artista que dirige sua mirada ao extremo de seu braço e dedo indicador estendidos, até a tela que estamos contemplando – tautologia continua, uma linha de mirada que se inicia no plano visual de Acconci e termina os olhos do duplo que projeta a imagem egocêntrica onde se fixa um narcisismo tão endêmico – onde me vejo a mim mesmo – como característica essencial de todo o gênero. Embora, que significaria dizer ‘o médio do vídeo é narcisismo?’ pergunta-se Krauss. Comenta esta afirmação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a própria das outras artes visuais, descreve uma característica psicológica em lugar uma física – a pintura, a escultura, o fílmico tem que ver com os fatores matérias e objetos. Portanto, a noção de meio inclui o conceito de um estado objetivo, separado do próprio ser do artista, através do qual devem passar as intenções. Porque o vídeo depende de um conjunto de mecanismos físicos, seria mais fácil dizer que este instrumento inclui o médio televisivo e não anexar mais, afirma. Não obstante, a questão do vídeo e a facilidade de sua definição enquanto mecanismo não parece coincidir com precisão; por este motivo a autora se inclina pelo modelo psicológico.

A autora realiza uma reflexão enquanto a palavra médio, palavra na linguagem cotidiana utilizada com um sentido psicológico – no âmbito da parapsicologia não é comum: é a telepatia, a percepção, extra-sensorial e a comunicação com o mais lá – poder psíquico com o qual conta certa tipo de pessoa que recebe o nome de médium - exemplo: em sentido parapsicológico da palavra médium: pessoa receptora (e emissora) de comunicações que surgem de uma fonte invisível. Portanto, o termo contém a noção de que a conduta humana mantém relação particular com a mensagem – nexo de coincidência temporal. Termo de uso cotidiano – médio, que tem dos rasgos inspiradores à hora de analisar o vídeo: a recepção e a projeção simultâneas de uma

imagem, ademais, do uso da psique humana como conduta. É por isso que a maioria dos trabalhos produzidos no breve período de existência do videoarte – enquanto a sua breve existência, se refere a autora aos nos anos 70 – o corpo humano é utilizado como instrumento central – o corpo dos artistas, no entanto, executantes.

Afirma ainda que no caso das videoinstalações, são com frequência o corpo do espectador ativo. O vídeo mostra a diferença com respeito às artes visuais, que tem a capacidade de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo-se assim uma retroalimentação imediata. Krauss o ilustra da seguinte maneira: o corpo no centro entre duas máquinas – abertura e a fechadura do parêntesis. A primeira é a câmara e a segunda é o monitor, devolvendo a projetar a imagem do agente com a nitidez do espelho.

Poderíamos formular da seguinte maneira: o meio do videoarte se centra numa condição psicológica do ‘eu’ dividido e seu duplo produto da flexão no espelho: retroalimentação simultânea. Aprontando com as perguntas: como pode ser que isso aluda a uma ‘ruptura’ entre o vídeo e as demais expressões artísticas? Melhor ainda, não se trata de um exemplo de utilização do vídeo como nova técnica para lograr a continuidade com as intenções da modernidade com respeito aos meios visuais? Com mais precisão seria a reflexão do espelho, senão, outra transformação sobre o modo reflexivo com o que as tendências contemporâneas da pintura, a escultura ou o cinema se afiançarem com êxito?

Krauss explica que estas perguntas tem implícita a ideia que os conceitos de autorreflexão e refletividade significam o mesmo: as quais são espaços de como a consciência encosta sobre si mesma com a intenção de executar e descrever execução a divisão entre diferentes formas de arte e seus conteúdos respectivos – estruturas do pensamento e seus objetos.

Para definir a diferença entre os termos: autorreflexão e a reflexividade, Krauss, comenta que a pergunta ficaria assim, aparte de suas divergências tecnológicas, a qual é a diferença entre *Centers* de Acconci: reflexão, quando se trata do caso de uma ação ao modo de espelho, na busca da simetria externa e *American Flag* de Jasper Johns? Reflexividade é uma estratégia com a finalidade de alcançar uma simetria radical do interior. A reflexividade é a ruptura entre duas entidades categoricamente diferentes, as quais podem aclarar-se reciprocamente na medida em que se mantenham sua separação. A reflexão do espelho, por sua parte, implica a derrota da separação, sua busca é a fusão – o eu e sua imagem refletida estão separadas, embora, a atividade da reflexão é um modo de apropriação – de desmanchar a diferença entre sujeito e objeto – o vídeo é um processo que permite essa fusão de ambos os termos. Portanto, não podemos falar de um meio físico em relação ao vídeo – A equipe

eletrônica e suas possibilidades é um mero acessório, o meio do vídeo vem dado por uma situação psicológica – deixar de dar atenção ao objeto externo – o outro – e dirigir a atenção ao eu. Porque a condição específica do narcisismo segundo Krauss é de alguém que, em palavras da psicanálise, ‘deixa a transmissão de libido aos objetos, transformando o objeto-libido em ego-libido’.

Concluindo, o narcisismo é uma forma de colocar o mundo e suas características entre parênteses, reafirmando simultaneamente a facticidade do objeto em contraposição ao impulso narcisista que tem a projeção. Em meu vídeoarte: “Autorretrato”, o qual forma parte da Videoinstalação: “Autorretrato, a outra”; tanto o vídeo como a videoinstalação em seu conjunto, é obvio o ‘eu’ dividido, seu duplo produto da flexão no espelho, interior - alma: avaliação psicológica, impressão em banner e exterior - corpo: registro em vídeos e fotografias de minhas performances - autorreflexão e a reflexividade. Há uma fusão tanto dos conceitos autorreflexão e a reflexividade como também entre médios de expressão.

## 5.2. A escultura viva.

“Eu não pretendo, eu sou. Sou a obra que caminha e se expõe. Sou uma escultura viva que caminha e vive. Sou a vida que vive nesta realidade viva. Viva a vida que vivo”.

Ridículo513 (2008).

FIGURA 75 - Gillbert e George. Singing Sculpture (a escultura que canta, 1969).



Fonte: Fotografia de Google/imagens.

Roselee Goldberg, (2006), Explica que boa parte das performances com origem na estrutura conceitual era privada de humor, a despeito das intenções frequentemente paradoxais do artista. Foi na Inglaterra que surgiram os primeiro indícios de humor e sátira. Em 1969,

Gillbert e George estavam na St. Martin's School of Art, em Londres entre outros artistas jovens como Richard Long, Hamish Fulton e John Hilliar. Gilbert e George personificavam a ideia de arte; eles próprios tornaram-se arte ao declararem-se esculturas vivas. Sua primeira escultura foi “Cantante” (fig.75): Sob os arcos, apresentada em 1969, estava estruturada da seguinte maneira: dois artistas com os rostos pintados dourados, vestindo terno, o conjunto da calça, paletó e colete – comuns, um deles segurando uma bengala, o outro uma luva, movendo-se por cerca de seis minutos, de maneira mecânica, à maneira das marionetes, sobre uma mesinha e ao som da música de mesmo nome – Underneath the Arches – de Flanagan e Allen – Bud Flanagan e Chesney, dupla de cantores e comediantes da cena de music hall, famosa na Inglaterra. Já na Segunda Guerra Mundial, como em Manzoni, a ironia inerente ao fato deles concentrarem a obra de arte em suas próprias pessoas, convertendo-se, eles mesmos, no objeto de arte, era também um modo sério de manipular ou comentar as ideias tradicionais sobre a arte.

[...] “Gillbert e George, em sua dedicatória escrita a Sob os arcos – a obra de arte mais inteligente, fascinante, séria e bela já produzida, delineiam ‘as leis do escultor’: 1. Estar sempre bem vestidos, elegante, descontraídos, cordial, educado e totalmente controlado. 2. Levar o mundo a acreditar em você e pagar caro por esse privilégio. 3. Nunca se preocupar, avaliar, discutir ou criticar, mas permanecer calmo, tranquilo e respeitoso. 4. Como o Senhor ainda esculpe, não fique muito tempo longe do seu ateliê.” Roselee Goldberg, 2006.p. 157),

Para eles não havia separação entre suas atividades como escultores e suas atividades na vida real. Como podemos ver em seus poemas e afirmações: estar com a arte é tudo o que pedimos e ressaltavam que era impresso em papel pergaminho que sempre continha sua insígnia oficial. Um monograma semelhante ao monograma real acima de seu slogan – arte para todos – eram as chaves que forneciam suas intenções do tipo de esculturas que eles apresentavam por muito tempo, quase sempre a mesma, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, em 1971.

Suas obras subsequentes baseavam-se igualmente em atividades do cotidiano: “Drinking Sculpture” levou-os pelos *pubs* do extremo leste de Londres, e tranquilos piqueniques à beira-rio tornaram-se tema de seus grandes desenhos e fotos pastoris, expostos no meio tempo em que produziam lentamente sua escultura viva. Em 1975 apresentam pela primeira vez sua obra “A escultura vermelha” em Tóquio. Com rostos e mãos pintados em vermelho brilhante, as duas figuras moviam-se lentamente, num complexo jogo de relações com ordens que saíam de um gravador e com uma duração de noventa minutos; talvez tenha sido sua performance mais abstrata, e a última delas.

Apaixonados pelo fato de o artista tornar-se, eles próprios, o objeto de arte, essa mesma paixão gerou um número imenso de esculturas vivas de outros artistas na década de 60, o que

foi, em parte, resultado do glamour do universo do rock, como por exemplo, o cantor novaiorquino “Lou Reed” e o grupo inglês “Roxy Music”. Eles criavam quadros-vivos incríveis, tanto no palco quanto fora dele, e sua relação entre ambos teve seu ponto máximo numa exposição chamada ‘Transformer (1974)’, no Kunstmuseum de Lucerna, a qual incluiu obras dos artistas Urs Lüthi (fig. 76), Katharina Sieverding (fig. 77) e Luciano Castelli.

A arte transformista também remetia à ideia de androginia, esta, por sua vez, resultante das ideias feministas de que se poderia chegar à igualdade – pelo menos na moda – dos papéis tradicionais da mulher e do homem. Os trabalhos de Lüthi analisam o desejo e sugerem o mundo promissor da autorealização, anseio e satisfação pela felicidade, liberdade, beleza, saúde, amor, sucesso e segurança. É muito difícil distinguir, no trabalho do artista, arte e vida. Assim, Lüthi guia o olho do espectador na autoconsciência pessoal, de baixa estatura e corpo arredondado, personificava sua bela namorada Manon, alta e magra, recorrendo a cara e a uma maquiagem pesada, numa série de poses performáticas nas quais ela praticamente se transformava na mesma pessoa. Lüthi falava que a ambivalência, era o aspecto criativo mais importante de seu trabalho, como se vê em seu autorretrato de 1973. Os artistas Sieverding e Klaus Mettig de Düsseldorf com a obra *Motor-Kamera*, nessa mesma linha dos artistas anteriores, pretendiam chegar a uma troca de identidade ao encenarem uma série de situações domésticas para as quais eles se vestiam e maquiavam de modo que ficasse incrivelmente parecidos um com outro. (GOLDBERG, 2006. pp. 157-159).

FIGURA 76 - *Autorretrato*. Urs Lüthi. 1973.



Fonte: Coleção privada.

FIGURA 77 - *Transformer* (1973/74). Autorretratos de Katharina Sieverding.

Fonte: Coleção privada.

### 5.3. A performance como palco para a transmidialidade

Goldberg (2006) diz que a guinada da performance em meados de 1979 até a cultura popular, refletiu-se no mundo da arte em geral. Ao iniciar-se a nova década, completou-se a tendência ao *antiestablishment* dos anos 60 e dos primeiros anos da década de 70, sendo rejeitada categoricamente. Gerava-se o início da afirmação de uma atmosfera muito diferente, caracterizada por pragmatismos, espírito empresarial e profissionalismo, elementos profundamente alheios à história da vanguarda.

Foram os discípulos dos artistas conceituais a geração que provocou essa reviravolta, que, apesar de compreender bem as análises de seus mestres sobre mídia e consumismo, tinham elegido o rompimento com a regra de ouro da arte conceitual – a primazia do conceito sobre o produto, voltando-se a performance da arte conceitual para a pintura. Essas novas pinturas eram bem tradicionais – figurativas e/ou de conteúdo expressionista, ainda que estivessem às vezes impregnadas de um imaginário proveniente da mídia. Foram alguns donos de galerias e seus clientes novos-ricos, convertendo-se nos eventuais profissionais de relações públicas que introduziram esses trabalhos acessíveis e ousados no mercado da arte, sendo a nova geração formada por artistas muito jovens.

Em 1982, alguns artistas haviam deixado de serem batalhadores desconhecidos e se transformaram em estrelas milionárias das artes plásticas. No mundo da arte, a década de 80 foi muita criticada, principalmente em Nova York por sua tendência ao *hype* e ao mercado da arte. Nos anos 80 os artistas-celebridade substituíam os astros de rock da década de 70, ainda que a mística de mensageiros da cultura dos artistas plásticos indicasse um papel menos marginal do que aquele que havia sido desempenhado pelas estrelas do rock. Foi o retorno da vertente burguesa que tinha a ver com uma era extraordinariamente conservadora do ponto de vista político com a chegada à maturidade da geração da mídia.

Educados por vinte e quatro horas diárias de programação televisiva e por um regime cultural de filmes B e *rock'n'roll*, os artistas performáticos dos 80 reinterpretam o velho brado de guerra do rompimento das barreiras entre vida e mídia, gerando também o conflito entre a chamada grande arte e as manifestações artísticas menos sofisticadas. Uma das principais obras a cruzar essas fronteiras foi nos Estados Unidos, de Laurie Anderson, um musical com oito horas de duração e truques de prestidigitação que foi apresentada na Brooklyn Academy of Music em fevereiro de 1983 – mistura de breves narrativas visuais e musicais criadas ao longo de seis anos.

A evolução da mídia nos Estados Unidos tinha deixado para trás imagens projetadas de desenhos feitos à mão, ampliações de fotos tiradas da televisão e filmes trucados formavam um fundo de cenário operístico para canções sobre a vida como um circuito fechado. Anderson cantava e falava uma canção de amor com o bordão seja x igual a x através de um vocalizador que fazia sua voz soar como um robô, expressando uma melancólica mescla de emoções e Know-how tecnológico. Superman, uma canção na parte central do espetáculo, era um pedido de ajuda contra a manipulação da cultura de dominação da mídia; era um grito de uma geração saturada pelos artifícios da mídia. Os Estados Unidos assinalou o nascimento da performance para a cultura de massas. (Ibid., pp. 179-180).

No autorretrato, em particular, se verifica uma hibridização recíproca entre estética e técnica a partir das especificidades tecnológicas de cada máquina e o suporte audiovisual, como se desenvolvem os discursos e estratégias de posta em cena. Dando conta que estes testemunham um uso experimental e inovador das potencialidades inscritas na concepção dos dispositivos na década dos 60, a autorreferencialidade atravessa a fase do espelho. Na primeira fase do vídeoarte, o corpo se aproxima ao aparato videográfico como a um espelho. Corpo que filma e corpo filmado coincidem e se multiplicam os mecanismos especulares, bem como a autorrepresentação em direito e o questionamento do status da mirada e da representação através do circuito cerrado.

A enunciação pessoal na escrita audiovisual, bem como experimentação de suportes e aparatos tecnológicos são característicos do autorretrato como gênero. Os artistas reinventam os usos dos aparatos e os submetem às suas aspirações estéticas. Os novos gêneros definem novos usos. Os trabalhos dos dispositivos de registro e pós-produção das imagens é uma característica constante das obras autoreferenciais do vídeo arte. O tratamento sonoro da percepção convencional constitui também a articulação entre o espaço físico e o espaço mental. A oscilação entre o som referencial e a-referencial acompanha os movimentos de hibridação e

manipulação da imagem. Propõe um inédito lógico espaço temporal, fundando-a numa nova concepção da representação.

Dos registros de ações passadas à representação de situações e estados mentais, que se encontram no vídeo, esta intervenção é simultaneamente física e ideológica, já que contrapõe um uso experimental dos aparatos técnicos à ritualização contemporânea da fotografia e do vídeo digital, mecanismos de ordem especular, questionando o sistema de representação tradicional.

A enunciação polifônica e não linear, o trabalho experimental dos dispositivos de registro e pós-produção da imagem são características do vídeo autorreferencial, obras que refletem e reinventam a memória a partir das intersecções entre história pessoal e/ou familiar e a história sociopolítica. A reconstrução da memória se insinua como uma das temáticas mais importantes do vídeo e do documental autorreferencial – relação entre o corpo e sua representação tecnológica.

Em meu vídeoarte: “Autorretrato”, o qual forma parte da Videoinstalação:” Autorretrato, a outra”; a enunciação polifônica não é linear, no autorretrato a exposição do “eu” se caracteriza pela descontinuidade e pela adoção de modelos fragmentários e aparentemente incoerentes. É um trabalho experimental com os dispositivos de registro e de pós-produção das imagens que são elementos características do vídeo autorreferencial, obra que reflete e reinventa minha memória a partir das imagens fotográficas e vídeos, das performances de minha história artística.

O crítico e pedagogo (cubano-venezuelano) Felix Suazo, reflexiona sobre a performance em seu artigo “Tesis sobre la performance y el documento” e diz:

No es lo mismo presenciar una performance que ver fotografías o videos de una acción acontecida. En ambos casos, la experiencia perceptiva ocurre en espacios y tiempos diferentes. Aunque se trata de hechos análogos, no son situaciones idénticas. En la acción en vivo el signo principal de lo acontecido es su desaparición. En la imagen – tanto videográfica como fotográfica- lo que fue, queda perpetuado de manera especular o virtual<sup>51</sup>.

O autor acredita não ser a mesma coisa presenciar uma performance e olhar fotografias e vídeos de uma ação acontecida. Em ambos os casos, a experiência perceptiva ocorre em espaços e tempos diferentes. Ainda que se trate de meios análogos, não são situações idênticas. Na ação ao vivo, o signo principal do acontecimento é sua desapareição. Na imagem, tanto videográfico como fotográfica, o que fica perpetuado de maneira especular é o virtual. Sobre a

---

<sup>51</sup> SUAZO, F. 2011.

relação entre a arte/ação, o documento segue com um propósito desafiante. Uma vez transcendendo o que é óbvio, a fotografia e o vídeo como pegada de uma ação ocorrida se apresentam com algumas interrogações sobre o significado profundo das práticas documentais, surgidas a propósito do happening, a performance e outras linguagem afins. O primeiro que salta à vista é o fato de que tais registros procura reverter; ainda que seja de maneira precária, o orçamento central das experiências efêmeras para recuperar, ainda que seja uma parte, de um feito irreversível.

Será que atrás da aparente modéstia da síndrome documental se esconde em realidade um desejo de ressurreição narcisista já abolida pela arte não objetual? Parece que ao final não foi possível a conquista de uma arte irreduzível às suas qualidades físicas e, portanto, não cambiável, se fixando como referência à coisificação de dispositivos que não eram a obra original nem pretende ser (ao menos em seus inícios). É assim que na atualidade, grande parte das ações que não se fazem para o público, senão para a câmara, são realizadas para que o espectador as veja em uma projeção ou em uma imagem impressa, como acontece com os vídeos performance e foto performance.

Aqui não nos interessa questionar porque seja assim, senão indagar porque algumas práticas adicionais derivarem precisamente nas antíteses de seus postulados. Ao dizer da verdade, já as telas antropométricas de Klein constrói-se o germe narcisista que lhes permitiria liberar-se das sessões ao vivo para logo serem exibidas como obras independentes. No momento crucial, essas pinturas escapavam da pulsão autoaniquiladora que as havia gerado. Nas ações artísticas, a obra desaparece materialmente, mas sua intencionalidade perdura no registro, algo que, por certo é perfeitamente congruente com uma arte que se sustenta na ideia e não nos resultados.

Ver uma fotografia ou um vídeo de uma performance, não é só a constatação de um feito consumado, senão a verificação hipotética de um propósito. A fotografia e o vídeo, portanto, propiciam a articulação simbólica do contingente e o possível. Acredito que nem sempre a fotografia e o vídeo são documentos suficientemente eloquentes para a verificação de uma ação artística, exigindo um suplemento narrativo, o anedótico, donde se revelam detalhes da locação e o processo que não são evidentes na imagem. Ainda, os esforços mais meticulosos por enquadrar e registrar os aspectos mais significativos da cena deixa zonas cegas e elementos inadvertidos que devem ser complementados com informação verbal ou textual.

O observador destes documentos visuais deve saber, por exemplo, que a imagem de Beuys (fig. 78) com o nariz machucado e um crucifixo no alto, foi captada quando o artista foi agredido por uma das pessoas que assistiram ao Festival de Arte Novo de Aquisgrán, em 20 de

julho de 1964, o qual trocou o curso do evento devido à aparição de um sucesso não previsto por seu criador. Certamente, o happening, a performance e demais linguagem afins basearam em pautas de ação elementares, deixando uma margem para o inesperado. Esta circunstância faz do feito narrativo um complemento importante da imagem. (tradução nossa).

O artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Ele também recorreu a ações dramáticas e a conferências numa tentativa de alteração da consciência. Precisamos revolucionar o pensamento humano, dizia ele. Antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, ele pode revolucionar o tempo. As ações de Buey lembram frequentemente peças sacras, com seu rigoroso simbolismo e sua icografia complexa e sistemática. Objetos e matérias – feltro, manteiga, lebres mortas, trenós e pás tornavam-se protagonistas metafóricos de suas performances. (Goldberg (2006), p.139).

Figura 78 - Josheps Beuys. Festival de Arte Novo de Aquisgrán, 20 de julho 1964.



Fonte: Google/Imagens.

A performance “Panda desculpa os maus pensamentos” (fig. 79), tem uma carga política e está inspirada no filme de “O Grande Ditador”. É um filme estadunidense de 1940, do gênero comédia dramática e sátira crítica, escrito e dirigido por Charles Chaplin. Foi lançada em 15 de outubro de 1940 e satiriza o nazismo, o fascismo e seus maiores propagadores, Adolf Hitler e Benito Mussolini. Foi também o primeiro filme falado de Chaplin.

Na ocasião de seu lançamento, os Estados Unidos ainda não tinham entrado na segunda guerra mundial. O filme recebeu cinco indicações ao Oscar em 1941, nas categorias de melhor filme, melhor ator para Charlie Chaplin, melhor roteiro original, melhor trilha sonora e melhor ator coadjuvante para Jack Oakie. Em 2008, na Venezuela, o presidente era Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013) que na data tinha oito anos no poder, considerado por muitos cidadãos como um ditador e ridículo por ser populista e demagogo.

Na Galeria de Arte Nacional em Caracas se celebrava a segunda Mega Exposição em 2008, confrontação artística nacional, muito criticada por que a política de seleção foi nula, já que o governo considerava que todas as obras inscritas deveriam ser admitidas e expostas nos museus. Minha obra é uma crítica ao presidente Chávez e à sua política de governo. Pelas características das políticas de seleção apresentei esta obra satírica, já que não podia ser rejeitada. Por conseguinte a obra foi exposta mais não selecionada para a confrontação nacional.

A minha obra foi muito criticada pelas autoridades culturais do Estado de Nueva Esparta, Estado onde eu morava, na Venezuela. A obra consistia em um Vídeo Instalação e Performance, na qual permaneci por duas horas de pé, como escultura viva sobre um pedestal. Como a obra não foi selecionada para a confrontação nacional, tomei a decisão de viajar a Caracas para o dia da inauguração. A exposição se realizou na Galeria de arte Nacional (fig.79), e a distribuição das obras em sala foi por Estados, sendo que o percurso dos visitantes foi como uma viagem pelo país. Nessa dinâmica decidi colocar o dispositivo audiovisual em meu peito como uma prótese, caminhando como uma escultura viva por todas as salas.

Na busca de meu lugar como obra exposta em cada sala, ao chegar ao Estado Mérida, fiquei em pé como escultura viva, e nesse mesmo momento aconteceu simultaneamente outro protesto, o qual perceberam os espectadores como parte de minha performance. Outra coisa interessante que aconteceu foi que um dos jurados da exposição era o decano de Artes Visuais da Universidade das Artes na Venezuela, meu amigo Zacarías García. Ele olhou para mim e disse: Te espero amanhã, segunda feira, para que te inscrevas no projeto “Profissionalização e Acreditação por Experiência”, graduando-me no ano 2013; ano no qual morreu o presidente “Hugo Rafael Chavez Frías”. Zacarías García foi meu orientador para o Trabalho Especial de

Graduação, intitulado *A obra de Arte como meio de sociabilidade, do jogo criativo individual ao jogo criativo coletivo*.

A videoinstalação *Autorretrato, impulso do ato criativo*, é um jogo de contradição entre a expressão verbal e a imagem videográfica, e o que a ela pretende se referir, ou o seu contrário, o jogo de reiteração entre a imagem videográfica e a expressão verbal que a confirma, entre a imagem e o gesto que a recoloca em um novo contexto de circulação artística, entre o objeto e a série que o repete tautologicamente – a mesma coisa em termos diferentes: o jogo da presença e da ausência, a ambivalência da arte da representação.

Esta videoinstalação está composta de dois autorretratos: o primeiro é um autorretrato além da aparência fisionômica tradicional do gênero - Avaliação Psicológica (fig.3), autorretrato impresso em papel fotográfico em grade formato, na qual se descrevem minhas características mentais e portanto, supostamente, minha maneira de viver e fazer, o qual se funde ou se mistura com o segundo autorretrato que é um vídeoarte (fig.4), produzido com registros fotográficos e vídeos de minhas performances desenvolvidos na Venezuela entre os anos 2000 até 2010.

Tendo o próprio corpo como matéria artística, valho-me de minha personalidade, biográfica e meu ato criador através de uma estética narcisista, desvelando minhas identidades e minhas autorreferencialidade que transformam este trabalho videográfico em autorretrato, como espelho do artista. Esta videoinstalação é concebida como um autorretrato, mas em diferentes mídias – intermídia, utilizando a palavra escrita como parte de uma construção subjetiva e como elemento visual, união entre texto e imagem para sua completa significação.

A imagem é vista na relação com o texto que a acompanha ou no contexto que a circunda, explorando as semelhanças e diferenças entre palavra e imagem, com a intenção de indagar sobre os atributos imagéticos que existe na própria palavra, assim como o seu oposto, o que a imagem tem em comum com a palavra. Este autorretrato é uma instalação intermídia que documenta meu processo de pensamento – imagem mental e como esse processo mental gera minhas experiências performáticas.

Chiel Kattenbelt (2012, pp. 119-129, citado por Flores, Nogueira, Soares, 2012, p. 119-129), o autor em seu texto “o teatro como arte do performer e palco da intermedialidade” (grifo nosso), tradução de Erika Viviane Costa Viera, realiza um análises comparativo entre o teatro e as diferentes mídias. Afirmando o teatro não precisa nenhum meio eletrônico – tecnologia - para existir: como filme, televisão, e vídeo digital. Os quais são mídias tecnológicas que tem a capacidade de gravar e reproduzir tudo o que é visível e audível.

O autor aclara, o teatro não é uma mídia da mesma forma que o filme, a televisão e o vídeo digital. No entanto, apesar de o teatro não conseguir registrar da mesma maneira que as outras mídias o fazem, pode agrupar todas as outras artes, juntar todas as mídias em seu espaço da performance. Por esta capacidade do teatro, Kattenbelt considera ao como uma hipermídia, gerando uma situação performativa para o filme, a televisão e o vídeo digital, na qual as outras mídias não são apenas registros de si mesmas, como componentes de uma performance ao vivo, tornando-se palco para a intermedialidade.

Na performance ao vivo, o uso das mídias tecnológicas, dependendo do caso, pode ou não proporcionar efeitos de imersão e ilusão, ao contrário, frequentemente o uso das mídias tecnológicas é para ampliar os modos líricos e épicos da representação, pelo bem da intensidade da experiência e da reflexibilidade do pensamento (fig. 79-80-81-82-83-84).

FIGURA 79 - Vídeo Instalação e Performance. *Panda desculpa os mal pensamentos*. 2008. Vídeo reproduzido no dispositivo eletrônico só para a câmara.



. Fonte: Fotografia de Janeth Millan.

FIGURA 80 - Vídeo Instalação e Performance. Galeria de Arte Nacional. Caracas/Venezuela. Título: *Panda desculpa os malos pensamientos*. 2008.



Fonte: Fotografia de José Voglar. Disponível em [https://youtu.be/hqjIHMOCE\\_c](https://youtu.be/hqjIHMOCE_c)

FIGURA 81 - Performance *Intermedialidade e Transmedialidade*. Homenagem a Regina Silveira. Inauguração exposição 20 anos do MUNA. 2016.



Fonte: Fotografia de Guilherme Ignácio dos Santos.

FIGURA 82 - Performance *Intermedialidade e Transmedialidade*. Homenagem a Regina Silveira. Inauguração exposição 20 anos do MUNA. 2016.



Fonte: Fotografia de Ana Laura Rodrigues.

FIGURA 83 - Performance *OYAM*. IX Bienal de escultura. Museu de arte Contemporânea Francisco Narváez. 2008



Fonte: Fotografia de Lilia Tellez.

FIGURA 84 - Obra em sala. Videoinstalação e Performance. Museu Francisco Narváez. VI Bienal de Escultura *A última Perola de Margarita*. 2007.



Fonte: Fotografia de José Voglar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, terça-feira, 13 de fevereiro de 2018, desta narrativa autoficcional, eu concluo que:

A dissertação *JESUS, PRESENÇA EM AUSÊNCIA: autorretrato como gênero expandido* em essência é uma reflexão sobre meu ato ou processo criativo, através de um trabalho de autoconsciência de si. Motivado pela busca de meu posicionamento na arte, desenvolvo uma obra de certo modo política, com a intenção de traduzir e expressar meus valores políticos por meio de minhas videoinstalações e performances. A arte também pode colaborar para o processo de construção da identidade, podemos usá-la como meio de autoconhecimento. Por meio de um processo criativo de experimentação o sujeito pode compreender melhor sua autoimagem, suas limitações, valores e sensações.

A escrita é desenvolvida *imaginando-me* outro, como pesquisador que narra o desenvolvimento do processo criativo do artista Jesus Enrique Quintero – assumindo diferentes identidades.

O autorretrato como prática de construção da identidade. Entendendo o autorretrato como uma forma artística de falar de identidade, utilizando o autorretrato em busca de minha própria identidade, autorretratos que revelam algo mais profundo que simplesmente minha própria imagem de meu rosto. O conceito de identidade pessoal é um problema moderno. O sujeito começou a se desvincular da identidade social já no princípio da Era Moderna e atualmente se mostra consciente da complexidade e da profundidade de sua individualidade. Encontramos, atualmente, um sujeito capaz de se autoanalisar e distinguir-se dos demais, ciente de que sua identidade pessoal está sujeita a constantes transformações. O sujeito que conhece o flexível de sua identidade alcança até manipular a própria imagem, e logra a capacidade de criar máscaras que facilitam sua vivência dentro de alguns grupos. A identidade é um conceito que se define por relações paradoxais: tudo que é semelhante é idêntico ao mesmo tempo que tudo é diferente indica uma identidade. Pensando que nossa identidade vai além de simplesmente responder a pergunta: Que sou eu? Que vai além de meu nome, idade, sexo, profissão ou grau de escolaridade. Entendendo que é meu agir o que me define. (fig. 85)

FIGURA 85 – Videoinstalação e performance para a defesa da dissertação “Jesus, presença em ausência: O autorretrato como gênero expandido.”



Fonte: Fotografia de Vilmar Martins Jr. 2018.

É um trabalho de autoconsciência como afirma Arthur C. Danto, já que tenho consciência que há em mim um lado interior e outro exterior – que me constituem como um só ser humano, ao respeito Bakhtin nos convida a *tentar imaginar* minha própria imagem externa, ele propõe que eu me olhe desde fora, traduzindo a linguagem da autossensação interna a linguagem da expressividade externa. Desde um excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha posição sempre presente em face. Bakhtin realiza uma analogia, um entrelaçamento, traduzindo-me da linguagem interna para a linguagem da expressividade externa absolutamente, sem reservas com o tecido – plástico-pictural – singular da vida enquanto homem entre homens, enquanto personagem entre outras personagens. Afirma que para alcançar esse plano com os outros indivíduos é só desde o pensamento, que só abstraíndome alcanço conhecer essa singularidade. “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2015. p. 22).

Esta dissertação foi desenvolvida a partir de minha prática artística como performer, e em particular da minha videoinstalação “Autorretrato, a outra”. Ponto de partida de uma

narrativa autoficcional que alicerça está escrita do eu como autorretrato, mas um autorretrato fora e além das tipologias tradicionais do gênero (sobretudo quanto à tradição da suposta semelhança entre o autorretrato e seu referente). Gênero do autorretrato que sempre implicou, de qualquer modo, mesmo no âmbito de sua tradição, uma curiosa mescla entre artifício e natureza, entre máscaras e espelho.

Rosalind Krauss reflete sobre a escultura contemporânea e definindo o conceito da escultura como campo expandido, postulando o expandido como o estendido a outras linguagens e práticas da produção artística, extensão que é própria de nosso tempo e do mundo globalizado, através dos meios que os avanços tecnológicos colocarem a serviço dos criadores, havendo também uma pintura expandida, uma performance expandida, além de uma literatura e escrita expandida. As categorias artísticas, portanto, não morrem, só trocam de pele e se transformam, expandindo-se sobre velhos limites, em sintonia com manifestações artísticas que se tornam mais autoreferenciais, gerando um autorretrato que se reacomoda e redefine seus limites e especificidades, negociando terrenos e sobrevivendo. Todos os processos implicam fissuras, mas não necessariamente extinção. Certas categorias, antes de extinguir-se, podem esgotar suas possibilidades de elasticidade.

No texto Vídeo: “A Estética do Narcisismo”, no qual Rosalind Krauss faz uma relação entre Videoarte, videoperformance, arte e psicanálise. Concluindo que o narcisismo é uma forma de colocar o mundo e suas características entre parênteses, reafirmando simultaneamente a facticidade do objeto em contraposição do impulso narcisista que tem a projeção. Em meu vídeoarte: “Autorretrato”, o qual forma parte da Videoinstalação:” Autorretrato, a outra”; tanto o vídeo como a videoinstalação em seu conjunto: é obvio o ‘eu’ dividido, seu dublo produto da flexão no espelho, interior - alma: avaliação psicológica, impressão em banner e exterior - corpo: registro em vídeos e fotografias de minhas performances - autorreflexão e a reflexividade. Fusão tanto dos conceitos autorreflexão e a reflexividade como também entre meios de expressão artísticas, que conformam um só autorretrato. O vídeo como autorretrato, já que tem o próprio corpo como matéria artística, valendo-me de minha personalidade, biografia e meu ato criador através de uma estética narcisista, desvelando minha identidade e minha autorreferencialidade que transformam este trabalho videográfico em autorretrato, como espelho do artista.

A arte tem que ser uma dimensão onde a gente se sente de verdade livre de experimentar, até de fazer o ridículo. Porque não? Isso é o mais interessante. Se nós procurarmos sempre querer instrumentar com uma função específica, que seja bonito, que fique bonito na parede,

estamos dando-lhe outra função, o qual não o é mal. Há uma arte que é ativismo político, tem uma função específica também; mas temos que resgatar essa condição da arte na qual os sujeitos querem conhecer a si mesmos, quer conhecer aos demais e, porque não? Desfrutar também. Rir-se.

Mezza (2004) realiza um levantamento de obras artísticas intituladas autorretratos de meados do século XX em diante e em suas observações percebe um conflito por serem obras que apresentam um tipo de imagem em desacordo com a definição tradicional do gênero, gerando material para a discussão sobre o lugar dos gêneros tradicionais na arte analisando os limites de suas funções e especificidades. Apresenta assim o autorretrato como espaço de condensação de novos modos possíveis de o artista definir-se a si mesmo, e a novas formas de trabalhar a materialidade autorreferencial, em um processo no qual o gênero expande seus limites, mas engendra, por sua vez, novas limitações em novas possíveis definições e autodefinições do sujeito artista, propondo pôr fim a resistência da autorreferencialidade e a expansão dos limites do gênero dessa instância de produção, se referindo à instância de recepção do espectador. O espectador como receptor de uma mensagem, onde a mensagem não dá os códigos esperados, em outras palavras, não devolve a imagem fisionômica tradicional gênero.

A autora pensa que as ditas obras que constituem sua pesquisa, para serem reconhecidas como autorretratos têm que apelar aos espectadores que previamente conhecerem as obras dos artistas ou, ao menos parte dela, para reconhecer os rasgos de seu trabalho plástico, suas composições, materiais os suportes recorrentes, apelando a um reconhecimento integrado do artista com sua obra, considerando que conservando o título autorretrato se reafirma. É pela elasticidade do gênero que se nutre de todos os desvios na representação em renovações que foram experimentadas ao longo de sua própria história. Mas se confirma que o poder das autorreferências se desloca, mas não se perde a potência e contribui à produção de obras com estas características, ao limite, que seguem ligadas ao gênero por sua denominação e por seu conteúdo autorreferencial, mas às vezes discutem com ele, com suas velhas premissas – jogo de ausências e presenças.

Considero que uma obra não é nada sem sua interpretação que a constitui como tal, o artista deve mostrar a obra, não dizer, para assim deixar em mãos do espectador a organização das inter-relações existentes entre os novos conteúdos. O importante é que se gere uma dialética, já que é a tensão é a que lhe brinda o sentido da relação obra/espectador. A liberdade da prática artística individual do artista obedece à intuição e um desejo por investigar em e sobre os

mecanismos de seu próprio trabalho para lograr um sentido próprio e pleno. Não só uma mensagem, senão, para encontrar o canal melhor para que a circulação dessa mensagem chegue corretamente, sem interferência ao receptor-espectador. Esta busca implica, em algumas vezes, a necessidade de romper com os limites.

Não ao espectador ignorante, devemos facilitar-lhe a oportunidade de um livre pensamento sobre o que vê e houve, já que esse espectador tem por natureza inata a capacidade de compressão e de reflexão, graças a sua própria experiência de vida. Um trabalhador tem a sensibilidade de sentar-se e contemplar um entardecer e sublime, sem maior dificuldade, sem necessidade de uma aprendizagem prévia; não precisa saber; porque já conhece. Não é o mesmo saber que conhecer. “Qualquer pessoa pode se ver refletida numa obra de arte e descobrir algo de si mesma”. (DANTO, p.46).

Minha experiência no desenvolvimento desta dissertação é muito interessante, em primeiro lugar por que realizo uma analogia imaginária entre artes visuais e a literatura, imaginando a escrita desta dissertação como uma escrita de si, como uma performance: eu como autor e personagem, onde Jesus Enrique Quintero se apresenta como artista-pesquisador; – sujeito e objeto – do estudo, procurando ter uma consciência de mim como self, distinguindo possuir um lado exterior e um lado interior; um ser que é visto por outros e a descoberta dos outros têm um lado interior, autoconsciência de que ambos os lados – exterior e interior são um só, como explica Danto. (DANTO, 2005p.45).

Em segundo lugar por ter me colocado em um excedente de visão, *intentando* afastar-me de mim, do meu eu interior, colocando-me fora de mim. Onde o outro tem uma visão de mim que eu não posso ter, e sua visão de mim é só exterior. Para ter essa visão do outro tenho que afastar-me do meu interior, sair de mim. De uma visão exotópica como disse Bakhtin, desde a alteridade ao igual que Octavio Paz chama *otredad*, que em espanhol é o mesmo que alteridade em português. Paz fala: *Para poder ser, he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia...* Até para poder ser, aí que ser outro..., Sair do eu, buscar-me entre os outros, os outros que não são, se eu não existo, os outros que me dão plena existência... (tradução nossa).

Esta dissertação intenta ser uma polifonia de textos e vozes como romance polifônico, que é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo, voz e posição própria no mundo, que se construiu e se narra nela mesma; dando um retorno de como foi minha experiência no mestrado e como a mesma dinâmica do mestrado me forneceu

os novos conceitos descobertos dentro de meu trabalho performático. Compartilho algo da história das artes visuais e política na Venezuela e do Brasil, através dos registros de minhas performances. Aqui podemos ver que a escrita tem uma expansão performática sem perder sua estrutura como tal, gerando uma nova possibilidade.

Desenvolvo a presente pesquisa como se for uma narrativa autoficcional; onde Jesus Enrique Quintero se apresenta como artista e pesquisador – diferentes identidades -, analisando a evolução do autorretrato como subgênero das vanguardas até pós-modernidade, refletindo sobre sua função e especificidade, bem como também suas fronteiras, buscando ampliar os conceitos e a compreensão acerca da linguagem e potencialidade da performance como fenômeno estético e social, e as possibilidades do seu próprio fazer através de uma experiência investigativa que possa servir a outros pesquisadores, docentes e estudantes e mesmo a um público mais amplo, na medida em que a própria vida pode ser entendida como ação e construção performativa.

Analisando o autorretrato como gênero expandido, realizando um levantamento de diferentes tipos de referências, como por exemplo, as bibliográficas de textos, artigos, dissertações, teses de doutorado e vídeos que contém uma reflexão crítica sobre o autorretrato como gênero expandido além do referencial tradicional do gênero, desde os conceitos de identidade, representação, autorreferencialidade, autobiografia, autoficção, performance e videoinstalação e refletindo sobre os diálogos estéticos entre a performance, a literatura e o videoarte dentro de uma estética narcisista o autorretrato como gênero expandido, entendendo o expandido como estendido a outros meios.

Considerando a técnica – tecnologia – termo frequente na história da arte, produtora de imagens, é interessante como a tecnologia digital, marca provavelmente sinal de mudança no lugar do sujeito enquanto, sua agir na produção criativa, atuando como novas possibilidades nos processos criativos, reflexionando sobre a posição do espectador – observador – e do autor. Do diálogo que surge da técnica- tecnologia – com a criatividade, elemento constitutivo do mesmo ato criativo. Procurando em o possível que seja relacional, participativa; sempre na busca da participação do outro, por qualquer jeito, para poder ser acabada, finalizada desde a visão do espectador – desde sua visão de mundo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Videoinstalação “Autorretrato, a outra” em sala do Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia, MUNA. 2018. Fonte: Fotografia de Jesus Enrique Quintero. (pag. 13).

Figura 2: Autorretrato além da aparência - em português. 2018. Fonte: Jesus Enrique Quintero. (pag. 14).

Figura 3: Autorretrato além da aparência - em espanhol. 2010. Fonte: Jesus Enrique Quintero. (pag. 15).

Figura 4: Videoinstalação Autorretrato impulso do ato criativo, em sala do Museu de Arte Contemporâneo Mario Abreu, nos 35 Salões Nacional de Aragua, Venezuela. 2010. Fonte: Fotografia de Jesus Enrique Quintero. (pag. 16).

Figura 5: Cédula de identidade venezuelana. Fonte: Jesus Enrique Quintero. (pag. 17).

Figura 6: Carteirinha de estudante UFU. Fonte: Jesus Enrique Quintero. (pag. 18).

Figura 7: Fotografia “Autorretrato diante do espelho”, de 15 de janeiro de 2018. Fonte: Do autor. (pag. 19).

Figura 8: Fotografia da Primeira Comunhão. 1969. Fonte: Coleção pessoal do autor. (pag. 21).

Figura 9: Fotografia Google/imagens. Autor: Sandro Botticelli. Data 1483 (534 anos). Técnica têmpera sobre tela. Dimensões 72.5 × 278.5. Localização: Galleria degli Uffizi, Florença. (pag. 26).

Figura 10: Fotografia “A Fonte do Tritão”, uma das primeiras fontes de Gian Lorenzo Bernini. Piazza Barberini, Roma. Fonte: Fotografia disponível no Google/imagens. (pag. 26).

Figura 11: Fotografia da obra Madre Perla do Escultor margariteño Jose Marcano. 2007. Fonte: Do autor. (pag. 27).

Figura 12: Fotografia de José Voglar. Performance La última perla de Margarita. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007. Fonte: Do autor. (pag. 27).

Figura 13: Imagem do perfume do desenhista Francês Jean Paul Gartier Fonte: Google/Imagens. (pag. 28).

Figura 14: Fotografia de José Voglar. Performance La última perla de Margarita. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007. Fonte: Do autor. (pag. 28).

Figura 15: Fotografia de José Voglar. Performance La última perla de Margarita. La Caranta/Ilha de Margarita/Venezuela. 2007. Fonte: Do autor. (pag. 29).

Figura 16: Fotografia de José Voglar, Vídeo Instalação e Performance “La Última perla de Margarita”. 2007. VI Bienal de Escultura, Museu Francisco Narváez, Ilha de Margarita/Venezuela. Fonte: Do autor. (pag. 29).

Figura 17: Fotografia de José Voglar, Vídeo Instalação e Performance “La Última perla de Margarita”. 2007. VI Bienal de Escultura, Museu Francisco Narváez, Ilha de Margarita/Venezuela. Fonte: Do autor. (pag. 30).

Figura 18: Autorretrato. Performance Homenagem ao artista Venezuelano Fernando Sosa. Valencia/Venezuela. 2006. Fonte: Do autor. (pag. 42).

Figura 19: Fotografia de Argenis Agudo. Retrato. Valencia/Venezuela, 2006. Fonte: Do autor. (pag. 44).

Figura 20: Autorretrato de Jesus Enrique Quintero. 2015. Fonte: Do autor. (pag. 44).

Figura 21: - Fotografias do artista Jesus Enrique Quintero. A primeira é um fragmento da obra Calabozo em Carne Viva, técnica fotografia. Ateneo de Valencia, 59 Salão de Arte Nacional Arturo Michelena. 2000. A segunda é uma obra minha exposta na sala, localizada no centro da imagem fotográfica. Fonte: Do autor. (pag. 45).

Figura 22: Fotografia de Daniel Alfonso Rivas. Performance O gênio da lâmpada. Galería Red de Arte. Isla de Margarita/Venezuela. 2009. Fonte: Do autor. (pag. 48).

Figura 23: Fotografia do artista Jesus Enrique Quintero e obra rechaçada: Crucificação do Diabolô, de Trecelin; fotografia do venezuelano Argenis Agudo, 2006 e desenho da carta cortesia de NUSARTE produções. 2001. Fonte: Do autor. (pag. 49).

Figura 24: Da esquerda à direita: Trecelin na Venezuela, Museu da Cultura em Valencia. 2006 e Fotografia de Argenis Agudo: Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade. Cerca. P&B. i/sp: medidas: 11,1 x 8,2 cm. Fotografia: Gelatina/Prata. 1910. Fontes: 1ª fotografia do autor e 2ª disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2101>. (pag. 50).

Figura 25: Fotografia de Jorge Briceño. Trecelin na Ilha de Margarita/Venezuela. 2008. Fonte: Do autor. (pag. 52).

Figura 26: Fotografia de Rondin Quintero. Trecelin. Ilha de Margarita. 2007. Fonte: Do autor. (pag. 52).

Figura 27: I Bienal de Arte Cinético Instalação in situ Sotobosque, Museu de Arte Contemporânea de Caracas/Venezuela. 2013. Fotografia do Jornal Venezuelano Correio do Orinoco, da nota sobre a I Bienal de Arte Cinético e com esta obra realizo a defesa do Trabalho Especial de Grau, graduação Licenciado em intermídia na Universidade das Artes, UNEARTE. Caracas, Venezuela. Fonte: Jornal Venezuelano Correio do Orinoco. Caracas, Venezuela. (pag. 54).

Figura 28: Obra Penetrável de Plástico em exposição na Nova Sede do MAC USP, Ibirapuera. Fonte: Disponível em <http://aamac.org.br/2013/10/jesus-rafael-soto-arte-cinetica/>(pag. 54).

Figura 29: Fotografia Maria Victoria Perez. Obra Instalação Sotobosque Cromático e Performance Trecelin. 36 Salão Nacional de Aragua. Museu Mario Abreu. Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 55).

Figura 30: Fotografia Daniel Alfonso Rivas, Projeto Juguemos Sotobosque, final de uma das oficinas de pipas bidimensional, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 56).

Figura 31: Fotografia Daniel Alfonso Rivas, Projeto Juguemos Sotobosque, final de uma das oficinas de pipas bidimensional, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 57).

Figura 32: Fotografia Daniel Alfonso Rivas. Projeto Juguemos Sotobosque. Final de uma das oficinas de pipas tridimensionais. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 57).

Figura 33: Fotografia Daniel Alfonzo Rivas, Projeto Juguemos Sotobosque, final de uma das oficinas de pipas, construção de a obra Sotobosque com as crianças, Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 58).

Figura 34: Fotografia de Jesus Enrique Quintero. Obra: Sotobosque, peça produto das oficinas de pipas do projeto Juguemos Sotobosque. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 58).

Figura 35: - Fotografia de Jesus Enrique Quintero. Obra: Sotobosque, peça produto das oficinas de pipas do projeto Juguemos Sotobosque. Ilha de Margarita/Venezuela. 2013. Fonte: Do autor. (pag. 59).

Figura 36: Fotografia de Rodin Quintero. 39 Salão Nacional de Aragua, Maracay. Instalação In Situ Redada, Menção Honorífica. Venezuela. Museu de Arte Contemporânea Mario Abreu. 2014. Fonte: Do autor. (pag. 59).

Figura 37: Fotografia de Ernesto Leon, instalação In Situ Redada. I Bienal do Sul. Museu de Belas Artes de Caracas. 2015. Fonte: Do autor. (pag. 60).

Figura 38: Desenho original do Profeta Gentileza, Google Fonte: Disponível no Google/Imagens. (pag. 61).

Figura 39: - Desenho de Jesus Enrique Quintero. Performance Feliz Aniversário. Fonte: Do autor. (pag. 62).

Figura 40: Desenho original do profeta Fonte: Disponível no Google/Imagens. (pag. 62).

Figura 41: Tabuleiro para mesa. Desenho Jesus Enrique Quintero. Performance Feliz aniversário. 2016. Fonte: Disponível no Google/Imagens. (pag. 63).

Figura 42: Fotografias de Karina Sousa. Performance Feliz Aniversário. Toalha de mesa 2016. Fonte: Do autor. (pag. 63).

Figura 43: - Fotografia de Jesus Enrique Quintero. TNT - Material utilizado para o figurino e as pipas. Performance Feliz Aniversário. 2016. Fonte: Do autor. (pag. 66).

Figura 44: Fotografia Karina Sousa, saindo da Av. João Naves de Ávila, Uberlândia/MG, em 11 de abril de 2016. Fonte: Do autor. (pag. 68).

Figura 45: Fotografias de Karina Alves de Sousa. Final da via crúcis, em frente à Praça Sérgio Pacheco. Av. Brasil, em tempo real na cotidianidade da cidade de Uberlândia/MG. 2016. Fonte: Do autor. (pag. 68).

Figura 46: Fotografia do Profeta Gentileza. Fonte: Disponível no Google/Imagens. (pag. 69).

Figura 47: Fotografia de Marcos Lobo. Performance Feliz Aniversário. 2016. Fonte: Do autor. (pag. 69).

Figura 48: Obra: Registros - Paulo Bruscky. 1979. Fonte: Disponível em Google/Imagem. (pag. 74).

Figura 49: Imagem digitalizada dos testes de Jesus Enrique Quintero. Obra: Projeto de Instalação “Autorretrato, con mi arte y mi mierda tengo”. Ateneo de Valencia. Valencia/Venezuela. 2003. Fonte: Do autor. (pag. 83).

Figura 50: Imagens digitalizadas do catálogo 61 - Salão Nacional Arturo Michelena. Ateneo de Valencia. Valencia/Venezuela. Autor: Jesus Enrique Quintero. Obra: Projeto de Instalação “Autorretrato, com mi arte e me meirda tengo”. 2000. Fonte: Do autor. (pag. 84).

Figura 51: - Imagem digitaliza do catálogo dos 60 Salões Nacional Arturo Michela. Obra: Autorretrato. Autora: María Alejandra Gámez. Valencia/Venezuela. Fonte: Do autor. (pag. 85).

Figura 52: Imagem digitaliza do catálogo dos 60 Salões Nacional Arturo Michela. Obra: Autorretrato. Autor: Antonio Di Donna. Valencia/Venezuela. 2000. Fonte: Do autor. (pag. 85).

Figura 53: Autor: Edgar Degas. Retrato de Diego Martelli. 1879, gênero retrato, escola francesa do século XIX. Técnica pintura em óleo sobre lenço, de estilo impressionista, medidas 75 x 116 cm. Coleção da Associação Amigos do Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Coleção da Associação Amigos do Museu Nacional de Belas Artes – AAMINBA – Argentina. (pag. 88).

Figura 54 - Obra: Mujer con una Flor de Pablo Ruiz Picasso. 1932. Fonte: Disponível em Google Imagens. (pag. 91).

Figura 55: A liberdade guiando ao povo de Eugène Delacroix. 1830. Considerada como autorretrato do artista. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões 2.60 x 3.25. Fonte: Louvre-Lens. (pag. 92).

Figura 56: Autorretrato diante do cavalete de Vincent van Gog. Museu Nacional. 1888. Fonte: Museu Nacional Van Gogh. (pag. 92).

Figura 57: Lambe-Lambe do artista venezuelano Jesus Enrique Quintero. 2015. Fonte: Do autor. (pag. 93).

Figura 58- Autorretrato, 1960. Óleo e lápis sobre tela. Fundação Joan Miró, Barcelona. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 94).

Figura 59 - Autorretrato con las vocaciones frustradas. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 94).

Figura 60 - Antoni Tapies, Autorretrato en paisaje, 1987. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 95).

Figura 61 - Clorindo Testa, Autorretrato con la peste, 1988. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 95).

Figura 62 - Diego Lara, Autorretrato, 1989. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 96).

Figura 63 - Hugo Laurencena, Autorretrato, 1996. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 96).

Figura 64 - Marina De Caro, Autorretrato em tricot, 1997. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 97).

Figura 65 - Nicola Costantino, Autorretrato, 2000. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 105).

Figura 66 - Nora Correias, Autorretrato, 2001. Fonte: Depósito de coleção particular. (pag. 98).

Figura 67: Joseph Kosuth. Obra: Uma e Três Cadeiras, 1965. Fonte: Google/Imagns. (pag. 105).

Figura 68 - Performance “Feliz Aniversário”. Goiânia, 27 de maio de 2016. Fonte: Fotografia de Roberval Veiga Cortes. (pag. 107).

Figura 69 - Performance “Frida Enchavez”. Jornal “El Mundo”. Museu de Arte Contemporâneo de Caracas 2003. Fonte: Fotografias de Cristóbal Colón. (pag. 108).

Figura 70 - Fotografia de Fernando Sosa. Nota do Jornal “El Aragueño”. Performance “Sr. Boo”. 30 Salão Nacional de Aragua. 2005. Fonte: Do autor. (pag. 108).

Figura 71 - As duas Fridas, 1939. Lenço em óleo 173,5 X 173 cm. Fonte: Imagem de Google/Imagens. (pag. 109).

Figura 72 - A mãe de Político Leopoldo López acompanhada a sua esquerda de sua filha Artista e ativista política Diana López. 2016. Fonte: Fotografia Reuters. (pag. 114).

Figura 73 - Publicidade da campanha de Melo prefeito. Fonte: do autor. (pag. 114).

Figura 74 - Da direita para a esquerda: Fotografia de Chaves - Chapolin Colorado, ou vermelho - de Google/imagens. Fotografias de Jesus Enrique Quintero e Melo prefeito de Jesus Enrique Quintero. 2016. Fonte: Google Imagens e [https://youtu.be/Vy\\_9zx5wSD0](https://youtu.be/Vy_9zx5wSD0). (pag. 115).

Figura 75 - Gillbert e George. Singing Sculpture (a escultura que canta, 1969). Fonte: Fotografia de Google/imagens. (pag. 119).

Figura 76 - Autorretrato. Urs Lüthi. 1973. Fonte: Coleção privada. (pag. 121).

Figura 77- Transformer (1973/74). Autorretratos de Katharina Sieverding. Fonte: Coleção privada. (pag. 122).

Figura 78: Josheps Beuys. Festival de Arte Novo de Aquisgrán, 20 de julho 1964. Fonte: Google/Imagens. (pag. 126).

Figura 79 - Fotografia de Janeth Millan. Vídeo Instalação e Performance. Panda desculpa os mal pensamentos. 2008. Vídeo reproduzido no dispositivo eletrônico só para a câmara. Fonte: Do autor. (pag. 129).

Figura 80 - Fotografia de José Voglar. Vídeo Instalação e Performance. Galeria de Arte Nacional. Caracas/Venezuela. Título: “Panda desculpa os malos pensamientos”. 2008. Fonte: Disponível em [https://youtu.be/hqjIHMQCE\\_c](https://youtu.be/hqjIHMQCE_c). (pag. 130).

Figura 81 - Fotografia de Guilherme Ignácio dos Santos Performance Intermidialidade e Transmidialidade. Homenagem a Regina Silveira. Inauguração exposição 20 anos do MUNA. 2016. Fonte: Do autor. (pag. 130).

Figura 82 - Fotografia de Ana Laura Rodrigues. Performance Intermidialidade e Transmidialidade. Homenagem a Regina Silveira. Inauguração exposição 20 anos do MUNA. 2016. Fonte: Do autor. (pag. 131).

Figura 83 - Fotografia de Lilia Tellez. Performance “OYAM. IX Bienal de escultura. Museu de arte Contemporânea Francisco Narváez. 2008. Fonte: Do autor. (pag. 131)

Figura 84 - Fotografia de José Voglar. Obra em sala. Videoinstalação e Performance. Museu Francisco Narváez. VI Bienal de Escultura “A última Perola de Margarita” 2007. Fonte: Do autor. (pag. 132).

FIGURA 85 – Videoinstalação e performance para a defesa da dissertação “Jesus, presença em ausência: O autorretrato como gênero expandido. (pag.134).

## ANEXOS

### Notas de jornal sobre meu trabalho:

1. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:140421>
2. [https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-128\\_BR&sl=es&u=http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:133666/Trecel%25C3%25ADn-y-su-Sotobosque-invitado-a-exponer-en-Brasil--&prev=search](https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-128_BR&sl=es&u=http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:133666/Trecel%25C3%25ADn-y-su-Sotobosque-invitado-a-exponer-en-Brasil--&prev=search)
3. [http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:140421/Papagayos-de\\_Trecel%25C3%25ADn\\_-traspasan-fronteras-y-se-instalan-en-Brasil-](http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:140421/Papagayos-de_Trecel%25C3%25ADn_-traspasan-fronteras-y-se-instalan-en-Brasil-)
4. <http://elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:148862/Bosque-de-arte-cin%25C3%A9tico-de-Jes%25C3%BAAs-Quintero,-es-alabado-en-Brasil->
5. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:147760/Jes%25C3%BAAs-Quintero-presente-en-Festival-de-Papagayos-de-Brasil>
6. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:158583/Jes%25C3%BAAs-Quintero-ya-est%25C3%A1-en-Bellas-Artes>
7. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:158583>
8. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:126490>
9. <http://elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:148862/Bosque-de-arte-cin%25C3%A9tico-de-Jes%25C3%BAAs-Quintero,-es-alabado-en-Brasil->
10. <http://www.elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:160395>
11. [http://elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:126411/Performance-\\_Cazando-la-Arepa\\_-hoy--en-Pampatar.](http://elsoldemargarita.com.ve/posts/post/id:126411/Performance-_Cazando-la-Arepa_-hoy--en-Pampatar.)
12. <http://www.correodelorinoco.gob.ve/comunicacion-cultura/dos-visiones-arte-cinetico-se-exponen-mac/>
13. <http://margarita.travel/es/preguntas/40-ultimas/102-11-artistas-neoespartanos-a-x-bienal-nacional-de-escultura>
14. I Bienal Internacional del Sur/Venezuela. <http://albaciudad.org/2015/07/iartes-dio-a-conocer-primera-lista-de-artistas-que-participaran-en-la-i-bienal-del-sur/>

### Meus Vídeos no Youtube:

1. Performance, Trecelin saliendo de la libreria. <https://youtu.be/oGR17VtePpk>
2. Performance, Mr. Zebra em Goiânia. 2014. Performance artistas Venezuelanos em Goiânia GO. [https://youtu.be/ry\\_YTfKO\\_qE](https://youtu.be/ry_YTfKO_qE)
3. Performance, PANDA, DISCULPA LOS MALOS PENSAMIENTOS. [https://youtu.be/hqjIHMQCE\\_c](https://youtu.be/hqjIHMQCE_c)
4. Instalação SOTOBOSQUE POLICROMÁTICO, I Bienal de Arte Cinénico, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela, 2013. Esta obra forma parte da defesa do trabalho de graduação, La obra de Arte como madio de Sociabilidad, del juego individual al juego creativo. intitulada: <https://youtu.be/ZHwHWAfh3Zo>.
5. Vídeo instalação, Autorretrato Impulso del acto creativo, 2010. Premio IARTE, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, 35 Salaos Nacional de arte de Aragua, Maracay, Venezuela.
6. Vídeo Performance Mr. Zebra, Isla de Margarita, Venezuela, 2015.
7. Vídeo Instalação e performance, Oyam, 2011. IX Bienal de Escultura, Museo Francisco Naváez, Isla de Margarita, Venezuela.
8. Vídeo VI Salón Pirelli, 2003, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofia Imber Performance Frida enchavez. <https://youtu.be/9EmA7YSCyDQ>
9. Vídeo instalação performance, LA ULTIMA PERLA DE MARGARITA, 2007. VI Bienal de Escultura, Museo Francisco Naváez, Isla de Margarita, Venezuela. <https://youtu.be/d0t5Y4CDgnA>
10. TRUMP, Homenagem a Regina Salveira! Inauguração exposição 20 Aniversario de MUNA, Museu de UFU! 2016. [https://youtu.be/sR\\_Vh4hRo3Q](https://youtu.be/sR_Vh4hRo3Q)
11. Vídeo Performance Transmidialidade e Intermedialidade, homenagem a Artista Regina Silveira. Inauguração exposição 20º Aniversário do MUNA, Museu da UFU! 2016. <https://youtu.be/fSQa4rQAav0>
12. Vídeo de apresentação inicial do Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. <https://youtu.be/ArX7zASo5qY>
13. Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. Primeira Oficina para professores das escolas. <https://youtu.be/68f2IsHvoKU>
14. Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. Segunda Atividade com crianças da escola. <https://youtu.be/2K6ftfBLp6Q>
15. Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. Terça Atividade com crianças da escola. <https://youtu.be/j-zeyNfaabU>

16. Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. Quarta Atividade com crianças da escola. <https://youtu.be/uHeHIWgwURM>
17. Projeto Juguemos Sotobosque. 2013. Quinta atividade com crianças da escola. <https://youtu.be/8GjA2Tc2CWg>
18. Vídeo da obra Sotobosque produto das seis atividades das escolas na Ilha de Margarita. <https://youtu.be/YBBnHFTBrmE>
19. Entrevista de Jesus Enrique Quintero para Perla Televisão. <https://youtu.be/kwjdxbfhDZc>
20. Entrevista Programa Portadas com nas pipas. <https://youtu.be/ERgCcEBYIvA>
21. Performance A1N1, Ilha de Margarita, Venezuela, 2009. <https://youtu.be/q0hfKd6oQnI> - <https://youtu.be/MzVuJBiqVUce>. <https://youtu.be/okyiIwEPim0>

### **Vídeos, artigos e página de Facebook de outros artistas.**

Paulo Bruscky:

Vídeos da entrevista e artigo da Enciclopédia Itaú Cultural, vídeo da performance na exposição DEDETIZAÇÃO PB.2T, registros meu cérebro desenha assim e sua página de FACEBOOK:

1. Youtube: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=43&v=ddsYeP0QNeU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=43&v=ddsYeP0QNeU).
2. <https://www.artsy.net/artwork/paulo-bruscky-registros-meu-cerebro-desenha-assim>.
3. [https://www.facebook.com/paulobruscky/?hc\\_ref=ARS2FwxUF11L2duskyz4ohfO2s0GVBN5D3AW13ydnSrWPcxSbaUxJ675cYFuybOoi0o](https://www.facebook.com/paulobruscky/?hc_ref=ARS2FwxUF11L2duskyz4ohfO2s0GVBN5D3AW13ydnSrWPcxSbaUxJ675cYFuybOoi0o)
4. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7783/paulo-bruscky>
5. VIMEO: <https://vimeo.com/164903052> . Este vídeo é o registro da performance realizada pelos artistas Paulo Bruscky e Guilherme Cunha no EXA- Espaço Experimental de Arte durante a exposição DEDETIZAÇÃO PB.2T de Paulo Bruscky.
6. Youtube: <https://youtu.be/xzQkoi3Wzpl>.

## REFERÊNCIAS

AURELIANO, de Holanda. Mini Aurélio, dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Editora: POSITIVO – LIVROS. Edição 8. Brasil. 2010.

AURELIANO, de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Editora: POSITIVO – LIVROS. Edição: 4. Brasil. 2009.

BIBLIA VIRTUAL: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/18>. Mateus 18:20. BAKHTIN, M. M. Estética da criação verbal. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Título original Liquid Modernity, tradução Plínio Dentzien. Editora: ZAHAR. 2001.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, José D'Assunção. Arte e Conceito em Joseph Kosuth. <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/32.htm>.

\_\_\_\_\_. Arte e Conceito em Joseph Kosuth. Revista Arte. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/32.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Tradução: José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins Texto Desmontagem Cênica, Revista Rascunho, 2014. <file:///C:/Users/Jesus/Downloads/27217-106999-2-PB.pdf>.

\_\_\_\_\_. (Coord.). Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación creación. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez Tradução: José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins Texto Desmontagem Cênica, Revista Rascunho, 2014. <file:///C:/Users/Jesus/Downloads/27217-106999-2-PB.pdf>.

CABALLERO, Ileana. Cenários Liminares. Uberlândia: Edufu, 2011.

CANTON, Kátia. Espelho do Artista - autorretrato -. São Paulo: Cosac& Naif, 2001.

DANTO, Artur C. A transfiguração do lugar – comum. Tradução de Vera Pereira. Sônia Salzstein. 2005.

DE PAULA, Luciana; STAFUZZA, Grenissa. (Org.). Círculo de Bakhtin: Teoria Inclassificável. Belo Horizonte: Mercado de letras, Edições e livraria. LTDA. 2010. V.1.

DEWEY, John. El arte como experiência. Tradução de Jordi Claramonte Barcelona: Paidós, 1997.

ELEADE, Mircea, El vuelo mágico, Madrid: Ediciones Siruela S.A. 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. Estética de lo performativo. Madrid: Abada editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Tradução de: Jorge Coli. Data de digitalização: 2004.

\_\_\_\_\_. Esto no es una pipa. Tradução: Francisco Monge e Joaquín Jordá. Buenos Aires: Editorial Anagrama, S.A. 1981. <http://www.forma.forma-color.org/biblio/EstoNoEsUnaPipa-EnsayoSobreMagritte-MichelFoucault.pdf>

FLORES, T; NOGUEIRA, D; SOARES, A. Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Ed.: UFMG, 2012.

GAARDER, Jostein. O mundo de Sofia. Tradução: João Azenha JR. 24. Imprensa São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GERNHEIM, Jovita. Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro DP&A, 7 edição. 2002.

JIMENÉZ, Carlos. Lúdia-Caos y creatividad. UMBRAL, Revista de educação, cultura y sociedad, Fachse –UNPRG - Lambayaque. V. 3, n. 4, p. 149-157, Mar 2003. Disponível em:<[http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v03\\_n04/a20.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v03_n04/a20.pdf)>. Acesso em: 8 may. 2017.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Letras, 2007.

KRAUSS, Rosalind. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>.

KRAUSS, Rosalind. Video: the a esthetics of narcissism. Tradução de machado, Arlindo. New York: E.P. Dutton, 1978. <https://es.scribd.com/document/371377932/Rosalind-Krauss-pdf>

LANE, Silvia e CODO, Wanderley; O homem em movimento. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEFEBVRE, Henri. La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. <https://didacticaproyectual.files.wordpress.com/2011/10/henri-lefebvre-la-presencia-y-la-ausencia-1941.pdf>

LIRA, Aldenise. O Conceito de normalidade em Psicologia. Artigo disponível em: <http://sites.google.com/site/aldeniselr/>

MACIEL, Maria. A palavra inquieta: Homenagem a Octavio Paz. Belo Horizonte. Editorial Autentica. 1999.

MEZZA, Cintia. Límites y limitaciones del autorretrato después de la década del sesenta. <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/6672/Limites-limitaciones-autorretrato-despues-decada-sesenta>.

PAZ, Octavio. O labirinto da Solidão e Post Scriptum. São Paulo: Editora Paz E. Terra S/A, 2006.

PAZ, Octavio. Piedra de sol—México: FCE, 1957. 44 pp.; 20 x 12 cm— (Colec. TEZONTLE)

\_\_\_\_\_. El arco y la lira. México D.F: Fondo de Cultura Economica.1972.

PAZ, Octavio. Piedra de sol. Maço,2014. Disponível: [http://homozapping.com.mx/wp-content/uploads/2014/03/piedra\\_de\\_sol.pdf](http://homozapping.com.mx/wp-content/uploads/2014/03/piedra_de_sol.pdf).

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado Tradução de: Benedetti, Ivone. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. Imagem: cognição, semiótica, mídia. Editora Iluminuras LTD. 2010.

SCHECHNER, Richard. Performance theory. London: Routledge, 2003.

SCHEFER, Raquel. Video Memoria, la Fuga, Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/video-memoria/451>. 2011.

SUAZO, Felix. Tesis sobre la performance y el documento. Por Felix Suazo. Revista virtual “Trafico Visual. Publicado os 11/07/2016 in Crítica, Cuerpo y Poder. Reseñas sobre Performance.

<http://www.traficovisual.com/2016/07/11/tesis-sobre-la-performance-y-el-documento-por-felix-suazo/>

TAYLOR, Diana. Estudos Avanzados de Performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.