

Entre Corpos e Serpentes na História da Arte: *Pathos* e Anacronismo em Carolee Schneemann¹

Vera Pugliese, Universidade de Brasília

Em *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) e *Meet Joy* (1964), Carolee Schneemann intensifica o gesto formador da pintura ocidental. Ela problematiza o lugar e a função do corpo feminino na arte, mas ao dialogar com a tradição pictórica que vê nele a abertura ao belo, ao erótico e ao desejo, complexifica seus sentidos. Visto como potência de libertação de convenções estéticas opressivas, a artista utiliza seu corpo em um *pathos* hiperbolizado em relação com matérias, imagens e mídias ligadas a essa tradição, questionando modelos de tempo do fazer e pensar arte. Este artigo propõe abordar essas performances face aos conceitos warburgianos de *Pathosformel* e de *Nachleben der Antike* e perseguir inventários iconográficos e tramas conceituais abertos por Aby Warburg quanto à reflexão sobre a serpente e a *ninfa*.

Palavras-chave: Carolee Schneemann; *pathos*; anacronismo; Aby Warburg; pintura em campo expandido.

*

In *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) and *Meet Joy* (1964), Carolee Schneemann intensifies the forming gesture in Western painting. She problematizes the place and the function of female body in art. But she became complex the meanings of female body in dialoguing with the pictorial tradition that considers it the opening to the beautiful, erotic and desire. Understood as a power of freeing up oppressive aesthetics agreements, the artist uses her body in a hyperbolic *pathos* in relation with materials, images and medias linked to this tradition, questioning doing and thinking art time models. This article proposes approach those performances in front of Aby Warburg's concepts like *Pathosformel* and *Nachleben der Antike* and to pursue iconographic inventories and conceptual weft inaugurated by Warburg about the reflection on the serpent and the *nymph*.

Keywords: Carolee Schneemann; *pathos*; anachronism; Aby Warburg; painting in expanded field.

¹ Esta Pesquisa foi realizada com apoio do CNPq.

Encontrarmos amiúde, na fortuna crítica sobre os anos 1960, a menção de Carolee Schneemann (1939-2019) como artista “proto-feminista”, “pioneira” da performance e, com menos destaque, seu engajamento no experimentalismo novaiorquino. Associada à questão do corpo feminino e sua representação na história da arte face a tradições e tabus socioculturais, se Schneemann afirma que suas obras performativas são pinturas, elas materializam o ato formador pictórico em sua pujança.

Em *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963/64) ela intensifica esse gesto, potencializando conteúdos eróticos da tradição pictórica moderna, permitindo-se explorar esses gestos em sua máxima exposição. Em *Meet Joy* (1964), Schneemann ultrapassa os limites dos desejos carnavais controlados por mecanismos culturais, exacerbando o contato entre corpos femininos e masculinos, a carne e o sangue animais, em uma progressão orgiástica, para além dos limites históricos da pintura. Mas tal remissão faz emergir conteúdos reprimidos e problemas irreduzíveis a um olhar estritamente masculino. Ao problematizar o discurso sobre o corpo feminino, dialoga com a pintura ocidental que vê nele o pivô para a abertura ao belo, ao erótico e ao desejo, complexificando seus sentidos.

Sem ignorar críticas de teorias feministas pós-modernas ao seu uso do corpo, que acabaria por reafirmar o lugar do feminino na sociedade patriarcal e a aproximação entre feminino e natureza, propomos outra via para abordar sua obra, face aos conceitos warburgianos de *Pathosformel* (fórmulas de *pathos*) e de *Nachleben der Antike* (pós-vida ou sobrevivência do Antigo).

Visto como potência de libertação de convenções estéticas opressivas, Schneemann mobiliza seu corpo em um *pathos* hiperbolizado, relacionando matérias, imagens e *mídias* que reportam à pintura, num discurso sensorial e teórico que questiona modelos de tempo do fazer e do pensar arte. Ao depreender diferentes relações entre suas obras e a história da arte, suspeitamos que a complexidade dos modelos que ela põe em trabalho atravessando anacronismos estaria vinculada à incorporação patética de antigos códigos gestuais e propomos perseguir inventários iconográficos e tramas conceituais abertos por Warburg.

Kinetic painting

No final dos anos 1950, Schneemann se aproximou das poéticas gestuais e mátericas do Expressionismo Abstrato e, em 1961, ingressou na vanguarda experimental de Nova York, começando a problematizar a pintura como categoria artística histórica, sob um conceito ampliado.

Maura Reilly² afirma que ela compreende sua obra relacionada ao gesto pictórico, “em que abre “a moldura” e concebe o próprio corpo como um material tátil”. Suas “pinturas performáticas, filmicas e cinéticas”, utilizam-se do que a artista entende por “telas explodidas” para evidenciar que suas “preocupações pictóricas” atuaram “como mecanismo básico e campo unificador” de sua obra. Para a curadora, suas “construções pictóricas” como *Notes to Lou Andreas Salome* (1966), “possuem referências biográficas” como ocorria com Richard Stankiewicz, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, evidenciando seu interesse pela montagem e pela exploração do espaço tridimensional. Em *Fur Wheel* (1962), Schneemann introduziu um motor, tornando-a cinética e “incorporando a duração”. Contudo, Robert Morgan³ observa que, em meados anos 1960, suas obras começam a se diferenciar das *combine paintings* de Rauschenberg, devido ao uso mais específico dos objetos e matérias que ela passava a utilizar.

Morgan entende seu transbordamento da tela em outras mídias como um “impulso em direção ao conceito libertador do corpo e da mente como uma totalidade” e caracteriza seu trabalho inicial como precedente do “feminismo como uma ideia formal”⁴. Mas, na expansão de seu gesto, ela cita, desloca e potencializa conteúdos eróticos da tradição pictórica.



Fig. 1 C. Schneemann, *Four Fur Cutting Boards*, 1962-63, tinta a óleo, guarda-chuvas, motores, lâmpadas, fios elétricos, fotografias, tecido, cordões, calotas, papéis impressos, espelho, meias de

² REILLY, 2016, não paginado.

³ MORGAN, 1997, p. 98.

⁴ *Idem*, 1997, p. 98.

nylon, pregos, dobradiças, e grampos s/ madeira , 229.9 × 332.7 × 132.1 cm, Nova York, The Museum Of Modern Art.

Em *Four Fur Cutting Boards* (Fig. 1), ela justapôs quatro painéis formando um ambiente com pintura gestual e diferentes materiais. Esta pintura cinética integrou *Eye Body* (Fig. 2), mas sem se reduzir a um cenário para a performance, na qual Schneemann utilizou seu corpo coberto por vários materiais como graxa e giz, além de plásticos e vidros dispostos no ambiente e da presença de serpentes se movendo sobre ela. Para Rebecca Schneider⁵, em cada uma das 36 fotografias realizadas por Erró, estas “ações transformadoras” para a câmera atuam como quadros de um filme, nos quais ela combinou seu corpo com a construção pictórica, “permeando a fronteira entre a criadora da imagem e a própria imagem, *vendo e sendo visto*, (...) uma *visão incorporada*, (...) um *olho corporal*”.



Fig. 2 C. Schneemann. *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963, 61 x 50.8 cm cada, Nova York, P.P.O.W. Gallery

Se *Eye Body* é uma colagem do corpo da artista, serpentes, obras, matérias e mídias no espaço, é também uma colagem de tempos, de seus movimentos como imagem que se replica entre outras imagens e da artista como sua criadora. É significativo que na primeira recepção das fotografias pelos curadores, a obra foi considerada uma “suíte exibicionista puramente narcisista”. Mas Schneemann⁶ a viu como uma “forma de recuperar a força da sexualidade de uma mulher”, afirmando que “desde que o corpo feminino sempre foi usurpado pelas tradições da história da arte e depois pela Pop art (...), eu quis ver o que aconteceria com

⁵ SCHNEIDER, 1997, p. 35.

⁶ Em entrevista para Robert Ayers (2007).

essa energia de sensualidade”. Tanto é que esta pintura expandida foi a pedra de toque para novas explorações da sensualidade feminina, usando seu corpo junto a outros em obras como *Meat Joy* e *Fuses* (1967).



Fig. 3 Schneemann, *Meat Joy*, 1964, Registro de performance, Nova York, 12.7 × 10.2 cm

Meat Joy (Fig. 3) foi realizada primeiramente em Paris (1963) e na Judson Memorial Church (1964), em Nova York, e seus registros fotográficos e

filmográficos foram assumidos como parte da obra, o que já era implícito em *Eye Body*. A performance era integrada por oito membros do Kinetic Theater seminus, quatro mulheres (Schneemann entre elas) e quatro homens, que dançavam, abraçavam-se e brincavam, num ritual de inspiração dionisiaca. Ao som de uma composição experimental, eles rolavam sobre maços de papéis e tinta e criavam esculturas vivas, utilizando-se como pincéis e telas, e ao final interagiam com frangos, peixes e linguça crus. Schneemann entende que essa pintura performática era “uma visão erótica que superou uma série de ideais viscerais da expansão da energia física – para além da tela”⁷, na qual mulheres e homens tomavam o controle sobre seus corpos e sua sexualidade.

O “narcisismo exibicionista” de *Eye Body* e a “selvagem performance extática” de *Meet Joy* não passaram incólumes nem pelos críticos, galerias e museus⁸, nem por parte da crítica feminista. Mas uma questão se revela sob sua insistência em seu *status* de pintora: em meados dos anos 1960, sua obra implica “uma correspondência com o corpo, não no sentido simbólico, mas de uma manifestação física, uma expulsão, carregada com energia libidinal”. Contudo, em *Interior Scroll* (1975), “descobre-se a laminação da performance no filme, a sobreposição da memória do passado e a realidade nua do presente, e o pleno abandono dionisiaco” que identificam seu percurso particular na arte feminista⁹. Ao puxar o pergaminho¹⁰ de seu sexo e lê-lo em voz alta, a artista declara que “o que está escrito dentro de seu corpo sexual é um discurso inseparável de seu corpo”¹¹. O crítico compara *Eye Body* a esta performance, na qual a artista transformaria soluções masculinas de minimalistas e conceptualistas “em um discurso feminista sobre o corpo”¹². Sua afirmação parece nos afastar de Warburg, mas se Morgan entende que *Interior Scroll* “trouxe as questões do erótico e do político” para o feminismo, ele observa que ela mantém a tensão entre feminino/masculino:

Eu penso na vagina de muitos modos – fisicamente, conceitualmente; como uma forma escultórica, um referente arquitetônico, a fonte do conhecimento sagrado, êxtase, passagem do nascimento, transformação. Eu vejo a vagina como uma câmara translúcida da qual a serpente foi um modelo exterior: animada por sua passagem do visível para o invisível, uma espiralada bobina anelada com a forma do desejo e dos mistérios geradores, tanto dos atributos sexuais do feminino quanto do masculino.¹³

Em outra citação e ruptura em relação à tradição pictórica, Schneemann posa como a *Olympia* (1963) de Édouard Manet em *Site* (Fig. 4), em que Robert Morris desloca os planos do espaço deste ambiente, propondo outro *lugar* para a arte na contemporaneidade, enquanto ela pensa no *lugar* do feminino nessa sociedade.

⁷ *apud* REILLY, 2016, sem paginação.

⁸ MORGAN, 1997, p. 98.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Trata-se de textos feministas de “Kitch’s Last Meal” (SCHNEEMANN, 1997, p. 238-239).

¹¹ MORGAN, 1997, p. 98.

¹² *Idem*, p. 100.

¹³ SCHNEEMANN, 1997, p. 234.

Mas ao se colocar no lugar de uma *ninfa*, ainda que aparentemente esvaziada de seus conteúdos dionisiacos, ela não reafirmaria o papel do feminino e da imagem de seu corpo na sociedade patriarcal? Seriam esses indícios de um equívoco ou de uma busca nem sempre compreendida, cujos “antecedentes” remontariam “à antiguidade como os cultos místicos em louvor à Deusa”¹⁴? O próprio Morgan entende que mesmo ao contrastar tais rituais “com problemas atuais da separação mente/corpo”, ela nunca “renuncia aos significados expressivos visuais pelos quais” representaria “o conteúdo emocional da ideia.”

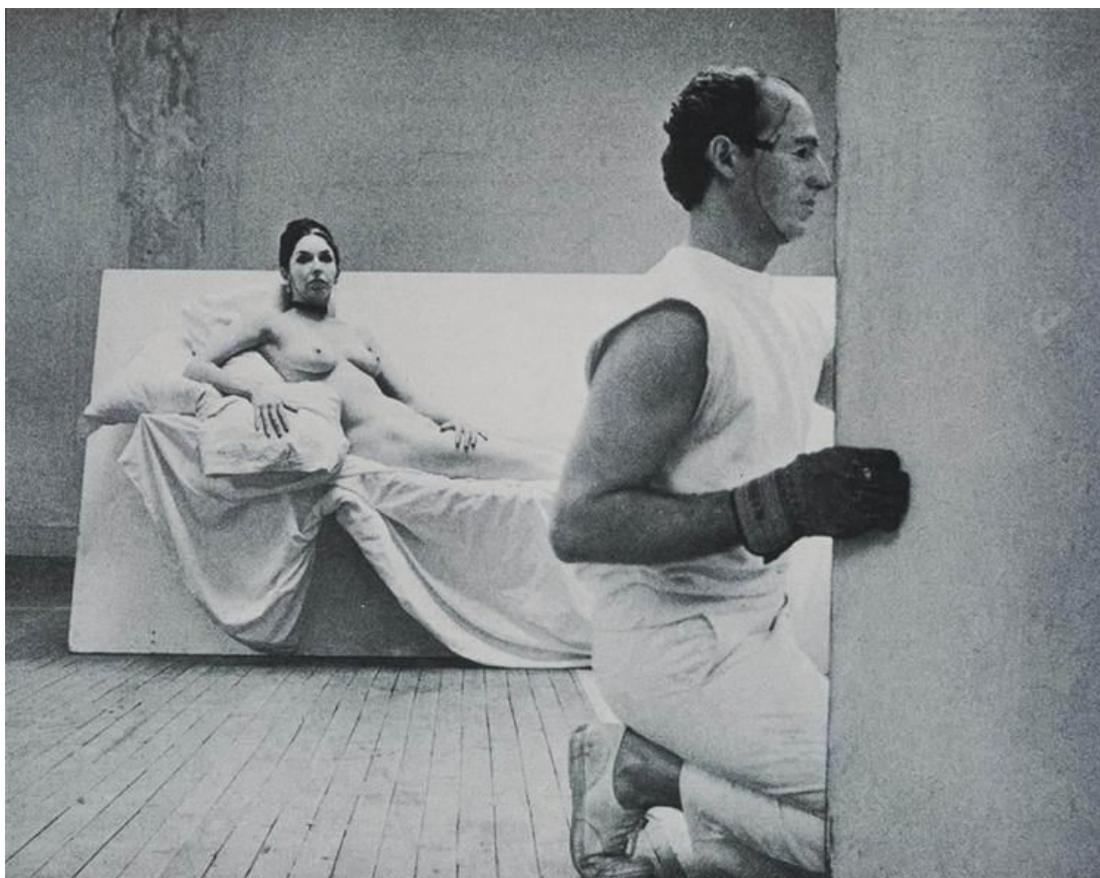


Fig. 4. R. Morris e C. Schneemann, *Site*, 1964, Surplus Dance Theater Judson Dance Theater, cada painel de compensado 1.21 x 2.43 cm

O culto à serpente e a *ninfa* moderna

A fim de buscar a referência à serpente que reemerge na obra de Schneemann, examinemos elementos da conferência de Warburg de 1923 acerca do ritual da serpente¹⁵ sobre sua expedição ao Novo México em 1896, na qual pretendia testemunhar manifestações imagéticas pagãs primitivas da humanidade em outras culturas que, na Europa, só são acessíveis mediante vestígios arqueológicos e sobrevivências.¹⁶

¹⁴ MORGAN, 1997, p. 100.

¹⁵ WARBURG, 2015a.

¹⁶ WARBURG, 2015b, p. 258-260.

Os índios pueblos conviviam com práticas ancestrais e com uma cultura técnica significativa. Daí a adoção por Warburg de um modelo de tempo complexo para investigar suas danças rituais e produção imagética se dever a sobreposições das culturas espanhola e estadunidense, além da “origem” americana que ele buscava. A coexistência da crença nos poderes influenciadores e o intelecto prático seriam para o homem moderno um sintoma “esquizoide”, donde a referência warburguiana à “superstição” que impede o europeu de ver sua própria cultura e suas sobrevivências¹⁷. Essa noção de cisão lhe permitiria relacionar elementos da antropologia e da psicologia para avaliar sua questão central.

Para Warburg, a escassez de água na região dos pueblos fora decisiva para a emergência de práticas propiciatórias para o plantio e a caça, sendo central o culto da serpente, cujo símbolo é o relâmpago¹⁸. Após interpretar o culto animista do antilope dedicado à caça em Santo Idelfonso e o culto arbóreo propiciador do milho em Oraibi, Warburg teve contato indireto com o ritual da serpente em Walpi¹⁹. Ele entendeu que as imagens em desenhos e nos templos subterrâneos (*kivas*) evidenciam a *visão cosmológica de mundo* dos pueblos, uma vez que “a serpente, com sua forma lembra um raio, é vinculada” a ele²⁰, donde a “justaposição de civilização lógica e causalidade mágica” nessas danças²¹. Seria essa a dualidade que parece resistir, ou sobreviver, mas de modo crítico, na performance de Schneemann, na qual também há uma coextensão entre artes plásticas, teatrais e musicais?

Na dança da serpente, situada entre a “empatia mimética” e a colaboração sacrificial da serpente, os sacerdotes lançam cerca de cem cascavéis sobre a pintura de serpentes-trovão na areia – realizadas no chão de uma *kiva* –, que é desfeita, obrigando-a a atuar como causadora da chuva. Depois, elas são presas a um arbusto e inicia-se o ritual no qual um sacerdote pintado e portando peles, retira cada serpente do arbusto, enquanto outro a leva à boca, para ser devolvida à planície, disseminar a magia e trazer os trovões²².

Warburg, então, estabelece uma relação entre esse culto indígena e a origem europeia do ritual da serpente entre os mistérios dionisíacos com as Mênades (Fig. 5) e suas serpentes no êxtase orgiástico²³. Ele indica uma “sublimação da religião” através de sobrevivências do culto à serpente como representações com poderes miméticos e propiciatórios, oriundas de visões cosmológicas, desde a serpente primordial Tiamat, na Babilônia, até Grécia, tendo a serpente como “poderosíssimo símbolo trágico” ligada ao sofrimento humano no Grupo do

¹⁷ *Idem*, p. 201-202.

¹⁸ WARBURG, 2015a, p. 202-209.

¹⁹ *Idem*, p. 209-210.

²⁰ *Id.*, p. 210.

²¹ *Id.*, p. 218.

²² *Id.*, p. 233-236.

²³ *Id.*, p. 236-239.

Laocoonte, que Warburg contrasta com a serpente divinizada em Esculápio como “gênio amigo, clássico e glorificado”, que a domina.



Fig. 5 *Mênade*, Desenho a partir de relevo grego, neo-ático, do Louvre, por Warburg (2015a, p. 237)

A memória do culto à serpente se infiltraria na teologia medieval como alvo privilegiado da luta judaico-cristã contra a idolatria, desde a Expulsão do Paraíso e a destruição da Serpente de Bronze de Moisés até sua reemergência no Novo Testamento e na cultura popular do Renascimento. Mas Warburg questiona sua sobrevivência na cultura técnica contemporânea²⁴.

²⁴ *Id.*, p. 253.

Quanto à sua investigação sobre a aparição do antigo na modernidade na figura não apolínea da “ninfa antiga”, Roland Recht²⁵ vê a *Pathosformel* como “uma forma *superlativa* da linguagem dos gestos, que traduz a necessidade dos florentinos de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos”, sendo o *Déjeuner sur l’herbe* uma manifestação tardia. Warburg vê nele a codeterminação da tradição e “nexos formais e objetivos”, evocando o *Concerto campestre* (1508-09) de Giorgione²⁶.

Mais que transtextual, essa *participação* seria uma imersão no âmago da cultura europeia e seus antecedentes. Se ela oferece legibilidade à obra, o deslocamento epistemológico causado pela citação de Manet problematiza a própria tradição, evocando valores latentes em seus modelos. Warburg reconhece a ascendência sobre o *Déjeuner*, discutida por Theodore G. Pauli em 1908, da gravura *Giudizio di Paride* (1514-18) de Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Raffaello Sanzio e, antes dela, do relevo de um sarcófago do século III AD com o mesmo tema, na fachada da Villa Medici, em Roma²⁷.



Fig. 6 Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l’herbe*, 1863, óleo s/ tela, 208 x 265 cm, Musée d’Orsay, Paris / M. Raimondi, Pormenor de *Giudizio di Paride*, 1514-18

Relacionando as três figuras do quadrante inferior direito do relevo e da gravura às de Manet (Fig. 6), Warburg²⁸ entende que “o jogo dos gestos e da fisionomia consuma-se em uma transformação energética da humanidade representada”. Esses semideuses assistem ao julgamento sobre qual das deusas seria a mais bela no prelúdio da Guerra de Tróia: Hera, Atena ou Afrodite. A gravura revelaria um caminho de entrega face “aos bens e à beleza (...) da natureza” e que a corporeidade desses semideuses interdita sua entrada no mundo celeste²⁹. Ao compará-los às figuras do *Déjeuner*, constata que ligação reside na “cabeça da ninfa da fonte, (...) voltada para o espectador”, que não mais contempla o céu, indicando um “observador imaginário, (...) na terra”³⁰.

²⁵ RECHT, 2012, p. 57-59.

²⁶ WARBURG, 2015c, p. 349.

²⁷ *Idem*, p. 349

²⁸ *Id.*, p. 350.

²⁹ *Id.*, p. 354.

³⁰ *Id.*

Raffaello, assim, inauguraria, na tradição pictórica ocidental, o “transporte arqueologizante dos deuses para o reino da beleza de aparência escultural”, repercutindo em “nossa visão científica da cultura”, esterilização que retira dos antigos deuses seu conteúdo caótico junto à conquista do espaço pictórico matemático.³¹

O tema desse julgamento é exemplar da questão da beleza e do desejo ligada à *ninfa*, indissociáveis na tradição que Schneemann cita quanto ao uso da representação do corpo feminino na história da arte. Já Hubert Damisch³² entendeu o belo nesta mesma tradição não como idealidade, mas como elaboração de prazeres substitutivos do gozo que, na economia libidinal, permitem estruturar as bases de uma civilização, reportando-se a Sigmund Freud, para quem a arte busca reconciliar os princípios de prazer e de realidade.

Damisch³³, então, parte de Warburg e desenha um percurso iconológico que passa pelos *Julgamentos de Páris* de Pieter Paul Rubens pintados entre 1600 e 1638 e de Antoine Watteau (c.1720), estendendo-o aos *Déjeuner sur l'herbe* (1959-1961) de Pablo Picasso. Assim, ele afirma que a obra não se limita a uma representação e relaciona o belo artístico ao princípio de prazer como uma narcose diante da condição humana. Para ele, o uso da iconografia do Julgamento, vincula-se à construção da noção de beleza e às questões do inconsciente na arte: o julgamento do mortal se baseava na diferença sexual e na suscitação do desejo, no olhar sobre o sexo das deusas e o deslocamento do desejo para seus atributos físicos, cabeleiras e panejamentos, colocando a beleza como um desconfortável problema.

Ao abordar o *Déjeuner*, Damisch³⁴ menciona o constrangimento da sociedade ao confrontar uma pintura que envolve a diferença sexual e se utiliza de sua caracterização como “indecente”, indagando o que a pintura “dava a ver que não deveria ser visto (...) sem que o sorriso da modelo não engendrasse no espectador (...) uma inquietante estranheza” no mesmo público que não riu das *Vênus* de Alexandre Cabanel (*La Naissance de Vénus*) e de Paul-Jacques Baudry (*La Perle et la vague*), no Salon oficial de 1863.

Damisch acusa a crítica de uma “cegueira” diante da diferença sexual e salienta o “efeito de colagem” da composição inorgânica de Manet, donde pergunta: “mas o que é desejar um corpo em sua forma pintada?”³⁵. Ele assume, com Warburg³⁶, “a função pré-figurativa das divindades pagãs” na base do “sentimento moderno da natureza”. Mas se Schneemann não dialoga diretamente com eles, mas com a própria tradição da figuração do feminino sob o olhar masculino na pintura

³¹ *Id.*, p. 355-357.

³² DAMISCH, 1992, p. 7-12.

³³ *Idem*, p. 205-223.

³⁴ *Id.*, p. 53-56.

³⁵ *Id.*, p. 57-62.

³⁶ WARBURG, 2015c, p. 349.

moderna, reconhecemos no tratamento que a artista dá a essas fontes uma estrutura de montagem que poderia, em certo sentido, ser associada a Warburg.

Em outro retorno a Warburg, Georges Didi-Huberman³⁷ vê a figura da *ninfa* como erótica e perturbadora, na virada para o XX. Mesmo sem “poder *institucional*”, essas divindades menores inquietam a alma, daí serem perigosas, relacionando-se “à memória, ao desejo, ao tempo. Ele cita sua presença como personagens literárias, como as pacientes de Jean-Martin Charcot e de Freud ou como a Gradiva de Wilhelm Jensen. Ela seria a *ninfa* da “*poursuite érotique*” de Warburg, com seus “acessórios em movimento”: cabeleiras e panejamentos.

Didi-Huberman afirma que a “*Ninfa* atravessa os objetos da história da arte warburguiana como um (...) *organismo enigmático*”, a “heroína impessoal da aura”, sendo sua imagem fugidia, inapreensível, “de inquietante estranheza”³⁸. A *ninfa* coloca a questão crítica de saber “até onde é capaz de (...) se esconder, de se transformar” sob diversos tipos iconográficos. Mas Didi-Huberman³⁹ enfoca os tipos em que ela se movimenta em direção ao solo, e salienta que Warburg não ignorou o “destino moderno” de suas representações erotizadas: “como a aura, (...) a *Ninfa declina* com os tempos modernos”. Ainda que não cite aqui diretamente Damisch, ele acusa um interesse eminentemente sexual e até genital nesse movimento pela iconografia recente.

Daí Didi-Huberman⁴⁰ considerar a dinamografia dessa imagem, utilizando o termo lucreciano *clinamen* porque o movimento de sua *queda* revela um desvio de intensidades, donde uma “estrutura de sintoma”, ligada a um “trabalho (...) de condensações e deslocamentos”, presente na “*bifurcação sintomatal* do corpo em representação e de seu “acessório em movimento””, em Warburg. Assim, essa queda, desde as antigas *Mênades* extáticas, seria uma “dissociação da nudez em relação ao tecido que antes a vestia”. O tecido assumiria, conseqüentemente, uma “autonomia figural”, num movimento que se acelera no Renascimento, no qual “as superfícies têxteis (as dobras) tendem a bifurcar superfícies corporais (as carnes)”⁴¹.

Didi-Huberman⁴² percorre, então, iconografias em cujos mantos caídos, como na *Vênus de Urbino* (1538) de Tiziano Vecellio, “o panejamento retira desse processo uma função iconológica e fenomenológica renovada”. Esse desenho começa pela *Vênus e Marte* (c.1483) de Sandro Botticelli e da *Vênus, Marte e Cupido* (c.1505) de Piero di Cosimo, passando ao *Festim dos Deuses* (1514-29) de Giovanni Bellini e Tiziano e ao *Bacanal* de Tiziano (1523-24), no qual a *Ninfa*, ou *Mênade*, assume o primeiro plano e oferece seu corpo nu, deixando seus mantos deitarem ao solo. Assim, os tecidos que antes acolhiam o corpo em seu *pathos* o mimetizariam e

³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 7-10.

³⁸ *Idem*, p. 10-11.

³⁹ *Id.*, p. 12.

⁴⁰ *Id.*, p. 13-16.

⁴¹ *Id.*, p. 17.

⁴² *Id.*, p. 20-21.

passam a assumir os receptáculos patéticos dos corpos. “E do mesmo modo que a *tela (toile)* dos quadros em geral exerce a função de tela (*écran*) – no sentido cinematográfico – para uma autêntica enciclopédia do fantasma *all’antica* –, ela acolhe a “substância imaginária do desejo” como nas *Danae* (1544-1554) de Tiziano e nos quadros mitológicos (1530-1532) de Antonio da Correggio.

Essa progressão retorna à acepção de Warburg do panejamento como “ferramenta patética”, acolhendo “inversões dinâmicas”⁴³ que incluem o abandono dos “panos obsidionais” nas bases de pinturas como no *Baco e Ariadne* (1523) de Tiziano ou as *Pathosformeln* do desejo como no *Triunfo de Pan* (1636) de Poussin⁴⁴, o que nos remete ao pano caído no *Déjeuner* de Manet. Finalmente, Didi-Huberman chega ao esvaziamento secular do referente identificado por Warburg: a perda da transcendência. “Tais são o *declínio*, a queda da Ninfa (...) na miséria contemporânea”, tornando os “acessórios em movimento” trapos da vida moderna⁴⁵.

As montagens de tempos anacrônicos de Schneemann

Mas que lugar essa reflexão teria face ao *Eye Body* ou o *Meet Joy* de Schneemann? Se a Ninfa impessoal, como objeto teórico, atravessa fantasmaticamente a obra de Warburg, ela poderia estar presente, ainda que deslocada, na obra de Schneemann? Quais as condições para podermos pensar essa presença? Esta pesquisa conduz ao entendimento de que, ao adotar deliberadamente certas figurações do feminino, Schneemann acabou por suscitar a emergência de certas fórmulas de *pathos* do antigo, numa operação que pretendeu ao mesmo tempo ir à raiz da diferença sexual, erótica, obscena, indecente e até pornográfica, e inverter seu uso, pensando-se não apenas fazedora de imagens, como também encarnar a si mesma como imagem a partir de modelos por milênios manipulados por homens. Seu uso do corpo lança mão de convenções estéticas, problematizando-as como expansões da pintura, abrindo-se a sobrevivências impensadas de sua tradição.

À luz de Schneemann, compreendeu-se o uso de gestos e movimentos em performances que reportam à pintura, como também a colagem espaço-temporal do *Eye Body*, envolvendo a força compartilhada das serpentes e diversos materiais que o dobravam seu corpo, citando as telas e os panos da pintura, além de um uso específico da fotografia – consagrado no *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg –, bem como na celebração extática de *Meet Joy*, estendido pela fotografia e o filme como meios integradores e fragmentadores na mesa de montagem da artista.

⁴³ *Id.*, p. 21.

⁴⁴ *Ib.*, p. 24.

⁴⁵ *Ib.*, p. 46.

Sua crítica e problematização dos lugares da representação da mulher na história da arte foram potencializadas pelo mergulho em antigas tradições, apropriando-se dos “acessórios em movimento” na extensão corporal das matérias, jogando com os sentidos do suporte da pintura cinética: a tela (*toile* e *écran*), e da matéria pictórica, fotográfica, fílmica e performática, como plásticos, telas, papéis, tintas, imagens e, não por acaso, corpos, carnes e sangue. E, por que não dizer, serpentes.

Referências bibliográficas

AYERS, R. Carolee Schneemann. In: BlouinArtinfo, mai-2007. Disponível em: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/10665/carolee-schneemann>. Acesso: 22/06/2018.

DAMISCH, H. *Le Jugement de Pâris: Iconologie analytique I*. Paris: Flammarion, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa moderna*. Paris: Flammarion, 2002.

MORGAN, R. Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism. In: *Art Journal*, v.56, n.4, Performance Art, Winter, 1997, p. 97-100.

RECHT, R. A escritura da história da arte diante dos modernos. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo, EDUSP, 2012, p. 33-60.

REILLY, M. Carolee Schneemann: “Em que se transformou a pintura?”. In: *Performatus*, Ano 4, n.16, jul.2016.

SCHNEEMANN, C. *More than Meet Joy: performance, works and selectdes writings*. New York: Documentext, 2ª ed.,1997.

SCHNEIDER, R. *The explicit body in performance*. Routledge, 1997.

WARBURG, A. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. In: *Histórias de fantasmas ara gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a, p. 199-253.

_____. Memórias de Viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. In: *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 255-287.

_____. O Dejeuner sur l’Herbe de Manet. In: *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c, p. 349-362.