

# Narrativas de si como narrativas do outro nas provocações artísticas de Luigi Ontani

**Alexandre Santos**, UFRGS – CBHA

Ao ultrapassar a barreira da performance, o artista italiano Luigi Ontani é um pioneiro da autorreferencialidade e da expressão de si na arte contemporânea da Itália. Os elementos principais de seu trabalho fotográfico, ligado à encenação de obras pictóricas nos chamados *tableaux vivants*, vão muito além da pura imitação, pois jogam com o estranho e com a discussão de questões de sexo, sexualidade e gênero. Este artigo se propõe a analisar três exemplos de trabalhos seus nesta perspectiva, realizados na década de 1970, os quais permitem uma aproximação de uma abordagem relacionada à teoria queer.

**Palavras-chave:** fotografia, pintura, tableaux vivants, teoria queer, Luigi Ontani

\*

By overcoming the performance barrier, the italian artist Luigi Ontani is a pioneer of self-representation and the expression of himself in italian contemporary art. The more important elements of his photographic work, linked to the staging of pictorial works in the so-called *tableaux vivants*, go far beyond the sheer imitation, because they play with the strange and the discussion of sex, sexuality and gender issues. This article proposes to analyze three examples of his work in this perspective, produced in the seventies, which allows an approach related with queer theory.

**Keywords:** photography, picture, tableau vivants, queer theory, Luigi Ontani

Desde os seus primeiros experimentos fotográficos, nos anos 1960, Luigi Ontani já se debruça sobre a autorreferencialidade. Não se trata de retratos, mas prioritariamente de imagens que incluem a sua onipresença fotografada em propostas poéticas que mesclam a performatividade e o citacionismo à história da arte e das culturas ocidental e oriental, através daquilo que o artista prefere chamar de “*tableaux vivants*”. Segundo Ontani: “escolhi os *tableaux vivants* para me diferenciar, para não propor na arte uma dimensão excessivamente performática. A imagem estática me dá a possibilidade de isolamento, mas também de estar como que pairando sobre o tempo infinito”<sup>1</sup>.

A terminologia *tableaux vivants*, além de ser adotada por Ontani como estratégia para se diferenciar da onda performática em voga na sua época, serve também como elemento que o aproxima da pintura:

“[Decidi] fazer da minha vida pintura, e da performance pintura, não para viver o esquecimento, mas para ressuscitar a história da arte da fábula, da mitologia, da alegoria, do folclore, da iconologia. Nunca me interessou, a não ser relativamente, que isto tenha o aspecto de happening... o que me interessa é o espaço construído do pensamento”<sup>2</sup>.

A relação com a pintura também se dá através da cor na fotografia: “aquela ação, que depois torna-se fotografia, eu a imagino imediatamente a cores, não posso imaginá-la a não ser assim, colorida”<sup>3</sup>. E complementa: “a drasticidade conceitual não faz parte da minha personalidade; eu ousou uma outra perspectiva, que é aquela do amor pela pintura, ainda que expresso diversamente”<sup>4</sup>. Não surpreende que Goffredo Parisi o considere um parapintor, cujas ferramentas de trabalho são a cor e a encenação de si mesmo em sintonia com a história da arte<sup>5</sup>.

Segundo Claudio Marra<sup>6</sup>, a presença da imagem fotográfica na obra de Ontani se dá prioritariamente a partir do fotográfico e não através da especificidade e exclusividade da fotografia. Nesta perspectiva, a sua arte parece privilegiar a extensão do campo da fotografia para além dela mesma. Desde os anos 1960 até hoje, Ontani experimentou diferentes meios, produzindo vídeos, filmes em super 8, pinturas em aquarela e esculturas ou objetos em vidro, madeira, *papier maché* e cerâmica. Para Marra, o fio condutor fotográfico de sua produção se manifestaria de diversos modos, inclusive na autoimagem do artista que se repete à exaustão e está sempre no enalce de um devir identitário: “nas minhas obras sou constantemente envolvido em uma viagem da identidade como uma espécie de miragem, na qual uso a aparência do meu rosto, a minha fisionomia,

---

<sup>1</sup> Apud GALASSO, Alessandra. **Luigi Ontani – Ontan Elegia**. Torino, Londra, Venezia, New York: Umberto Alemandi & C., s/d. (Catálogo de Exposição), p. 13.

<sup>2</sup> Apud GALASSO, idem, *ibidem*.

<sup>3</sup> Apud GALASSO, idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> Apud GALASSO, p. 14.

<sup>5</sup> PARISI, Goffredo “Luigi Ontani il parapittore”, apud. **LUIGI ONTANI**, Trento: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição), p. 56-57.

<sup>6</sup> MARRA, Claudio. “Uno, qualcuno, centomila: il fotografico esteso di Luigi Ontani”, In: Luigi Ontani, Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro. Bologna, MAMBO, 2009 (Catálogo de exposição).

como um simulacro para outras identidades”<sup>7</sup>. Sobre esta questão Marra complementa que a criação de outras identidades por Ontani não deixa de ser uma espécie de constituição de um poder demiúrgico, pois “o centro da sua poética coincide com a transformação de si em matéria prima contínua e total que, expandida sobre qualquer possível porção do imaginário, identifica-se bem com o divino”<sup>8</sup>.

Neste caminho da autorrepresentação, o trabalho de Ontani se caracteriza pela inexorável sobreposição da experiência da arte com a experiência da vida, como se ambas se retroalimentassem através da expansão das iconografias da história da arte, mas também através da constituição de um lugar no mundo, sem fronteiras nítidas entre a especificidade do eu artístico e aquela do eu pessoal. Além do próprio corpo, Ontani também foi paulatinamente transformando a sua própria casa em espaço cênico de experimentações estéticas. Batizada de *Vilino RomAmoR*, a casa do artista junto à Rocca Mattei, em Montovolo, é uma espécie de *readymade inchado*<sup>9</sup>, o qual induz a um complexo jogo de memórias embaralhadas, ambigualmente autobiográficas e ficcionais, revisitadas constantemente como um grande arquivo, no qual a imagem fotográfica e a onipresença dos vestígios de seu fazer artístico se evidenciam em cada recanto. Trata-se na verdade de uma efetiva galeria permanente de suas obras, como se o artista fosse um verdadeiro colecionador, cujos objetos se encontram à espreita e em potencialidade para novas configurações possíveis.

Ingrediente importante deste percurso é justamente o modo a partir do qual Ontani se coloca no mundo, literalmente como uma obra viva, na qual um homem fora dos padrões performatiza o seu universo pessoal. Neste aspecto, o artista se aproxima do dandismo do século XIX, presente em sua afetação no modo de vestir e também no apreço pelo ornamento, ainda que a sua matriz artística seja advinda da experiência contracultural dos anos 1960. Não se pode desprezar que Ontani realiza suas primeiras experiências como artista em um contexto cultural no qual a Itália se renovava com as tendências conceituais, que abriam caminho para novos materiais, expressos tanto nos arroubos da performance quanto nos experimentos da *arte povera*. Suas incursões no exotismo, bastante frequentes nos últimos anos, evocam um modo de vida e uma arte cheios de estranhezas planejadas. As suas imagens artísticas estão plenas de malabarismos ornamentais, muitas vezes realizadas a partir de *assemblages* oníricas, com coloridos intensos, além de gestualidades e figurinos ambíguos. Tais elementos permitem que se possa contemplá-las, anacronicamente, em diálogo com o estranhamento *queer*, ainda que a gênese teórica e artística do *queer* seja posterior, estando localizada na década de 1990, com a efervescência da crise da AIDS.

---

<sup>7</sup> GALASSO, op. cit., p. 11.

<sup>8</sup> MARRA, p. 24.

<sup>9</sup> DANZKER, Jo-Anne Birnie. “Vilino RomAmoR”, in: **LUIGI ONTANI**. Zurich: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição), p. 82.

O uso da fotografia reforça ainda mais o sentido artificial e estranho das proposições do artista, de certo modo iconoclastas, pois, ao mesmo tempo em que citam, também desconstróem a história da arte e da cultura em tom jocoso e provocativo. Neste sentido, pode-se dizer que a poética de Ontani se coloca em posição fronteiriça, uma vez que se pauta na busca de uma relativização do eu, comparável àquela do viajante sempre em devir. Ainda que o seu trabalho, pelo viés performático, esteja em diálogo com a produção de outros artistas de sua época, há sempre uma autoria à parte que investe no estranhamento, como se desejasse estar nas bordas ou mesmo para além dos modismos estéticos. Tais elementos, aliás, acompanham a própria discussão identitária trazida à luz pela *Teoria Queer*<sup>10</sup> e são ainda mais reforçados quando se pensa no uso da fotografia e em seu papel designativo de imagem como fator que colabora para reinventar os tabus da representação erudita na arte, ao mesmo tempo em que evoca certa vulgarização bem humorada do *mainstream* artístico.

Nesta medida, se Ontani lidou, em quase toda a sua vasta produção autorreferencial, com temas que se voltaram para a desconstrução de padrões que incidem sobre a arte pictórica e a história da arte, ele também investiu de forma não desprezível na reflexão sobre o corpo, ao tratar sobre os comportamentos de gênero e de sexualidade. Neste texto eu me proponho a discutir tais elementos em três de seus *tableaux vivants* realizados ainda nos anos 1970, os quais servirão como elemento para demonstrar a relação do seu trabalho com uma arte em perspectiva *queer* no sentido de não se limitar à *pura tematização da identidade*, mas de ser uma proposta poética que *critica a identidade*<sup>11</sup>.

### A apologia da dor e do prazer

Para vários estudiosos da iconografia de São Sebastião, a representação do jovem soldado romano que é ferido por flechadas em seu torso nu constituiu uma importante referência para a cultura gay. Tanto por tratar-se da imagem de um santo que não abdica de suas convicções cristãs, mesmo no contexto em que Diocleciano (imperador entre 284 e 305 d.C.) condenava tais práticas, quanto pelo elementos reticentes que a sua iconografia sugere. A relação implícita entre a dor e o prazer são elementos que implicitamente remetem à prática homoerótica. Tais questões colaboraram para que o santo se tornasse o padroeiro da causa *gay*, sobretudo após a publicação do poema que narra a sua vida, de autoria de Gabrielle D'Annunzio, encenado teatralmente na Itália e na França no início do século XX<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ver LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

<sup>11</sup> JAGOSE, Annamarie, apud. LORD, Catherine. "Inside the body politic: 1980 – present", in: MEYER, Richard & LORD, Catherine. **Art & queer culture**. London/NewYork: 2013, p. 30.

<sup>12</sup> Ver SANTOS, Alexandre. "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião", in: *Porto Arte*, N. 35, maio de 2016.

Entre 1970 e 2000, Luigi Ontani trabalhou sobre esta iconografia de forma intensa e de diferentes modos. Ele “a identificou inicialmente como um “*simulacro de ambiguidade*”: tanto da ambiguidade da beleza andrógina, da juventude masculina, quanto da ambiguidade da arte”<sup>13</sup>. Em *São Sebastião no Bosque de Calvenzano* (1970) (fig. 1) o artista toma como referência a versão de Guido Reni (1575-1642), pintor nascido em Calvenzano, na Província de Bolonha, na vizinhança imediata da própria casa natal de Ontani.

“o comportamento que me conduz a considerar a possibilidade de escolher o São Sebastião como imagem da minha própria história, como autorretrato, é uma definição da minha própria personalidade, mas também das minhas origens. O São Sebastião no bosque de Vergato, onde Guido Reni teria nascido, é o bosque de Vergato Calvenzano, onde eu também nasci”<sup>14</sup>.



Fig. 1. Luigi Ontani, *São Sebastião no Bosque de Calvenzano*, d'après Guido Reni 1970

<sup>13</sup> MACUGNI, Anna. “Viaggio in India”, in: [www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA](http://www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA), Consulta em 31/08/2018, s/p.

<sup>14</sup> Apud GALASSO, op.cit., p. 13.

Conforme se percebe, São Sebastião não foi escolhido para o referido *tableau vivant* somente pelas coincidências biográficas referentes ao lugar de nascimento de Ontani e Reni, na referida região da Emiglia Romagna. A versão de Guido Reni, que serve de base para Ontani, é uma das mais sensuais do santo católico, a qual já havia sido referência para a encenação do tema protagonizada pelo escritor japonês Yukio Mishima, ao ser fotografado por Kristin Shinoyama em 1966. Por outro lado, é importante destacar que a descoberta da pintura de São Sebastião de Guido Reni alimenta os sonhos eróticos do personagem de Mishima no livro *Confissões de uma Máscara*. Tal imagem teria produzido no personagem – ao mesmo tempo um alterego de Mishima – uma espécie de epifania ligada ao reconhecimento do seu auto-despertar homossexual<sup>15</sup>.

Vale lembrar, ainda, a sobreposição entre a literatura de Mishima e sua biografia como escritor homossexual em cujos romances é recorrente a presença de personagens masculinos em conflito com o seu desejo. Mishima é um escritor que, juntamente com Pasolini, está entre os preferidos de Ontani: “me interessam, não pela obviedade da moda atual, tanto o exemplo de Mishima quanto aquele de Pasolini, porque são figuras em cuja leitura está o sentimento da vida”<sup>16</sup>. Talvez também não seja um acaso o fato de Ontani realizar este trabalho no mesmo ano de 1970 no qual Mishima comete suicídio pelo ritual de *seppuku*, se auto eviscerando, aspecto que, aliás, alude ao próprio martírio de São Sebastião e às flechadas no seu torso. Segundo Fernandez<sup>17</sup>, Guido Reni revisitou este tema de forma obsessiva: são de sua autoria ao menos seis representações do martírio do referido santo. Luigi Ontani, por sua vez, retornou ao tema várias vezes e de modos sempre diversos.

Um último aspecto a considerar é que em *São Sebastião no Bosque de Calvenzano* o santo é martirizado em um ambiente ligado ao universo da homossexualidade. Ou seja, um bosque, que tanto no imaginário quanto na própria prática homoerótica invoca os encontros passageiros e sem compromisso entre homens que, no revés da heteronormatividade, têm no anonimato uma regra tácita. Deste modo, o *São Sebastião no Bosque de Calvenzano* dialoga com inúmeras representações artísticas que dão vazão ao imaginário das práticas homoeróticas clandestinas em meio a paisagens bucólicas onde a vegetação, além de ser um cenário, é também um refúgio ou um lugar de isolamento. Este tipo de representação é constante na história da arte, desde os desenhos do finlandês Tom of Finland (1920-1991), até as inquietantes imagens do fotógrafo japonês Kohei Yoshiyuki (1946), somente para dar alguns exemplos.

---

<sup>15</sup> Sobre a sobreposição entre a literatura e a biografia de Mishima ver o belo filme de Paul Schrader *Mishima: a Life in Four Chapters*, de 1985, no qual é apresentada uma versão ficcional da biografia do escritor através dos seus escritos.

<sup>16</sup> Apud GALASSO, p. 16.

<sup>17</sup> FERNANDEZ, Dominique. *L'Amour qui Ose Dire son Nom: Art et Homossexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001, p. 94.

Na mostra *En Route vers l'Inde*, apresentada em Roma em 1978, há outra versão do santo por Luigi Ontani cuja provocação já está no título, *San Sebastiano JaipurAno* (1976), ou seja, *São Sebastião Jaipurano*. Além de mesclar o tema católico com a cultura indiana – Jaipur é a capital do Rajastão no noroeste da Índia –, o artista apresenta uma fotografia colorizada artificialmente com certo apelo *kitsch*, o que propõe um diálogo com representações culturais da própria Índia e seus cromatismos intensos na arquitetura, no cinema de Bollywood, no vestuário exuberante e nos rituais religiosos. Não parece ser um acaso a escolha da Índia como lugar de deslocamento para São Sebastião, uma cultura milenar na qual muitas das práticas eróticas se confundem com as diferentes religiosidades ali praticadas.

Estratégia bastante corrente em diversos trabalhos de Ontani, um pouco ao modo de Duchamp, no referido São Sebastião o jogo de palavras do título é literalmente ativado para dar ênfase à letra “A”. Trata-se de um São Sebastião indiano, originário de Jaipur. Em italiano, como em português, o sufixo “ano” é a inflexão para formar palavras que indicam a pessoa originária de um determinado local, como nas palavras americano, jamaicano ou jaipurano. Contudo na língua italiana, “ano” também é a palavra que se refere ao ânus e, deste modo, segundo Anna Maccugni, a imagem cumpre com uma tríplice referência: “ao prazer homossexual, ao tropo orientalista de licenciosidade, assim como à fusão entre o sagrado e o profano”<sup>18</sup>. Ontani, aliás, usa tal sufixo em outras imagens suas, de modo bem explícito, como por exemplo em *Tulipan'ANO* (1981), série fotográfica na qual introduz uma provocativa tulipa no seu próprio ânus.

### A reinvenção de Leda

O tema de Leda e o Cisne, recorrente na história da arte, trata do mito grego da sedução de Zeus em relação a Leda. Atraído pela beleza da jovem, o deus ordena que Afrodite se transforme em águia e passe a fingir persegui-lo, ele mesmo transmutado em um frágil e elegante cisne. Leda assiste ao episódio e protege-o da ave de rapina. Ao desfrutar da sua paixão, Zeus seduz Leda e tem com ela dois filhos, Pólux e Helena, os quais dariam continuidade à linhagem divina. A representação deste mito na arte quase sempre privilegia a narrativa original, que traz Leda como uma exuberante jovem acompanhada de um cisne de longo pescoço, anatomia que serve de metáfora ao pênis de Zeus e seus atributos de masculinidade. Estes personagens podem ser representados lado a lado, com uma tensão sexual implícita, mas há representações mais ousadas em que o cisne se coloca em meio às pernas de Leda.

---

<sup>18</sup> MACUGNI, op. cit., s/p.

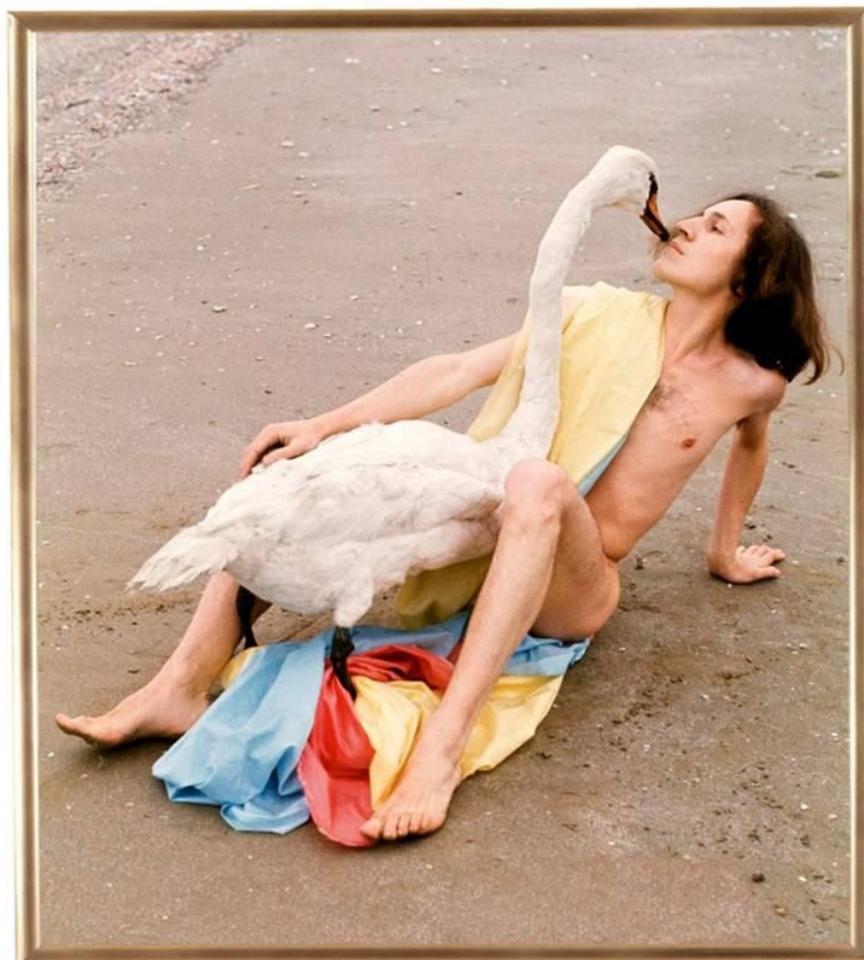


Fig. 2. Luigi Ontani, *Leda e o Cisne*, 1975-76

Na versão fotográfica de Ontani (fig. 2) há o encontro entre uma Leda masculina – não por acaso o próprio artista – e um grande cisne. Portanto, trata-se de uma versão que, de forma latente, induz a um jogo de sedução homoerótica, o qual contribui para a reinvenção do mito original e, deste modo, rompe também com os papéis de gênero ali exercidos entre um deus macho sedutor e a sua vítima feminina seduzida. A imagem de Ontani encarnando o lugar de Leda reforça a androginia da imagem: o corpo é frágil e esguio, os braços, pernas e parte das nádegas estão desnudos, os cabelos são longos e a boca se oferece ao beijo do deus-cisne, ao mesmo tempo em que as pernas entreabertas recebem o corpo da ave como simulação do coito.

Importante destacar que o cisne, do Ocidente ao Oriente, faz parte de um vasto conjunto de mitos, de tradições e poemas, que o celebram como ave imaculada, cuja brancura, poder e graça conduzem a uma viva epifania da luz. Há, contudo, duas luzes possíveis: a do dia, solar e máscula, e a da noite, lunar e feminina. Se o cisne encarna uma ou outra, o seu símbolo inflete num sentido diferente<sup>19</sup>. Em

<sup>19</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 257.

Ontani, o cisne nos é apresentado em plena luz do dia em um cenário que remete a uma praia. Deste modo, a ave parece relacionar-se, como no mito original, ao princípio masculino, sublinhando o próprio lugar do artista como quem encarna o princípio feminino ou a androginia. Tal configuração também se percebe na releitura fotográfica do mesmo tema em *Leda* (1986), *tableau vivant* do artista novaiorquino Joel-Peter Witkin (1936), igualmente provocativo em seu viés *queer*: a personagem mitológica é também um homem de corpo nada convencional a acariciar o pescoço da ave em meio a um cenário sombrio, no qual um ovo rompido anuncia a presença de dois corpos de bebês.

Frequentemente Ontani propõe jogos de desconstrução da masculinidade e do masculino na história da arte em favor da androginia e não propriamente do travestismo. É o que se percebe no seu díptico *Creazione dell'Androgino/Criação do Andrógino* (1978), apresentado em recente exposição de 2017, na Academia di San Lucca em Roma. Nele o artista mimetiza, em um recorte fotográfico que dá ênfase ao toque das mãos entre Deus e Adão, a pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina, especificamente no fragmento intitulado *A Criação do Homem*. Porém no trabalho de Ontani a subversão se dá a partir da substituição, já a partir do próprio título, da palavra homem pela palavra andrógino. Ou ainda, no também díptico fotográfico *Maya Vestita/Desnuda/Maja Vestida/Desnuda* (1979), no qual o artista encena a pose da personagem dos polêmicos quadros de Goya de princípio do século XIX. No díptico de Ontani ele se encontra, respectivamente, deitado sobre um floreado sofá antigo, porém vestindo roupas masculinas e, na mesma pose, em situação desnuda. A languidez performática do artista procura ser fiel à provocação de intimidade, à qual os referidos quadros de Goya fazem alusão.

### **A vulnerabilidade do corpo masculino**

A importante pintura de caráter revolucionário de Jacques Louis David, *O Rapto das Sabinas* (1799), também é revisitada fotograficamente por Luigi Ontani em *Il Ratto delle Sabine, d'Après David/O Rapto das Sabinas, d'Après David* (1974). Como na pintura do artista neoclássico francês, Ontani mimetiza a gestualidade do soldado Tássio, o rei dos sabinos, vestido apenas com uma capa (fig. 3). Contudo, na imagem fotográfica ele não carrega as ferramentas do guerreiro pictórico, ou seja, o gládio, o capacete e o escudo oval. Este último é substituído por um livro aberto que, em citação metalinguística, traz uma imagem da pintura original de David. Ao contrário da cena de guerra cheia de personagens politicamente emblemáticas, há um fundo vazio, com um painel branco nas paredes e no chão. A ênfase no isolamento e nudez de Tássio seria uma provocante reescritura da história do Ocidente na perspectiva dos sabinos? Ou uma homenagem e, ao mesmo tempo, uma crítica ao artificialismo da pintura e suas convenções morais? Talvez as duas provocações possam ser aqui potentes para pensarmos esta encenação pictórico-fotográfica do artista.



Fig. 3. Luigi Ontani, *O Rapto das Sabinas, d'Après David*, 1974

Em muitos de seus quadros David figura o heroísmo dos soldados combinado à sensualidade da nudez masculina, apontando para certa complacência homoerótica influenciada pela arte grega. Por exemplo, em *A Morte de Joseph Bara* (1794), *Os Funerais de Pátroclo* (1779) e, ainda, em *Leônidas nas Thermópilas* (1814). *O Rapto das Sabinas* causou polêmica quando exposto no Louvre, uma vez que David teria ultrapassado a barreira do nu, tolerável na escultura, porém polêmico quando representado em uma pintura neoclássica. No quadro há vários corpos masculinos, mas os que chamam a atenção são os do sabino Tássio e do latino Rômulo que, sem os tradicionais uniformes, estão nus e, respectivamente, de frente e de costas. Esta ousadia custou caro ao pintor francês que, após vários protestos, teve de ocultar o sexo de Tássio com a bainha de um gládio. Nas críticas havia, obviamente, componentes morais: “se a brancura das estátuas lhes permite estarem nuas, apesar do relevo das formas, as carnes coloridas [na pintura] oferecem aos olhos sugestões inadmissíveis”<sup>20</sup>. Para Ontani:

Arte e eros são dois veículos de uma liberdade independente das regras sociais, das constrações, das denúncias. Acredito que cada um de nós tenha estas possibilidades entre outras; além disso, bem entendido, a possibilidade de desenvolvimento intelectual. São enigmas, coisas imponderáveis. Eu vejo a arte e eros deste modo. Me interessa que esta seja uma possibilidade para o desejo; e eu a encontrei também no eros

<sup>20</sup> FERNANDEZ, op. cit, p. 214.

através da arte. Estou falando, contudo, de liberdade: eu apareci nu em muitas fotografias e isto era um modo para sair do tempo e da história. Mas nunca tive a intenção de ostentar o nu, o eros, a ambiguidade, a diversidade.<sup>21</sup>

Contudo, as suas imagens desmentem as suas declarações, sobretudo no que concerne à não intenção de ostentar o nu, a ambiguidade e a diversidade. No conjunto seus trabalhos lidam frequentemente com tais elementos. Por outro lado, seria possível sair do tempo e da história? Nos anos 1970 foram muitos os artistas que, como Lucas Samaras (1936), Suzy Lake (1947) e Cindy Sherman (1954), fizeram performances fotográficas para explorar conscientemente as questões do corpo como identidade de gênero e sexualidade. Na perspectiva *queer*, é no plano da cultura que o corpo enuncia suas verdades, uma vez que *não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dispositivos, convenções e tecnologias*<sup>22</sup>.

Ainda que Ontani defenda seus *tableaux vivants* como uma saga em busca de outras identidades culturais para o desenvolvimento intelectual, eles se destacam justamente como imagens que promovem o embaralhamento fluido das identidades fixas, seja na arte ou nos comportamentos sociais, considerando sobretudo o contexto italiano dos anos 70. Conforme Francesca Alinovi, a arte de Luigi Ontani *é líquida e irrefreável, extraordinariamente simples e imediata, mas também longínqua e desviante, onde tudo escorre de forma irrefreável*.

Encerro este texto com algumas palavras do próprio artista, as quais nos ajudam a pensar o seu trabalho autorreferencial, apenas pretensamente fora do tempo e da história, muito mais como um contradiscurso e, nesta perspectiva, como um desafio político que remete à postura *queer*: “a posição melhor de um autodidata é aquela de inventar para si uma nova história.”<sup>23</sup> Ou ainda quando afirma que “hoje me parece que a profissão do artista venha dada como referente social e não como necessidade própria da arte”<sup>24</sup>. Sem dúvida, em suas atribuições demiúrgicas propostas por Marra, o trabalho de Ontani contribuiu e ainda continua a contribuir para que se pense tanto os lugares fixos da arte quanto os da nossa performance social de sexo, gênero e sexualidade como nada mais do que construções discursivas, sempre passíveis de serem revistas.

## Referências bibliográficas

ALINOVI, Francesca. “Luigi Ontani”, in: *LUIGI ONTANI*. Zurich: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição).

---

<sup>21</sup> Ontani, apud GALASSO, op. cit., p. 15.

<sup>22</sup> LOURO, op. cit., p. 81.

<sup>23</sup> ONTANI, apud GALASSO, op. cit., p. 14.

<sup>24</sup> ONTANI, apud GALASSO, op. cit., p. 13.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Martirio di San Sebastiano*. Roma: Lit Edizioni, 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 257.

DANZKER, Jo-Anne Birnie. "Villino RomAmoR", in: *LUIGI ONTANI*. Zurich: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição).

FERNANDEZ, Dominique. *L'Amour qui Ose Dire son Nom: Art et Homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.

GALASSO, Alessandra. *Luigi Ontani – Ontan Elegia*. Torino, Londra, Veneza, New York: Umberto Alemani & C., s/d. (Catálogo de Exposição).

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

LUIGI ONTANI. Zurich: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição).

LORD, Catherine & MEYER, Richard. *Art & Queer Culture*. London/New York: Phaidon, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre Sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

MACUGNI, Anna. "Viaggio in India", in: [www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA](http://www.museomagazine.com/VIAGGIO-IN-INDIA), Consulta em 31/08/2018.

MARRA, Claudio. "Uno, qualcuno, centomila: il fotografico esteso di Luigi Ontani", In: Luigi Ontani, Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro. Bologna, MAMBO, 2009 (Catálogo de exposição).

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma Máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOSCHINI, Francesco. *Luigi Ontani o della Onesta Dissimulazione – Luigi Ontani or Concerning Honest Dissimulation*. Roma: Academia di San Lucca, 2018.

PARISI, Goffredo "Luigi Ontani il parapittore", apud. LUIGI ONTANI, Trento: Edition Stemmler, 1996 (Catálogo de exposição)

PERNA, Raffaella. In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970. Roma: Derive Approdi, 2009.

SANTOS, Alexandre. "Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião", in: Porto Arte, N. 35, maio de 2016.