

Performatividade, Dessacralização e Ironia na proposição *Composições Ambientais*

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

O texto reflete sobre a proposta *Composições Ambientais* (1977), de autoria dos capixabas Paulo César Jevaux e Coracy Leal Coelho, apresentada na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, que, na época, ocupava a antiga capela de Santa Luzia (século XVII). O discurso sobre esse evento de natureza vivencial, efêmera, heterogênea e performática, em que o corpo dos artistas e dos atores/participantes assumiu uma dimensão satírica – para ironizar os códigos morais e sociais e transgredir os parâmetros políticos – apoia-se nos conceitos de dessacralização e de carnavalização propostos por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Ação performática; carnavalização; dessacralização; polifonia.

The text reflects on the proposed Environmental Compositions (1977), authored by capixabas Paulo César Jevaux and Coracy Leal Coelho, presented at the Art Gallery and search UFES, which at the time occupied the old chapel of Santa Luzia (seventeenth century) . The speech about this event of experiential nature, ephemeral, heterogeneous and performative, where the body of artists and actors / participants took a satirical dimension - to mock the moral and social codes and transgress the political parameters - is based on the concepts of desecration and carnivalization proposed by Mikhail Bakhtin.

Keywords: Performative Action; Carnivalization; Desecration; Polyphony.

Considerações iniciais

A partir da década de 1960, a gama de proposições artísticas de caráter experimental e vivencial seria ampliada e diversificada. O corpo tornava-se matéria e suporte de grande parte das novas práticas conceitualistas: instalações, performances, happenings e intervenções públicas.

Os artistas buscavam, assim, estabelecer conexões entre arte e vida, numa época de grandes transformações políticas, econômicas e sociais: avanços do capitalismo, que e modificavam os modos de produção e impulsionavam o consumismo; fortalecimento das ideologias de esquerda; ampliação do uso e alcance das tecnologias. Esses e outros acontecimentos contribuíram para alterar os modos de vida, o paradigma estético e os sistemas artístico e cultural.

Se na época, a Europa ainda se refazia da destruição, do vazio existencial e da crise gerada pela II Guerra, outro acontecimento contribuiu para aumentar ainda mais a competição e a intolerância: a Guerra Fria, que levou à divisão do mundo em dois blocos antagônicos, em luta pela hegemonia econômica e política. Na mesma proporção em que aumentavam as incertezas e a exploração dos países pobres pelas potências econômicas, surgiam movimentos que lutavam contra a dominação, a discriminação, a segregação social e o radicalismo político.

Como forma de marcarem posição nesse novo contexto de mundo, os jovens artistas articulavam mudanças no paradigma e no funcionamento do sistema artístico recorrendo a novas linguagens, processos e suportes expressivos, oferecendo o próprio corpo como instrumento de contestação contra a repressão política e as contradições sociais.

Maltratado, desfigurado, censurado, fragmentado e dissimulado nas diferentes representações da arte moderna, o corpo vivo do artista ganhava, assim, novo significado, tornando-se, matéria, suporte e meio expressivo de novas práticas criativas. Essa nova visibilidade englobaria não somente o campo simbólico, mas também o político, ao situar-se numa espécie de confluência entre o "lugar do eu e o lugar onde o domínio público encontra o domínio privado, onde o social é transformado e toma outro sentido"¹. Ainda segundo Jones, "o patriarcado dominante, aspectos colonialistas, heterossexistas e de classe, engendrados e perenizados" durante séculos, foram alguns dos fatores e causas ideológicas que fizeram com que o corpo fosse, durante tanto tempo, mascarado, censurado e visto como tabu e "objeto fóbico"².

A mudança de concepção se daria em plena radicalização dos anos de 1960, quando se passou a entender que o corpo "religa o sujeito ao seu ambiente social". A emergência do corpo do artista colocava-se, então, como resposta aos "imperativos

¹ JONES, Amélia, 2005, p. 21.

² Id. Ib., p. 20.

racionais (produção, consumação e ordem)", tornando-se um "corpo expressivo", "agressivamente militante", "paródico", em práticas como: a teatralidade das ações performáticas e dos happenings³.

A recorrência ao corpo em proposições criativas de caráter efêmero e a criação de intervenções híbridas, que preconizavam a participação do Outro, foram alguns dos meios utilizados pelos jovens artistas, para refutar os valores legitimados pelo mercado e tencionar o conceito tradicional e elitista de artista e de obra de arte. Alguns abandonaram o domínio privado do ateliê, para atuar no mundo ou em um campo ampliado, propondo uma espécie de conciliação entre experiência artística e participação sociopolítica.

Nesse sentido, não faltariam ações criticando situação de inferioridade da mulher na sociedade e no mundo do trabalho, a exemplo da instalação *The Dinner Party* (1979), da americana Judy Chicado. A obra consistia de uma enorme mesa de formato triangular, alinhando em cada um dos lados 13 cadeiras, que remetiam a deusas da mitologia e figuras femininas da história ocidental, cujos nomes estavam bordados na toalha da mesa, em frente ao respectivo lugar, como se estivessem reservados à mesa do hipotético jantar comemorativo. No piso, ao redor da mesa, placas de porcelana tendo gravados 999 nomes de mulheres de destaque no mundo ocidental; sobre a mesa copos, talheres e louças de cerâmica em forma de vagina, como questionamento ao poder fálico do homem em relação à passividade, submissão, inatividade da mulher, vista apenas por sua função reprodutora ou como símbolo de fertilidade e de sexualidade. Outros artistas criticaram poluição e a degradação da natureza, ou protestaram contra a matança desordenada dos seres vivos, que ameaçava de extinção certas espécies, elaborando trabalhos em que recorreram a animais vivos ou mortos. Mas houve também muitos casos de artistas que se referiram à mercantilização da fé - em proposições que parodiavam os rituais religiosos -, ou mesmo a lógica econômica do consumo de produtos industrializados, em práticas que incluíam a preparação de alimentos com produtos orgânicos, a exemplo de Gordon Matta-Clark (1943-1978), nos Estados Unidos.

Arquiteto de formação, esse artista americano, além de intervenções na arquitetura de edifícios abandonados em vários países, propôs a sua transformação em espaços comunitários. No início dos anos de 1970, em parceria com outros jovens, idealizou e geriu, no bairro do Soho em Nova York, o restaurante *Food*, no qual preparava e servia pratos exóticos, com alimentos frescos e sazonais, a preços acessíveis. Como essa ação que se confundia ou se colocava como laboratório e extensão da prática artística, Matta-Clark nomeou o restaurante de "espaço de experiência, centro de convivência e de troca de energia". Ali artistas de diferentes modalidades se encontravam, colaboravam nas tarefas cotidianas, se alimentavam, trocavam ideias, promoviam eventos e performances, numa estreita relação entre arte e vida.

³ Id, p. 21.

Essas e outras práticas alternativas e colaborativas pressupunham cumplicidade entre proponente e espectador, passando esse último de uma posição meramente contemplativa para a de participante ativo e coadjuvante das ações formuladas e executadas em parceria.

Os artistas brasileiros não deixariam de se mostrar sintonizados com tais propostas, cujas informações lhes chegavam de fora, através de diferentes fontes. Vale citar entre elas a ação realizada por um grupo de jovens participantes da VI edição da Jovem Arte Contemporânea (1972), no MAC/USP, que consistiu em partilhar um jantar em uma sala negra, com todos os convivas trajados de preto, confraternização essa que remetia a um ritual macabro.

Sem que se possa precisar se esses e outros jovens conheciam ou não as proposições de Matta-Clark, fatores intersubjetivos parecem ter contribuído para que ações similares surgissem em diferentes localidades. Em Vitória, capital periférica, onde as informações circulavam pouco ou chegavam com relativo atraso, em relação aos centros hegemônicos, Paulo César Jeveaux e seu companheiro Coracy Coelho Leal realizaram, em 1977, uma inusitada proposta que, salvaguardadas as suas especificidades, manteve analogia com as mencionadas. O evento transcorreu na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP), instalada no ano anterior na Capela de Santa Luzia (imóvel do século XVII tombado pelo IPHAN).

A não familiaridade da crítica local com propostas de tal natureza, explica a pequena repercussão que teve na mídia a instalação e as ações performáticas em pauta, e a razão de não terem sido devidamente avaliadas e contextualizadas na época. O distanciamento no tempo e os rumos que tomou a arte nas últimas décadas possibilitaram o equacionamento e a compreensão dessa experiência criativa, como enfrentamento paródico aos ritos socioculturais e à moral vigente.

Da instalação *Composições ambientais* à ação performática

Antes de passarmos a dialogar com a proposta artística objeto deste texto, abrimos parênteses para breve apresentação dos dois artistas citados. Em 1977, quando apresentou a referida proposição na GAP, Jeveaux (1947) apenas iniciava a trajetória artística e a carreira de professor na mesma instituição onde realizou os estudos acadêmicos, o Centro de Artes da UFES. Além de pintor, atuava como artista multimídia.

Coracy (1931-1979) sobrevivia da produção de objetos artesanais, em madeira e em couro, até ser admitido como funcionário da mesma Universidade. A convivência com estudantes e professores do Centro de Artes despertou-lhe o interesse pelas artes visuais, embora sua produção mais conhecida continuasse sendo os pequenos e originais oratórios, em madeira, ornamentados com renda, conchas e outros materiais. Natural de Carangola (MG), a forte tradição religiosa do local não seria determinante para imprimir a tais oratórios uma conotação sacra, pois em lugar de santos católicos, entronizava pequenas bonecas ou bailarinas de gesso ou plástico, entre outros *objets trouvés*.

Por dividirem o mesmo ateliê, ambos foram convidados pela coordenadora da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, Jerusa Samú, para ali exporem as respectivas produções artísticas. Depois de refletirem sobre a história e a memória do espaço onde seria realizada a mostra, os artistas propuseram antes a criação de inusitado evento *site specific*. Denominada *Composições Ambientais*, a proposta desdobrava-se em uma instalação e duas ações performáticas: uma participativa e coletiva, em forma de *Happening*, realizada na inauguração da mostra; e outra individual, no domingo subsequente à abertura do evento.

Os artistas, então residentes na pequena ilha de Porto de Santana, município de Cariacica, na grande Vitória - local em que o acesso a pé só era possível nos horários de maré baixa -, deslocaram móveis, louças e objetos decorativos da própria residência/ateliê para a galeria. As paredes dessa antiga capela (nave, capela mor e corredor lateral), foram ornamentadas com tecidos de tule de diferentes cores e peças de gesso pintado (iemanjás, cupidos, faunos, paramentados com turbantes de plumas e paetês). A essa polifonia de objetos, somavam-se colunas de gesso encimadas por arranjos de frutas, plantas e flores naturais (samambaias, copos de leite e palmas, abundantes na região). As colunas saíam do interior da galeria e chegavam à área externa, ladeando um tapete vermelho, e os degraus escavados na rocha granítica, pelos quais se tem acesso à capela, que foi construída no topo dessa formação rochosa.

No centro da nave os autores instalaram enorme mesa de sala de jantar, em madeira maciça, coberta por toalha de chita floral de colorido gritante. Sobre ela louças de porcelana, copos de cristal, talheres e alguns castiçais com velas, esperavam pelos convivas, numa referência à Santa Ceia. Apoiados às paredes laterais, uma penteadeira com espelho de cristal, armário e uma cristaleira com copos e louças finas, encimados por vasos de flores, bibelôs e pequenos oratórios de Coracy. Em meio a esse pastiche de objetos, foram inseridos desenhos e pinturas de Jevaux, referentes aos orixás africanos, que acabariam quase imperceptíveis. Completava a instalação um enorme baú, na entrada da capela, revestido de couro de boi e iluminado por alguns abajures. Chamavam atenção para o brilho das roupas e adereços carnavalescos, que enchiam o baú e deveriam ser vestidas pelos convidados antes de adentrarem o ambiente.

Após o convencional protocolo inaugural, Coracy personalizado de cupido - capa dourada, que não lhe ocultava a avantajada barriga desnuda, um arranjo de plumas na cabeça e calçando sapatilhas de lamê, servia o vinho aos cinquenta convidados que se acotovelavam no exíguo espaço da capela. Paramentados com trajes carnavalescos, doze tomaram assento à mesa - referência à Santa Ceia? - e os demais se sentaram sobre almofadas espalhadas no chão. As damas se divertiam exibindo inusitadas combinações de vestimentas e acessórios; os homens - entre os quais algumas conhecidas autoridades -, atribuíam um caráter ainda mais insólito ao banquete, não disfarçando o constrangimento de vestir a fantasia, desalinhadamente, sobre bem talhados ternos escuros. Jevaux acentuava o caráter burlesco do evento trajando um terno de brocado verde, apresentando aos convivas os pratos preparados para o jantar,

numa profusão de cores e aromas, que incitavam o paladar e geravam diferentes sensações.

O ato de comer e beber coletivamente no interior dessa capela histórica, que pela ação dos artistas, se transfigurou de local mítico em espaço artístico, não deixava de remeter, em algum sentido, à transubstanciação do corpo de Cristo, por meio do pão e do vinho.

Como nos ensina Bakhtin toda história do cristianismo passa pela referência ao corpo, em suas diferentes acepções simbólicas, morais e paradoxais. Por esse viés pode-se entender a ação performática, em que o corpo dos artistas e dos participantes do jantar, reinventava-se e transfigurava-se, travestido de maneira burlesca ou carnavalesca, como meio de refutar os códigos morais e sociais.

Se esse gênero de proposição era ainda incomum nos centros culturalmente mais desenvolvidos, iria causar estranhamento ao público e à crítica de arte local, como atesta a matéria publicada por Carlos Chenier em *A Gazeta* (em 07 set.1977), cinco dias após a inauguração da mostra. O crítico não disfarçaria a perplexidade e o despreparo para dialogar com a proposta poética, referindo-se apenas às pinturas de Jeveaux - mesmo que esses trabalhos soçobrassem em meio à profusão e diversificação de objetos da instalação -, afirmando serem esses os únicos objetos que poderiam ser chamados de arte, pois os demais integravam o universo gay:

A exposição de *Arte Ambiente* pretendida por Coracy revela, em primeiro lugar, o excelente pintor chamado Jeveaux. Em segundo, uma filosofia de vida que pode ser contestada, pichada, denegrida, discutida. Assim, devemos observar o trabalho meticuloso, solidário, esmerado que o *Beautiful People* produz ⁴.

Além do olhar preconceituoso sobre a proposta, o cronista confessava ingenuamente ter solicitado aos artistas o esclarecimento de dúvidas, para aprofundar a análise dos trabalhos expostos, o que não foi possível em virtude das respostas "contraditórias, irreverentes, irônicas, cômicas, divertidas, curtidoras, sérias e circunspectas" dos mesmos. Concluía a matéria com a mesma frase evasiva com que a intitulou: "melhor deixar para o leitor tirar suas próprias conclusões" ⁵.

Igualmente insólita é a maneira como Chenier se referiu à instalação e aos trajes carnavalescos usados pelos participantes da ação performática: "emaranhado confuso" de objetos e pessoas. E se referiu ao jantar/happening de maneira evasiva, sem esconder o impacto que tudo lhe causou, além de cometer equívocos ao elencar os objetos que integravam a cenografia do evento, sem atinar para o caráter sincrético e paródico da proposta:

⁴ CHENIER, Carlos, 07 set.1977.

⁵ Id.

O Centro de Arte e Pesquisa da UFES (misturando o nome da galeria com o local de trabalho dos artistas), na última quarta-feira, teve um número nunca visto de público. Com isso, a mistura de lantejoulas, paetês e miçangas, com autoridades de terno e gravata, meninas e meninos vestidos a caráter, dá um estrambótico colorido, mais que confuso ao ambiente de arcas, quadros, lanternas, vidrilhos, oratórios, estátuas, copos de leite, palmas, Gioconda, faunos e outras figuras mitológicas e sociais conhecidas

No ar, aos desavisados, aquela cara de quem se pergunta: 'O que é isto minha gente'!⁶.

A referência à "Gioconda", nada tinha a ver com a emblemática obra de Leonardo da Vinci, como parece ter deduzido o cronista. Tratava-se, de Giocondo, amigo dos artistas expositores, que colaborou na montagem da instalação e participou da inauguração do evento.

O posicionamento de Vacari ao se referir ao evento, em *A Tribuna* refletia perplexidade similar à citada: "Nem mesmo Fellini poderia explicar, se aqui estivesse no evento ocorrido na noite de anteontem, quando as portas da tradicional Capela de Santa Luzia foram abertas para a mostra *Composições ambientais* (...)"⁷.

A encenação performática e os conceitos de carnavalização e de desritualização

Na tentativa de aprofundar a reflexão sobre a proposta em pauta, dialogaremos com os conceitos de carnavalização e de desritualização das práticas religiosas, criados pelo teórico russo Bakhtin. Partimos da hipótese que a ambientação do espaço expositivo com objetos do cotidiano dos artistas teve como propósito subverter a carga simbólica impregnada na memória da referida capela, em vista da tradição religiosa e dos cultos sacros exercidos ali por séculos.

De maneira análoga, pode-se entender o ato de comer e beber vinho no interior da mesma, como parte do processo de ruptura ou de transgressão da dicotomia sagrado e profano, arte e vida. Assim, na acepção de Bakhtin, pode-se entender essa ação performática como postulante da paródia e do riso, enquanto meio de romper hierarquias e questionar a hipocrisia e a moral. Referindo-se à longa tradição arquetípica das festas populares, o teórico esclarece que recorrer à fantasia, significava a "renovação das vestimentas e da personagem social", e era uma "maneira alegre de parodiar o sagrado". Por sua vez, o riso traduzia, "com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente uma vitória sobre o terror místico (terror divino)", mas antes de tudo "uma vitória sobre o medo moral, que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem"⁸.

⁶ Id. Ib.

⁷ VACARI, 02 set. 1977,

⁸ BAKHTIN, Mikhail M., 1999, 70 e 78.

A ação coletiva, que consistiu na realização de um jantar no espaço expositivo por Jeveaux e Coracy, transformou a galeria em local de intercâmbio, interação e vivência entre os diferentes participantes/atores, independentemente de sua posição ideológica, classe social, faixa etária, concepção de mundo, mas também promoveu a integração social e uma relação de alteridade entre eu e o outro, assumindo assim uma dimensão política.

O jantar servido no interior da capela ocorreu em um clima de alegria, descontração e explosão de alteridade entre os convivas, que fantasiados se transformaram em atores/performers, podendo se expressar livremente, subvertendo as normas ou os tabus sociais, as hierarquias e a distinção de faixa etária ou sexo. Torna-se possível entender o ato de comer e beber como encenação da vida através da arte, sendo que as fantasias usadas pelos participantes dessa ação performática e a consequente carnavalização dos corpos, instaura um fluxo dialógico que possibilita, como em qualquer celebração ou encenação teatral, formalizar diferentes interpretações e possibilidades discursivas.

A carnavalização parece ser o ponto central da proposta dos artistas, pois promove uma espécie de conexão entre o sensório e o dialógico, entre a imprevisibilidade e a heterogeneidade. A transfiguração do corpo por meio da indumentária carnavalesca e a possibilidade oferecida a cada participante de encenar um personagem imaginário, exibindo corpos travestidos e grotescos, ajudam a romper com a inércia da vida cotidiana. E talvez nos autorizem pensar o evento como a “implosão do “eu” artístico pelo viés da teatralidade”, emprestando a ideia de Jones⁹.

Assim, a mescla de imagens visuais e encenação paródica visava atravessar as hierarquias, pulsões sociais, morais e religiosas, instaurando uma ambivalência: “a vitória do riso coletivo sobre o medo e a renovação da vida, por meio do contato livre e igualitário entre os indivíduos, normalmente estratificados e separados por hierarquia social, profissional ou religiosa”¹⁰.

A decoração da capela com uma polifonia de objetos profanos, mesclados com elementos simbólicos, a culinária e o encontro performático em torno da mesa do jantar, possibilitaram aos artistas promover o encontro ou uma espécie de convergência entre sincretismo cultural e religioso.

A ideia de carnavalização e o riso promovem uma inversão de sentidos, revogando ou ironizando as contradições e a reverência aos valores sacralizados, à devoção e ao dogma. Jeveaux e Coracy atribuíram sentido lúdico e performático ao rito, ligando-o ao riso, ao cômico, enquanto recursos para celebrar a vida por meio da arte, como propõe Bakhtin:

⁹ JONES, A, 2005, p. 2.

¹⁰ BAKHTIN, Op.cit, p. 85.

Desde a Idade Média existiu uma maneira alegre de parodiar o sagrado, através das festas.

Comer e beber figuravam no primeiro plano dos banquetes comemorativos. (...).

A alegria e o riso festivo manifestam-se por ocasião do banquete e associam-se à imagem da morte e do nascimento (renovação da vida) na unidade complexa (...) e corporal ambivalente.

Enfim, o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos¹¹.

Se a intenção da ação performática *Composições Ambientais*, era promover a desritualização dos dogmas religiosos, subverter as hierarquias sociais, burlar as tradições ou as convenções, mediante a aproximação de contrários, não deixava de apontar igualmente para um sentido revolucionário, libertário ou político, como destaca Schechner:

Revoluções, em seus períodos iniciais, são carnavalescas. (...). Isso se deve a que tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum¹².

Esse sentido revolucionário ou político acabaria, no entanto, atenuado ou disfarçado pelo caráter festivo, jocoso, paródico e irreverente, fazendo com que a proposição encenada pelos capixabas passasse incólume à censura militar. A participação de algumas destacadas autoridades, atribuiu ao evento certa oficialidade, desviando do local da mostra o olhar controlador dos órgãos de repressão.

Se a intenção de Jevaux e Coracy era realmente provocar e quebrar valores, não se deram por satisfeitos pelo fato do happening não ter sofrido intercorrências. No domingo seguinte, logo após a abertura da galeria à visita, Coracy promovia nova ação performática: trajado novamente de cupido, esse personagem burlesco, indiferente aos olhares de espanto do público, caminharia até o convento de São Francisco, local de residência do arcebispo de Vitória, para, sarcasticamente, convidar a autoridade eclesiástica a visitar a exposição na capela.

A proposta dos artistas parece vincular-se a um anseio político, tal como observa Bourriaud ao colocar a questão no centro da arte contemporânea:

¹¹ Id. Ib., p. 69-72.

¹² SCHECHNER, R. 2012, p. 157.

Se a arte contemporânea é portadora de um projeto político coerente, projeto esse que é: levar a precariedade até o próprio âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico¹³.

Se os ritos religiosos que procuram dar sentido ao inexplicável, Jevéau e Coracy promoveram por meio dessa proposição, a sublimação ou a transubstanciação da vida através da arte. O corpo carnalizado dos participantes ativos tornava-se um corpo sem pudor, e, portanto, símbolo de resistência e de dissidência, no sentido que esgarça, atravessa e desritualiza as normas político-sociais, instaurando uma espécie de subjetivação e de estetização do Eu.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. M. (1999) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília (DF): Editora da UNB.
- BOURRIAUD, Nicolas (2011). *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHENIER, Carlos (1977). "Coracy e Jevéaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão". *A Gazeta* (Vitória), 07 set..
- JONES, Amélia (2005). Retour au corps, là où toutes des failles se produisent dans la culture accidentale. In: WARR, Tracey (org. e préface): *Le corps de l'artiste*. Paris: Phaidon.
- SCHECHNER, Ricard, "é o palco (The Future of the Ritual), In: LIGIÈRO, Zeca (org.) (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- VACARI, "Fellini não explicaria...", *A Tribuna* (Vitória), 02 set. 1977.

¹³ BOURRIAUD, Nicolas, 2011, p. 99.