

Pulsão estética: uma transgressão possível

Cecilia Cavaliere

Artista visual, graduada em Comunicação Social, mestranda em Artes Visuais pela UERJ [Universidade do Estado do Rio de Janeiro] sob orientação do professor e artista Roberto Correa dos Santos, com quem desenvolve um trabalho teórico sobre pulsão estética e autopoiesis. Trabalha com fotografia, videoarte, instalação e poesia em narrativas que investigam o corpo fragmentado, a natureza como vazio/falta e a construção do sujeito por meio de seu apagamento [objet-trouvé/ sujet-trouvé], utilizando materiais como espelhos quebrados, madeiras e o próprio corpo da artista como matrizes de imagens fotográficas e monotípicas. Abandonou a carreira de jornalista para se dedicar às artes e tem ateliê no Largo das Artes. Já participou de exposições em Florianópolis, no Rio de Janeiro, em Brasília, Bergen, Berlim e teve textos literários publicados em vários sites e revistas de cultura e comportamento.

Resumo. O presente artigo tem como objetivo articular o corpo e seus processos artísticos de inscrição no espaço e pretende ressignificar o corpo não como suporte para a arte e para a escrita, como já foi longamente visto na literatura sobre arte e performance, mas como produtor de suportes artísticos para manter-se ligado ao real dos corpos. Essas inscrições do corpo no espaço são observadas por um viés filosófico e ganham contorno à medida em que são vistas, por meio de testemunhos, como recorrentes no trabalho de alguns artistas plurais e vistos como transgressores, como Hélio Oiticica, Ana Mendieta, Marguerite Duras e Antonin Artaud, chegando à formulação do que poderia ser um desdobramento do conceito freudiano de pulsão, a pulsão estética.

Palavras-chave. corpo, pulsão, estética, autopoiesis, extensão.

Aesthetic drive: a possible transgression

Abstract. This article aims to articulate the body and their artistic registration processes in space and do not want to reframe the body as support for art and writing, as it has been seen extensively in the literature on art and performance, but as a producer of artistic media to stay connected to the bodies' real. These inscriptions of the body in space are observed by a philosophical bias and gain contour as they are seen through testimonies, as plaintiffs in the work of some plurals and viewed as transgressors artists such as Hélio Oiticica, Ana Mendieta, Marguerite Duras and Antonin Artaud, formulating what could be an offshoot of the Freudian concept of drive, the aesthetic drive.

Keywords. body, drive, aesthetic, autopoiesis, extension.

Um erro de tradução e o desvelamento de um novo conceito

Em 2011, ao deparar-me com o livro *Le Corps*, de Chantal Jaquet (PUF, 2001), surpreendi-me com o capítulo intitulado *La puissance artistique du corps*, cuja primeira seção tratava de *La puissance esthétique du corps : le corps comme ouvre d'art*. No contato com essas partes do livro a tensão entre corpo e arte parecia ganhar o contorno que

imaginava ser possível em termos de experiência estética; havia, ali, o *insight* de que precisava para aprofundar-me na questão.

No entanto, ao longo da leitura, percebi que o que parecia uma epifania tratava-se, na verdade, de um grande equívoco: um erro de tradução. Em vez de, de imediato, traduzir *puissance* por “potência”, assimilei o conceito de pulsão – muito provavelmente pelo significante (no sentido de imagem acústica) francês “puissance” e o português “pulsante”. Nada mais epifânico para quem quer pesquisar sobre corpo e arte do que ler sobre o que poderia ser a “pulsão estética do corpo”, afinal, o que faria com que o corpo produzisse arte como se fosse parte de sua *natureza* fazê-lo?

No meio do caminho, Chantal Jaquet, que ali falava do corpo como espaço físico da arte na carne, citando Orlan como exemplo e esmiuçando os *ready-mades* carnais feitos pela artista via cirurgias plásticas, acabou ficando de lado, pois, para eu chegar mais plena a essas formulações da autora sobre o corpo era preciso desfazer o acidente que eu mesma produzira: o acidente de tradução. E então ou eu me conformaria com meu primeiro equívoco e trataria de desfazê-lo, desconsiderando assim toda uma epifania com relação ao binômio arte-corpo ou, a partir do equívoco, transgrediria esses limites e trataria de correr atrás de desvendar o que poderia ser essa tão verossímil pulsão estética, uma vez que todo artista descreve o ato de produzir arte como sendo da ordem da visceralidade. Escolhi o risco.

A *autopoiesis* do corpo humano como pulsão estética: considerações sobre depoimentos de Ana Mendieta, Helio Oiticica, Antonin Artaud e Marguerite Duras.

Poetas que filmam, cantores que desenham, pintores que dançam, dançarinos que escrevem, cineastas que pintam... Por quê esse desejo mais carnal de manifestar-se em forma de arte? Pensando no que poderia ser uma pulsão estética, não seriam a arte e a escrita parte da *autopoiesis* do corpo humano, uma extensão dele criada por ele próprio para suportar sua existência em um *topos* (de)(trans)formado pela própria ação do homem? Considerado por muitos como uma espécie de suporte ou de veículo para a arte e para a escrita, seja no plano físico ou metafísico, o corpo humano não seria, na verdade, produtor desses elementos como suporte para produção de si mesmo? Não seriam a arte e a escrita uma extensão artificial do corpo humano que partiria do impulso de uma natureza inegável

dele próprio? “É uma tradição ancestral considerar o artifício como um prolongamento da natureza, como o natural prolongado por outros meios” (ROSSET, Clément. *La Antinaturalaleza*. p. 93).

Cunhado pelos biólogos e filósofos Humberto Maturana e Francisco Varela nos anos 70, e aplicado por alguns pensadores como Deleuze e Negri¹ em suas elaborações sobre corpo, arte e sociedade, o termo *autopoiesis* (do grego *auto* “próprio”, *poiesis* “fabricação”, “produção”) designa a potência dos seres vivos de produzirem a si próprios sendo, cada ser vivo, um sistema autopoético, produzindo-se em cada pequeno movimento celular, o que desencadearia grandes mudanças em sua estrutura (MATURANA R., Humberto; VARELA, Francisco J., 1980). O determinismo biológico da teoria autopoética não é um determinismo absoluto e reducionista, mas um determinismo que não descarta uma dinâmica inegavelmente indeterminada e imprevisível na qual estão sujeitos todos os sistemas vivos (CASTRO DE ANDRADE, 2012).

Em seu confessional “*Écrire*” a escritora Marguerite Duras parece destilar do próprio corpo o que chama de escrita, acabando por revelar, em um fragmento do livro, o inevitável do corpo *no e como* texto, sugerindo a mesma sensação de uma pulsão. Escreve Duras:

Ça rend sauvage l’écriture. On rejoint une sauvagerie d’avant la vie. Et on la reconnaît toujours c’est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l’écriture, il faut être plus que ce qu’on écrit. C’est une drôle de chose, oui. C’est pas seulement l’écriture, l’écrit, c’est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. C’est la vulgarité massive, desesperante, de la société. La douleur, c’est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tout les juifs, et tous les enfants juifs, **et c’est aussi la plus violent du bonheur**. Toujours je crois ça. (DURAS, Marguerite. *Écrire*, 1993, p. 24, grifos meus).



Figura 1- Marguerite Duras, frame do filme *India Song*, 1975

Mas então que “natureza” faria o corpo humano produtor da arte e da escrita para continuar se produzindo e se modificando? O impulso de escrever como se fosse regido por uma espécie de lei natural parece uma necessidade do corpo de inscrever-se no mundo, de assegurar-se no mundo real, e não uma escapatória a ele – como a arte e a escrita, em geral, foram lidas ao longo da história. Ainda em *A Anti-Natureza*, Clément Rosset afirma “que los menos artificialistas de los artistas sean precisamente aquellos que se confían con la mayor insistencia al artificio, en cual ven un refugio contra la naturaleza y una escapatoria a lo real”. (ROSSET, Clément. *La Antinaturalaleza*. p. 13)

Escrever o corpo é também pegá-lo, deformá-lo e metabolizá-lo. Como fez Ana Mendietaⁱⁱ, artista cubana que viveu exilada nos Estados Unidos desde a adolescência e que, em seus registros fotográficos, tentou apreender o próprio corpo, alçá-lo de fora, manipulá-lo, transformá-lo em algo que pudesse ser tocado, sobretudo, por ela mesma. Mendieta carimbou paredes com seu corpo embebido em sangue de animais, ateou fogo na sombra de seu corpo sobre a terra, cobriu-se com penas, deformou-se para fotografar-se. E a não-surpresa de suicidar-se como obra última. Alguns vídeos encontrados na internet, que mostram Mendieta durante seus processos, revelam certa inabilidade da artista com o próprio corpo e com o mundo ao seu redor, com uma realidade objetiva. “By using my

self-image in my art, I am confronting the ever-present art and life dichotomy. It is crucial for me to be a part of all my works. As a result of my participation, my vision becomes a reality and part of my experiences”ⁱⁱⁱ, confessa Mendieta. Essa “tomada de posse do corpo através da inscrição de uma marca própria” (LIMA. In: MATTOS e MEZÊNCIO (orgs.), 2004. p. 31.), ainda que um tanto inadvertida, sugere uma lei natural, uma necessidade. Diz Mendieta:

I didn't have a dark side because the darkest of me was expelled. I left marks in rivers, on rocks, on leaves, and on both, the shores of my adopted land and my beloved island. I wanted to be an island, and island I was in the mix of the four elements. My figure, shaped in the sand, remained for a while. After so many waves it vanished to disappear. But if you looked at me and you open yourself to me, I'll exist yet in another time.^{iv}



Figura 2 – Ana Mendieta, *Silhueta Series*, México, 1978

A sensação corporalizada de não-pertencimento vista em Ana Mendieta é ainda o ponto de partida da poesia de Baudelaire e Mallarmé, conforme assinala ainda Rosset: “el mismo desprecio por lo real, la misma condena del mundo como grosero y no estético”. Partindo deste mesmo ponto de insatisfação estética, Helio Oiticica inventa os tão corporais “Parangolés” e, 20 em agosto de 1965, justifica sua criação e ao que chamaria de “arte ambiental” em um documento chamado “Opinião 65”, texto enviado a Claudir Chaves, do Diário Carioca, onde o artista sugere que o menor movimento da vida seja transformado em um movimento estético, para que o homem possa produzir a si próprio e ao outro e, assim, continuar existindo. Escreve Oiticica:

Não quero sair do ‘quadro’ para a ‘escultura’, mas fundar uma nova condição do objeto que já não admite essas categorias tradicionais. Seria tentar aí a constituição de um novo ‘mito do objeto’, que não é nem o objeto transposto da ‘pop-art’, nem o objeto-verdade do ‘*nouveau-realisme*’, mas a fundação do objeto em todas as suas ordens e categorias manifestadas no mundo ambiental, que é revelada aqui pela obra de arte. O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo a sua suprema vontade. (Helio Oiticica, Opinião 65)

Tal necessidade de inventar um objeto que possa dar sentido à existência, ao corpo no mundo real, revela-se como sendo o corpo em vias de experimentar assegurar-se nesse real por meio da arte e da escrita; o que poderíamos começar a chamar de “pulsão estética”. Produzir suportes para produzir-se: um modo de sobrevivência.

De modo tão ou ainda mais pungente que na experiência de Marguerite Duras, Antonin Artaud despeja o corpo no papel escrito e convulsivamente desenhado, e convoca a potência do corpo não apenas como uma afirmação estética, mas como uma confirmação erótica, colocando o corpo como lugar de resistência na vida e na arte. Em Artaud isso não é uma questão de escolha. “Se existe a potência do corpo, existe um possível, uma chance de outra realidade. E o interesse de Artaud, aí, é sempre claro: a força da arte ao nos colocar diante do trágico que é viver. Artaud torna a interface arte e vida extremamente porosa (...) A poética de Artaud está intrinsecamente ligada à afirmação da vida.” (MENEZES, Aluisio. *A experiência em Artaud*. Revista Comum 12, 1996. p. 44).

O excesso de lucidez transfigurado em loucura. Alegrias e sofrimentos cutâneos. O corpo-limite no limite do corpo que luta para desvencilhar-se de ganhar uma utilidade, pois, a cada atributo de utilidade que recebe no social dos corpos, ele fratura um pouco sua potência, ele oprime violentamente sua pulsão estética. O ato de autoprodução por uma inevitável via “pulsional”, o estender-se na escrita e na arte, o entregar parte do corpo como uma espécie de ato sacrificial, como quando um escritor termina e entrega o seu livro, foi como fez Vincent Van Gogh com sua orelha “livre de se deixar levar a um tal vômito, livre, identificando-se continuamente à vítima, de vomitar seu próprio ser, como ele vomitou um pedaço dele mesmo ou um touro, isto é, livre para se jogar subitamente fora de si, como um gala ou um aissouá”. (BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Vincent Van Gogh*. Documentos 1929-1930. Trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. Manuscrito não revisado).

eu ainda não tenha tido a sorte de encontrar, o ponto mais obscuro da questão, o nó ainda não afrouxado por mim, ao menos não nas leituras de até então, é o que ousou nomear “pulsão”, lei natural, o impassível de estender-se como “arte”, e como arte visual – mesmo no que se limita ao som, aos cheiros e a outras sensações, sabemos que eles nos evocam, sobretudo, imagens; o invisível só existe porque consegue criar suas condições de visibilidade –, a inegável força estética que esse corpo possui e de que precisa para manter-se vivo. O problema, aqui, é saber de onde isso vem e porque toma a forma que toma: texto, desenho, fotografia, corpo. E por que tenta ganhar contorno?

Se o que leva Marguerite Duras ao obsessivo exercício do olhar, seu devir *voyeur*, no cinema e na escrita, afirmando a força do corpo que está ali, indissociável de sua obra, é a mesma pulsão que leva Ana Mendieta a deformar-se em sombra, tocha viva ou carimbo na natureza; se o que leva Antonin Artaud a gritar e a uivar, concebendo para isso um novo tipo de teatro em que cabem as expressões do corpo, declarando-se como produto de seu corpo, seu pai, sua mãe, seu filho e ele próprio, é a mesma pulsão que leva Oiticica a experimentar o limite do corpo na obra, no corpo prolongado; se o que um dia ligou Van Gogh ao incontável de produzir dilacerações corporais como experiência estética é, também, a força-motriz que fez com que Humberto Maturana se mantivesse fiel ao “clique” infantil de dissecar o que, mais tarde, chamaria de *autopoiesis*, temos então um lugar comum que, para além da questão do gosto, descreve um *je ne sais quoi* do humano, do corpo humano, que se prolonga para fixar-se no real, que se fixa e se modifica, e que modifica o que está posto e o que está por vir. O que em Maturana se apresenta na infância, como uma espécie de fascínio, ganha desdobramentos e funda toda uma nova percepção sobre a vida:

Since my childhood I have been interested in animals and plants, and I frequently asked myself what made them living. Thus, in 1948, in my first year as a medical student, I wrote a poem whose first stanza was:

¿Qué es la muerte para el que la mira?
¿Qué es la muerte para el que la siente?
Pesadez ignota, incomprendible,
dolor que el egoísmo trae, para ése;
silencio, paz y nada, para éste.
Sin embargo el uno siente
que su orgullo se rebela, que su mente
no soporta que tras la muerte
nada quede, que tras la muerte
esté la muerte.
El otro, en su paz, en su silencio,
en su majestad inconsciente siente,
nada siente, nada sabe,

porque la muerte es la muerte
y tras la muerte esté la vida
que sin la muerte solo es muerte.

(...)

While talking with a friend (José Bulnes) about an essay of his on Don Quixote de la Mancha, in which he analyzed Don Quixote's dilemma of whether to follow the path of arms (praxis, action) or the path of letters (poiesis, creation, production), and his eventual choice of the path of praxis deferring any attempt at poiesis, I understood for the first time the power of the word 'poiesis' and invented the word that we needed: *autopoiesis*. This was a word without a history, a word that could directly mean what takes place in the dynamics of the autonomy proper to living systems. Curiously, but not surprisingly, the invention of this word proved of great value. (MATURANA R., Humberto; VARELA, Francisco J.. *Autopoiesis and cognition : the realization of the living*, 1980, p. 10 e 17)

A *autopoiesis*, em Maturana e Varela, justifica por um caminho biológico o corpo como produtor do próprio corpo para produzir-se. O mesmo conceito pode ser usado para os processos culturais: “cultura é toda ação do homem sobre o homem para produzir o homem”^v. Com ela chegamos ao lugar desejado: o corpo busca produzir-se para ligar-se ao real por meio de uma pulsão estética. A partir do momento em que essa pulsão do corpo se estende como obra (parangolé, livro, filme, tocha viva), este objeto tem o poder de atualizar-se de modo virtual por tempo indeterminado, modificando o corpo que o produziu e outros corpos que nele se atualizam. Todo o formulado por Maturana e Varela sobre *autopoiesis* dá contorno à suspeita de que a pulsão estética do corpo produz seus suportes e a si próprio por meio de ações virtuais que se atualizam a cada experiência com outro corpo, aqui, no caso, a obra de arte já fora dele: a inscrição deste corpo no mundo. Como diria Henri Bergson, o virtual que se atualiza:

Nossa percepção de um objeto distinto de nosso corpo, separado de nosso corpo por um intervalo, nunca exprime mais do que uma ação virtual. Porém, quanto mais diminui a distância entre esse objeto e nosso corpo, tanto mais o perigo torna-se urgente ou a promessa imediata, tanto mais a ação virtual tende a se transformar em ação real. (BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. p. 61.)



Figura 4 – Desenhos de Franz Kafka, 1921

Sobreviver e transgredir

Podemos desvendar o corpo humano não como lugar, mas como produtor de lugares, das próprias próteses escritas, inscritas no mundo; o corpo como produtor de si e de outros corpos; a arte como toda produção do corpo sobre o corpo para modificar corpo e espaço; desvendar o que poderia ser a pulsão estética do corpo humano. Seria um deslocamento da pulsão de morte para ancorá-lo na vida? Ou o tumultuado e exato ponto de atrito entre *Leib* e *Trieb* como se, desse encontro, o mais potente deles, pudesse surgir uma terceira pulsão capaz de transformar corpo e espaço por uma via do sensível? Estaria o desejo de estender-se como arte entre a pulsão de morte e o princípio do prazer? Um ato violentamente alegre, como diria Duras e, portanto, perto de um lugar da expansão amorosa; uma tensão estético-erótica entre o morrer e o viver. Será que o produzir-se como tal implica, também, em uma experiência estética da dor no limite do corpo, como é notável nos trabalhos dos artistas supracitados? Ou como suspeitaria Bataille:

Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere entretanto do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: "Morro de não morrer!" Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver. Santa Teresa sentiu-se transtornada, mas não morreu realmente do desejo que teve de se perder. Ela perdeu o controle de si, não fez senão viver mais violentamente,

tão violentamente que conseguiu dizer para si mesma que estava perto de morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não fazia estancar a vida. (BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 155)

“Ilustrar” este artigo com tantos formatos artísticos não é algo aleatório. Trata-se de justamente tentar chegar a um ponto comum a todos eles (obras e artistas): a natureza estética do corpo humano não está presa a nenhuma espécie de formato artístico (escultura, vídeo, tela, instalação...). Minha hipótese, ainda, é a de que a inscrição do corpo no mundo como obra de arte, como criação dele próprio e, portanto, uma extensão dele, modifica sua estrutura e as estruturas que o cercam, ou seja, uma alteração da estrutura do mundo por meio de um processo de inscrição do corpo que, como todo processo de inscrição, implica em algum grau de violência e de risco. E lidar com o objeto de arte como sendo parte de um processo sacrificial da vida, uma extensão do corpo que entrego ao espaço e para onde me volto para me reconhecer como humano, como artista, é também um gesto relativo ao limite. Nesse sentido ela encena perfeitamente o que Foucault diria sobre transgressão:

A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para sua desapareição iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda. E, no entanto, nesse movimento de pura violência, em que direção a transgressão se desencadeia senão para o que a encadeia, em direção ao limite e àquilo que nele se acha encerrado? Contra o que ela dirige sua violência e a que vazio deve a livre plenitude do seu ser senão àquele mesmo que ela atravessa com seu gesto violento e que se destina a barrar no traço que ela apaga? (FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 33)

Bibliografia

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Vincent Van Gogh (Documentos 1929-1930)**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. Manuscrito não revisado.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **O anti-édipo – capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Joana Moraes Varela e de Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Edições Assírio & Alvim, [s.d.].

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.

DURAS, Marguerite. **Écrire**, Paris: Éditions Gallimard, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

JAQUET, Chantal. **Le corps**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

LIMA, Celso Rennó. A letra no corpo. In: MATTOS, Cristiana Pittella de e MEZÊNCIO, Márcia de Souza (orgs.). **Jovens em análise: o encontro com o sexo, as marcas no corpo, os modos de vida**. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, 2004.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. **Autopoiesis and cognition : the realization of the living**, 1980.

_____. **A árvore do conhecimento**. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MENEZES, Aluisio. **A experiência em Artaud**. Rio de Janeiro: Revista Comum 12, 1996.

OITICICA, Helio. **Opinião 65 (Documentos 1965)**. Disponível em: www.itaucultural.org.

ROSSET, Clément. **La Antinaturalaleza**. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

ZIZEK, Slavoj, DALY, Glyn. **Arriscar o Impossível – conversas com Slavoj Zizek**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Dicionário

DICTIONNAIRE du Corps. Org. Michela Marzano. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

ⁱ Em “Qu’est que c’est la philosophie ?”, Gilles Deleuze deixa claro que o conceito de autopoiesis não pode ser ignorado pela filosofia e que, entretanto, não cabe aplicá-lo epistemologicamente. "Les deux s'impliquent, puisque ce qui est véritablement créé, du vivant à l'œuvre d'art, jouit par là même d'une auto-position de soi, ou d'un caractère autopoïétique à quoi on le reconnaît (...)Ce qui dépend d'une libre activité créatrice, c'est aussi ce qui se pose en soi-même, indépendamment et nécessairement : le plus subjectif sera le plus objectif." (p. 14). Antonio Negri e Michael Hardt abordam o termo no livro *Multidão* (Record, 2004), para construir uma observação sobre o processo de produção de uma nova ordem política e democrática.

ⁱⁱ Ana Mendieta nasceu em Cuba, em 1948. Filha de poderosos políticos cubanos, teve a infância ladeada de ricas experiências com a cultura latina. Logo depois da revolução cubana de 1959 Mendieta foi enviada – ainda novíssima, aos 13 – para Iowa em uma missão católica que tinha como objetivo ajudar jovens cubanos a escaparem da doutrinação comunista. Consta que foi a partir daí que a jovem passou a vivenciar uma realidade brutal de discriminação, rejeição e abuso. Mendieta não tinha parentes nos Estados Unidos, morou em várias instituições, inclusive as que abrigavam jovens com deficiências mentais ou com tendências

criminosas. Em 1966 ela se reconectou com sua mãe, deu início aos estudos em belas artes e passou a esboçar a materialização da questão do não-lugar, do abandono, do não pertencimento a alguma cultura. Logo depois, 15 anos após o rompimento, Mendieta religou-se à cultura de onde veio, relacionando-se com a comunidade cubana em Miami. E, já nos 80, embarcou para Cuba onde passou a desmistificar o medo e o estranhamento ao único lugar a que se sentia pertencer. Em 1985 jogou-se da janela de seu apartamento em Nova York.

ⁱⁱⁱ Mary Jane Jacob (ed), Ana Mendieta: The Silueta Series, 1973-1980, (New York: Galerie Lelong) 1991. 4 (Note 1).

^{iv} Fragmento de testemunho apresentado na exposição “Ana Mendieta: Earth Body” no Miami Art Museum

^v Conversa pessoal com o filósofo Francisco Traverso Fuchs, que formulou este conceito sobre cultura partindo de estudos sobre *autopoiesis*.