

# Ghenos, Eros, Thanatos: a mostra-livro de Alberto Boatto

Daniela Barcellos Amon<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo a seguir analisa a mostra-livro *Ghenos, Eros, Thanatos*, de 1974, do crítico de arte italiano Alberto Boatto, buscando identificá-lo como uma proposta crítico-curatorial heterodoxa em relação às principais tendências críticas da arte italiana dos anos 1960 e 1970.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; arte italiana; crítica de arte; erotismo.

## Ghenos, Eros, Thanatos: Alberto Boatto's exhibition-book

**Abstract:** The following article analyzes the 1974 exhibition-book *Ghenos, Eros, Thanatos*, curated by Italian art critic Alberto Boatto, searching to identify it as a heterodoxical critic-curatorial proposal regarding the main critical tendencies in 1960's and 1970's Italy.

**Keywords:** *art criticism; contemporary art; erotism; Italian art.*

---

<sup>1</sup> Graduada no Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Mobilidade acadêmica na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atualmente, é editora da *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, do Instituto de Artes, UFRGS. R. Sr. dos Passos, 248, Centro Histórico, Porto Alegre, RS. Email: [danielab.amon@gmail.com](mailto:danielab.amon@gmail.com); ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8854-682X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5137808298883460> Porto Alegre, Brasil.

O estudo da arte italiana do século XX é indissociável do estudo da crítica de arte. Com efeito, como afirmou em entrevista à autora o crítico de arte Giovanni Lista,

Na Itália, isto é, na cultura italiana, a ausência de uma política ativa do Estado central (como ocorre na França ou na Alemanha), mas também a ausência de uma capital forte, ou seja, capaz de se constituir como polo de referência artístico e cultural, fez com que surgisse a figura do crítico de arte militante que cria um grupo, o defende e o sustenta, lhe organizando mostras, teorizando a sua concepção da arte etc.<sup>2</sup> (LISTA, 2022, n.p.)

Efetivamente, o papel da crítica assume um caráter central para a elaboração conceitual, a divulgação e a circulação das correntes artísticas italianas, de forma que torna-se incontornável, para bem compreendê-las, o estudo de algumas personalidades-chave da crítica de arte italiana e das diferentes tendências críticas preponderantes naquele país entre os anos 1950 e 1980. Deixemos claro que embora na primeira metade do século XX a crítica de arte já possuía uma posição fundamental para a arte italiana - pensemos, por exemplo, na figura complexa de Margherita Sarfatti, responsável tanto por difundir o trabalho das vanguardas do *Novecento italiano* quanto para a ascensão do fascismo (ANDREOLLI *et al.*, 2022) e na importância do crítico Filippo Tommaso Marinetti para o desenvolvimento conceitual do Futurismo italiano (BARILLI, 2007) -, não cabe a nós, aqui, nos concentrarmos nesse período inicial, que por si só necessitaria de um estudo aprofundado. Focalizaremos, portanto, em nosso estudo, o ambiente do segundo pós-guerra, que, na Itália, durou aproximadamente três décadas, englobando o nascimento da arte *informale* e, em contrapartida, da Arte Programmata, além do *pop all'italiana*, correntes ainda associáveis à arte moderna, até a arte contemporânea, com a Arte Povera, a *body art* e, posteriormente, as tendências anacronistas como a Transavanguardia.

Durante este longo *secondo dopoguerra*, portanto, despontam alguns críticos de arte absolutamente incontornáveis para o estabelecimento

2 Inédito. Tradução nossa de: "In Italia, cioè nella cultura italiana, l'assenza di una politica attiva dello Stato centrale (come avviene in Francia o in Germania), ma anche l'assenza di una capitale forte, cioè capace di costituirsi come polo di riferimento artistico e culturale, ha fatto in modo che sorgesse la figura del critico d'arte militante che crea un gruppo, lo difende e lo sostiene, organizzandone le mostre, teorizzando la sua concezione dell'arte, ecc."

de um ambiente artístico profícuo e heterogêneo na Itália, como Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Carla Lonzi, Tommaso Trini, Germano Celant e Achille Bonito Oliva, dentre tantos outros, que se dividiam entre a crítica de arte militante (ARGAN, 1988) e a chamada crítica acrítica, caracterizada por um recuo da posição do crítico profissional em relação aos discursos críticos realizados pelos próprios artistas (CELANT, 2017). Ademais, restava o dilema entre a autonomia do campo da crítica de arte e a multidisciplinaridade. O crítico de arte responsável pelo objeto de nosso estudo, o fiorentino radicado em Roma Alberto Boatto (1929-2017), situa-se de maneira heterodoxa neste debate, não podendo ser classificável nem no âmbito da crítica militante (corrente esta cujo principal expoente era Giulio Carlo Argan), nem na sua contrapartida, proposta pela jovem geração de críticos, como Celant e Lonzi, inspirados pelo pensamento de Susan Sontag. De fato, Boatto reivindica o caráter criativo da crítica de arte, apossando-se de referências multidisciplinares para a construção de um discurso que é, porém, por vezes autônomo em relação à produção dos artistas sobre os quais se debruça (CHIODI, 2016).

O trabalho que analisamos aqui é fundamental para compreendermos o posicionamento de Boatto frente ao debate crítico da arte italiana, além de indicar uma viragem, no início dos anos 1970, de uma abordagem da arte empenhada politicamente a uma ênfase na subjetividade poética e em questões existenciais.

Inaugurada em 15 de novembro de 1974, na Galleria de' Foscherari, em Bolonha, a mostra *Ghenos, Eros, Thanatos*, de curadoria do crítico de arte Alberto Boatto, reunia trabalhos de alguns dos mais importantes artistas italianos de três gerações: dos veteranos Alberto Burri ao jovem Gino De Dominicis, passando pelos *povertisti* Alighiero Boetti, Pino Pascali (*in memoriam*), Luciano Fabro, Jannis Kounellis e Gilberto Zorio, além dos artistas Claudio Cintoli, Vettor Pisani, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci e Concetto Pozzati. Paralelamente à mostra física, Alberto Boatto construiu uma mostra-livro homônima, sob pretexto de catálogo, mas que se mostrou autônoma, um espaço expositivo em si. Este livro, que será o nosso foco, mais do que apenas um catálogo, mostrou-se simultaneamente como projeto curatorial e trabalho artístico.

O livro *Ghenos, Eros, Thanatos*, de autoria de Alberto Boatto, foi publicado pela Edizioni Galleria De' Foscherari, sediada em Bolonha, em 1974.<sup>3</sup> Trata-se de um volume de cerca de 80 páginas em que se intercalam textos e imagens em preto-e-branco. Sabemos, porém, que, além da edição comercial, pretendia-se publicar uma tiragem de 100 exemplares com interferências do artista Jannis Kounellis, o que jamais se concretizou (CHIODI, 2016). Sendo assim, o produto final ao qual temos acesso conta com imagens de teor exclusivamente fotográfico, registros de obras e ações que dialogam, seja direta ou indiretamente, com as experimentações textuais de Boatto, escritos estranhos, não classificáveis, híbridos entre texto crítico, filosófico, jornalístico e ficção literária. Com referências que variavam de Rilke a Einstein, de Dostoievsky a Sade, de Freud a Homero e de Bataille à ficção científica, estes escritos de Alberto Boatto se distanciam muito do que se esperaria da crítica de arte (mesmo da “nova” crítica), afirmando-se, porém, como ato criativo consciente. Neste sentido, o autor afirma que

o livro consiste em uma colagem de proposições verbais, de proposições visuais e de citações. [...] O livro-mapa [...] representa uma tentativa de assumir em nível de estrutura compositiva a própria imagem em torno à qual giram estes fragmentos: a imagem da vida como um itinerário cadenciado em sucessivas estações, com a carne e o imaginário, ao longo do qual o homem experimenta a si mesmo, enfrenta as suas provas.<sup>4</sup> (BOATTO, 2016, p.6)

É importante ressaltar que embora a mostra-livro estivesse ligada à mostra física no que diz respeito ao tema central e aos artistas participantes, constituía-se, porém, como um projeto complementar e, sobretudo, independente desta, livre dos paradigmas editoriais do catálogo. Primeiramente, verificamos, através dos arquivos fotográficos que a Galleria De' Foscherari gentilmente nos disponibilizou, uma discrepância entre o que fora apresentado respectivamente na exposição física e no produto edi-

3 Aqui, porém, baseamos nossa análise na edição publicada em 2016 pela editora L'Orma. Esta edição comporta em seu interior um fac-símile da original, além de notas bibliográficas, outros textos de Alberto Boatto publicados entre 1968 e 1985 e um posfácio de Stefano Chiodi.

4 T.N.: “Il libro consiste in un collage di proposizioni verbali, di proposizioni visuali e di citazioni. [...] Il libro-mappa [...] rappresenta un tentativo d'assumere a livello di struttura compositiva l'immagine medesima a torno a cui ruotano questi frammenti: l'immagine della vita come un itinerario scandito in successive stazioni, assime della carne e dell'immaginario, nel corso delle quali l'uomo si sperimenta, affronta le sue prove.”

torial. Enquanto muitas das obras presentes no livro não faziam parte da mostra na Galleria De' Foscherari, outras, por contrapartida, não apareciam na mostra-livro.

Para bem ilustrar esta diferença entre ambas as mostras, é emblemático o caso do artista Eliseo Mattiacci, que, tendo exposto na galeria uma instalação de aspecto minimalista constituída de tubos de PVC, figura no livro com uma dionisíaca série de radiografias ósseas, chamada *Radiografia del proprio corpo*. Diferente, porém, foi o caso do polêmico artista Gino de Dominicis, ausente da exposição física, mas presente na mostra-livro com três trabalhos que exploram a tensão entre a certeza iminente da morte e o desejo utópico de imortalidade: *Manifesto mortuário* (1969), *Biglietto di auguri* (1971) e *Senza titolo* (1970). Verificamos, pois, que a mostra-livro ultrapassa a exposição no ambiente tradicional da galeria, indo além, arrisco dizer, no mergulho vertiginoso no tema primordial que guia o projeto curatorial de Boatto: o nascimento, o sexo e a morte e seus inter cruzamentos e intercontaminações. Ele identifica nesta tríade vital a base para toda a investigação artística e filosófica, uma constante cuja dolorosa consciência paira sobre todas as relações sociais. De fato, ele afirma que “o real conteúdo [do imaginário] é o nascimento e a morte e a força que tenta fazer a ligação entre os dois extremos, estreitar em um abraço este casal antagonista: o erotismo.”<sup>5</sup> (BOATTO, 2016, p.13)

De influência notavelmente batailleana, com precedentes em Freud e Marquis de Sade, *Ghenos, Eros, Thanatos* é sombrio, essencialmente dionisíaco, beirando, por vezes, o horror e a repulsa. Folhando-o, nos deparamos

5 T.N.: “il suo vero contenuto è la nascita e la morte e la forza che tenta di far da legamento fra i due estremi, di stringere in un abbraccio questa coppia antagonista: l'erotismo.”

#### Figura 1

Trabalho de Eliseo Mattiacci na exposição *Ghenos, Eros, Thanatos*, Galleria De' Foscherari, Bolonha, 1974. Cortesia da Galleria De' Foscherari.





bora referentes, de uma maneira ritualística, à luta envolvida no processo do nascimento, sendo assim, à luta pela vida, ambas as ações causam uma impressão mórbida. Cintoli preso e suspenso em um saco, do qual tenta se libertar como de uma crisálida, nos faz instantaneamente pensar na asfixia, na possibilidade de morte, além de lembrar um peso morto, um cadáver. Pascali, por sua vez, é visto enterrado até o pescoço na areia, esforçando-se para voltar à superfície. Sobre esta vídeo-performance, filmada em uma praia próxima a Roma, Boatto afirma, em *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, texto de 1973, que

**Figura 4**  
Claudio Cintoli,  
Crisalide, 1972, em  
Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



**Figura 5**  
Pino Pascali, SKMP2,  
1968, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



Pascali se despe do disfarce para repercorrer, mediante o exercício natural do próprio corpo, as etapas salientes da existência: do nascimento à refundação do universo até a morte, em um rito de comunhão mágica com o mundo. Revisto hoje, este breve vídeo surge como um rico, impressionante prontuário que antecipa o que foi feito depois.<sup>7</sup> (BOATTO, 2016, p.124)

Visto sob esta perspectiva, constatamos que o referido trabalho de Pascali seria uma das manifestações presentes em *Ghenos, Eros, Thanatos* que mais se encaixa no conceito de Arte Povera, e uma das que melhor reflete o tema primordial da mostra-livro. De fato, nesta performance, em conformidade ao *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski, o despojamento de todo e qualquer elemento cenográfico e de figurino desloca a ênfase da ação à tradução física e ritualística dos impulsos internos do artista, através de um retorno à elementaridade (GROTOWSKI, 1992). Aqui, Pascali assume a função múltipla de sacerdote, discípulo e demiurgo, encenando, através de sua atitude tipicamente teatral, uma comunhão total e primordial entre ser humano e natureza. Refletindo sem dúvida a gênese da vida, esta performance possui, porém, uma inegável tragicidade. Se o próprio ato de enterrar é por si mesmo ligado à morte, agrega-se a ele, retroativamente, um sombrio fato histórico. De fato, este trabalho foi um dos últimos realizados por Pascali, morto tragicamente poucos meses depois, aos 32 anos e no auge de sua carreira, em um acidente de motocicleta, acontecimento que marcou o contexto artístico italiano naquele período.<sup>8</sup>(SARGENTINI, 2022)

Nos capítulos *Eros* e *Trittico sull'Erotismo*, nos deparamos com as polêmicas obras de Vettor Pisani e Giosetta Fioroni. Nas três fotografias aqui presentes da performance *Lo Scorrevole* (1970), de Pisani, nos deparamos com uma cena desconcertante: uma jovem mulher completamente nua, acorrentada pelo pescoço a um cabo suspenso, ligado, por sua vez, a um relógio. Ao seu lado, vemos um homem (Pisani), com um longo casaco de couro, que se porta simultaneamente como seu mestre e carrasco. Em seu texto, Boatto chama a atenção para o fato de que a mulher, para

7 T.N.: “Pascali si spoglia del travestimento per ripercorrere, mediante l'esercizio naturale del proprio corpo, le tappe salienti dell'esistenza: dalla nascita alla rifondazione dell'universo sino alla morte, in un rito di comunione magica al mondo. Rivisto oggi questo breve filmato appare come un ricco, impressionante prontuario che anticipa quanto è stato fatto dopo.”

8 Inédito.

não se enforçar, equilibra-se, não sem esforço, na ponta dos pés (BOATTO, 2016). Embora a clara referência ao sadomasoquismo, nenhuma das personagens parece, porém, expressar desejo, como seria de se esperar numa prática erótica. Prevalece, pois, a percepção da discrepante relação social de poder masculino e vulnerabilidade feminina. Se podemos considerar a violência do trabalho de Vettor Pisani como literal, ela é, também, simbólica e metafórica. Efetivamente, sua produção assume um caráter ritualístico e sacrificial, em que seria operado um ciclo de afirmação e em seguida imolação da história da arte, através de um sistema de combinação e desagregação de temas e símbolos, colocando-os em jogo de forma a estabelecer uma contraditória relação dialética de sedução e repulsa. De fato, como afirma Germano Celant: “Ao invés de duplicar o status da arte e reforçar sua redenção, Pisani aplica os sistemas míticos de Caravaggio e Marcel Duchamp, Joseph Beuys e Yves Klein rumo a uma morte sacrificial.” (CELANT, 2021, p.117)<sup>9</sup>

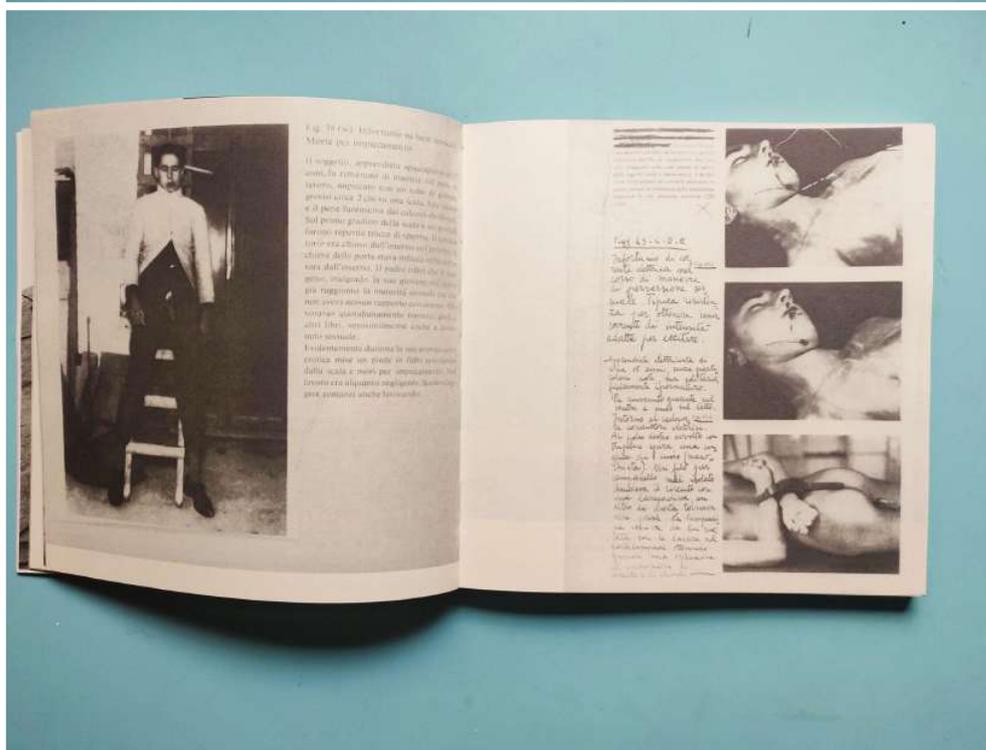
Em seguida, este aspecto violento é intensificado no trabalho de Giosetta Fioroni: *Incidenti mortali durante attività autoerotiche*, de 1974. Nele, a artista expõe recortes de jornal e laudos médicos notificando os detalhes de mortes decorridas durante o ato de masturbação: pessoas que, para intensificar o próprio prazer sexual, fizeram uso de práticas como o enforcamento, a ingestão de substâncias químicas e a aplicação de descargas elétricas, que acabaram por causar-lhes a morte. Os textos, frios e documentais, contrastam com a brutalidade das fotografias, que mostram os cadáveres assim como foram encontrados. Tendo em mente que Fioroni fizera parte, nos anos 1960, daquela que ficou conhecida como Scuola di Piazza del Popolo, grupo romano identificado com a Pop art (CALVELSI, 2008), podemos notar, no referido trabalho da artista, repercussões e similitudes com a série *Death & Desasters*, de Andy Warhol. Entretanto, diferentemente do artista estadunidense, que, ao se apropriar de recortes de jornais contemporâneos noticiando grandes desastres ou mortes históricas, explicitava espetacularização da morte e a sua banalização, o espetáculo da morte, em Fioroni, ganha uma dimensão mais privada, uma intimidade extrema violada pela fetichização da morte pela mídia.

9 T.N. : “Instead of doubling the status of art and reinforcing its redemption, Pisani sets the mythical systems of Caravaggio and Marcel Duchamp, Joseph Beuys and Yves Klein on their way toward sacrificial death.”

**Figura 6**  
Vettor Pisani, Lo scorrevole, 1970, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



**Figura 7**  
Giosetta Fioroni, Incidenti mortali durante attività autoerotiche, 1974, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



**Figura 8**  
Andy Warhol, Big Electric Chair, 1967–68, acrílica e serigrafia sobre tela, 137.5 × 186.1 cm. The Art Institute of Chicago. Fonte: <https://gagosian.com/quarterly/2019/04/30/essay-andy-warhol-everything-is-good/>



Ademais, é importante ressaltar que os recortes escolhidos pela artista italiana se referem a um período preciso: os anos 1930, em que a Itália era dominada pelo fascismo, ideologia que reprimia as sexualidades tidas como anormais. Sendo assim, podemos inferir que a publicação nos jornais destas tragédias íntimas teria como objetivo a denúncia de um comportamento sexual considerado como perverso. Desta forma, o trabalho de Giosetta Fioroni ganha uma dimensão histórica e, de certo modo, política, ao passo que faz menção a um universo pessoal. Aqui, os limites entre Eros e Thanatos são ultrapassados: o orgasmo coincide com a morte, em níveis privado e social.

No capítulo *Thanatos*, vemos as fotografias de *Lo Spirato*, de Luciano Fabro. Aqui, Fabro, artista multifacetado cujo cerne da produção se encontra justamente na fluidez das incongruências e desagregações que tornam os diferentes trabalhos não redutíveis ou catalogáveis a uma unidade temática, conceitual e processual, assume um caráter barroco, recuperando o uso de um material nobre e simbolicamente carregado, o mármore, e insinuando-se no território da dualidade, do paradoxo e, de certa forma, da metáfora. Apresentando um corpo (o molde do seu corpo) estendido em um leito sob um lençol (uma mortalha), a aparente corporeidade carnal e o drapeado do mármore fazem referência à tradição escultórica italiana, ao *drappeggiato* de Michelangelo e Bernini. A escultura final é resultado de um longo processo, desenvolvido ao longo de cinco anos em que foram realizadas

Diversas tentativas sucessivas de obter a impressão correta de seu próprio corpo, diversas vezes deslizar sob o lençol e colocar-se na posição simultânea do mortal e do imortal; é preciso compreender a dimensão dessa experiência de encarnação para o escultor entrando na escultura [...], poderíamos mesmo dizer que o gesso se derrama e se endurece, ou se cristaliza, enquanto o corpo de Fabro respira e pulsa antes de deixar sua impressão, que não mais respira. (MONTAZAMI in RUDIGER, 2010, p.224)<sup>10</sup>

10 T.N. : « Plusieurs tentatives répétées de saisir la bonne empreinte de son propre corps, plusieurs fois se glisser sous le drap et se mettre dans la position à la fois du mort et de l'immortel ; il faut prendre la mesure de cette expérience d'incarnation pour le sculpteur entrant dans la sculpture [...], on pourrait dire aussi que le plâtre coule et se durcit, ou se fige, simultanément que le corps de Fabro respire et bat avant de laisser son empreinte qui ne respire plus. »

Entretanto, o caráter mimético da escultura é perturbado pela ausência do volume dos ombros e da cabeça, isto é, da parte ligada à racionalidade e ao pensamento: o corpo parece se desfazer no vazio, não como uma mutilação, mas como um corpo inteiro, uniforme, originalmente concebido nesta forma acéfala, uma espécie de escultura tumular que evoca simultaneamente a presença e ausência do artista e explicita a tensão entre o real e o irreal na arte. De fato, sobre *Lo Spirato*, Germano Celant afirma que:

Com tal obra, Fabro, no momento da sua arte, impelido aos máximos efeitos e à multiplicidade da visão, sublinha como a visão surge do dar substância tanto à presença quanto à ausência, ao pleno e ao vazio, típico do esculpir, e este processo se dá novamente entre o real e o irreal, a experiência e o conhecimento. A arte simula o real, mas não há nenhum motivo para esconder a simulação. (CELANT, 2011, p.139)<sup>11</sup>

Sendo assim, fica claro o caráter tautológico do trabalho de Fabro que, ao invés de promover um certo discurso de morte da arte, como seria de se esperar a partir de uma leitura desavisada da obra em questão, investiga, através das próprias referências simbólicas e processuais da história da arte e da herança cultural italiana, os processos imaginativos, isto é, de criação e recepção da imagem. Além disso, percebemos, no próprio universo criativo de Fabro, um intercruzamento simbólico entre a gênese, ato erótico, e a morte, temas caros à exposição de Alberto Boatto. Do próprio processo da gênese imaginativa e da interfertilização de referências da história da arte, do autorretrato *Io (L'uovo)* (1978) ao contato cuidadoso com o outro na confecção de roupas íntimas sob medida (*Indumenti: portaseni, calzari, bandoleira*, 1966), passando pela animalização dos cânones da arte (*Piedi*, 1968 – 2000) e pela fabricação de sua própria máscara mortuária (*Tamerlano*, 1968), “ele age nos diferentes graus da imaginação individual, onde não são mecanismos que são reproduzidos, mas desejos modelados. [...] A arte, para Fabro, é um sistema a ser violado: um óvulo em cuja fertilização a história teve parte, em suas técnicas de fusão sexual e material.” (CELANT, 2021, p.110)<sup>12</sup>

11 T.N.: “Con tale opera Fabro, nel momento della sua arte teso ai massimi effetti e alla molteplicità della visione, sottolinea come il vedere scaturisca dal dare sostanza alla presenza quanto alla assenza, al pieno quanto al vuoto, tipico dello scolpire e questo processo sia nuovamente tra il reale e l'irreale, l'esperienza e la conoscenza. L'arte simula il reale, ma non c'è alcun motivo per nascondere la simulazione.”

12 T.N.: “he acts on the different degrees of individual imagination, where it is not mechanisms

**Figura 9**

Luciano Fabro, Lo spirato, 1968 - 1973, e Fabio Mauri, Vera cera ebraica, 1971, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.)



**Figura 10**

Luciano Fabro, lo (l'uo-vo), 1978, fundição em bronze, 50 x 50 x 70 cm. Fonte: <http://www.23bienal.org.br/universa/pueolf.htm>



Nos deparamos também com os trabalhos de Fabio Mauri que, apropriando-se de materiais simbólicos e de uma lógica compositiva cenográfica,

that are reproduced but desires modeled. [...] Art, for Fabro, appears to be a system to be violated: an egg in whose fertilization history has played a part, in its technique of sexual and material fusion”

discute o que Boatto chama de “morte histórica”<sup>13</sup>(BOATTO, 2016, p.46): o Holocausto, tema central da obra de Mauri. Em um texto de 1973 intitulado *Il turpe, l’arte, la memoria*, Alberto Boatto afirma que a produção de Mauri seria, de certa forma, uma resposta às teorias de Theodor Adorno, que identificava no Holocausto um horror tão traumático e inimaginável que seria impossível a arte depois dele. Mauri, em contrapartida, tenta, assim como outros artistas como Primo Levi e Christian Boltanski, elaborar este trauma histórico propriamente por meio da arte. Neste sentido, Boatto afirma que

Mauri respondeu que o campo de extermínio não pertence ao mundo da fantasia sádica mas àquele do trabalho e da produção sistematizada; onde o sadismo inter-vém apenas secundária e funcionalmente, e onde o explorado, o judeu, não produz apenas com a atividade do próprio corpo, mas também com a matéria prima oferecida pelo próprio corpo. Sob esta exata e aterradora interpretação, Mauri construiu sua hipérbole aplicando este critério produtivo à fabricação de novos objetos, além daqueles já produzidos pelos técnicos torturadores de Mauthausen e de Dachau.<sup>14</sup> (BOATTO, 2016, p. 146)

O resultado é absolutamente perturbador. Folheando o livro, vemos as vitrines, prateleiras e escaninhos de Mauri, contendo frascos, alicates, tesouras, mechas de cabelos, instrumentos para medição corpórea, dentes, lembrando o que vemos quando visitamos o memorial de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, ou o gigantesco museu da Shoah Yad Vashem, em Jerusalém. Explicitando, a partir, é claro, de uma encenação e de um caráter cenográfico, a lógica mercantilista da exploração e extermínio dos judeus pela máquina nazista, Mauri busca preservar a memória – dolorosa e extremamente traumática, sim, mas necessária – e “confrontar o homem à verdade concreta, obrigá-lo a não esquecer. O seu dever é de sabotar o mecanismo do esquecimento”<sup>15</sup> (BOATTO, 2016, pp.147-148). Desta

13 T.N.: “morte storica”

14 T.N.: “Mauri ha risposto che il campo di sterminio non appartiene al mondo della fantasia sadica ma a quello del lavoro e della produzione organizzata; dove il sadismo interviene solo in via secondaria e funzionale, e dove lo sfruttato, l’ebreo, non produce soltanto con l’attività del proprio corpo ma anche con la materia prima offerta dal proprio corpo. Su questa interpretazione esatta e agghiacciante Mauri ha costruito la sua iperbole applicando questo criterio produttivo alla fabbricazione di nuovi oggetti, oltre a quelli già prodotti dai tecnici aguzzini di Mauthausen e di Dachau.”

15 T.N.: “mettere l’uomo di fronte al semplice dato, di costringerlo a non dimenticare. Il suo dovere è di sabotare il meccanismo dell’oblio.”

**Figura 11**  
 Fabio Mauri, Haarschneidemaschine, 1971,  
 em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016].  
 Arquivo pessoal.



forma, Mauri desnuda o Thanatos histórico para que, através da memória, não se repita.

Mais adiante, no capítulo intitulado *Kirillov e 'il puro atto filosofico'*, com o texto de Boatto, que discute a premissa exposta na obra de Dostoievsky de que o suicídio seria a única expressão total de livre-arbítrio, dialogam as obras *Odio* (1971), de Gilberto Zorio, *Progetto di morte per avvelenamento* (1970-71), de Sergio Lombardo, e *Dal Suicidio di Grosz* (1969), de Concetto Pozzati. *Odio* é talvez um dos trabalhos mais emblemáticos de Zorio, o qual assume, além da usual transformação físico-química da matéria operada pelo artista, uma dimensão psicológica e de investigação linguística. Como grande parte da produção de Zorio daquele período, é um trabalho de difícil documentação, em que a ênfase está no processo – físico e mental – e não no resultado final; de fato, Zorio caracteriza sua produção como “trabalhos vivos, trabalhos em ação ou trabalhos por vir” cujo “fio condutor é a energia compreendida em um sentido físico e mental.” (DE SANNA; ZORIO, 1972, p.20)<sup>16</sup> Não por acaso, o artista é contrário ao emprego da terminologia “obra de arte” (*opera d’arte*), optando, em contrapartida, pela palavra “trabalho” (*lavoro*) (MARANIELLO, 2022)<sup>17</sup>, que explicita a ação/atitude envolvida na prática artística e estabelece,

16 T.N.: “il filo conduttore è l’energia intesa in senso fisico e in senso mentale. [...] lavori viventi, o sono lavori in azione o lavori futuribili.”

17 Inédito.

em termos marxistas, a posição do artista não como um ente separado da sociedade, mas como dono de uma força de trabalho, indo ao encontro dos movimentos políticos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 na Itália, particularmente fortes em Turim, onde vivia o artista. Sendo assim, a fotografia com a qual nos deparamos no livro trata-se de um simples registro, parcial e que deixa margem à imaginação: vemos, em detalhe, o torso e as mãos de Zorio, que segura um objeto de vidro e metal onde está incrustada, com alfinetes, a palavra *odio* (ódio). Sabemos, por meio de outros registros fotográficos, ausentes no livro, e de textos críticos publicados no período, que esta fotografia documenta uma ação em que Zorio viria a vestir o adereço, como uma tiara ou coroa, que deixaria impresso sobre a fronte do artista a palavra *odio*. O processo implicaria uma certa auto-violência da parte do artista, que, para registrar na própria pele o vocábulo, deve exercer determinada pressão sobre ela a ponto de causar uma lesão. Deste modo, o que era apenas um conceito abstrato, a palavra, assume, através de uma energia física e mental, um caráter físico e concreto, operando, em termos celantianos, “uma *fisicização* [*fisicizzazione*] de uma ideia.” (CELANT, 1985, p.50)<sup>18</sup> Em Zorio, esta *fisicização* diz respeito a “uma dimensão totalmente humana, a uma dimensão antropológica, a situações que fazem parte da história e não a fatos ideais. Ademais, uso a palavra ‘ódio’ que é semanticamente carregada de estratificações psíquicas.” (DE SANNA; ZORIO, 1972, p.20)<sup>19</sup> Assim sendo, identificamos, na relação do trabalho de Zorio com a psiquê humana e o inconsciente coletivo, um ponto de encontro com a abordagem de Boatto, apoiada, em grande parte, na ideia de um *primário* em um sentido freudiano, abordando-o, segundo a classificação identificada por Vittorio Boarini, em suas variantes “cosmogônica” e “genético-psicológica.” (BOARINI, 2019, p.149)<sup>20</sup>

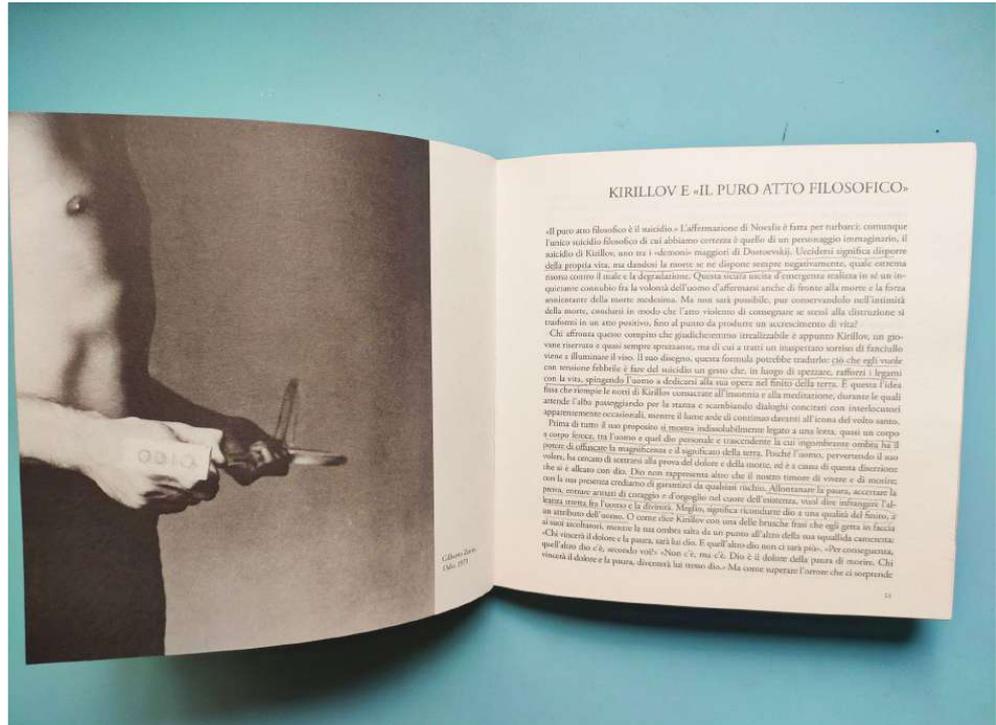
Finalmente, no capítulo *Al di là*, figuram as míticas composições de Janis Kounellis. Parecendo suspensas no tempo, ligadas a um passado primordial de matriz órfica, as obras de Kounellis possuem simultaneamente uma crueza e uma sofisticação. Dramaticamente compostos com uma ló-

18 T.N.: “una fisicizzazione di un’idea”

19 T.N.: “si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica, a situazioni che fanno parte della storia e non a fatti ideali. D’altronde, uso la parola ‘odio’ che è semanticamente carica di stratificazioni psichiche.”

20 T.N.: “variante cosmogonica” “variante genetico-psicologica”

**Figura 12**  
 Gilberto Zorio, *Odio*,  
 1971, em Alberto  
 Boatto, *Ghenos*,  
*Eros, Thanatos*, 1974  
 [2016]. Arquivo pesso-  
 al.



**Figura 13**  
 Gilberto Zorio, *Odio*,  
 1969, na abertura de  
*Ghenos, Eros, Thana-*  
*tos, Bolonha*, 1974.  
 Cortesia da Galleria  
 De' Foscherari.



gica barroca, os trabalhos aqui presentes remetem à tradição artística, ao passo que contrastam o apolíneo (ligado à vida, à harmonia, ao corpo fechado e imaculado) e o dionisíaco (ligado à morte, à desordem, ao corpo aberto e violado). Primeiramente, em *Motivo africano* (1973), como em um *tableau-vivant*, vemos o corpo da mulher grávida, nua, com o rosto coberto, aparentando um amuleto de fertilidade, portanto, ligado essencialmente à vida, mas que é maculado pela presença, sobre o ventre, de inse-

tos mortos, que evocam a putrefação. Vida e morte, Ghenos e Thanatos, se sobrepõem. Em *Senza titolo* (1973) a presença do elemento apolíneo está no flautista e na estátua do deus Apolo, esta mesma, porém, tornada dionisíaca pelo seu desmembramento, seu esquarteramento. Sobre este trabalho, misturando análise crítica com escrita literária, Boatto escreve:

O meu estado atual, propriamente não existo mais: sou, na realidade, o conjunto das partes desmembradas da estátua de Apolo. [...] “No deus desmembrado da tradição mediterrânica, Dioniso, Attis, Cristo, é afirmada a vida, no seu devir, até a laceração. O corpo do deus despedaçado, além de simbolizar a dispersão, o múltiplo em detrimento da imposição da unidade, representa também o corpo do mundo fragmentado. Mas a música, que é também dança, leveza, riso irreverente, entra no ciclo vivente, penetra no labirinto dos ouvidos, onde a morte é alcançada e levada através dos corredores tortuosos à vida. Assim, em uma circularidade estática se desenrola incessantemente o tema do renascimento. O simulacro do deus em frangalhos, como o corpo fraturado de Dioniso, ressurgue pelo poder órfico da música, no homem transfigurado por trás da máscara do semideus. O desenho circular do rito possui a força de manter juntos os opostos: a morte, nos membros brancos sobre os quais se destaca a mancha escura do corvo, este símbolo de tragédia, se dissolve nas notas da flauta, e a vida é retomada na perfeição do rosto de Febo. O sentimento fisiológico da existência potenciado no ritmo, no devir musical. A ressurreição contra a *danse macabre*.” Neste momento, espero o som da flauta [...] para reconduzir-me à luz. (BOATTO, 2016, p.68)<sup>21</sup>

Deixando-se levar, poeticamente, pela emblemática composição cenográfica do artista grego, embebido pelo espírito mediterrânico que permeia seu cosmos, Boatto assume, em primeira pessoa, a posição da estátua desmembrada de Apolo, colocando-se catarticamente no interior da

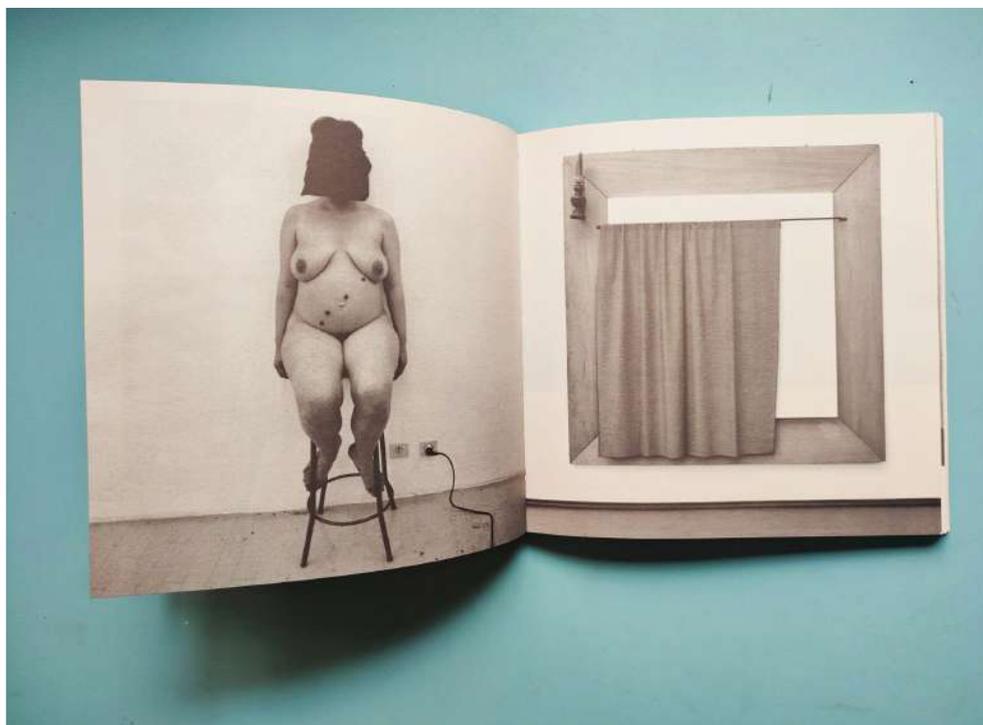
21 T.N.: “Il mio attuale stato, propriamente non sono più: sono infatti tutte insieme le parti smembrate della statua di Apollo. [...] “Nel dio smembrato della tradizione mediterranea, Dioniso, Attis, Cristo, viene affermata la vita, nel suo divenire, fino alla lacerazione. Il corpo del dio fatto a pezzi, oltre a simboleggiare la dispersione, il molteplice a scapito della costrizione dell’unità, rappresenta anche il corpo del mondo infranto. Ma la musica, che è pure danza, leggerezza, irriverente riso, entra nel cerchio vivente, penetra nel labirinto delle orecchie, dove la morte è raggiunta e riportata attraverso corridoi tortuosi alla vita. Così in una circolarità statica si dispiega incessantemente il tema della rinascita. Il simulacro del dio in frantumi, come il corpo fratturato di Dioniso, risorge per il potere orfico della musica nell’uomo trasfigurato dietro la maschera del semidio. Il disegno circolare del rito ha la forza di tenere assieme gli opposti: la morte, nelle membra bianche su cui spicca la macchia scura del corvo, questo simbolo di tragedia, si scioglie nelle note del flauto, e la vita riprende nella perfezione del volto dell’efebio. Il sentimento fisiologico dell’esistenza potenziato nel ritmo, nel divenire musicale. La resurrezione contro la *danse macabre*”. In questo momento sono in attesa del suono del flauto [...] per ricondurmi alla luce.”

tragédia de Kounellis. Contrapondo à morte presente nos fragmentos, a força contagiante da vida presente na música, dá ênfase à vida que, se reconhecendo efêmera, tem o intuito e o poder (utópico, talvez) de unificar os fragmentos, juntar as contradições sem apagá-las, indo ao encontro do caráter unificador – de certa forma pacificador, no sentido de desarticular a guerra existente entre as coisas (THE LIVING THEATRE apud. CELANT, 1985) – da Arte Povera.

Verificamos, pois, que *Ghenos, Eros, Thanatos* possui como objetivo explorar artisticamente os limites da vida, em um sentido antropológico e até mesmo mítico, ritualístico. Se recorre à presença inquietante da morte, é porque esta, sendo o fim do qual estamos cientes, é uma constante em nossas vidas, manifestando-se também, de formas mais ou menos explícitas,

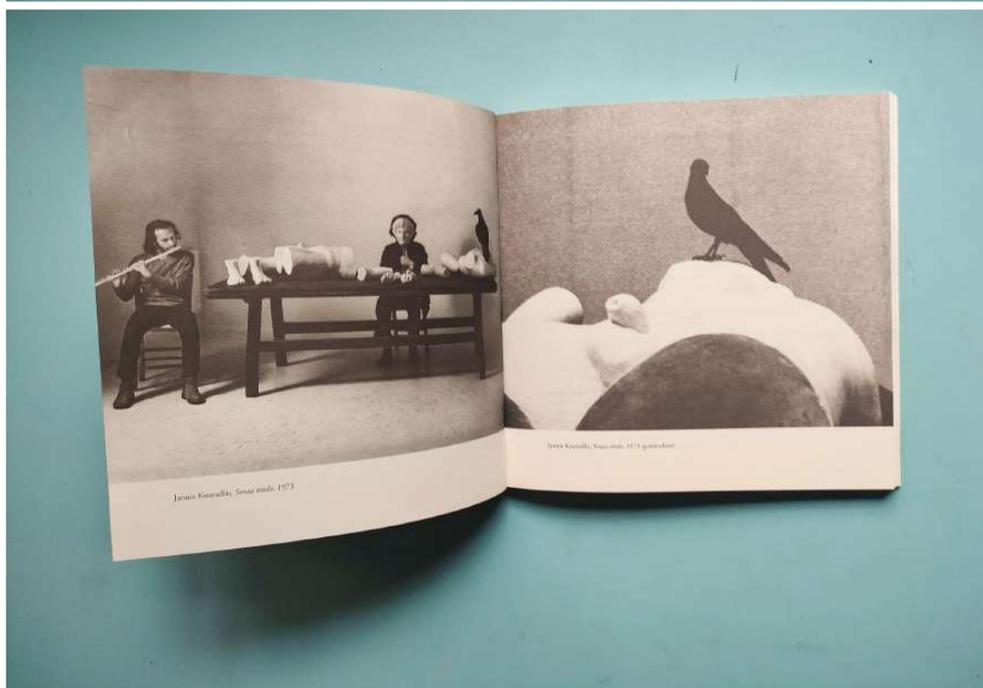
**Figura 14**

Jannis Kounellis, Motivo Africano, em Alberto Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, 1974 [2016].



**Figura 15**

Jannis Kounellis, sem título, 1973, em Alberto Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, 1974 [2016].



nas nossas relações, nos nossos afetos. Se nas *Vanitas* a morte era um lembrete moralizante, em *Ghenos, Eros, Thanatos* ela se coloca dialeticamente para enfatizar a própria vida, em cujo ápice está em Eros. De fato, como afirma Boatto, “a recusa da morte arrastou inevitavelmente consigo a superficialização da vida”<sup>22</sup> (BOATTO, 2016, p.43). A mostra-livro condiz de certa forma, assim, com o espírito utópico da transição entre os anos 1960 e 1970, em que o discurso hippie, o qual Boatto via com entusiasmo (BOATTO, 1970), pregava pela experiência intensa da vida. Além disso, a atitude de Boatto de exercer uma posição criativa, alterando as práticas tradicionalmente ligadas à atividade crítica, está inserida na dissolução, naquela época, das distinções entre as funções exercidas por cada ator do sistema da arte, indo ao encontro da crítica institucional, defendida pelo movimento de 68, exercida em todos os âmbitos da vida contemporânea.

Dito isso, identificamos *Ghenos Eros Thanatos* como um projeto historicamente circunscrito, em que os resquícios da utopia de 68 se misturavam ao afastamento, nos anos 70, da arte em relação à política propriamente dita, sintoma do trauma ocasionado pelos *Anni di Piombo*. De fato, como reação a 68, operou-se na Itália uma radicalização política à direita, com uma proliferação de grupos terroristas neo-fascistas que realizavam atentados cuja culpa recaía sobre os grupos esquerdistas (CAZZULLO, 2015). Por outro lado, surgiam também grupos terroristas à extrema-esquerda, culminando, em 1978, com o sequestro e assassinato do primeiro-ministro Aldo Moro pelas *Brigate Rosse*, uma reação contra a aliança entre o Partido Comunista e o Partido Democrata Cristão. A escalada na violência e na repressão ocasionou uma decepção geral no meio artístico, levando-o a privilegiar uma abordagem dos dramas existenciais, na qual se insere *Ghenos Eros Thanatos*, em detrimento de uma arte de conteúdo político-social direto. Por fim, ainda que enxergando em um contexto histórico preciso, vemos como ambiciosa a proposta curatorial de Boatto, chegando a unir coesamente sob um mesmo enunciado artistas extremamente divergentes, tanto em termos poéticos quanto geracionais. Neste sentido, a mostra se aproxima da Arte Povera, cuja prerrogativa principal é a própria heteronomia (BONFIGLIOLI in BOARINI, 2019).

22 T.N.: “il rifiuto della morte ha trascinato con sé inevitabilmente l’appiattimento della vita.”

## Referências

- ANDREOLLI (org.); FERRARIO; ROSSI. Margherita Sarfatti. Una donna del 900 tra arte e politica. Perugia: Galleria Tesori d'Arte. Out. 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Y8RlpKxaLg](https://www.youtube.com/watch?v=_Y8RlpKxaLg) . Acesso em: 24 de jan. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARILLI, Renato. L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze. Milano: Feltrinelli, 2007.
- BOARINI, Vittorio (org.). Il Notiziario della Galleria De' Foscherari 1965 - 1989. Bologna: Galleria De' Foscherari, 2019.
- BOATTO, Alberto. CHIODI, Stefano (org.), Ghenos, Eros, Thanatos e altri scritti sull'arte 1968 - 1985. Roma: L'orma editore, 2016.
- BOATTO, Alberto. Dall'inerte al vivente in Marcatrè, v.8, n.61 - 62, 1970.
- BOATTO, Alberto. L'immaginario e la messa a morte, in DATA, v.3, n.10, dez. 1973.
- CALVESI, Maurizio (org.). Arte contemporânea italiana 1950 - 2000 Coleção Farnesina (catálogo). São Paulo: MASP, 2008.
- CELANT, Germano. Arte Povera: Storie e protagonisti. Milano: Electa, 1985.
- CELANT, Germano. Arte Povera: Storia e storie, Milano: Electa, 2011.
- CELANT, Germano. Preconistoria: 1966 - 1969. Macerata: Quodlibet, 2017.
- CELANT, Germano. The Story of (my) Exhibitions. Milano: Silvana Editoriale, 2021.
- DE SANNA, Jole. ZORIO, Gilberto. Gilberto Zorio: corpo di energia, in DATA, v. II, n.3, abril 1972.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LISTA, Giovanni. Entrevista a Giovanni Lista (inédita), 2022.

MARANIELLO, Gianfranco. Entrevista a Gianfranco Maraniello (inédita), 2022.

PATELLA, Luca Maria. Entrevista a Luca Maria Patella (inédita), 2022.

RÜDIGER, Bernard. (org.) Luciano Fabro : Habiter l'autonomie. Lyon : Éditions ENBA Lyon, 2008.

SARGENTINI, Fabio. Entrevista a Fabio Sargentini (inédita), 2022.

SONTAG, Susan. Against interpretation and other essays. EUA : Picador Editions, 2001.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

