

Silvija Larissa Eidam

A Maldade

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharel, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília-DF.

Orientador: Professor Geraldo Orthof

Brasília-DF, 2011

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS.....	03
INTRODUÇÃO.....	04
DESENVOLVIMENTO.....	05
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29
Referências Eletrônicas.....	31

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 01 - Trinh T., <i>Reassemblage</i> , 1982.....	página (p.). 07
Fig. 02 – Afzali, M., <i>The Ladies Room</i> , 2000.....	p. 08
Fig. 03 - Eidam, S., <i>Mulheres</i> , 2007.....	p. 09
Fig. 04 - Eidam, S., <i>Sem Título</i> , 2008.....	p. 11
Fig. 05 - Paik, N. J. « <i>TV-Buddha</i> », 1974.....	p. 20
Fig. 06 - Campus, <i>Shadow Pojections</i> , 2010.....	p. 20
Fig. 07 - Hill, G., <i>Tall Ships</i> , 1993.....	p. 23
Fig. 08 - Rennó, R., <i>Experiência de Cinema</i> , 2004/2005.....	p. 25
Fig. 09 - Janssens, V., <i>Mist Room</i> , 1999.....	p. 26
Fig. 10 - Janssens, V., <i>Mist Room</i> , 1999.....	p. 26

INTRODUÇÃO

Neste trabalho teórico-prático disserto sobre minha produção em vídeo que se iniciou em 2007 no curso de Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília. Esse trabalho procura aprofundar questões suscitadas ao longo desse processo, tendo como foco principal a arte do vídeo e a utilização de fumaça na produção artística como elemento central. No decorrer do texto apresento o percurso de meu desenvolvimento poético e estético, pontuando-o através de meus trabalhos em vídeo e produções anteriores de pinturas e zines ilustrados. O meu primeiro trabalho em vídeo, desenvolvido a partir de uma linguagem inspirada pela cineasta, escritora, compositora feminista Trinh T. Minh-há (1952), se tornou marco importante na minha produção posterior. Nele, tive a oportunidade de experimentar algumas das possibilidades de crítica artística e comunicação de conteúdo.

Apresento em ordem cronológica o meu desenvolvimento artístico, que teve como motivador inicial a pintura.

Minha abordagem teórica traz o recorte situado por vários autores que tiveram uma produção relacionada ao vídeo e a maldade, que abordei como tema central da minha pesquisa. Cito autores das várias áreas de conhecimento que me acrescentaram na realização do meu projeto final.

DESENVOLVIMENTO

1. Meus caminhos da arte pré-pós-moderna

“No Ocidente a árvore plantou-se nos corpos, ela endureceu e estratificou até”¹... a arte

“Tomando forma não é um momento de chegada e a questão não é a de trazer algo vago à visibilidade. Mais que isso, dar forma a algo é um jeito de apontar o fato que na realidade não existe a forma. A forma aqui é uma instância de ‘sem-forma’, e vice-versa”²

Meu percurso artístico é marcado pela ausência de uma constância formal e aprofundamento técnico. Iniciei minha produção com grafite, transitei pelo universo da caneta esferográfica, explorei tinta acrílica, pigmento com cola, fotografia colorida, me encantei pela mobilidade do zine e por final me aventurei pelo mundo do vídeo. Concordo com Minha-Ha, quando ela diz que a forma é mera equivalência instável de um conteúdo imanente ao espaço que transcende à exigência concreta e material da forma. Por isso, imagino que não consegui ser fiel a nenhuma linguagem prática e transitei pelas formas a fim de achar o equivalente de cada obra fetal pronta para entrar no mundo manifesto.

Gosto de pensar na arte como linguagem em si, como tipo de lógica própria para expressar, captar e canalizar os conteúdos diversos que habitam o espaço mental, não-causal em que vivemos. Gosto de pensar na arte como intrinsecamente política, captando as várias verdades sócio-culturais e as exorcizando na matéria. E por fim, gosto de pensar na arte como espaço único de transformação, de transmutação, de quebras e de quedas. Acredito na responsabilidade enorme do ser criador em

¹ DELEUZE & GUATTARI, 2000.

² Tradução livre: *“Taking shape is not a moment of arrival, and the question is not that of bringing something vague into visibility. Rather, the coming into shape is always a way to address the fact that there is no shape. Form is here an instance of formlessness, and vice-versa.”* Trinh, T. Minh-Ha, 1998.

relação a cada obra posta no espaço público, na necessidade de ponderar as possíveis conseqüências da sua manifestação e na obrigatoriedade de abrir mão da autoria a fim de deixar a arte atuar plenamente. A responsabilidade, a meu ver, deriva da liberdade de escolhas dentro da realização concreta feitas no decorrer da criação. Não nascemos com o nosso mundo imaginativo pronto, aprendemos a preenchê-lo com todas as suas maravilhas e sombras e com todas as suas conseqüentes associações que ocorrem antes da nossa fala artística pessoal poder existir no espaço mental.

Certa vez, um amigo feminista me confessou o seu incômodo em andar de noite na rua e representar, no encontro aleatório com alguma mulher cruzando os seus caminhos, a idéia da ameaça noturna da presença masculina, desconhecida. De certo, antes dessa mulher qualquer saber que o meu amigo é um feminista, cuidadosamente desconstruído na sua masculinidade opressora, ele preenche o espaço físico de um estupro em potencial. E são esses primeiros segundos da incerteza sobre o seu ser psicológico em que se instala a sua responsabilidade em relação a seu lugar de fala.

Ao contrário de que Oscar Wilde defendia “A forma e cor nos contam da forma e da cor, nada mais.”³ na arte acontece algo parecido. Como meu amigo não tem o poder de se ausentar da carga social do seu corpo sem desconstruí-lo, ou pelo menos ajudar na sua desconstrução, assim não temos a liberdade de reinventar verdades sem ter que arcar com seu encosto histórico. Não quero aparentar pessimista e, como Dedo Torto⁴ de Marleen Gorris, me recolher na minha biblioteca doméstica cheia de niilismo holandês evitando o confronto com as verdades em colapso. Mas, na minha produção, levo em consideração a existência da realidade empírica e procuro seguir a lei da desconstrução/ cosntrução. Acredito que temos que desconstruir e deixar morrer para poder realmente inventar e criar. Localizo-me na minha produção artística ainda no espaço da desconstrução e desestruturação para, um dia, poder felizmente criar a invenção.

³ Tradução livre: “Form and colour tell us of form and colour-that is all.” Oscar, W., 2003.

⁴ Dedo Torto é um personagem do filme “A excêntrica família de Antônia” (1995) da cineasta holandesa Marleen Gorris (1948).

Até conhecer a obra de Minh-Ha Trinh não tinha muito êxito em relação às possibilidades de desconstrução. Pintava tensamente, quase com medo, para não “reproduzir”. Cada íris era pensada, os traços do pincel fálico tinham que ser castrados pela cor afeminada e o corpo retratado começou a ficar politicamente insustentável. Estava literalmente presa dentro da linguagem da qual eu tanto queria me libertar, reproduzindo um por um cada pincelada misógina sem ver saída. Elder Rocha, meu professor de Pintura 2 me indagou sobre minhas pinturas, inconscientemente neo-classicistas, e me alertou para seu caráter ilustrativo. De fato, estava meramente ilustrando minhas idéias e revoltas feministas. Atentei-me a experimentar com outro material, desenhando com sangue menstrual e incluindo outros objetos nas minhas pinturas. Tudo mais ou menos sem grande êxito, até assistir ao “*Reassemblage*” (1983), por Minh-Ha, e entender que o diálogo artístico pode ser muito mais poderoso e eficaz se acontecer em um nível mais sutil e indireto. A autora do curta-metragem, que faz uma crítica a produção de filmes etnográficos, fala de mulheres e da sua situação social sem torná-las seu objeto.



Fig. 01: Trinh T., *Reassemblage*, 1982

“Eu não tenho a intenção de falar sobre. Só de falar de perto.”⁵ Com essa primeira frase do documentário sobre o interior do Senegal, Trinh T. sintetiza a sua forma de abordagem artística e crítica política. Ela acompanha as imagens do dia-dia de um povoado senegalês sem compartilhar os seus sons naturais. No lugar deles escutamos tambores fazendo referência ao uso desconexo do seu som

⁵ Tradução livre: “*I do not intend to speak about. Just speak nearby.*” Trinh T., 1982.

exotizado em filmes etnográficos. Quando a voz da artista surge, tudo pára, tudo se cala para escutá-la. Gentilmente, ela repete frases de conversas alheias, tenta pronunciar palavras trocadas em cenas selecionadas. Durante os 40 minutos de filme, ficamos gradativamente agoniados, irritados pela sua edição “egoísta” e invasão acústica. E sem que ela fale sobre etnografia neo-colonizadora, ela consegue comunicar todo o absurdo do abuso de lugares de poder para mascarar um etnocentrismo enraizado dos etnólogos invasores, ex-colonialistas.

Em *“The Ladies Room”* (2000), Mahnaz Afzali consegue um efeito similar sem se manifestar diretamente nenhuma única vez durante os 55 minutos de vídeo.



Fig. 2: M. Afzali, *The Ladies Room*, 2000

Afzali filmou as conversas de mulheres usufruindo de um banheiro público iraniano, focando e trocando novidades da vida cotidiana. Ao final do vídeo, ficamos com um grande e poderoso ponto de interrogação; essas mulheres, de burca e aparentemente reprimidas, realmente precisam da ajuda das feministas brancas, ocidentais e libertas?

Conheci com essas duas experiências a arte do discurso indireto, que se deixa manifestar através da reação espontânea dos seus observadores. Entendi que para falar sobre a problemática da representação não precisava necessariamente tocar no assunto. Deixar alguém se sentir representado por alguém que não condiz mesmo com a sua realidade subjetiva e emocional causa o micro transtorno equivalente ao transtorno das identidades politizadas, como é o caso de uma feminista querer falar por todas. Decidi me aventurar e aplicar minha nova

descoberta da crítica indireta no meu primeiro projeto de vídeo. Entrevistei várias mulheres sobre a sua forma de ser mulher, perguntando o que as fazia se sentirem mulheres, se elas gostavam disso, se já sofreram de discriminação de gênero etc. As suas falas foram mostradas numa vídeo-instalação em duas telas de TV 14”.



Fig. 3: Eidam, S., Mulheres, 2007

Cada mulher falava separadamente em uma das telas, uma atrás da outra, respondendo as perguntas. Considerei importante a idéia de que cada mulher tinha o seu espaço particular, ou melhor lugar, mostrando a sua individualidade, o que relacionei com o “lugar de fala”. (HALL, 1997). E ao mesmo tempo, todas eram conectadas pela mídia, a mesma TV, assim como elas eram vinculadas por algumas características anatómicas. Durante a minha pesquisa eu me encantei pelas ativistas feministas Lucy Lippard (1937), assim como por Griselda Pollock (1949). A crítica de Lippard de elementos racistas em alguns movimentos feministas e a sua percepção anti-universalista das construções de gênero me convenceu especialmente. Em "Modernity and the Spaces of Femininity," (1988) Pollock me inspirou com suas

observações da segregação especial dentro do movimento artístico moderno. Uma das perguntas centrais do meu projeto era a da representação. Quem pode representar quem, o que une todas as mulheres se é que exista algo que as junte e se realmente seria uma idéia boa pensar em um movimento feminista global. As reações indignadas de algumas das mulheres que haviam assistido à apresentação do projeto, discordando veementemente das falas das mulheres entrevistadas, reforçou minha convicção prévia de que o gênero como construção social dependia do contexto social, específico de cada pessoa e que não poderia ser reduzido a uma idéia hermeticamente fechada do ser mulher. Anne Phillips (1950) propôs em um artigo sobre representações políticas de 1995 uma abordagem interessante em relação a isso. Segundo ela, uma pessoa pode sim representar um grupo inteiro, mesmo sendo heterogêneo, pressupondo que ela não queira monopolizar os direitos de fala e não impede outras pessoas a falar.

O resultado da apresentação, uma sala cheia de mulheres irritadas e revoltadas pelos absurdos contraditórios das falas das mulheres filmadas, me mostrou também a força da crítica sutil e indireta.

Um outro aprendizado desse trabalho foi a compreensão de que para apontar um conflito, ou criticar uma situação, a obra não necessariamente precisa conter uma resposta.

No meu segundo projeto de vídeo também trabalhei com a questão de representação e experiência pessoal tentando questionar a lacuna entre discurso teórico e prático, algo que tive a possibilidade de observar em vários eventos feministas e grupos em que participei no passado. Dessa vez queria começar criticando minhas próprias práticas e contradições. Submetendo-me a “regras” da performance feminina eu reforçaria automaticamente estruturas opressivas de gênero, e ao mesmo tempo em negar tudo associado ao tal da feminilidade eu estaria supervalorizando o seu oposto cultural, ou seja, o masculino. Textos de Susan Bordo (1947), Sandra Bartky (1935) e Luce Irigaray (1932) me inspiraram muito durante a pesquisa, assim como o “Myth today” por Barthes (BARTHES, 1957).



Fig. 4: Eidam, S., Sem Título, 2008

Eu queria pensar sobre as possibilidades de ressignificar as coisas e conquistar através da desconstrução. Eu me filmei tirando os pêlos da minha perna com uma pinça, um por um, enquanto no fundo a voz de Judith Butler (1956) contava o caso de um jovem norte-americano que foi assassinado por causa do seu jeito afeminado de andar. Coloquei os pêlos em uma vasilha com água que eu bebi no final do vídeo. O nojo que senti ao beber essa água peluda era o nojo que mulheres aprendiam a ter do próprio corpo. Beber os meus pêlos foi uma tentativa de ressignificá-los e de lidar com as conseqüências do meu discurso. Os pelos se unindo na minha boca com as palavras e a construção social do feminino com o biológico. O discurso se torna prática. Depois de mostrar o vídeo para meus colegas de curso e pessoas amigas, percebi que nem todos eram familiarizados com Judith Butler, mas especificamente com a sua voz, o que criou certas confusões e faltas de compreensão em relação a minha proposta. Reeditei o vídeo tentando torná-lo mais acessível para pessoas fora do circuito feminista butleriano, substituindo a fala de Judith por entrevistas que havia feito das minhas amigas sobre experiências traumáticas da sua adolescência e infância. Mesmo assim o resultado não me agradou.

Após as minhas experiências com o vídeo e o encanto com as mensagens e críticas sutis, comecei a sentir falta de expressar-me mais diretamente. Não queria mais pensar em representações e sutilezas simbólicas, queria poder falar da forma mais franca e simples possível o que julgava importante ser falado. Realizei um zine feminista, denominado “o anti-anti feminismo” em que escrevi e illustrei minhas inquietações das vivências com as minhas amigas feministas acadêmicas. Apontei

minha decepção com mulheres brancas que se dizem feministas e ao mesmo tempo têm uma empregada, na maioria das vezes negra, para terem tempo de serem feministas; com jovens feministas tomando coca-cola e comendo no McDonalds' e várias outras críticas em relação às minhas companheiras feministas que, a meu ver, estavam negligenciando o trabalho estrutural com as suas inseqüências conceituais. O zine foi feito à mão, querendo assim fazer uma alusão ao trabalho manual, simples, não-classicista e acessível a todos, assim *como* a divulgação dele foi pensado em ser na rua, festas e em outros espaços não monopolizados por elites variadas.

Ocorreu-me no decorrer do meu envolvimento com zines críticos e acusadores que eu mesma estava cheia de contradições e incoerências discursivas. Como um único tijolo tirado do seu lugar pode causar o colapso de monumentos, uma pessoa incoerente pode desestabilizar o movimento político. Eu me vi frente ao fato do meu próprio microcosmos contraditório atrapalhar e enfraquecer o progresso do macrocosmos, nesse caso o movimento feminista. Optei por me retirar dos meus compromissos feministas e politizados para mergulhar em conhecer minha sombra com toda sua profundidade e assim talvez poder voltar para a ação política e contribuir de verdade. E assim entrei em contato com a maldade.

2. A MALDADE

2.1. A origem do interesse pelo tema

A maldade saiu do meu campo perceptível periférico, exigindo mais visibilidade e reconhecimento, e entrou com toda sua força, através de um conto narrado por um colega de yoga. Na realidade, o conto era um purana⁶, contado numa roda de estudantes de mitologias hindu e, como cheguei a descobrir mais tarde nesse percurso de encantamento pelo mal, seu narrador era um verdadeiro contador de historias, que incrementou bastante a versão original dessa anedota hindu. Seja como for, incrementada ou não, a versão modificada do purana mexeu comigo de tal forma que comecei a sonhar com satanás, a fofocar cruelmente sem culpa nenhuma e a repensar minhas opiniões sobre pessoas rejeitadas da minha vida pela sua insuportável “maldade”. Mas, antes de aprofundar esse assunto tão fértil e inspirador, vou relatar brevemente a primeira versão do tal do purana, que deu início a este trabalho.

O purana conta sobre um rei bom e muito adorado pela sua bondade, quem abria uma vez por ano, por algumas semanas, o seu palácio, para receber o povo e as suas reclamações. Um dia um mendigo, sujo e fedido, entrou no palácio para ser recebido pelo rei. Barrado pela segurança real insistia na importância da sua visita ao rei, até que o mesmo o deixou se apresentar. Mas, em vez de falar alguma coisa, o mendigo ofereceu uma bela maçã ao rei. De cabeça abaixada e ajoelhado na frente do bom rei, esticava o seu braço magro oferecendo a maçã. O rei nem sequer se deu o trabalho de pegá-la com as próprias mãos, só deu um sinal ao servo para que esse mesmo pegasse a fruta e fizesse com ela o que desejasse. Depois de ter entregado a maçã, o mendigo se retirou do palácio. No dia seguinte ele reapareceu, mais uma vez querendo falar com o rei, mais uma vez entregando apenas uma maçã. E no dia seguinte, e no dia seguinte. O rei, fazendo honrar sua bondade louvada, recebia toda vez o mendigo e mandava todos os dias o mesmo servo

⁶ Os puranas pertencem ao corpo dos textos que formam a base literária do hinduísmo. Originalmente escritos em sânscrito a sua função cultural pode ser comparada às anedotas ou mitos ocidentais.

receber a sua fruta. Assim se passaram dez ano, dez ano em que o mendigo, quando aberto ao povo, entrava no palácio para oferecer uma maçã ao rei. Dez anos em que o bom rei recebia o mendigo e aceitava a maçã. Até que um dia ocorreu um fato curioso que iria mudar o percurso dos eventos.

O mendigo, como de costume, tinha se ajoelhado com a maçã na mão estendida em direção ao rei, quando um macaquinho pulou dos ombros reais e pegou a maçã. Desimpedido, o animalzinho começou a morder a fruta, tentando comê-la antes que qualquer pessoa pudesse roubá-la de si. O pobre macaco levou um susto, junto com a corte inteira, quando do interior da maçã caiu um diamante grande e valioso. Intrigado com esse evento o rei perguntou ao servo o que havia feito com as outras maçãs durante esses anos todos. Este respondeu que tinha jogado todas numa despensa inutilizada que, agora, ao ter a porta aberta, estava iluminada pela luz de mil diamantes. E finalmente, depois de dez anos, o rei direcionou a palavra ao mendigo. “Diga-me, o que isso quer dizer?” E o mendigo pela primeira vez abriu a boca: “Estou aqui para ensinar ao senhor o que é a sua maior falha, sua falta de caráter. E o senhor precisou de dez anos para poder me escutar. Agora esta pronto.” O rei, ofendido com essa exclamação, insistiu que não tinha defeito nenhum, que era declaradamente o rei mais querido pelo seu povo. “Desafio o senhor, então, a conhecer a sua falha!” E o rei aceitou o desafio do mendigo, que consistia na tarefa de se dirigir, na lua minguante de Shiva, ao cemitério da cidade, onde encontraria um cadáver pendurado numa árvore, que ele teria que carregar para o outro lado do cemitério. Cabe ressaltar neste momento que os cemitérios antigos da Índia eram infinitamente maiores do que os de hoje, se estendendo por quilômetros e quilômetros.

Não enxergando nenhuma ameaça na proposta do mendigo, o rei aceitou o desafio e, algumas noites depois, se dirigiu ao cemitério combinado. Chegando lá custou pouco para achar o cadáver, cortou a corda do seu pescoço e começou a carregá-lo nas costas para o outro lado do cemitério. Depois de alguns minutos escutou uma voz grave, vinda do cadáver. Sem se assustar ele continuou andando, escutando atentamente a fala do cadáver, que propôs um passa-tempo bem vindo que se constituía em contar enigmas que o rei teria que responder. Grato pela distração durante o desgaste físico, o rei aceitou o passa-tempo e o cadáver

começou a contar o primeiro enigma. Não cabe aqui contar o conteúdo desse e dos próximos vinte e quatro enigmas, tão somente explicado que eles todos tratavam de conflitos interpessoais, em que o culpado e a vítima se misturam, diluindo assim a nitidez do certo e errado. Após o primeiro enigma o rei respondeu, cheio de segurança por sua inteligência e sabedoria, o que achava que tinha que ser respondido. Dada a resposta o cadáver desapareceu com um som desapontado que só um desencarnado era capaz de emitir e voltou à árvore de onde o rei o tinha tirado. Não entendendo bem onde ele tinha errado, o rei voltou, cortou o cadáver mais uma vez da árvore e retomou a sua caminhada para o outro lado do cemitério. Mais ou menos na mesma altura da outra vez o cadáver começou a contar outro enigma, cuja resposta o rei, mais uma vez, deu com muita firmeza e, mais uma vez, o cadáver se desmaterializou das costas do rei para a árvore. Vinte e quarto vezes essa dança se repetiu entre cadáver e rei, até que depois do vigésimo quinto enigma o rei entendeu. Entendeu não só qual era a resposta certa para o enigma, mas entendeu também de que o mendigo tinha falado naquele dia no seu palácio. A falha do rei era a ausência da sua maldade, era a sua excessiva bondade. “Viu?” o cadáver virou-se para o rei, “Nunca negligencie o equilíbrio, sem ele coisas terríveis acontecerão. Somos tudo, o bom e o mal.” E com isso o cadáver se transformou em Shiva, o todo poderoso, abençoando o rei com a luz da libertação, livrando-o da ignorância e das suas samsaras.

“O rei e o cadáver” é um conto entre vários sobre o mal compilados por Heinrich Zimmer (1890) em “A conquista psicológica do mal” (2005). Como mencionado antes, no livro, sua versão “original” difere bastante em vários pontos daquela contada pelo colega. Mas, isso pouco importa frente ao fato de que as duas versões conseguem passar a mesma sabedoria e que conseguiram me convencer de formas equivalentes. De fato, a cultura hindu tem uma abordagem bem mais integrativa dos opostos do que a ocidental, judaico-cristã, em que a moral é erguida como um muro de separação entre os dois lados extremos em um mundo dicotômico. Shiva, o deus da transformação, é símbolo da fecundação, da criação e ao mesmo tempo da destruição e da morte, sem que isso cause nenhum constrangimento do lado dos shivaitas. E até no mundo ocidental, entre os filósofos herméticos, que tiveram a sua reaparição durante a renascença, o princípio da

polaridade dentro dos sete princípios da verdade hermética dialoga com essa idéia integrativa:

"Tudo é Duplo; tudo tem pólos; tudo tem o seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza mas diferentes em grau; os extremos se tocam; todas as verdades são meias-verdades; todos os paradoxos podem ser reconciliados"⁷

A leitura figurativa e simplista do velho testamento feita pela igreja cristã deu marco a uma nova era dicotômica e moralista, cheia de repressões e culpas. Como Jung (1948) aponta *diabolos* é o oposto de *simbolos*, significando respectivamente separação/desunião e união/junção. Analisando desse ponto de vista, o velho testamento não se difere tanto das sabedorias antigas hindus, por pregar um cuidado especial com a importância da união das coisas e a integração dos seus opostos. Infelizmente, não era e nem é parte do interesse institucional da igreja manter essa leitura desierarquizadora das escrituras. E assim foi criado um ser vermelho com chifres, rabo e perna de bode, que ainda atormenta a cabeça de tantas pessoas, impedindo sua entrada no samadhi, como ocorreu com o nosso bom rei. Samadhi, no hinduismo, significa a integração do indivíduo ao ser absoluto, o atman, mais comumente conhecido como "iluminação". Não exatamente equivalente a isso, mas suficientemente parecido para ser dado como comparação, é o processo de individuação de Carl G. Jung. em que o indivíduo consegue se integrar por completo, harmonizando seu ser interior, desidentificando-se com o seu ego limitador e abrindo-se para a união universal de todas as coisas e seres no universo. Ambos os processos, a iluminação e a individuação, falam de integração, da não separação, que no nosso caso presente significaria também a integração e a aceitação da nossa própria maldade como parte intrínseca de nós.

Não sendo aceito e acolhido pelo indivíduo, o nosso lado mal é projetado em outras pessoas, gerando desarmonia e violência pois, em vez de lidarmos com os nossos próprios conteúdos reprimidos e desejados, atacamos-los projetados em outros seres. Cabe ressaltar aqui que, a meu ver, o mal não necessariamente é equivalente a violência, agressão e desarmonia. Acredito que se não tivéssemos uma concepção tão limitada e moralista de bem e mal, conseguiríamos aceitar o mal

⁷ O Caibalion, (s.d.).

em nós como mais uma emoção entre tantas outras, sem moldá-la a partir de um viés cultural. Sendo da alma cultural ocidental ser abundantemente materialista e individualista, temos dificuldade de dissociar emoções de manifestações materializadas. Em vez de simplesmente expressar grande raiva e nos desapegarmos dela em seguida, sentimos a necessidade de materializá-la em outro ser ou então em objetos. Eis um hábito cultural que dificulta bastante, a meu ver, a integração pessoal da maldade. Uma leitura bastante interessante em relação ao assunto é apresentada por Nietzsche em “Além do bem e do mal”, em que o autor rejeita a existência real do bem e do mal. Para ele só existem morais, inventadas para direcionar e tornar previsíveis as reações das pessoas. A moral “inventa” um bem e cria a sua negação direta, o mal, que se torna um artifício para identificar a própria emoção de acordo com as normas culturais.

2.2 Minha arte e a maldade

No meu projeto de Ateliê 1 iniciei então a minha aproximação com a maldade. Pensei em várias formas de abordá-la, discutir a sua importância e repressão. Até que me veio a possibilidade de, ao invés de falar sobre, causar a maldade nas pessoas. Fazer com que elas mesmas entrassem em contato com a reprimida e rejeitada emoção. Não ia oferecer nenhum auxílio de digestão posterior, nenhum trabalho para afastar a maldade novamente. Sentindo-me a própria *organizer of sounds* (CAGE, 1961) das emoções, comecei a coletar sons por mim classificados como especialmente irritantes. Assim misturei choro de criança, sinos de igreja, barulho de alguém comendo batatinha dum saquinho de plástico barulhento e um gato comendo repugnantemente. Para não oferecer fuga visual, que pudesse possivelmente permitir com que a pessoa se recolhesse para um silêncio visual, decidi conjugar o áudio a algum vídeo semelhantemente irritante. Logo lembrei a sensação quase que insuportável de desgosto da minha infância, quando era forçada a assistir a pessoas entediadas tentando não ter nenhuma expressão facial

além de imparcialidade e importância narrando hiperarticuladamente eventos de forma pseudo-objetiva: Tinha que ser um telejornal para acompanhar a bagunça auditiva da irritação. Depois de experimentar com só um narrador com o áudio, editei vários jornais, um brasileiro e alguns alemães. Encontrei dificuldades em obter informações sobre outros narradores internacionais e, quando conseguia os nomes, não conseguia as gravações dos jornais. Quando já estava quase desistindo do projeto do vídeo e optando exclusivamente pelo áudio, dei a atenção devida ao meu conhecimento esotérico, que sempre entende que qualquer dificuldade e desencontro sejam um sinal para aprender alguma lição importante. Nesse caso aprendi que não era para abandonar o vídeo pela ausência da abundância desejada, mas sim a reforçar a ausência ao seu extremo. Assim cheguei ao silêncio e ao insuportável desconforto que ele consegue causar, como John Cage mostrou na sua composição de silêncio 4'33" de 1952. Segundo o próprio Cage, silêncio, como ausência de sons, é inexistente. Existe a intenção de escutar o som e a ausência da intenção. Talvez a agonia que vem do silêncio, ou melhor, da ausência da intenção de escutar o som permanente, deriva da falta de uma superfície abstrata para poder fugir de si. No caso do meu vídeo, a impossibilidade de fugir da ausência de som para um plano confortante e cheio de orientações e o confronto consigo mesmo.

Escolhi um narrador apenas e tirei a sua fala. O ato de silenciá-lo me fez sentir que eu, em algum nível estava, estava irritando poeticamente esse falastrão. Além de não deixá-lo falar o que estava de fato ali na tela para falar, não o deixei mais olhar para a gente. Assistimos ao falador cortado mostrando a sua ignorância da gente. E quem não se irrita frente ao espelho da sua própria ausência no mundo das importâncias, ou melhor, inexistências?

2.2 *Meu trabalho atual*

Meu trabalho exposto é um vídeo projetado sobre fumaça, que sobe de um cone de 50cm aberto somente por uma brecha na sua parte superior. O cone é localizado no ambiente escuro de um quarto vizinho do espaço oficial da galeria, acessado visualmente por uma porta aberta. Uma câmera ligeiramente escondida dos olhos do observador capta a imagem do mesmo na hora que se virar em direção à fumaça em que ele mesmo aparecerá de forma distorcida pelo movimento irregular da fumaça subindo.

A irregularidade da fumaça determina a nitidez da imagem e assim influencia na sua identificação. Sem indícios, pela câmera discreta, a pessoa se enxerga na fumaça, sem se reconhecer imediatamente. Ou melhor, sem reconhecer a sua imagem censurada, não controlada. Esse primeiro momento, em que a pessoa projetada entra em contato consigo mesma sem se projetar conscientemente é o momento em que a pessoa entra em contato com o seu lado sombra. O sujeito é objetificado por si mesmo e é alvo das projeções inconscientes dos seus próprios conteúdos reprimidos. A integração do objeto no sujeito, e vice versa, é a ruptura da dicotomia agonizante do sujeito fragmentado pela estrutura binária da cultura ocidentalizada.

O contato consigo mesmo foi trabalhado por Nam June Paik (1932) em *TV-Buddha* com uma abordagem espiritualizada em 1974. Paik filmou um Buda se assistindo na televisão. Dois Budas se olham silenciosamente, simultaneamente, através de duas mídias diferentes. É um olhar constante e seguro que agüenta o peso do saber de si mesmo e da ilusão da projeção.



Fig. 5: Paik, N. J. «TV-Buddha», 1974

Em *The visual culture reader* (2002), Mirzoeff relaciona o trabalho de Paik, Campus (1937) e Nauman (1941) com a discussão dos anos 70 sobre a criação de um si mesmo aperfeiçoado, modificado pela esfera da televisão nos estados Unidos. Ostensivamente repetidos nos programas de televisão pública, certas narrativas se tornam aparentemente apolíticas, como se fossem parte do entretenimento desejado pelo consumidor.

O Buda de Paik sabe da sua presença plena e não se perde nas construções identitárias da mídia. O seu olhar transcende as imagens da televisão. Pousando em si mesmo, o Buda permanece sujeito estável durante a mudança volátil da programação da TV e não se deixa invadir por idealizações construídas. Talvez, o meu trabalho seja um convite a se aproximar ao Buda de Paik, se identificar com a sua integridade identitária e nunca deixar o olhar se enganar pelas imagens.

Outro artista cujo trabalho se relaciona com as minhas intenções é o “*Shadow Projections*” (1974) por Peter Campus.

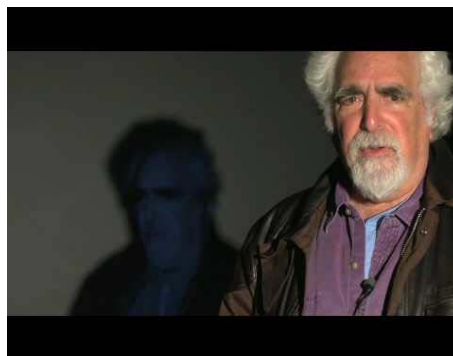


Fig.6: Campus, Shadow Projections, 2010

Na sua obra Peter Campus criou uma vídeo instalação interativa em que a pessoa entra em um espaço onde duas imagens diferentes dela são projetadas sobre uma parede translúcida; a sua sombra e a sua imagem captada pela câmera. A câmera e uma fonte de luz são instaladas em lados opostos da parede. Quando a pessoa entra no espaço entre câmera, luz e parede, a sua sombra, criada pela fonte de luz, é projetada na parede. Um projetor, localizado do outro lado da parede, focaliza a imagem captada pela câmera em cima da sombra e une as duas figuras da pessoa. A obra é quase inteiramente composta por luz e a sua ausência, o que reforça o discurso do artista, quem discute a relação da sombra com o *self* junguiano. Segundo Campus a sombra é um atributo do *self*. A pessoa interagindo com a obra nunca consegue ver o seu rosto, o que conversa com o conceito da impossibilidade da pessoa chegar a conhecer a si mesma da forma como ela se projeta nas outras pessoas. Nas suas vídeo-instalações ele confronta as pessoas com as *nonidentical*⁸ imagens de si mesmas e provoca assim momentos prolongadas de reflexão sobre sua verdadeira identidade.

Em uma entrevista com John Hanhardt em 1999, Campus conta do seu processo de transição do vídeo para a fotografia em resposta a sua vontade de explorar o *self* exteriorizado, descansando da sua auto-descoberta do seu próprio *self* interior.

Campus é citado por Mirzoeff no mesmo livro mencionado anteriormente como um dos artistas que apontavam, na década de 70, para o processo da transição do ideológico para a esfera do privado, psicológico do consumidor. Ou seja, o sujeito vai absorvendo, introjetando construções ideológicas da mídia na sua constituição identitária. Com *Shadow Projections* ele convida a pessoa a refletir sobre o seu eu público e o eu privado. Diferente do meu trabalho, Campus não propôs uma solução possível de união dos dois eus, ele reforça a impossibilidade de integração completa da sombra com a persona, a face pública da pessoa. Sugiro uma leitura mais otimista, em que o sujeito escolha ser íntegro pelo acolhimento dos seus conteúdos psicológicos reprimidos.

⁸ Mirzoeff, 2002. Segundo Mirzoeff a sombra e a filmagem da câmera não são reconhecidas pelo ser agente como parte dele.

No *Caso Schreber* (1972) Freud exemplifica o processo da projeção psicológica em que impulsos, mais especificamente afetos de ódio, são projetados em um outro. “...a frase < eu o odeio> é transformada por projeção no outro < ele me odeia>, o que justifica o próprio ódio a posteriori.”⁹ Segundo Melanie Klein o objeto mal, fantasiado, é projetado, como se o impulso, o afeto para ser expulso verdadeiramente, precisasse ser incorporado em um objeto¹⁰.

A irritação, antipatia, aversão a uma pessoa, ou a um grupo específico como representante de uma identidade qualquer, se dá psicologicamente por meio da projeção inconsciente de conteúdos próprios reprimidos. Latentemente presente na psique da pessoa eles se manifestam indiretamente a partir de identificações indiretas com certos traços na pessoa, ou então pessoas, e são traduzidos pelo ser atuante como aversão. O conflito interno é externalizado e trabalhado através da rejeição. O sujeito assim evita o contato com a sua própria sombra e libera a tensão da cobrança emocional.

Em “Indústria Cultural, a dialética da iluminação ” de 1969 Adorno e Horkheimer descrevem esse processo como sublimação no cinema em que o sujeito é privado da própria vivência das situações pela identificação com, ou então projeção, nos atores na tela. O público exorciza os demônios através da atuação das pessoas na tela. Uma releitura pessimista da catarse no teatro de Aristóteles.

Em 1993 Gary Hill acessou esse conceito psicanalítico com grande êxito:



Fig.7: Hill, G., Tall Ships, 1993.

⁹ Tradução livre: “Der Satz >ich hasse ihn já< (verwandelt sich) durch Projektion in den anderen: er hasst (verfolgt) mich, was mich dann berechtigen wird, ihn zu hassen” Freud, S. 1911.

¹⁰ Klein, M. 1932 .Na psicanálise o objeto é usado na explicação da teoria d epulsão freudiana. O objeto é aquilo em ou através do que a pulsão consegue chegar ao seu objetivo.

Na Whitney Bial, com vídeo-instalação interativa *“Tall Ships”* (1993), Hill projetou 12 imagens de pessoas ao longo das paredes de uma passarela escura com uma única imagem projetada no final do corredor. A instalação é interativa e as figuras reagem ao movimento do ser observador.

George Quasha (1942) relata, em diálogo com Charles Stein (1933) no catálogo da exposição, o efeito de agonia que a instalação interativa teve em várias pessoas no primeiro momento de contato pessoal com a imagem de uma pessoa desconhecida. As pessoas se sentiam observadas, desnudas e até indefesas frente aos olhares das figuras projetadas. O silêncio das projeções realçou a projeção psicológica de cada sujeito e as recepções da mesma figura foram variadas de acordo com o estado psicológico-emocional da pessoa. *Tall Ships* busca a transformação imediata de percepção.

*“Eu resto com energia projetiva e sem pouso.”*¹¹ Segundo Quasha, emoções emergem da incerteza agonizante da origem das emoções, possivelmente são entregues às imagens projetadas, unidas com elas e descarregadas para o espaço vazio e incerto da parede. A pessoa se vê livre no espaço libertador do trabalho artístico em que padrões de comportamento e imagens de pessoas perturbadoras não pertencentes ao mundo do observador são exorcizadas pela convicção de serem só imagens, espelhos vazios. Podemos ficar na ilusão, de que nossas emoções pertencem ao inconsciente do trabalho junto com as imagens.

O trabalho de Gary Hill (1951) convida a, em vez de tentar nos localizar dentro da obra, tentar localizá-la dentro de nós. Assim o trabalho não pode ser externalizado, ser penetrado e deixado depois, ele permanece em nós, vira parte de nós e nos muda sutilmente. A obra se torna uma entidade independente, mudando junto conosco, dentro de nós. Quasha afirma que a obra precisa de nós para existir efetivamente, como se fossemos a sua extensão.

A percepção de Quasha com relação à recepção da obra pelas pessoas dialoga de certa forma com meus objetivos de criação de uma nova auto-percepção.

¹¹ Tradução livre: *“I’m left with a projecting energy and no resting place.”* Quash, G.

A objetivização do subjetivo no espaço externalizado é dificultada no caso do meu trabalho pela equivalência do externo com o interno da pessoa. Ou seja, o externo é in associavelmente conectado com o interno. A pessoa não consegue facilmente se "livrar" do seu incomodo, responsabilizando a obra em si, pois ela mesma constitui a imagem. Conforme Quasha, Gary Hill oferece o lugar de descarrego em que o indesejável é despachado. Eu busco o confronto do subjetivo com o objetificado, a união dos dois pólos, visando assim à anulação do binário. Arrisco questionar se realmente existe essa distinção no plano sutil do trabalho interno da pessoa entre o outro e o eu, e até que ponto a pessoa consegue se desfazer do incomodo através do outro, uma vez que foi através da identificação que surgiu a agonia subjetiva. Ouso aludir que o efeito emocional, psicológico na pessoa é bem mais parecido nos dois trabalhos do que sugerido por Quasha na sua análise de *Tall Ships*. As figuras no trabalho de Hill respondem à presença do seu observador, são de certa forma dependentes dele e se tornam assim parte dele. O deslocamento do incomodo para o mundo da obra, como implicado por Quasha, é só parcialmente possível, pois o subjetivo surgiu através da obra, é refletido por ela e depois devolvido para o próprio agente dela. Como as figuras vêm e voltam ao seu lugar, a ansiedade aparece e volta para sua origem, onde permanece até o próximo encontro na parede.

O primeiro momento do meu trabalho, do contato com a pessoa com a própria imagem desidentificada se assemelha bastante ao processo de *Tall Ships*. O movimento da fumaça atrasa o processo do reconhecimento, permitindo um maior tempo de objetificação daquilo que é visto. A compreensão da imagem como parte do próprio observador impede o rompimento entre o externo e interno, ou pelo menos dificulta o processo. O sujeito não é liberado facilmente da sua agonia, mas sutilmente convidado a acolhê-la dentro de si, como parte dele mesmo.

A tela fixa e estável permite a ausência de mobilização interna. A sua presença é confiável e material sugando o despertar da autoconsciência para o ponto fixo da sua superfície.

Focando em assuntos culturalmente reprimidos na constituição psíquica do sujeito ocidentalizado, optei por um suporte menos "cômodo" para o vídeo projetado, para que o sujeito observador seja forçado desconfortavelmente a entrar em contato com os próprios demônios da sua sombra. A fumaça se oferece nesse sentido pela

sua impermanência e forma mutável. Os objetos do próprio vídeo se adéquam a sua base e não permitem o descanso na forma concreta das imagens. O incômodo da dúvida não encontra outra válvula de escape a não ser o confronto consigo mesmo. O silêncio dos intervalos entre a fumaça densa com imagens definidas e lacunas sem suporte para a continuação do vídeo é o silêncio budista do contato consigo mesmo.

Em *Experiência de Cinema* exposto na 7ª Bienal do MERCOSUL, Rosângela Rennó (1962) projeta fotografias em uma cortina de fumaça densa. A artista faz uma referência bem humorada à imagem em movimento, utilizando fotografias estáticas que recebem o seu dinamismo pelo aspecto volátil da superfície em que são apresentadas.



Fig. 8: Rennó, R., *Experiência de Cinema*, 2004/2005

Rosângela, que se autodenomina fotógrafa que não tira fotografias, trabalha com os contrastes do esperado e o compreensível. No seu documentário *Vera Cruz*, de 2000, em que discute a impossibilidade da criação de um documentário sobre a descoberta do Brasil, encena as cartas de Pero Vaz Caminha sem a utilização de imagens concretas, sem som e simplesmente colocando uma legenda das falas inaudíveis dos protagonistas da chegada. O movimento das imagens do cinema deriva da velocidade da frequência da projeção, enquanto na obra *Experiência do Cinema* o elemento dinâmico se origina unicamente na essência volátil da sua tela escolhida. Ela cria assim a instabilidade da imagem estática e reinventa a descoberta da imagem em movimento das lanternas mágicas de Kirchner no século XVII.

A minha identificação com a obra de Rennó se deu mais pela sua forma do que seu aspecto teórico. A fumaça une os nossos trabalhos por ambos abordarem as suas características específicas na sua função de superfície e de projeção. Foi do estudo do seu vídeo que me atentei à distância melhor do projetor, o melhor projetor e das possibilidades de condensar a fumaça para a criação de uma boa cortina, apta a funcionar como tela.

Outra artista que me chamou atenção pelo seu uso da fumaça é a Ann Veronica Janssens (1956) e o seu trabalho *Mist Room* de 1999.



Fig. 9 e 10: Janssens, V., *Mist Room*, 1999

Na 48ª Bienal de Veneza, Janssens transformou o pavilhão de Bruxelas em um espaço fora do tempo, preenchido por fumaça densa, colorida por luzes. Em uma entrevista com Michel François a própria artista fala da sua criação de “*super space*”, um espaço sem espaço e da importância do vazio no seu trabalho. Ela procura aquilo que a escapa, que não se manifesta, o não palpável. A perda de controle faz parte intrínseca da sua obra que busca a fuga da “tirania do objeto” (*tyranny of objects*) e da sua materialidade controlável. “*É uma questão de limiares*

*entre os dois estados de percepção, entre sombra e luz, o definido e o indefinido, silêncio e explosão; o limiar onde a imagem se reabsorve.”*¹² Janssens quer provocar situações de limite, de ausência de orientação, tirando dos visitantes da sua instalação a referência de espaço e tempo, de luz e sombra.

O elemento fugaz da fumaça e a sua capacidade de fundir as fronteiras espaciais a tornam muito interessante para as propostas conceituais de Janssens. É nesse ponto especificamente que o *Mist Room* dialoga com o meu trabalho, que propôs a superação do binário bem e mal através da fusão. A pessoa emergida no silêncio visual da fumaça de Janssens fica refém da sua própria presença, como única referência material. A minha fumaça proporciona um efeito parecido na pessoa, que se perde na tentativa de buscar um objeto fora de si para fixar as suas angústias em relação ao visto. Ambos, o visitante da fumaça densa e o observador da sua auto-imagem, são convidados a abraçar a ausência de matéria fixa para se ver mesmo como protagonista do silêncio.

2.3 Desafios técnicos

O desafio maior no percurso da realização do meu projeto foi a própria fumaça. Após uma pesquisa sobre as várias formas de produzir fumaça e das suas propriedades físicas, visei o gelo seco e a máquina de fumaça como únicas possibilidades alcançáveis para meu trabalho.

A fumaça densa e branca, produzida pelo gelo seco, me pareceu a opção mais atraente por refletir favoravelmente a imagem nela projetada. Tecnicamente, gelo seco é dióxido de carbono que, em temperaturas abaixo de -78°C se condensa na sua forma sólida. Em contato com ar quente, a pedra de gelo seco é sublimada diretamente para seu estado gasoso. Pela sua temperatura baixa o gás produzido

¹² Tradição livre: *“It’s a question of thresholds between two states of perception, between shadow and light, the defined and the undefined, silence and explosion; the threshold where the image reabsorbs itself.”* Jansses, A. V. acessado web em 2011.

desce para o chão, onde permanece, dependendo da quantidade, por alguns minutos. A relação de fumaça obtida e de quantidade de gelo seco sólida é bastante desvantajosa, considerando a permanência volátil do produto. Assim, para produzir fumaça por quatro minutos contínuos, não contando com a sua permanência por mais alguns minutos no chão, precisa-se de dez quilos de gelo-seco. Importante também mencionar que um quilo de gelo seco no mercado custa por volta de trinta e dois reais. Aboli a idéia de usar gelo seco para a projeção por motivos financeiros e técnicos. A segunda opção foi a máquina de fumaça, usada em festas e comumente no teatro.

A fumaça obtida pela máquina de fumaça é feita de glicerina, aquecida pela própria máquina e expelida através de funil. A sua temperatura elevada proporciona seu movimento ascendente e sua maior movimentação. A fumaça é menos densa que o gelo seco e tem a desvantagem de contagiar rapidamente o espaço todo, sem ficar em um lugar específico. Na medida em que for resfriando, ela vai descendo, enquanto a sua parte quente ainda ocupa a parte superior do ambiente, preenchendo literalmente, após um tempo, o local inteiro. Para uma visualização boa da projeção, a fumaça tem que ser condensada no lugar da projeção e canalizada por um exaustor após a sua subida, de maneira a evitar o seu acúmulo imediatamente em frente ao projetor, o que prejudicaria o trânsito livre da luz até a superfície desejada.

O segundo aprendizado foi a distância do projetor à fumaça densificada. Contrariando o esperado, quanto mais perto ele ficar da superfície da projeção, melhor e mais nítida fica a imagem. Para evitar a visualização da imagem para além dos limites da cortina de fumaça, escolhi expor a máquina em um quarto escuro, perto da porta de onde o projetor emana a luz. Assim, a imagem que ultrapassa não é vista pelo observador.

O equilíbrio entre luz suficiente para realizar a captação da imagem da pessoa e a escuridão favorável para a visualização da projeção na fumaça foi obtido pela escolha de dois ambientes distintos para a instalação.

CONCLUSÃO

Concluir um trabalho artístico não se constitui uma tarefa fácil. Nunca concluímos um sem deixar que ele abra um novo. Como o Ouroboros, os trabalhos se mordem no próprio rabo, ajudando na construção e realização do posterior. Vejo defeitos técnicos no meu trabalho final, me incomodam as limitações em relação à fumaça, a câmera que não capta só o que deveria captar e o fato que a máquina não seja programada para soltar fumaça em intervalos regulares. Mas os defeitos fazem parte do resultado final e já iniciam um outro, que provavelmente vai se desenvolver em outra direção e talvez encaminhar para novos rumos formais. Acredito no poder transformador da arte e vejo nela uma possibilidade de sair do silêncio cômodo em que somos convidados sutilmente a permanecer pela cultura dominante. Quero participar no despertar do sono globalizante de um capitalismo neo-liberal anestesiante.

Sinto-me pressionada para assumir uma linguagem, para saber de fato onde devo me enquadrar no contexto histórico da arte e ter uma produção mais estável em termos formais. Talvez seria esse o objetivo de uma graduação em artes plásticas: conhecer, ser apresentada e começar a traçar o próprio caminho.

Continuo caminhando, procurando traços e deslizando a mão na superfície escorregadia do Ouroboros inspirador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Mythologie*, New York: Hill and Wang, 1972.

BARTKY, S.L., *Femininity and domination Studies in the Phenomenology of Oppression*, London: Ed Routledge. 1990.

BORDO, S. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Ed. University of California Press, 2004.

CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyen University Press, 1961.

FREUD, S., *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall Von Paranoia*, 1911.

GUATTARI, Felix & DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs, V1: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

IRIGARAY, L. *This Sex which is not one*. NY: Cornell University Press 1985.

JUNG, C.G. *Symbolik des Geistes, Studien über psychische Phänomenologie*, Ed. Rascher Zürich, 1953

KLEIN, Melanie *Psychoanalyse eines Kindes*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1932.

LIPPARD, L., *The Pink Glas Swan*, The New Press, USA 1994.

MIRZOEFF, N. *The visual culture reader*. USA: Routledge, 2002.

NIETZSCHE, F. W. *Alem do bem e do mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PHILIPPS, A. *Democracy and Difference: Some problems for feminist theory*. *The Political Quarterly*, Oxford University Press, 1995.

POLLOCK, G., , "Modernity and the Spaces of Femininity," in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, 1988.

QUASHA, G. & STEIN, C. Tall Ships. USA: Stations Hill Arts/ Barrytown, LTD. 1997.

WILDE, O. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Spark Educational Publishing, 2003.

ZIMMER, H. *A conquista psicológica do mal*. Ed. Palas Athena, 2005.

Referências Eletrônicas

FRANÇOIS, M. *Ann Veronica Janssens. Interview by Michel François.* Acessado em 2011. Disponível na Internet via: <http://www.eacc.es/e/cuerposv.php?id=244>.

HANHARDT, J. *Peter Campus 1999.* Disponível na Internet via: <http://bombsite.com/issues/68/articles/2236>. Acessado em 2010

TRINH, T. *When the Eye Frames Red.* Disponível na Internet via http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/132e.html. 2010

Referências Filmográficas

TRINH, T. *Reassemblage*, 40 minutes, Color, 1982.