

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Bárbara Mól

B A B E L: a postura do artista no paradigma da arte contemporânea

Belo Horizonte

2020

Bárbara Mól

B A B E L: a postura do artista no paradigma da arte contemporânea

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, visuais e interartes

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2020

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.18 M717b 2020 Mól, Bárbara, 1986-  
BABEL [manuscrito] : a postura do artista no paradigma da arte contemporânea / Bárbara Mól Gonçalves. – 2020.  
208 p. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

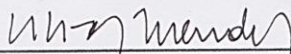
1. Artistas – Séc. XX-XXI – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. 3. Crítica de arte – Teses. 4. Arte – Aspectos sociais – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna  
**BÁRBARA MÓL GONÇALVES** - Número de Registro **2016657914**.

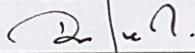
Título: **"Babel: a postura do artista no paradigma da arte contemporânea"**



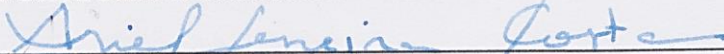
Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet - Orientador - EBA/UFMG



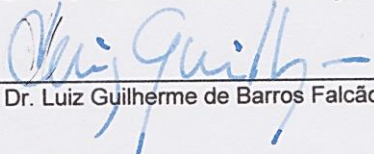
Profa. Dra. Maria Elisa Mendes Miranda - Titular - UFMG



Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher - Titular - UFU



Prof. Dr. Ariel Ferreira Costa - Fundação Bienal de São Paulo



Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara - Titular - UFF

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2020.

Para Tuca,  
Para Mari,  
Para Chico,  
Para Aurora,  
com toda gratidão de estar onde estou,  
porque estou com vocês.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos presidentes Lula e Dilma Rousseff pelo enfrentamento das desigualdades, em especial, através dos investimentos na educação pública visando o acesso e o alcance ao conhecimento que testemunhei com a minha entrada da universidade em 2006.

Agradeço muitíssimo ao professor e filósofo Stéphane Huchet que iluminou questões artísticas e filosóficas, desde seus seminários da pós-graduação e colóquios do grupo de pesquisa BE-IT (Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo) até a presente contribuição generosa e decisiva, como orientador. Sou muito grata pela escuta e confiança.

É preciso agradecer também a artista e pesquisadora Patricia Franca-Huchet, coordenadora do grupo de pesquisa BE-IT, pelos colóquios realizados que impulsionaram discussões e imagens intensamente ricas. Agradeço a Patricia que em toda oportunidade de encontro ofereceu-me interessantes perspectivas, além de incentivar o crescimento da figura humana e acadêmica do artista. Devo a Patricia a chance de ter conhecido o Prof. Dr. Philippe Dubois, importante teórico contemporâneo da imagem, a quem agradeço enormemente por ter me recebido no *Laboratoire International de Recherches en Arts* (LIRA), na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, pesquisador da Universidade Federal Fluminense e co-fundador do Instituto Mesa, pela participação e recepção generosa, pelos admiráveis trabalhos desenvolvidos no campo das artes e da educação.

Agradeço a artista e Profa. Dra. Beatriz Rauscher, pesquisadora da Universidade Federal de Uberlândia, pela recepção, disponibilidade sensível e colaboração.

Agradeço a artista e Profa. Dra. Liliza Mendes pelo afeto e diálogo, à atenta leitura desde a qualificação, pelas produções teóricas-artísticas, fomentos para a pesquisa contemporânea.

Agradeço a pesquisadora e Profa. Dra. Angélica Adverse pelos encontros marcados e ao acaso, pela sua partilha intelectual sempre solícita e generosa.

Agradeço ao artista Ariel Ferreira pelas trocas poéticas-acadêmicas, pela contribuição e disponibilidade.

Gostaria de agradecer aos professores e artistas Daisy Turrer, Elisa Campos, Rodrigo Borges, Mário Azevedo que valorizam e provocam fortemente a pesquisa dos alunos e dos artistas, dentro e fora das aulas, em colóquios e exposições. Agradeço a cada um pelas reflexões, conselhos e imagens compartilhadas, cuja contribuição é sem medida.

Agradeço aos colegas artistas/pesquisadores Adriana Penido, Gladston Costa, Natália Rezende, Paula Huven, Dirceu Maués e Ricardo Macêdo toda partilha desde a Pós-graduação da EBA-UFMG; ao grupo de artistas de Ouro Preto e amigos da FAOP. Agradeço a Mara pelas encadernações, sempre disposta e prestativa. Agradeço a Juliana de Paula e todos os encontros com a língua francesa entre cafés e apostilas. Singularmente, agradeço a artista e pesquisadora Rachel Falcão pelas conversas, projetos e sincera amizade. Agradeço ainda aos amigos Alê e família Pascaud, Dudu Fonseca e Sulamita Cruz, Geiza Couto e Sasha, Lilian Hack e Cristina Siqueira, Pedro e Liz, pela hospitalidade e afeto na França e arredores. Agradeço o incentivo dos amigos Júlia Violeta, Marco Aurélio e Rafa Fantauzzi, Pepeu e Âmbar, Maria Laura, Rebecca Menezes, Lais Zeferino, Andreia Fernandes, Pati Ferreira.

Agradeço a CAPES pelo investimento e pela bolsa PROEX (2018/2020) que tornou possível minha temporada no exterior, a aquisição de livros para esta pesquisa, os estudos de francês/inglês, além da participação de eventos fora de Belo Horizonte e outras produções acadêmicas.

Agradeço a secretaria da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes pela paciência e disposição com os processos, sob a coordenação da professora Mônica Medeiros Ribeiro e demais funcionários da UFMG, bem como ao pessoal da Lojinha do Vavá, a quem agradeço sempre pelo carinho e atenção.

Essencialmente, agradeço o privilégio de todo investimento emocional e financeiro que minha família pôde oferecer, aos meus irmãos pelo apoio sem hora, sobretudo, ao grande coração maternal de Tuca. Agradeço à Mariana, a quem nunca poderei recompensar o que ela faz por mim em todos momentos de amizade e acolhimento. Agradeço a Nísio Teixeira por toda ajuda, livros e som da Rádio UFMG com “Batuque da Cozinha”. Muito obrigada Regina Andrés Caram pela amizade e suporte. A Gabriel Caram agradeço diariamente pela parceria ao longo das pedras e pela intensa boa companhia.

Ainda agradeço a todos os pensadores que fundam conjuntamente esta tese, especialmente, a Marie-José Mondzain e a Wisława Szymborska pela paixão do possível que podem até deixar sem fôlego seus leitores, mas nunca sem palavras e imagens. Enfim, muito obrigada aos artistas Doris Salcedo, Teresa Margolles, William Kentridge e Jorge Fonseca pela forma com que estão-sendo-no-mundo, por apresentarem aos espectadores suas imagens, ideias e dúvidas – sonhos e esperanças, pelo posicionamento de outros sentidos artísticos, estéticos e políticos, pelo modo singular de serem plurais e, assim, encarnarem a força simbólica do artista.

*Deixar flutuar o visível em sua indeterminação, consentir escutar o murmúrio lamentoso ou contente das coisas, perceber as vibrações imprevisíveis, inumeráveis e contraditórias de tudo isso que nos cerca e nos ampara, tal é o programa sensitivo que pode conduzir à fonte das alegrias e tristezas que mantém nossas ações políticas.*

Marie-José Mondzain





## RESUMO

*Babel: a postura do artista no paradigma da arte contemporânea* questiona certas posturas de artistas e suas imagens dentro do contexto artístico atual, entendido como um conjunto complexo de valores e relações. Sob a imagem-fundo de Babel e a pluralidade de seu nome, investiga-se as obras dos artistas Doris Salcedo, com *Shibboleth* (2007), Teresa Margolles, com *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009), William Kentridge, com *I am not me, the horse is not mine* (2008), e Jorge Fonseca, com *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015). Por meio do estudo e da escuta/observação de seus processos irrestritos à um objeto majoritário, questiona-se: O que estaria a postura do artista e suas imagens (des)construindo? Qual seria seu estatuto: estético, filosófico, moral, social? O que essas específicas imagens podem contrair – ou traír – em relação ao(s) mundo(s) em torno de cada um desses artistas? Qual a relação entre as obras, os títulos e o contracampo dessas posturas na arte contemporânea? Afinal, a postura do artista estaria à serviço do quê? Ainda que uma pergunta leve à outra, *babelicamente*, a pesquisa discute ao serpentear de modo crítico e, sobretudo sensível, as propostas de arte aqui estudadas, desejando aprender uma possível maneira, entre a incerteza e a esperança, de estar-no-mundo.

**Palavras-chaves:** artista, arte contemporânea, imagem, postura, singularidade

## RESUMÉ

*Babel* : la posture de l'artiste dans le paradigme de l'art contemporain s'interroge pour certaines postures d'artistes et leurs images dans le contexte artistique actuel, manifesté par un ensemble complexe de valeurs et de relations. Sous l'image d'arrière-plan de Babel et la pluralité de son nom, on analyse les œuvres des artistes tels que Doris Salcedo, avec *Shibboleth* (2007), Teresa Margolles, avec *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009), William Kentridge, avec *I am not me, the horse is not mine* (2008), et Jorge Fonseca, avec *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015). À travers l'étude, l'écoute ainsi que l'observation de leurs processus sans pour autant privilégier un objet plastique majoritaire, on discute à savoir : Qu'est-ce que la posture de l'artiste et leurs images seraient en train de (dé)construire ? Quel serait son statut : esthétique, philosophique, moral, social ? Comment ces images spécifiques peuvent-elles voiler – ou dévoiler – le(s) monde(s) qui entourent chacun de ces artistes ? Quelle est la relation entre les œuvres, les titres et le contre-champ de ces postures dans l'art contemporain ? Après tout, est-ce que la posture de l'artiste serait-elle au service de quoi ? Bien qu'une question en amène une autre – à la manière de *Babel* –, la recherche aborde en critique et surtout sensiblement les propositions d'art élues ici, en souhaitant découvrir une autre voie possible, située entre l'incertitude et l'espoir, d'être dans le monde.

**Mots clés** : artiste, art contemporain, image, posture, singularité

## RESUMEN

*Babel: la postura del artista en el paradigma del arte contemporáneo* cuestiona ciertas posturas de los artistas y sus imágenes dentro del contexto artístico actual, entendido como un conjunto complejo de valores y relaciones. Bajo la imagen de fondo de Babel y la pluralidad de su nombre, investigamos las obras de los artistas Doris Salcedo, con *Shibboleth* (2007), Teresa Margolles, con *¿Qué más podríamos hablar? Limpieza* (2009), William Kentridge, con *I am not me, the horse is not mine* (2008), y Jorge Fonseca, con *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015). A través del estudio y la escucha/observación de sus procesos sin restricciones a un objeto mayoritario, se hacen las siguientes preguntas: ¿Qué podría estar la postura del artista y sus imágenes (des)construyendo? ¿Cuál sería su estado: estético, filosófico, moral, social? ¿Qué pueden contraer estas imágenes específicas, o traicionar, en relación a los mundos que rodean a cada uno de estos artistas? ¿Cuál es la relación entre las obras, los títulos y el contracampo de estas posturas en el arte contemporáneo? Al fin, ¿La postura del artista estaría al servicio de qué? Aunque una pregunta lleva a otra, *babelicamente*, la investigación discute críticamente, sobre todo con sensibilidad, las propuestas del arte estudiadas aquí, deseando aprender una posible forma, entre la inseguridad y la esperanza, de estar en el mundo.

**Palabras clave:** artista, arte contemporáneo, imagen, postura, singularidad

## ABSTRACT

*Babel: the artist's posture in the contemporary art paradigm* questions certain postures of artists and their images within the current artistic context, understood as a complex set of values and relationships. Under the background image of Babel and the plurality of its name, it is investigated the works of artists Doris Salcedo, with *Shibboleth* (2007), Teresa Margolles, with *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009), William Kentridge, with *I am not me, the horse is not mine* (2008), and Jorge Fonseca, with *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015). Through the study and listening/observation of its processes unrestricted to a majority object, it is questioned: What would be the artist's posture and his images (de)constructing? What would be its statute: aesthetic, philosophical, moral, social? What these specific images can ontract – or cheat – in relation to the world(s) surrounding each of these artists? What is the connection between the works, the titles and the counter-field of these postures in contemporary art? After all, what the artist's posture is for? Although one question leads to another, *babelically*, the research discusses by critically and, above all sensitively, the art proposals studied here, wishing to learn a possible way, between uncertainty and hope, of being in the world.

**Keywords:** artist, contemporary art, image, posture, uniqueness

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Cildo Meireles, *Babel*, Tate Modern, Londres, 2001.
- Figura 2 – *Torre de Babel* (narrativa), versão de André Chouraqui *apud* DERRIDA, 2006.
- Figura 3 – Cildo Meireles, *Babel*, Tate Modern, Londres, 2001.
- Figura 4 – Frame do filme *Metrópolis*, dir. Fritz Lang, 1927.
- Figura 5 – Marcel Broodthaers, *Tour de Babel*, 1966.
- Figura 6 – Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007.
- Figura 7 – Doris Salcedo, Esboço digital da obra *Shibboleth*, fotografia digital, 2006.
- Figura 8 – Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007.
- Figura 9 – Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007.
- Figura 10 – Doris Salcedo, *Quebrantos*, intervenção na Praça de Bolívar, Bogotá, 2019.
- Figura 11 – Doris Salcedo, *Palimpsesto*, 2017/2018, Museu Reina Sofía, Madri, 2017.
- Figura 12 – Doris Salcedo, *Fragmentos*, pisos moldados com a fundição de mais de oito mil armas entregues pela guerrilha FARC, Museu Nacional da Colômbia, Bogotá, 2018.
- Figura 13 – Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.
- Figura 14 – Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.
- Figura 15 – Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.
- Figura 16 – Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Narcomantas*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.
- Figura 17 – Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.
- Figura 18 – Teresa Margolles, *Sonidos de muerte*, instalação sonora, som ambiente de locais onde mulheres assassinadas foram encontradas, Visual Centre for Contemporary Art, Carlow Irlanda, 2013.
- Figura 19 – Teresa Margolles, *Bandera arrastada*, foto-ação, Veneza, 2009.
- Figura 20 – Wislawa Szymborska, *Fim e começo*, 2011.
- Figura 21 – Jorge Fonseca, *Fiotim*: a oitava maravilha do mundo contemporâneo, inauguração em praça pública, Ouro Preto, 2014.
- Figura 22 – Jorge Fonseca, vista interna da galeria de *Fiotim*, 2015.

- Figura 23 – Jorge Fonseca, imagem divulgação da Caravana *Fiotim*, 2015.
- Figura 24 – Cartaz do filme brasileiro *ByeBye Brasil*, dir. Carlos Diegues, 1980; Mazaropi no filme *Sai da Frente*, 1952.
- Figura 25 – Jorge Fonseca, detalhe *Fiotim: Museu em Movimento*, Lavras Novas, 2015.
- Figura 26 – Jorge Fonseca, *Máximas de Jorge K*, 2015.
- Figura 27 – Jorge Fonseca, *A estrada da vida I: eu beijo as pedras que tu pisares pelo caminho*, 170 x 160 x 5 cm, esmalte sintético sobre madeira e bordados sobre lona de caminhão, 2000.
- Figura 28 – Jorge Fonseca, *Fiotim: Museu em Movimento*, Ouro Preto, 2014.
- Figura 29 – William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, frames. 2008.
- Figura 30 – William Kentridge, quatro dos vídeos de *I am not me, the horse is not mine*, MOMA, Nova Iorque, 2010.
- Figura 31 – William Kentridge, *Shadow Procession*, video-instalação, Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town, 2019.
- Figura 32 – Cenografia da ópera *The Nose*, terceiro ato, no Metropolitan Opera, Nova Iorque, 2010.
- Figura 33 – William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, frame, Inhotim, 2015.
- Figura 34 – William Kentridge, frame de *I am not me, the horse is not mine*, Inhotim, 2015.
- Figura 35 – William Kentridge, *Performance 8: I am not me, the horse is not mine*, MOMA, Nova Iorque, 2010.
- Figura 36 – William Kentridge, *Another Kheppi Ending*, peças da exposição *Ad Hoc: Works for The Nose*, colagem, Nova Iorque, 2009.
- Figura 37 – Vladimir Tatlin, Modelo para *Monumento para a Terceira Internacional*, Moscou, 1920.
- Figura 38 – Brígida Baltar, *Torre*, Foto-ação, Rio de Janeiro, 1996.
- Figura 39 – Teresa Margolles, *Irrigación*, vídeo projeção, cor, som, 34m12s, Texas, 2010.
- Figura 40 – Doris Salcedo, *A flor de piel*, pétalas de rosa tratadas e costuradas, 13,3 x 6,5 m. Pérez Art Museum, Miami, 2016.
- Figura 41 – Cartaz de divulgação da exposição *Fiotim*, Funarte, Belo Horizonte, 2018.
- Figura 42 – William Kentridge, *Performance 8: I am not me, the horse is not mine*, MOMA, Nova Iorque, 2010.
- Figura 43 – Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, Museu Universitário de Arte Contemporânea, México, 2011.
- Figura 44 – Jorge Fonseca, *Fiotim*, 2015.
- Figura 45 – William Kentridge, *Triumphs & Laments*, Estúdio Johannesburgo, 2013.

Figura 46 – Teresa Margolles, frame da palestra *On Human Displacement*, Ponte Simón Bolívar, divisa da Colômbia com Venezuela, parte da exposição *Estorbo*, 2019.

Figura 47 – Pieter Bruegel (o Velho), *De toren van Babel*, pintura à óleo em painel, 74,6 cm x 59,9 cm, Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã, cerca de 1568.

Figura 48 – Chiharu Shiota, *A room of memory*, Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, Japão, 2009.

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO.</b> A imagem, apesar de tudo .....	15
<b>APRESENTAÇÃO.</b> Esperanças Mundanas .....	18
<b>CAPÍTULO 1. Babel: o verbo encarnado</b> .....	26
I. B’lil: seus nomes e limi[n]ares .....	26
II. Bulbo conceitual .....	32
<b>CAPÍTULO 2. Artistas, entre incertezas e esperanças</b> .....	40
I. Doris Salcedo. Shibboleth: à flor da pele da razão .....	45
II. Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza: trincheiras do visível .....	60
III. Jorge Fonseca. Fiotim: um desvio para o mar .....	80
IV. William Kentridge. I am not me, the horse is not mine: a diáspora das imagens.....	96
<b>CAPÍTULO 3. A postura do artista</b> .....	114
I. Uma postura nas variações artísticas .....	114
II. Uma noção de contracampo no plano do artista .....	121
III. Sobre postura e singularidade .....	123
IV. A postura do artista e a socialização na arte .....	126
<b>CAPÍTULO 4. Arte contemporânea: uma das imagens da dispersão</b> .....	132
I. O paradigma contemporâneo e a dispersão das possibilidades .....	137
II. Às voltas com o paradigma .....	148
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.</b> Objeto Inquieto .....	161
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	172
<b>ANEXO – Imagens</b> .....	185



Figura 1: Cildo Meireles, *Babel*, 2001. Fonte: [https://www.domusweb.it/en/art/2014/05/02/cildo\\_meireles.html](https://www.domusweb.it/en/art/2014/05/02/cildo_meireles.html).



## PRÓLOGO A IMAGEM, APESAR DE TUDO

Prezado(a) leitor(a), essa escrita interessa-se pela sua leitura com suas imagens e suas vivências sensível-intelectuais, assim, seja bem-vindo! É preciso desde já afirmar que objeções aparecerão, sobretudo, por se tratar de um estudo em arte contemporânea, cuja natureza é mesmo ambígua e dinâmica como os fenômenos em curso. Por isso, conduzo-me a este campo aberto ao dissenso e aos encontros como espectadora/crítica e artista/escritora que decupa e edita conteúdos a fim de apresentar referências plásticas, estéticas, filosóficas, sociológicas, literárias que tomaram certo rumo mais concatenado do que inventado<sup>1</sup> e, desse modo, mostrar meu próprio enquadramento entre suas limitações. Logo, a pesquisa (e a pesquisadora) deseja não determinar as sensibilidades, nem possuir o saber porque entende que o estudo é aquilo que não só não pode ter fim, como não o quer tê-lo.

Não é que o estudo seja inconclusivo, mas ele é, em si, a questão. Esse raciocínio espelha-se no exposto pelo filósofo Giorgio Agamben, em a *Ideia de Estudo* (2012)<sup>2</sup>, em que se pode entender que o estudo não é a coisa, mas a potência que dele emana. Não é a obra, mas a inspiração que dela provém. Por isso, a capacidade de abrir caminhos por meio de uma imagem, um fragmento, um sinal e através de uma inicial é demonstrada pelo filósofo quando explica a palavra *studium*, na qual a raiz *st-* designa embate e choque, mesma raiz presente em *studiare* (estudo) e em *stupire* (espanto) apontando, assim, relações de parentesco entre elas. E, desse modo, aquele que estuda encontra-se em estado de perplexidade, ao mesmo tempo, absorto e lúcido pelas perdas e ganhos que acontecem entre a potência e a tensão irredutível à realização e à conclusão do estudo.

Além disso, entendo essa escrita enquanto um caso de devir, no sentido deleuziano, como algo *sempre inacabado, em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida*<sup>3</sup>, observando a existência de determinadas imagens e o modo que são dadas a ver por quem as propõe. Para tanto, a todo(a) e qualquer leitor(a), é oferecida a possibilidade de traçar também esse caminho, na sua passada, pois não pretendo resolver as indecisões e contradições da arte contemporânea, nem comentar seus jogos com o espetáculo, com a indústria da moda e

---

<sup>1</sup>Na medida que o número de pesquisas acadêmicas aumenta, de volume e qualidade, parece-me importante marcar o lugar dessa tese que tenta articular saberes, noções e imagens no fomento do conhecimento em artes plásticas e visuais, no intuito de agregar estudos e pensamentos ao invés de definir um saber puro e inédito.

<sup>2</sup>AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 52-55.

<sup>3</sup>DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11.

da celebridade. Tampouco se trata das relações da arte contemporânea com o mundo dos negócios, dos grandes leilões e merchandising, como de fato, uma boa parte dela se desenvolve. Assim, é necessário restringir os termos “artista” e “arte” aqui empregados com a intenção de marcar um campo de pesquisa da disciplina das artes plásticas e visuais. Contudo, o leitor/a leitora não é desencorajado a encontrar possibilidades junto à literatura, à música, às artes da cena, ao cinema e outros saberes periféricos a este trabalho, em graus distintos.

O ponto de vista trabalhado não pretende tentar tirar a arte do mundo da arte, pois, embora se apoie em pensamentos da filosofia e da sociologia, o uso é restrito, pontual e coerente segundo as interrogações, então, levantadas a partir das obras de arte que se revogam à homogeneidade, sendo fiel a natureza das imagens, aqui selecionadas, e dos artistas que pluralizam, na minha percepção, as maneiras de reconfiguração da vida com a arte, ao fazer da arte um modo próprio de estar na vida, sem substituí-la. Essa relação parece-me tão problemática e instigante, especialmente quando se trata da produção e do estudo de arte hoje, formulada pela questão que me acompanha por toda a pesquisa, a qual se expressa na acertada pergunta do crítico e curador Nicolas Bourriaud: “como produzir singularidade, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?” (2009, p. 13).

No meio de uma massa turva e incontável de acontecimentos devastadores da contemporaneidade, a exemplo do desgoverno brasileiro e seu imprudente discurso maniqueísta, uma intolerância e violência nos assombra diariamente com ações antidemocráticas e projetos que nos expõem sem cessar ao perigo, desde as ameaças de inundações de lama aos efetivos rompimentos de barragens de rejeitos pelas empresas mineradoras, ao próximo assassinato de vidas humana, animal, vegetal e mineral. Refiro-me, ainda, aos ataques à educação, à universidade e aos núcleos de pesquisa, principalmente, às ciências humanas, às manifestações de diferença e subjetividade, todos enfraquecidos pela falta de programa e planejamento responsáveis, pelo descomprometimento com a existência e seus plurais modos de coexistência. Nesse ambiente, de fato, instável e pouco promissor, fechar-se em uma mesa de estudo e abrir imagens de arte pode muito bem significar abstrair-se do mundo. O mundo e sua sociedade que a todo momento vivem uma catástrofe, sofrem desastres, produzem acidentes, causando crimes, mortes, injustiças.

Enfim, doses de angústia e terror que diariamente nos afetam, nos indignam e nos fazem pensar sobre a validade e a importância de se continuar a trabalhar com processos de criação e pensamento de arte em um cenário de incertezas, no qual se questiona até mesmo quais seriam os gestos de esperança. Porém, fato é que a velocidade e o supervolume com que essas

informações chegam aos ouvintes e espectadores não serão estancadas. Minimamente, existe uma decisão essencial de ignorar, momentaneamente, essas incertezas, de se instalar em um ambiente opaco a tantos ataques, quando possível, e encontrar entre as fendas do cotidiano algumas brechas para olhar de novo e olhar diferente esse mesmo mundo, ora se distanciando dessa corrente de desespero e passividade, ora se deixando ao risco e sentindo todo o fluxo sinuoso, apesar de tudo.

Todavia, mesmo nos tempos menos alegres e das grandes luzes, trabalhar com imagens e palavras é também um modo de sustentar nossa capacidade de eloquência, é um estar aqui, discursiva e reflexivamente. É um modo de nutrir o desejo de entendimento e é um princípio esperança. Mesmo com uma linguagem esvaziada, quando o diálogo e o debate estão confiscados, como nota a filósofa Marie-José Mondzain<sup>4</sup> (2017) – sobre a impotência dos gestos da escrita e fala diante de um mundo submetido à nociva retórica do terror e das falsas notícias/informações –, partilhar a criação e a manutenção de um material sensível, que escuta os que já falaram antes de nós, creio, permitiria a diária sobrevivência da vontade de mudança e confiança, frente à angústia e à cólera, na participação responsável de outro tipo de mundo, por meio de outras imagens, que possam diversificar nossos modos de existência – dentro e fora da arte. Essa tomada de perspectiva é, então, uma escolha crítica, em meio a tudo.

Por fim, “apesar de tudo” é na atualidade uma mínima narrativa, um recurso expressivo cuja presença marca uma teimosia, devido a uma certa força inventiva que decide pelo “ainda que”, pelo “não obstante”. Isto é, conscientes dos obstáculos, das finalidades perdidas, das hesitações, da dúvida, observo que os artistas aqui reunidos optam por não sucumbir diante do indizível do mundo e não abandonar a linguagem – ainda que haja tropeço, confusão e que alguns dos pensamentos-imagens se turvem.

---

<sup>4</sup> Mondzain (1942-) é filósofa, nascida na Argélia, diretora de investigação no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e publica desde o fim dos anos 1980.

## APRESENTAÇÃO      ESPERANÇAS MUNDANAS

“O prazer da perseguição é mais do que suficiente para nos recompensar por qualquer dano que possa ser causado a nossas esperanças mundanas”  
Virginia Woolf [*O sol e o peixe*, 2015, p. 16].

“Seja lá o que for a inspiração, ela nasce de um contínuo “não sei” ”  
Wisława Szymborska [Discurso para o Prêmio Nobel de Literatura,  
*Revista Piauí*, 2007]<sup>1</sup>.

O prazer da perseguição é uma das recompensas, vãs, no trabalho com as obras de arte e suas imagens, especialmente, quando se percebe que, nessa atividade, o perseguidor é quem será caçado. Consciente disto, foi perseguindo a direção de uma certa visibilidade em imagens e em palavras que encontrei duas estruturas: uma sob a forma de episódio narrativo; outra sob a forma de obra de arte do século XXI. Uma imagem que chega de um passado distante narra a construção inacabada da *Torre de Babel*, rodeada de uma variedade de línguas e cercada de uma suposta origem da humanidade no mundo. Outra imagem faz-se ver e ouvir por meio da construção de Cildo Meireles, intitulada *Babel* (2001). Do desafio de articular essa específica energia babélica, cuja força do passado fomenta outros olhares no contemporâneo a qual não para de cruzar tempos e imagens, é que surge o título desta tese.

A proposta é, sob a imagem-fundo<sup>2</sup> de Babel e suas operações teórico-poéticas, apresentar uma análise sobre certas posturas dos artistas Doris Salcedo, Teresa Margolles, Jorge Fonseca e William Kentridge, em específicas obras, na arte contemporânea. Essa, entendida como um conjunto complexo de valores e relações singulares cuja noção nos permite falar em um paradigma. Essas construções surgem no percurso desta pesquisa no intuito de edificar um entendimento possível que nos auxilie a compreender as dinâmicas próprias dos fenômenos artísticos atuais incrustados no social, através de um modo de pensar a arte e o trabalho do artista sob a *Ágora* da estética e da plasticidade.

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>>. Acesso em 05/06/2019.

<sup>2</sup> Imagem aberta à repetição, à reapresentação, à reativação incompleta devido aos lapsos da memória.

Para tanto, investiga-se a noção de postura artística notada pelas decisões formais, conceituais, estéticas, simbólicas que configuram as obras aqui abordadas: *Shibboleth* (2007), de Salcedo; *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009), de Margolles; *I am not me, the horse is not mine* (2008), de Kentridge; e *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015), de Fonseca.

Esses artistas, selecionados e estudados, unidos pela diferença, formam um conjunto não constituído devido a uma certa categoria plástica, nem por uma possível afinidade visual ou geográfica. E, sim, foram reunidos por perturbarem as instâncias da arte e do social, do conceito e do visual, da incerteza e da esperança, do ínfimo e do máximo; por desenvolverem uma série de tarefas que ora tornariam a arte e a vida um contraste aparente, ora as diluiriam na orquestração das ficções. Sabendo que nessas relações existe o desvio – como efeito desse entrelaçamento –, refugio de toda ação voluntária e contingente.

Doris Salcedo, Teresa Margolles, Jorge Fonseca e William Kentridge foram agrupados a partir de uma mesma situação, conceitual e estética – que não se contenta com menos do que a polissemia do visível/invisível e seus sentidos – em busca da compreensão das questões e dos porquês que apresentam determinadas e específicas posturas. Assim, com suas singularidades, os artistas são tomados em paralelo no intuito de pôr em perspectiva suas operações críticas e sensíveis, no conjunto das atitudes relativas à imagem, à obra, e o que estaria em torno delas, assim como, às condutas que instauram relações próprias tanto com a história da arte quanto com suas identidades sociais, relacionais entre si, então, expostas e dispostas na arte contemporânea com seus específicos termos. De modo que, a singular maneira de tomar a palavra e assumir uma imagem e/ou um texto diante da arte e da vida, isto é, socialmente, é o que também os une<sup>3</sup>.

Ainda, compartilham um mesmo contexto: trabalham desde os anos 1980 como artistas e apresentam uma certa pluralidade de médiuns, meios historicamente determinados (ou não) para criar e recriar peças artísticas.

Como elucidada o historiador de arte Hans Belting (2004)<sup>4</sup>, *médium* é onde toma corpo uma forma, onde se anima uma ideia, é o suporte em que as imagens encarnam e aparecem para eventualmente se transmitir, tangivelmente, mesmo em suas aparições mais gasosas.

---

<sup>3</sup> Ressalta-se que o estudo se fundamenta em imagens das obras de arte, fotografias e vídeos, lembrando que o trabalho *Fiotim – O Museu em Movimento*, de Fonseca, e *I am not me, the horse is not mine*, de Kentridge, foram vistos pessoalmente em exposições (Funarte-BH e em Inhotim, retrospectivamente).

<sup>4</sup> BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004, p. 7.

Baseando-se tanto nas trajetórias desses artistas – por meio de exposições, catálogos, publicações acadêmicas, entrevistas escritas e audiovisuais – quanto nos estudos teóricos sobre história da arte, filosofia da imagem e sociologia por exemplo, essa formulação articula, passionalmente, pensamentos e olhares, além de outras figurações em relação a tais maneiras de se situar no paradigma da arte contemporânea, pois crê-se que o artista é um ponto para se pensar a arte. Portanto, percebe-se nesses artistas certa capacidade de dispensarem a redução e a simplificação da experiência artística assim como de dispararem, como descrito acima, uma específica perturbação que concerne às imagens. Uma inquietação própria da mobilidade do visível. Algo que remete a um determinado efeito *anadiômeno* do visível, como sugere o historiador da arte e filósofo Didi-Huberman (1998) quando descreve, em outras palavras, um efeito que considera o movimento visível e invisível, o aparecimento e desaparecimento, o fluxo e refluxo, a superfície e o fundo<sup>5</sup>.

Trata-se de, a partir desse conjunto, considerar um querer ser-e-estar no mundo e, no entanto, um ser-e-estar de outro modo, com intensa proximidade e, ainda assim, com autonomia do social, o que nos permite construir a ideia do social como contracampo do artista. Isto se faz possível com um olho no legado artístico e outro na subjetividade, confiante na natureza própria com que cada artista pode experimentar sua potência imaginária, compreendendo seu tempo e refazendo, superando, cavando sua história nas tramas das linguagens, com seus significados em um ambiente fluído, líquido e, por isso, pleno de variação entre envolvimento e distanciamento.

Outro motivo para a composição desse conjunto de artistas relaciona-se ao efeito que seus trabalhos produzem, para mim, de maneira intersubjetiva, um excesso de não saber e uma impossibilidade de chamar cada um desses trabalhos por um único nome; por fazerem vacilar o sentir e o saber; ao me fazerem tropeçar em noções e intenções e, assim, catar palavras, suspender, perder-me, ver de novo, recomeçar, hesitar, não hesitar. O que talvez esteja relacionado com o que o filósofo Dominique Chateau (2008)<sup>6</sup> observa sobre a necessidade do artista de uma certa intelectualidade, a fim de se distinguir, na mesma medida em que precisa distinguir-se da intelectualidade. Diante dessa diversidade e diante de uma incerteza ontológica de cada uma dessas obras libera-se uma certa inquietação que é, enquanto for executável, apaziguada pela escrita, ou

---

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33.

<sup>6</sup> CHATEAU, Dominique. *Qu'est-ce qu'un artiste?* Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2008, p. 83, tradução nossa.

melhor, gerida. Uma escrita que poderia dar forma às afecções e às confusões provocadas pelas imagens, direcionando as aflições, as paixões, as contradições, os desejos, as consciências – e isso seria uma espécie de finalidade prática.

Para reunir esses artistas tão diferentes é preciso, antes, dedicar-se às imagens e títulos criados por eles, cujas palavras já nos convidam a uma interpretação iniciática, dissipando uma específica energia criadora na qual o visível e o audível atrai e contrai o olhar do espectador em *vadiação*, em *indecisão*.

É nessa condição oscilante que pude reorganizar a pesquisa em um outro sentir e outro saber. Esse interstício oscilante (quando se trata da imagem) não acontece por uma falta absoluta de linguagem ou de teoria, mas pelo entendimento e pela percepção de que não se dominam os elos traçados pelas obras com o mundo pelo simples fato de não dominarmos as experiências no mundo, mesmo imersos na complexidade visível/invisível da qual fazemos parte, entre subjetivas e objetivas experiências e sensações de realidade, ficção e imaginário. Partimos, portanto, desse espaçamento, entre a impossibilidade da imagem e um não poder mais que fazer imagens, para perseguir a ideia e a imagem de *Babel* (2001), por meio da obra de Cildo Meireles, para então atravessarmos outras imagens (a seguir) e outros textos.

Por isso, destaca-se previamente alguns deles.

Em *Babel: entre a incerteza e a esperança* (2016), de Zygmunt Bauman e Ezio Mauro, cujo foco é refletir sobre a questão da avançada modernidade atual e suas características, consequências gerais na vida social em mutação, como as transformações nos moldes de trabalho, na percepção e na sensação de segurança e de liberdade, por exemplo, tornando a vida mais suscetível ainda às instabilidades e aos fluxos inesperados.

Em *Babel: du texte au symbole* (1985), do teólogo Hubert Bost, percorre-se os sentidos das leituras desse episódio fundador, por meio dos comentários do autor sobre as diferentes versões e as contínuas interpretações. Segundo Bost, ainda que nenhuma delas tenha tornado-se canônica ao longo do tempo, sua análise constata da passagem do texto ao símbolo um certo lugar imaginário que a Torre de Babel assumiu como lugar de referência na cultura Ocidental.

Há, também, o texto *A Torre de Babel*, publicado em um contexto de guerra, no qual o escritor judeu Stefan Zweig, em 1916, tenta despertar nos europeus um sentimento de unidade. Em plena Primeira Guerra Mundial, o jornalista usa do mito para falar que mesmo perante o desentendimento há espaço para o trabalho conjunto pela retomada da união e da paz na Europa.

Sob outra visada, por conter outro tipo de abordagem, encontra-se o livro de Jacques Derrida, *Torres de Babel* (2006). Nesse exemplar, aprofunda-se o estudo com os sentidos mais filosóficos sobre tradução em diálogo com ideias benjaminianas sobre a tarefa a que se dedica um tradutor, cuja responsabilidade relaciona-se tanto com um destinatário, e a sobrevivência das obras, quanto com a missão de manter uma sutil camada de afinidades entre as línguas. Ou, a meu ver, a construção de um lugar comum, em que seria possível recomodar as promessas de um passado (ou um texto original) com o presente (ou o texto em outras versões).

Posto isto, oferecemos ao leitor um espaço teórico e imageante a fim de que, entre a arte contemporânea e a narrativa de Babel, uma espécie de quiasma faça passar cada singular diferença e luminescência encarnada pelos artistas em questão que, de algum modo, nos nutrem tanto de dúvidas quanto de mínimas esperanças mundanas.

Logo, apresentamos no primeiro capítulo, *Babel: o verbo encarnado* o vínculo inicial entre a imagem e o nome Babel. Na primeira parte, *B'vil: seus nomes e limi[n]ares*, articula-se a ideia de uma pluralidade de línguas com a noção da arte contemporânea e sua polifonia de linguagens, mantendo em jogo a dualidade visível nos verbos limiar e liminar, redobrando a intenção de início que é, ao mesmo tempo, de limite, uma vez que Babel aparece tanto pela obra de arte, de Cildo Meireles, quanto pela narrativa bíblica e longínqua.

Na segunda parte desse capítulo um, *Bulbo conceitual*, nota-se que a ambiguidade, presente na tradução das palavras, desde sempre presentes nas imagens, poderia perturbar e atormentar qualquer leitor(a)/espectador(a). Dessa tendência à confusão, as imagens da arte poderiam sim produzir um certo balbuciamiento, dissipar hesitações, através de uma polissemia de sentidos mais ou menos formais, mais ou menos conceituais.

É importante destacar que nenhuma dessas operações objetivam impedir o exercício<sup>7</sup> do pensamento, disposto nas mais variadas visibilidades e sensibilidades e, por isso, nenhuma delas nega que outros “bulbos conceituais” serão encontrados nos textos de Stefan Zweig (*A Torre de Babel*) e de Jacques Derrida (*Torres de Babel*). Em relação ao exercício do pensamento, desde o início da escrita, observa-se uma constante referenciação à filósofa Marie-José Mondzain assim como ao pensamento do sociólogo Zygmunt Bauman: duas grandes presenças dispersas ao longo da tese que ensinam uma forma de abordar o atual paradigma. Recorrer a tais reflexões permite-

---

<sup>7</sup> Esse exercício inclui todas as traduções aqui transmitidas, com auxílio dos dicionários online Aulete, Larousse (francês), Michaelis (francês-português; espanhol-português) e Oxford (inglês-português).



nos trabalhar com as contradições e as angústias desses tempos, além de me situar, quando possível, como artista das linguagens, na espera de que elas abram certas fendas entre o *já-dito* e o *jamais-dito*, entre o visível e o esquecido, liberando a possibilidade da própria linguagem, do pensamento e do olhar em sua potência e impotência, em sua atividade e passividade, em sua pensatividade e indeterminação.

No segundo capítulo, sobre os *Artistas, entre incertezas e esperanças*, abordamos o trabalho específico dos artistas já anunciados, por meio de determinadas obras e suas imagens, declarações, entrevistas e artigos relativos à produção de cada um. Para tanto, nesse capítulo, cada obra é tomada como um estudo de caso separadamente analisado, para que cada gesto, cada postura, cada decisão possa ser percebida. Intenciona-se demonstrar como cada artista constrói suas questões artísticas e sociais, morais e políticas, filosóficas e estéticas capazes de traír e contrair fragmentos do meio social em que vivem, abrindo a todos nós uma possibilidade em meio as incertezas e esperanças contemporâneas.

Em *A postura do artista*, no terceiro capítulo, aprofundamos a noção de postura a partir de estudos em Jérôme Meizoz, no livro *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), e com Dominique Chateau, em *Qu'est-ce qu'un artiste?* (2008). Essa noção nos proporciona traçar relações com uma ideia de contracampo do artista, o qual seria seu contexto social, com a questão da singularidade e da socialização na arte, referentes a uma conduta artística, sensível-crítica própria. Esta reflexão torna-se fundamental quando se observa o volume de trabalhos no domínio da arte, de tempos passados e de presentes, que estão imbricados com fatos biográficos, históricos e, principalmente, sociais.

Dessa maneira, indagar sobre determinadas condutas, sobre um conjunto de escolhas e decisões/restrições a que a(o) artista está exposto, que assume e organiza, administra durante sua atividade de criação, exibição e enunciação, enfim, é buscar saber sobre os diferentes recursos através das quais ela/ele particulariza tal postura: como ela/ele se porta, maneja e atua para deixar aparecer visivelmente, sensivelmente e simbolicamente um produto e indeterminados efeitos de seus choques e tensões imagéticas. O que especifica, portanto, uma forma de estar no mundo, de ser e de agir socialmente.

No quarto capítulo, *Arte contemporânea: uma das imagens da dispersão*, dispomos duas partes nas quais a arte contemporânea é interpretada sob o complexo de valores específicos de um paradigma – estreitada a metáfora da dispersão que evoca Babel –, por meio das considerações,

sobretudo, da socióloga francesa Nathalie Heinich, centrada nas problemáticas de uma sociologia da arte, em *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique* (2014) e *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (2005), dentre outras colaborações teóricas, como as do crítico Thierry de Duve.

Portanto, em convívio com todas as inquietações, ao encontro com as angústias contemporâneas – ontológicas inclusive – em disputa com o prazer de manipular um programa sensitivo, que tenta se nutrir de uma certa esperança crítica, é que essa pesquisa intende a força da palavra e a responsabilidade da imagem.

E nesse sentido, assim, gerar – e até mesmo gestar – um lugar poético, sem abandonar um entendimento possível no mundo, de agora e do por vir, sem perder de vista a equação pessoal que envolve esse tipo de engajamento.

Eis os filhos de Shem  
por seus clãs, por suas línguas, nas suas terras, por seus povos.  
Eis os clãs dos filhos de Noah por seu gesto, nos seus povos:  
deles se cindem os povos sobre a terra, depois do dilúvio.  
E é toda a terra: um só lábio, de únicas palavras.  
E é na sua partida do Oriente: eles encontram um canyon, na terra de Shine'ar.  
Eles aí se estabelecem.  
Eles dizem, cada um a seu semelhante:  
“Vamos, construamos os tijolos, chamusquemos-los na chama”.  
O tijolo torna-se para eles pedra, o betume, argamassa.  
Eles dizem:  
“Vamos, edifiquemo-nos uma cidade e uma torre.  
Sua cabeça: aos céus.  
Façamo-nos um nome,  
que nós não sejamos dispersados sobre a face de toda a terra”.

Figura 2: *Torre de Babel* (narrativa), versão de André Chouraqui *apud* DERRIDA (2006). Fonte: DERRIDA, *Torres de Babel*. Trad. Júlia Barreto Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## CAPÍTULO 1 BABEL: O VERBO ENCARNADO

### I. B'LIL: seus nomes e limi[n]jares

“Espantar-se é o afeto do filósofo, filosofar é espantar-se”  
Aristóteles *apud* Mondzain, [*Sideração*]<sup>8</sup>, 2016, p. 11].

O nome *Babel*<sup>9</sup> teria vindo da palavra *Bab-ili* (porta de deus), pertencente à língua acadiana, falada na antiga Mesopotâmia, segundo o teólogo Hubert Bost (1985)<sup>10</sup>, cuja pesquisa demonstra que devido a uma tradução pouco exata *Bab-ili*, ou *Bābil* ou *Bab-ilu*, tornou-se o verbo hebraico *B'lil*, cujo significado seria confundir. Nesse caso, “confundir” manteria desde já um duplo sentido interpretativo e, por isso, realiza ainda mais confusão, devido às línguas faladas em Babel (as línguas semíticas) e, do mesmo modo, faz menção ao estado de espírito no qual se encontravam os arquitetos diante da torre em construção. Hubert Bost (1985) afirma que a forma do verbo hebraico *B'lil* aparece também associada aos verbos em inglês *to babble* e aos verbos em francês *balbutier* e *brouiller* que podem receber a tradução de gaguejar, balbuciar, turvar.

É por meio desses verbos que se entrelaçam, intimamente, esses específicos sentidos a uma postura metodológica a fim de abordar as obras de arte e as imagens reunidas nesta tese, uma vez que a natureza e o contexto em que surgem fazem a espectadora, que então escreve, balbuciar.

O que dizer sobre uma obra como a da artista Doris Salcedo, que nomeia *Shibboleth* (2007), uma espécie de rachadura de 167 metros, aproximadamente, exposta no chão da Galeria da *Tate Modern*? Como responder à pergunta da obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009), da mexicana Teresa Margolles que, na 53ª Bienal de Veneza, dispõe aos espectadores a cena de uma pessoa usando um esfregão e um balde de água (com sangue) para limpar uma sala? E responder aqui é apenas um modo de me expressar, porque, na verdade, antes disso, há uma dificuldade imensa em organizar o pensamento frente a trabalhos, visualmente mínimos, que transbordam relações conceituais e simbólicas – que tornam material a expressão e a existência do imaginário. Por outro lado, como orientar uma única direção reflexiva, sensitiva e crítica ao encontro dos estímulos das obras de *Fiotim – O Museu em Movimento* (2015), do mineiro Jorge

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>. Acesso em 17/10/2019.

<sup>9</sup> *Bavel* em árabe; *Babilônia* em português.

<sup>10</sup> BOST, Hubert. *Babel: du texte au symbole*. Genève : Editions Labor et Fides, 1985.

Fonseca que constrói, inspirado no Museu de Arte Contemporânea Inhotim, uma espécie de museu-circo-teatro móvel com diversos dispositivos (palco, cenário, brinquedos-objetos, peças *souvenirs* de Inhotim, fotografias, cordel, etc), com o qual viajou e se apresentou por cidades do interior de Minas Gerais e da Bahia, rumo a foz do Rio São Francisco. Refiro-me, também, às imagens que nos mantém em estado de hipnose real com a ficção, em que a pessoa do artista também está exposta enquanto personagem, em jogo, turvando fronteiras como no filme *I am not me, the horse is not mine* (2008), do artista sul-africano William Kentridge, que projeta imagens realizadas para a sua versão da ópera *O Nariz* (de Dmitri Shostakovich e inspirada em Nicolai Gogol).

Como apontar um único eixo central em obras que contém um excesso de referência explícita, uma abundância de forma, cor e som? Sendo essas peças determinadas obras que nos “desmontam”, no sentido filosófico trabalhado por Didi-Huberman (2015, p. 131), isto é, aquelas que interrompem, interpelam, que deixam o espectador confuso ao ponto de privá-lo, momentaneamente, de seus recursos, fazendo-o perder o chão. Exposta a este efeito de “desmontagem” – ao mesmo tempo queda e discernimento, como difere Didi-Huberman (2015) – constato que a dificuldade é, imediatamente, uma chamada para a investigação, pé ante pé, pois passos iniciais não levariam um olhar apressado a cair em uma espécie de encanto babélico da imagem. Passos lentos não se perderiam tanto diante dos títulos e suas narrativas profícuas em símbolos e conceitos, os quais suscitam ora imagens do presente, da história, da comunicação, da literatura, do cinema, ora tantas outras imagens já vividas. Isto porque diante das obras escolhidas nesta tese surgem sucessivas ressonâncias, instigando, embaraçando ou atormentando quem passa por este tipo de “porta” babélica e quem se aproxima da multiplicidade de um mito que faz circular o símbolo e a metáfora, o sagrado e o profano, que circunda certa ordem teológica e literária<sup>11</sup>.

Na tentativa de narrar e refletir, refletir ao narrar, ao segurar-se em algum componente dentro dessa vertigem artística conceitual, a pesquisadora sabendo que o “discurso não está pronto para dizer tudo o que a imagem é capaz de fazer”, como escreveu Marie-José Mondzain (2013)<sup>12</sup>, sentiria a perda de aderência das palavras e suas certezas. E, por um bom tempo, permaneceria entre um estágio de hesitação e excitação, vacilando na arbitrariedade entre a coisa e o verbo, no

---

<sup>11</sup>DAUPHINÉ, James. *Le mythe de Babel*. In: *Babel* [online], 1, 1996. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/babel/3088>>. Acesso em 23/11/2018.

<sup>12</sup>MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013, p. 22.

respiração/aproximação entre imagem e pensamento, em um jogo de incongruências e deslocamentos. Ou a sensação torrencial de cavar para poder subir e escrever.

Por consequência, o que daí acontece é um gaguejar, um balbucio que desabilita certos usos teóricos, um tropeçar de quem dá um passo em solo conhecido e outro no desconhecido. De fato, a necessidade de consecutivas pausas apresenta-se em conjunto com a inevitável tendência de permanecer, às vezes, hesitante - na vivência com o tempo e não numa corrida contra ele. E se um encanto babélico acontece é, potencialmente, porque essas imagens podem, ao mesmo tempo, contrair o mundo e o repelir. Imagens que poderiam tanto mostrar um mundo e, até mesmo, apresentá-lo mais borrado, que poderiam evidenciá-lo e torná-lo talvez indireto, até mesmo enigmático. Mas, que mundo é este?

Para uma inevitável pergunta, dificilmente possui-se uma absoluta resposta em concordância com a própria movimentação entre as prováveis soluções e as constantes interrogações sobre esse mundo. De acordo com o filósofo Merleau-Ponty (2002), “por mais firme que seja minha apreensão perceptiva do mundo, ela é totalmente dependente do movimento centrífugo que me lança a ele, e jamais o retomarei a menos que eu mesmo estabeleça, e espontaneamente, dimensões novas de sua significação”<sup>13</sup>.

Isto manifestado, entende-se aqui por mundo o que interpela a existência do sujeito, observador e produtor dessas imagens, abrindo-o a certas significações mais vivas do que poderiam fixar os dispositivos da linguagem. Isto é, as vivências em conjunto, no social, as experiências culturais, as paisagens sonoras, as marcas históricas, as memórias/esquecimentos subjetivos, algo dos restos compartilhados que se pode contar e mostrar, em uma determinada época. Recorrer a essa ideia de mundo é ampliar as possibilidades e os problemas em escala, pluralizando todo tipo de imagem que acompanha aquele sujeito implicado com a criação de sua própria noção de imagem. Assim, o mundo poderá atrair o imaginário de um espaço comum, da existência em sociedade – talvez como desejou um dia Zweig – e, sem restrições, pode querer dizer sobre a ideia de um espaço vivente íntimo, direcionado à esfera imagética de cada artista interessado em posicionar-se, fazendo escolhas, tomando decisões, discutindo estéticas e ideias em uma conduta ativa à sua maneira crítica e sensível.

---

<sup>13</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 157.

Essas imagens são trabalho e intencionalidade de um grupo de artistas que não ignoram a complexa interação entre as centelhas do mundo social e as possibilidades de fazê-las brilhar em outras luzes, esteticamente distribuídas numa espécie de ondulação que invade o corpo do espectador. Por uma agitação vinda das proposições artísticas à mostra, objetivas, incorporadas a toda subjetividade, o espectador encontraria uma ressonância interna nesse tipo de simbolização visual, entrelaçada a um certo universo imaginário individual, a um deslizamento semântico.

Há uma específica trama que acompanha tais imagens. Uma tecedura sinuosa, construída através da diversidade de linhas de forças-invenção que impulsionam essas imagens, pela multiplicidade de nós e laços que surgem continuamente entre realidade e ficção – cujos núcleos possuem seus singulares indícios, aparências e procedimentos, em uma relação projetada das imagens – ou que nos fazem projetar de nós mesmos. Como se, por meio de algum dado sensível como a realidade – este imponderável que é também frágil e obsoleto – que uma obra de arte pode apresentar e suscitar, nós observássemos a força com a qual a obra incita determinadas questões na atualidade e a potência com a qual se adapta à um determinado social, desde já, revestido nela. Simultaneamente, pergunto-me como esses artistas conseguem, por meio de materiais e gestos, dar a ver toda uma potência imaginária e sensível, presente nos corpos e nos nomes das obras.

Retomando uma outra ordem de potência imaginária, é necessário lembrar que Babel é uma remota referência e das mais distantes que perpassa um episódio bíblico, cujo nome remete à impotência e à resistência daqueles que a criaram, assim como sinaliza uma capacidade narrativa prenhe de vitalidade, de movimento. Assim, de uma tradição religiosa para uma metáfora, de um símbolo para um texto e outras imagens, esse nome mostra-nos sua longínqua ambivalência e, por essa via, recupera-se essa rede de significações que pode nos apresentar mais do que um sentido banal de confusão ao abrir a sensibilidade para aquilo que trabalha com o vasto, o diferente e o plural e, então, tratar do presente paradigma da arte contemporânea que não para de produzir mais textos e mais imagens.

As movimentações nos estratos do tempo promovem uma extensão das ideias, exigem uma *ex-tensão* do pensamento entre as manipulações de textos, traduções, imagens sobre esse mito fundador denso e, por tantas vezes, já evocado pela cultura humana desde teólogos, filósofos, escritores e artistas. De modo que aproximar uma referência vetusta não é um movimento de anulação das lacunas e ondulações dos tempos, nem um traslado satisfatório sem perdas. Mas, antes, esse gesto reconhece a força com que o passado trabalha e provoca a reconfiguração do

presente, à escuta da filosofia de Georges Didi-Huberman. É *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015)<sup>14</sup> que o autor repensa as relações entre imagem e tempo quando retoma o problema da dimensão rememorativa e mnemotécnica da história – enquanto disciplina, de maneira a defender que “é a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado” ” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

Com esta perspectiva, o modo como a história se relaciona com o passado é permeado pela memória (consciente e ainda não consciente) que fornece tanto imagens quanto fragmentos do tempo. Certas vezes através de restos, rastros e detritos materiais, considerados receptáculos de lembranças; outras, em trapos e escórias psíquicas, como demonstra o autor apoiando-se em noções de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein. Mas, como a imagem – *capaz de antecipar um porvir e de restituir o que já foi* – nem sempre obedece às distâncias cronológicas, o passado torna-se menos “científico” e expõe um certo carácter crítico (e em crise) do tempo ou, mesmo, o carácter problemático da memória. Isto é, apresenta uma tendência e disposição aos intervalos, aos lapsos e colapsos de uma dimensão que é permeável, porosa e ressurgente, como um momento anacrônico<sup>15</sup>. Esse momento de convergência (e de divergência), esse “disparate do tempo”, para apropriar-me de um vocabulário didi-hubermaniano, é, portanto, um *disparate* da linguagem. Disparidade constituinte, enquanto diferença, da própria Torre de Babel esparsa pelas manipulações do tempo e pelos usos da memória tanto quanto pelas intercepções das ficções e das imagens, imagens que podem ser “material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126).

Logo, restabelecida a relação entre a imagem, a história e o tempo – memória e esquecimento, consciente e inconsciente – restabelece-se também a construção de uma epistemologia um tanto mais consciente de sua vulnerabilidade. É também sob tal influência, que o gesto de trazer à memória uma narrativa como a de Babel, por meio de determinadas interpretações e seus indícios, atrai/invoca um outro começo, um que abra uma outra temporalidade. Desde que uma outra imagem abra um outro paradigma.

---

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

<sup>15</sup> Um momento anacrônico já desenhado pelo título da tese, em que o nome “Babel” ocupa o mesmo espaço e a mesma linha do nome “arte contemporânea”. Imagens e tempos realinhados, postos em relação por uma curiosidade e “assombro filosófico”.





Figura 3: Cildo Meireles, *Babel*, rádios analógicos e caixas de som, cerca de oito metros de altura. Tate Modern, Londres, 2001. Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>>.

## II. BULBO CONCEITUAL

A ideia de Babel, como imagem-fundo de uma relação entre o trabalho do artista e a arte atual, apareceu inicialmente de uma obra sonora e visual que levou um pouco mais de 10 anos para ser concluída pelo artista brasileiro Cildo Meireles. Feita de centenas de aparelhos de rádios e caixas de som de segunda mão, empilhados e justapostos, a peça de Meireles expõe a forma de torre circular com rádios maiores e mais antigos (da década de 1940) na parte inferior e, no topo, com aparelhos mais leves (da década de 1990)<sup>16</sup>, compondo uma espécie de ilusão de prolongamento em direção aos “céus”. Os rádios apresentam uma gama variada de tamanhos, cores, luzes, botões e tecnologias; ficam sintonizados cada um em uma estação diferente, em um volume audível, cuja sonoridade em funcionamento constante torna menos provável que as mesmas vozes e músicas emitidas, de maneira simultânea, se repitam. Manifestando, assim, a diversidade e ambiguidade de uma única (in)compreensão.

Esta montagem de objetos, sons, luzes e significados concretizam um pensamento e um sentir sobre o momento contemporâneo, sobre os seus fluxos de comunicação e multiplicidade de vozes, sobre uma encarnação da concomitância e contingência da vida. Sobretudo, tal configuração fornece uma noção para adentrar no paradigma da arte contemporânea, em que diversos artistas partilham sua coerência prática e teórica, mas a soma de tais manifestações pouco contribui para a estruturação de um campo unívoco e coeso.

A situação atual da arte, formada pelas constantes atividades estéticas, é vista como um paradigma plural, na medida em que chamá-la e entendê-la dentro de uma categoria não é mais suficiente para acolher tantas proposições de conteúdos e valores diversos. Em algum momento, poder-se-ia pensar a arte contemporânea como uma categoria das categorias, mas a construção dessa ideia seria similar a da frase popular “é proibido proibir”, isto é, uma frase que nega a si mesma, que se anula ou contradiz a si própria. Não que esse contexto artístico e estético esteja a salvo de contradições. Na verdade, as condições observadas hoje comprovam que este campo é, antes, um lugar dos opostos, em que a co-presença de visualidades e conceitos substitui uma atitude anterior, referente à arte moderna, de sucessão de uma manifestação artística por outra – como se a arte estivesse em uma jornada de evolução, cuja nova corrente fosse mais avançada e, por isso, a

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pYIRn64Cj4I>>. Acesso em 27/05/2018.

anterior devesse ser superada. Todavia, a arte contemporânea herda dessa anterioridade a sede por novidades relacionais de todo tipo e o processo de uma singularização do artista.

Nesta busca por novas formas e por princípios de organização de matérias, de ideias e de visões, com os quais os artistas puderam criar inúmeras tentativas expressivas e de linguagem, foram realizados gestos plurais para simbolizar e dar nome às experiências mundanas, das mais íntimas ao coletivo, das mais fugazes ao monumento. Desde a modernidade das primeiras vanguardas europeias, na passagem do século XIX para o século XX, quando foram gradualmente deixados de lado certos cânones, centrais até então para a Arte, por exemplo quando retrataram na pintura situações consideradas até então menos nobres, como a vida dos trabalhadores, ao invés de narrativas nacionalistas da História; ou quando na escultura usaram objetos banais do cotidiano, não feitos pelas mãos do artista, encontrados ou comprados de uma indústria crescente, ao invés de usarem mármore e madeira nobre; ou ainda, quando utilizaram a própria urina, fezes e sangue como substâncias, ao invés de tintas e aguadas, ou mesmo simular artificialmente tais materiais. É desse passado, desinteressado de uma certa herança artística clássica e desejando o que ainda nunca foi visto, que o contemporâneo também alimentou-se, entre um século e outro, juntamente com os critérios e valores em mutação da criação, da instalação e da apresentação. E desse modo, torna-se, intensamente, o domínio artístico em um oceano de experiências e repertórios sensoriais, visuais e conceituais – dados à reflexão –, tanto para novos artistas quanto para os espectadores. Por considerar a força desse passado de práticas, atitudes e representações na arte, todas disponíveis e já autorizadas, é que a específica imagem da obra de Cildo Meireles é tratada enquanto uma encarnação singular para o sentido de Babel.

A noção de “encarnação”, usada a partir do trabalho da filósofa Marie-José Mondzain<sup>17</sup>, corresponde ao exercício e à operação de trabalhar o visível, uma vez que a “Encarnação” é o termo que opera a laçada irreduzível do visível e do invisível em toda operação imageante. Encarnar-se é tornar-se imagem e nada mais” (MONDZAIN, 2017, p. 139, tradução nossa). Segundo a afirmação da filósofa, pensamos que a imagem, por uma capacidade de estabelecer relações, seria um corpo sensível que guarda o poder do visível e, nele, parte de sua invisibilidade.

Nesse sentido, retomando Cildo Meireles, o artista estabelece uma visualidade entre seus fios fônicos e semânticos, oferecendo de uma só vez, o objeto e a imagem do aparelho radiofônico;

---

<sup>17</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Confiscation des mots, des images et du temps*. Paris: Les Liens qui Libèrent, 2017.

seu uso como pedaço concreto da torre – de transmissão, comunicação e difusão –; seu uso como corpo polissêmico e presença invisível de fala. A convivência de formas ou de “bocas” manifestadas pela obra, a simultaneidade das sonoridades ou línguas singulares emitidas, o acúmulo do tempo, dos objetos, dos excessos postos em contato, simboliza, juntos, a massa e a indistinção. A torre pensada e criada por Meireles, construída também por colaboradores, ocupa uma posição de contaminação mútua, como um monumento tanto à diferença quanto à soberania da informação e da incompreensibilidade, por uma imagem e experiência estética singular plural. Isto posto, se poderia perguntar, então, em que esta obra contribuiria para este texto? Como compreendê-la nesta tese?

A *Babel* de Meireles coloca em perspectiva, para esta pesquisa, o investimento do artista num certo tipo de descentralização do olhar, mesmo quando faz ver um só objeto instalado. Sem ocultar as intenções formais – pois não é difícil reconhecer os aparelhos de rádio amontoados uns sobre os outros –, se apresenta uma outra maneira de entender a ideia popular de Babel como confusão. O artista faz trabalhar várias forças, paradoxalmente, quando não recusa o significado mais difundido desse nome, mas nos lembra de que muitos outros sentidos podem estar ligados a um mesmo significante, a uma mesma forma e imagem. Em um ambiente em que vários sons são ouvidos ao mesmo tempo, caberia, assim, ao ouvinte a decisão de direcionar sua atenção e, caso possa se concentrar, escolher qual som ouvir ao invés de se perder na somatória de ruídos. E isso, sem fazer calar seus vizinhos.

Pode-se ainda pensar na afirmação de uma certa democracia, na medida em que se dá espaço para vozes de diferentes línguas, logo, diferentes lugares, lembrando-nos que não é razoável depositar na língua toda a responsabilidade de um acordo entre as pessoas, como se fosse suficiente e confiável esperar pelos sentidos sem perdas da linguagem. É uma postura racional que, não obstante também, presume um encerramento de sentidos, como se, na medida em que dominássemos uma língua, pudéssemos dominar o diálogo e os comportamentos, o que supostamente encerraria qualquer confusão.

A questão talvez seja o fato de o artista dispor de uma estrutura visual/fonética cuja posição do indivíduo espectador/ouvinte poderá, à sua maneira, buscar interpretações para além do acúmulo de sons e da “falta de sentido”, como costumam entender certos grupos pouco satisfeitos com a pluralização das expressões e a visibilidade das contradições, dentro e fora da arte contemporânea. A fala aqui é presença invisível, mas o que ela afirma é, justamente, a questão de que sua existência

não deveria ser dependente de sua visibilidade – relação trabalhada também em outros artistas<sup>18</sup>. Ou ainda, que a existência de corpos e vidas não deixam de estar no mundo pelo fato de não se fazerem ver – em um movimento bastante contrário ao que se observa nas redes sociais, nos meios de comunicação e publicidade. Talvez, esta atitude, contracorrente, seria uma certa dívida de muitos artistas contemporâneos cujo trabalho envolve a visibilidade do que foi e é apagado, do que está emudecido. Assim como daquilo que foi forçadamente esquecido e obliterado das formas singulares de linguagem.

Com esta referência artística de Cildo Meireles, então, lança-se o olhar para a linguagem e seus limites como fonte de esperanças e de energias transmissíveis. Afinal, um nome que designa um corpo, um objeto, um ser, contém algo que o difere desde a palavra e, assim, nessa diferença, traça a sua destinação. Neste caso, o nome da torre designa uma construção inacabada porque em movimento, uma língua partida (e em partida) porque aberta aos usos e à vida. Ao tomá-la como objeto de um desejo de criação, considera-se a necessidade do surgimento de um lugar coordenado entre o invisível e a visibilidade sem decisão absoluta, entre o fixo e o disperso, o identificável e o turvo, o possível e o utópico, uma vez que é através dessa torre que se elaborou o verbo e uma ação; que se criou a vontade de uma imagem.

Se Babel está vinculada ao verbo balbuciar é por conter certa energia germinal, em que o balbucio faz lembrar o estágio primeiro da fala. Como na infância, quando se repete, de modo incompleto e, às vezes, somente o som final das palavras; quando se produz interjeições antes de elaborar por inteiro a língua ouvida. Em seu bulbo germinal, o que esse balbucio cultiva é a noção de uma presente opacidade, da presença de uma parte insondável, resistente a toda interpretação, imagem e a todo discurso. Opacidade que o discurso não pode extinguir totalmente, visto que não basta o uso de um conjunto de signos para designar as coisas, uma vez que importa, ainda, uma série de gestos que formam significantes e práticas que *inquietam as palavras que falamos*, para além do *intrincamento entre um léxico e uma experiência*<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Como Doris Salcedo que trata de uma certa presença-ausência, cuja visibilidade acontece a partir da memória de pessoas já ausentes, muitas vezes por testemunhos que fundam parte de suas pesquisas artísticas conceituais em esculturas, instalações, ações urbanas, dentre outros.

<sup>19</sup> Esse entendimento é apenas possível com o pensamento de Michel Foucault (1926-1984) que escreveu em *A arqueologia do saber* (2015, p. 60): “Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar as coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever”.

Essa característica ativa na arte contemporânea de apresentar-se através de outras evidências, menos translúcidas para a maioria dos espectadores – porque expõe elementos extra retinianos –, é uma operação do olhar. Este, direcionado para além da visualidade fixa na parede, joga com a aparência e a não semelhança dos objetos, muitas vezes. Outras, com um certo reconhecimento e estranhamento dos signos e imagens, estrutura um campo artístico, expandido por meio de traços com a realidade social e com suas correlações simbólicas.

Por simbólico, entende-se que um elemento ou componente da relação observada (um termo, nome, signo, imagem) possui conotações a mais do que o conteúdo do objeto dado de modo óbvio e convencional que, ao mesmo tempo, possui uma face oculta e vaga. Segundo a reflexão do psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961), em *O Homem e seus símbolos* (1964)<sup>20</sup>, “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Essa palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (JUNG, 1964, p. 16). E, justamente por existirem ideias fora do alcance da razão humana é que recorremos aos símbolos; na tentativa de representar o que não se pode definir integralmente. Esta definição de símbolo e do simbólico, desenvolvidas por Jung, provém da reflexão analítica dos sonhos de seus pacientes, parte de sua investigação sobre o inconsciente da psique humana. Entretanto, como o autor explicou, “os símbolos não ocorrem apenas nos sonhos; aparecem em todos os tipos de manifestações psíquicas. Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos” (JUNG, 1964, p. 55). Logo, é em nome dos encadeamentos que esses termos produzem para o pensamento desperto que eles são apropriados nesse contexto sobre arte contemporânea, em torno dos gestos e das imagens.

Nesse sentido, sobre as correlações simbólicas, acentua-se também *A Torre de Babel*, presente na escrita de Stefan Zweig (1881-1942). Publicada na revista suíça *Le Carmel* e no jornal liberal alemão *Vossische Zeitung*, em 1916, a criação de Stefan Zweig apela para a imagem da Torre de Babel como uma espécie de forma em busca de uma unidade. Assim, o romancista e jornalista tenta, de modo singular, observar sua realidade, atravessando a história mítica, circunscrevendo-a em seu momento histórico, em meio aos acontecimentos de destruição e terror da Primeira Guerra (1914-1918). Zweig começa o texto seguindo a mesma história bíblica para afirmar que os homens são capazes de entendimento quando se empenham com ardor, independentemente de estarem dispersos em diversos territórios e das diferenças linguísticas.

---

<sup>20</sup> JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

Para o escritor, aquele período de guerra era como uma nova Torre de Babel, no qual imperava o desentendimento e a confusão. No entanto, de modo corajoso, sensibiliza os europeus, separados pela guerra, a retomarem sua condição de comunidade, pois apenas com o trabalho de cada um a “torre” poderia ser reerguida, com os valores e conhecimentos de cada nação: “Mas se nós nos puséssemos nisso agora, cada um em seu lugar, exprimindo o mesmo entusiasmo que antigamente, a torre crescerá novamente e as nações encontrar-se-ão no topo” (ZWEIG, 2018, tradução nossa)<sup>21</sup>. Nesse específico uso, a Torre de Babel encarna não a ruína, mas um projeto realizado pelo desejo comum daqueles interessados no entendimento entre os povos, numa perspectiva que aponta para a esperança no caos, que ilumina uma capacidade de recriação conjunta em tempos de desmonte e disputa de forças.

De uma maneira ou de outra, tocar nessa peculiar narrativa alegórica convoca o pensamento filosófico de Jacques Derrida (2006), cuja interpretação sobre Babel<sup>22</sup> não só perturba o nome, em direção a problemática da identidade e da diferença, mas, também, se interessa pela questão da tradução e de sua impossibilidade. Em Derrida, Babel não é intraduzível, porque já apareceu de uma passagem de uma língua à outra, entre deslocamentos. Porém, o filósofo considera Babel como não traduzível porque é um nome, pois nomeia um lugar, um povo e uma língua. Dessa maneira, por ser um nome próprio que não pertence, enquanto palavra, à mesma categoria das outras, esse nome, logo, permaneceria fora e à margem da língua (2006, p. 21). Diante dessa impossibilidade de realizar uma tradução unívoca, Derrida comenta o texto “A tarefa do tradutor” do filósofo alemão Walter Benjamin, com quem então faz a passagem da questão do sentido do nome para a questão do sentido da tarefa de traduzir.

Para Benjamin, a tarefa da tradução é uma tarefa do sujeito envolvido com um dever e uma responsabilidade, engajado em certa restituição, como se a sua missão fosse devolver integralmente algo que não se quita, uma vez que há, em toda língua, um ponto intacto permanente; uma instância que encantaria e orientaria o trabalho do tradutor que, mesmo assim, busca esse intangível e intocável do sentido. Situação, portanto, de difícil solução. Por isso, Derrida faz ver com Benjamin, que um investimento possível é a busca por equivalências entre os textos e que a dívida existente pertence às duas criações correspondentes e, por isso, este sujeito seria menos um tradutor do que

---

<sup>21</sup> ZWEIG, Stefan. *La Tour de Babel*, 2018. Disponível em: <[https://judeuro2018.sciencesconf.org/data/pages/Zweig\\_Babel\\_1.pdf](https://judeuro2018.sciencesconf.org/data/pages/Zweig_Babel_1.pdf)>. Acesso em 22/01/2019.

<sup>22</sup> DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

aquele que faz passar, que engendraria uma espécie de reconciliação entre o original e a versão, entre o passado e o presente, entre a esperança e a realização.

Estas noções poderiam muito bem ser uma espécie de projeção interpretativa moderna sobre Babel e sua promessa de sentido; poderiam ser uma tentativa renovada de estabelecer uma condição do presente, assim como o fez Derrida, na filosofia, assim como fez Stefan Zweig, como pacifista, no exercício de formular perguntas, articular pensamentos, comparar situações. Por meio desse exercício de contrapor presentes (o tempo presente) é que se contempla tal longínqua paisagem, quando se olha para Babel de onde se está (campo acadêmico-artístico do século XXI), a ponto de instigar vínculos poéticos e discursivos em direção à arte contemporânea.

Se a circunlocução em torno da palavra confusão se manifesta e retém-se ao ser associada à dispersão dos homens pela Terra – por causa de uma incapacidade provisória de diálogo e articulação; por dificuldade ou não da língua – é, pois, para demonstrar, nessa flexão, justamente nessa quebra do homogêneo dos homens, a impossível integralidade e completude diante do todo.

Portanto, mais do que imagens e verbos diferenciais, Babel figura a necessidade de não esquecermos o abismo frente à linguagem esparsa do sujeito que, ainda balbuciando, escreve; que, ainda gaguejando, fala. E, apesar de tudo, inventa um lugar para as imagens e para si no mundo, abrindo-as ao outro, à dimensão da alteridade e itinerância, inevitavelmente, ao devir.





Figura 4: Frame do filme *Metrópolis*, dir. Fritz Lang, 1927. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>.

## CAPÍTULO 2 ARTISTAS, ENTRE INCERTEZAS E ESPERANÇAS

“Cada sonho tem pelo menos um ponto em que ele é insondável, um umbigo, por assim dizer, com o qual ele se vincula ao desconhecido” Sigmund Freud [Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos, 2019, p. 143].

Entre a incerteza e a esperança existe um espaço e um tempo indeterminado, entre uma tomada de decisão e uma imagem existem movediças heterogenias. De maneira pendular, é entre probabilidades e desvios que certos artistas fazem da insegurança do atual sistema econômico e social – insaciável sistema crítico às representações singulares cuja tendência consome as nuances e subjuga as diferenças – uma ferramenta de trabalho<sup>23</sup>. Artistas que manipulam o sensível sob a forma de um desejo que *impulsiona para a frente*, sob a forma de imagens que mobilizam ideias e afetos. Nesse contexto de vulnerabilidade contemporânea, a Torre de Babel torna-se símbolo tanto da dedicação quanto da perda em relação as realizações artísticas – encarnadas em imagem, objetos, conceitos e ações, da ordem do visível e do invisível – no âmbito da arte contemporânea. Assim, é nesse espaço que exercem um trabalho ao construírem-se juntos, na impossibilidade de separar o artista das substâncias que administra, das tradições com que negocia, das identidades que constrói, sejam formais, conceituais ou simbólicas, afinal, os gestos sensíveis são e estão densamente imbricados.

No decurso dessa dinâmica, trata-se aqui da noção moderna de artista como aquele atrelado ao desejo de arte, por um engajamento íntimo e pessoal com o trabalho – com a forma, com o corpo, com a ideia e com a imagem, nas suas mais variadas acepções e médiuns –, por meio de atitudes, condutas e procedimentos não condicionados, sobredeterminados por uma série de escolhas, contingências e restrições, cujos fenômenos, muitas vezes, são insuficientemente descritivos, mas que o motivam na lida com a visibilidade/invisibilidade. Destaca-se que a ideia de artista será entendida em respeito a uma constatação feita pelo próprio artista – uma espécie de automeação – que é também legitimado socialmente, capaz de persuadir o olhar do espectador

---

<sup>23</sup> Talvez, o artista já adaptado com as variações das formas e sentidos, com os fracassos e angústias, em meio aos processos de experimentação da criação, tenha tonificado uma certa habilidade para suportar as inseguranças a ponto de poder elaborar uma pergunta como a feita por William Kentridge em recente exposição retrospectiva: *Why should I hesitate: Putting drawings to work* (Zeitiz MOCAA, 2019/2020).

de que sua prática/proposta pode ser considerada arte. Profissão de uma lógica específica, como escreve o crítico e historiador da arte Thierry de Duve (2012), fragilmente estranha e instaladora de inovações, perturbadora de afetos, criadora de objetos e outros absurdos, essa é uma ocupação, ao mesmo tempo, administrativa e articuladora. Em vista disso, o artista pode ser associado a algo da ordem da dualidade – entre uma realidade experimentada e uma representação idealizada da qual ninguém escapa – que para Thierry de Duve:

(...) não é um ofício ou, pelo menos, que não pode mais ser definida pelos gestos do ofício; uma profissão que produz coisas que não servem para nada, mas que criam desejo porque são feitas do desejo; uma profissão inútil e, no entanto, absolutamente necessária. E tornar-se artista é aprender isso. Aprender a ser o portador de uma ética da liberdade e do desejo que talvez só possa ser viável no campo da arte, mas que deverá servir de bússola para toda a sociedade. (DUVE, 2012, p. 331)<sup>24</sup>.

Sem subjugar os imaginários e constantes pesquisas, dentre tantos registros e depoimentos que formam as figuras do artista, em constante movimento de “de-definição” e redefinição, defende-se a noção de artista, essencialmente, vinculada à nítida consciência de sua situação, destinação e dedicação a um fazer sensível que a cada período histórico torna-se mais plural e especializado, mais ou menos autêntico, circunscrito pela sociedade e pela ideia histórica e empírica de arte que, por sua vez, é um critério de diferenciação, assim como a obra, que corrobora para discernir o sujeito artista de outros papéis sociais.

Nesse conjunto, inclui-se, igualmente, a modalidade de autocriação, como observamos na figura de William Kentridge que aparece sempre em público, e em seus filmes, vestindo calça preta e camisa branca, assim como notamos as vestimentas negras de Margolles que também aparece, não raramente, de óculos escuros e boné, por exemplo, e, até mesmo a escolha de Jorge Fonseca de se apresentar, em um vídeo para um prêmio brasileiro de arte contemporânea<sup>25</sup>, vestido e maquiado em seu personagem *Jorge K*. Essas e outras operações visuais e enunciativas – mais ou menos corporais – fazem reconhecer uma conduta, uma singularidade em interação com o

<sup>24</sup> DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

<sup>25</sup> Refiro-me ao prêmio organizado anualmente pela *Instituição Pipa*, interessada na produção brasileira de arte contemporânea, a qual organiza um comitê responsável por indicar artistas que concorrerão ao Prêmio Pipa (no valor de 30 mil reais) e ao Prêmio Pipa online (no valor de 15 mil reais) com votação do público. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/jorge-luiz-fonseca/>>. Acesso em 08/12/2018.

murmúrio do mundo, uma vez que a arte é um meio social na medida em que permite perceber o mundo onde as obras existem e no qual ela faz existir. Entende-se por murmúrio do mundo aqueles indícios do real, vestígio frágil e obsoleto, produto de uma significação feita e desfeita pelos sujeitos, de acordo com um dado contexto, isto é, um cenário estruturado e inventado, já legitimado por consensos, dentro do qual se formam e acontecem os fenômenos sociais-históricos-culturais.

Descrito pelo filósofo e psicanalista greco-francês Cornelius Castoriadis (1922-1997), em *A instituição imaginária da sociedade* (1982)<sup>26</sup>, o social é uma dimensão extremamente ambígua, suporte sem corpo, pois é coletiva e anônima, jamais ausente e quase nunca presente. Nas palavras de Castoriadis,

o social é o que é todos e não é ninguém, o que jamais está ausente e quase nunca presente como tal, um não-ser mais real que todo ser, aquilo em que mergulhamos totalmente, mas que nunca podemos apreender “em pessoa”. O social é uma dimensão indefinida, mesmo se está circunscrito a cada instante; uma estrutura definida e ao mesmo tempo movente, uma articulação objetivável de categorias de indivíduos e o que para além de todas as articulações mantém sua unidade (CASTORIADIS, 1982, p. 135).

Assim sendo, é com essa definição não dogmática, elaborada por meio de um pensamento não absoluto – porque considera a dimensão social aberta às práticas empíricas, limitada pelo que é vivo, em formação e em diálogo – que se faz menção quando se pergunta como as imagens podem contrair – ou trair – o(s) mundo(s) em torno de cada um dos artistas aqui reunidos: Margolles, Salcedo, Fonseca e Kentridge. Ou seja, a maneira como o artista, por meio de suas obras/imagens, relaciona-se com o social – “um formante informe, um sempre mais e sempre outro” (CASTORIADIS, 1982, p. 135) –, ou como uma realidade sociocultural é abordada, enquanto “estrutura definida e ao mesmo tempo movente”, na criação artística contemporânea. Outro motivo para se adotar essa definição de Castoriadis é a sua compreensão sobre a indissociável relação entre o simbólico e o mundo social-histórico que forma uma espécie de rede cujos componentes funcionais e imaginários – relativo à invenção e ao deslizamento de sentido –, atuam na criação das significações, nomeações, definições como operações da linguagem, que configuram um conjunto social.

---

<sup>26</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

De acordo com o filósofo, o simbólico, que é um termo atribuído a uma relação entre a significação e seu suporte em imagens e palavras, “determina aspectos da vida da sociedade (e não somente o que era suposto determinar) estando, ao mesmo tempo, cheio de interstício e de graus de liberdade” (1982, p. 152), salvaguardando uma espécie própria de ponto intacto permanente, como aquele ponto insondável de toda tradução (como posto anteriormente por Derrida).

Portanto, conscientes de que a obra de arte é, em algum momento, uma determinação cheia de fendas e hesitações; que é também resultado de intenções inconscientes e não desejadas; que, por sua vez, contém um núcleo insondável – como inferiu Sigmund Freud sobre o umbigo do sonho e sua ligação com o desconhecido –, esse pensamento filosófico abraça o pensamento plástico e visual implicados nesta pesquisa. Para tanto, sob essa perspectiva, parte-se para a análise de cada trabalho artístico – como estudos de caso, dando continuidade às questões nos capítulos seguintes.



Figura 5: Marcel Broodthaers, *Tour de Babel*, 1966. Fonte: <<https://www.mcba.ch/en/collection/tower-of-babel/>>.

## CAPÍTULO 2 ARTISTAS, ENTRE INCERTEZAS E ESPERANÇAS

### I. DORIS SALCEDO

#### SHIBBOLETH: à flor da pele da razão.

“Cada tempo demanda uma imagem que se acomode ao que a obra quer indicar de maneira mais precisa” Doris Salcedo [*El país*, 2017, tradução nossa]<sup>27</sup>.

“[...]O abismo não nos divide. O abismo nos cerca”  
Wisława Szymborska [*Autotomia*, 1998]<sup>28</sup>.

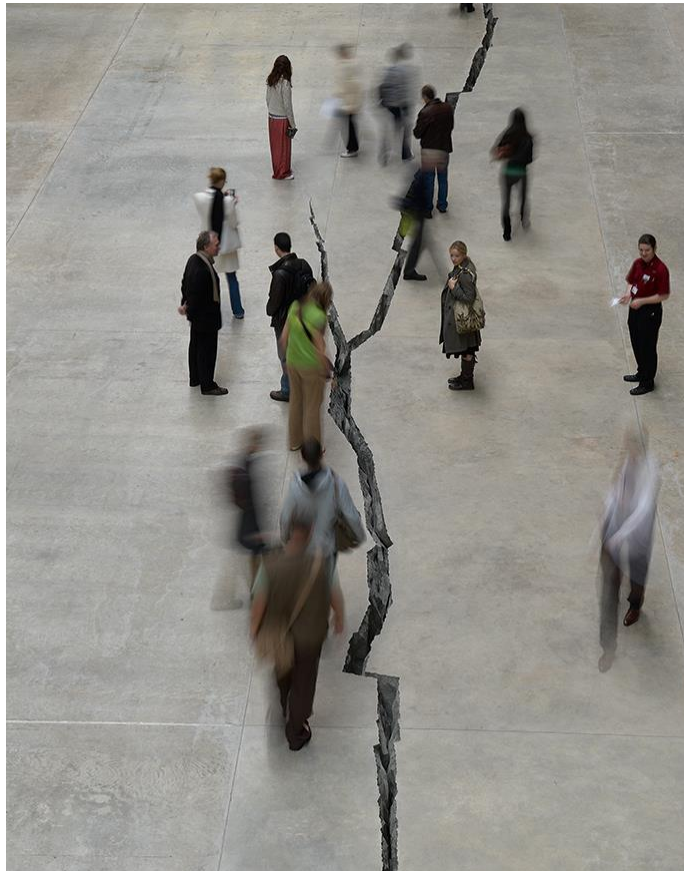


Figura 6: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007.

Fonte: <[https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/images/shibboleth\\_1.html](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/images/shibboleth_1.html)>.

<sup>27</sup> SALCEDO, Doris. [Entrevista cedida a] Jesús Ruiz Mantilla. *El País* (Madrid), out. 2017. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218\\_231288.html](https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html)>. Acesso em 05/06/2019.

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/02/wislawa-szymborska-1923-2012.html>>. Acesso em 05/11/2018.

Cento e sessenta e sete metros é a medida linear de uma rachadura, de uma fissura, de uma fenda aberta em uma superfície, de singular profundidade. Lá, entre nuances de concreto surge uma escultura, uma instalação, uma intrusão. Muitos nomes podem ser ditos na tentativa de se fazer transmitir o que se vê, no entanto, palavras parecem ser insuficientes para cercar *Shibboleth*, uma obra de arte apresentada pela artista colombiana Doris Salcedo, em 2007/2008, no chão da galeria da Tate Modern, em Londres.

Diante da mínima imagem proposta pela artista, que vive e trabalha em Bogotá, insurge um vácuo que nos olha, um nada e seu oposto que nos instiga, de modo que seria ínfimo qualquer movimento com a escrita, com o pensamento, qualquer decisão frente ao que se vê. E, por isso, é preciso dizer que não se pode, e escrever<sup>29</sup>. É preciso dizer: não se sabe. E imaginar. É preciso não esperar do visível uma lógica, e esperar.

Nesta incerteza e hesitação, escrever e não escrever, predomina o caráter que afeta a forma das imagens criadas por Doris Salcedo, no sentido daquilo que essa obra se torna e daquilo que transborda imagens; uma nada simples agitação de relações na qual prevalece a busca que *Shibboleth* me faz tecer através de um esforço para superar as perturbações e, então, dar forma às indecisões provocadas desde as imagens, direcionando o gaguejar das aflições para os desejos conscientes. Porque impedir que o pensamento das imagens e das sensações direcionadas pela escrita faça amizade com certas vizinhanças (filosofia, sociologia, literatura, história, estética) parece ir contra o destino da própria atividade de pensamento.

Frente às imagens dessa obra, uma imensidão de questões murmurantes entrecruza-se e demanda passagem. Como pesquisadora, sinto vê-la bater contra a parede; absorvo um desassossego daquelas margens. Da fratura, prestes a sucumbir, prestes a fazer emergir outras imagens, experimento ordená-las entre o silêncio ouvido de *Shibboleth* e a fala que de lá ecoa. Porém, essa espécie de silêncio não quer emudecer o espectador e como pensa a filósofa Marie-José Mondzain: “de uma maneira geral, uma imagem não quer fazer-nos calar, assim como a visão de uma cadeira não nos impõe que nos sentemos, o visível por si só não dá ordens” (2017, p. 21). Uma vez que cenas de destruição não ordenam destruir e não ordenam eliminar, tampouco, exigem o pensamento e alguma sutura. Mas, àquele a quem cenas dessa similar condição inundam o olhar, podem, sim, ordenar e exigir determinadas visibilidades, afastar e impelir outras narrativas, uma vez que a responsabilidade está no sujeito que escreve e em seu corpo, está no sujeito que decide

---

<sup>29</sup> DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994, pp. 11-48.



mostrar e decide não mostrar, por uma certa noção de responsabilidade que pode nos fazer agir e fazer não agir.

Mesmo insuficientes, as palavras é o que se possui e, dessa pluralidade, tomaremos partido, assim como faz a artista em toda sua capacidade plástica, conceitual e política de desenvolver uma série de obras, desde os anos 1980, em torno e a partir de depoimentos das vítimas da violência, em especial, da guerra civil colombiana. De acordo com Salcedo, sua prática realiza-se graças à colaboração de outros profissionais agregados aos seus processos artísticos e, mais essencialmente, graças aos testemunhos de vítimas da violência em seu país, cujas palavras são partículas pesadas da matéria de trabalho. A artista afirma que seu trabalho seria impossível sem a existência dos testemunhos e declara: “A principal colaboração que tenho é com elas, e depois a colaboração com meus assistentes, com os arquitetos da minha equipe também” (SALCEDO, 2007, tradução nossa)<sup>30</sup>.



Figura 7: Doris Salcedo, Esboço digital da obra *Shibboleth*, fotografia digital, 2006. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-iii-p20336>>.

<sup>30</sup> SALCEDO, Doris. [Entrevista cedida] a Susan Sollins. *Art21*, set. 2008. Disponível em: <<https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>>. Acesso em 13/05/2017.

Isto posto, à distância da imagem, uma primeira pergunta se precipita: como, sem nada dizer, pode-se tudo querer mostrar? Aliás, como sem querer dizer tudo, se pode muito fazer ver?

Ainda que esparsa, essa visualidade deixa infiltrar inúmeras relações, adiando uma única intenção, um único discurso exposto nessa obra, que pode não ser selvagem nem repelir sentidos e, ao mesmo tempo, parece ter algo de impossível, fazendo com que tudo escape. Entrementes, é preciso esperar do visível uma razão, uma à flor da pele. Ainda que indecível, ainda que intrusa.

Supõe-se, então, que há uma situação sustentada por uma espécie de jogo entre a imagem e o saber, um, que não rejeita o mundo da lógica nem o mundo das imagens, mas, pelo contrário, envolve e desmancha, deixando-os estar com seus discursos e lapsos, manejados por um sujeito consciente de sua relação pendular com seu objeto inquieto, com seu objeto de estudo. Isto é, jogo em que o pesquisador participa quando se envolve e se distancia, tanto da imagem e, imediatamente de sua visibilidade/invisibilidade, como do saber e suas teorias.

Desse modo, entregue à pluralidade dos métodos para se abordar a arte, principalmente, para abordar a arte atual e sua zona especulativa em que quase tudo é lícito, mais notoriamente desde Duchamp, quem virou o lugar da criação da materialidade do objeto para a imaterialidade do gesto do artista. Então, entremos neste deserto, terreno em que, por vezes, é preciso investir em uma certa *vadiagem*, em uma desocupação e sua inatividade – como se para tratar da arte contemporânea fosse necessário desarmar-se, desregrar-se e, assim, des-automatizar nossas percepções das coisas. Mais especificamente, desprender-se de certos paradigmas, isto é, dos artísticos, para, às vezes, manter as mãos vazias e inoperantes, a fim de “achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total”, como a escritora e cineasta francesa Marguerite Duras (1994) sugere ser preciso: “Acho que a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante (...)” (DURAS, 1994, p. 19)<sup>31</sup>.

Sob tal inspiração, *ter as mãos vazias*, seria estar, assim, apta (ou disposto) a acolher e a acariciar; com as mãos aptas a manipular e a escrever, no intuito de criar aproximações e elaborações teóricas, passionadamente, para lidar com tal estética paradigmática como a da arte contemporânea; com o uso de uma maneira e sua racionalidade própria fundada em uma lógica rica de códigos, rica de imaginário, que aceita a heterogeneidade como um fator irreduzível. Como reflete Salcedo sobre seu esforço de entender a realidade das coisas, em especial, em relação ao

---

<sup>31</sup> DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

seu núcleo social: “sabemos que no Terceiro Mundo a racionalidade não resolve todos os problemas. No Terceiro Mundo, vemos as coisas de uma maneira diferente” (SALCEDO, 2008, tradução nossa)<sup>32</sup>, portanto, defendo a noção de uma racionalidade passional, capaz de fazer trabalhar e coexistir os contrários, sem diluir as tensões, sem negar senti-las, uma razão, propriamente, à flor da pele.

Ao se investigar modalidades para pensar a arte e a imagem, inunda na perseguição de linguagens de obras visuais e plásticas, explora-se uma lógica impura em que coexistem signo, símbolo, ícone, objeto, texto, sintoma, memória, fenômeno. Disso, nada será excluído ainda, e isso é uma postura teórica possível. Nesse pensamento, a enunciação, a expressão, a representação e a significação da imagem/objeto/situação trabalham juntas. Todas são legítimas e todas serão necessárias. E, de um segundo distanciamento, outra questão toma forma: por qual nome se decidir – um que seja equivalente à dimensão da obra; quais sentidos o circundarão? Seria uma instalação, um *site specific*, uma escultura, um objeto, um desenho, uma escavação. Seria uma destruição, uma invasão, um acidente?

Se considerarmos *Shibboleth* uma instalação, como faz a galeria londrina, enquadramo-la em uma modalidade específica e já expandida, atrelando-a à história da arte e aos elos entre arte-espectador-ambiente. Claire Bishop, historiadora da arte, no seu livro *Installation art: a critical history* (2005)<sup>33</sup>, expõe uma cronologia do surgimento da instalação definindo-a em sua situação teatral, imersiva e experimental, desde a década de 1960. Pontua as influências vindas da arquitetura, do cinema, da performance, da escultura, por exemplo, bem como da relação com as teorias do sujeito desde Freud, interpretadas no campo artístico para pensar o espectador, cuja presença corporal interessa ao artista, tanto quanto ele se preocupa em construir um espaço-sensível, capaz de oferecer uma experiência inédita. Como se o artista, pensando na subjetividade do espectador, o convidasse a ocupar-se de outro modo, fora de seu centro e fora de um centro. Ou seja, por estar dentro da proposta artística, o sujeito poderia exercer diversos tipos de pontos de vista não-centralizados, não-unívoco, “sem importar quão fragmentado ou disperso nosso encontro com a arte será” (BISHOP, 2005, p. 130, tradução nossa). Neste sentido, estar fora do centro, como mostra a autora, enfatiza a multiplicidade de posturas, porque não existe uma forma correta de

---

<sup>32</sup> SALCEDO, Doris. [Entrevista cedida a] Susan Sollins. *Art21*, set. 2008. Disponível em: <<https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>>. Acesso em 13/05/2017.

<sup>33</sup> BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.

olhar para o mundo. Estar fora do centro também se relaciona com a condição efêmera de uma instalação que, momentaneamente, perturba o curso normal das coisas e diluiria o sujeito em outra sensorialidade, em outro senso de (in)certeza, por sua participação física, psicológica, simbólica e assim por diante.

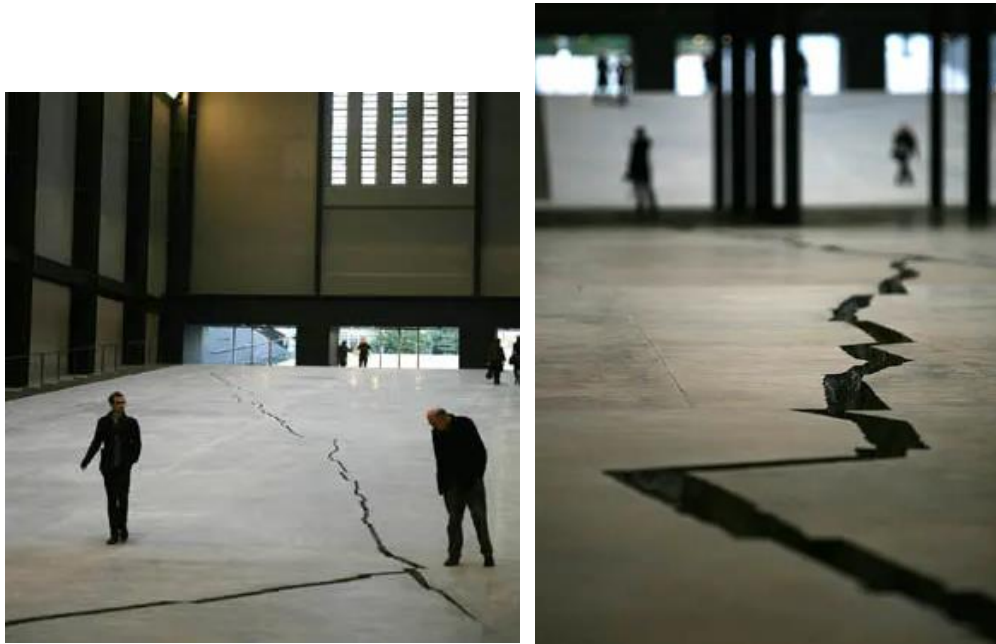


Figura 8: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007. Fonte: <<https://www.theguardian.com/arts/gallery/2007/oct/08/1>>.

Se considerarmos *Shibboleth* uma escultura, poderíamos pensá-la como escultura negativa, uma da profundidade e da interioridade. Uma escultura feita pelo interior do próprio lugar em que se situa, isto é, uma escultura feita mais pelo espaço da galeria do que pela artista. O que desliza a ideia de escultura para a de *site specific*. Para chamar de desenho, levaríamos em conta esse traço de 167m como um risco real – e seu duplo sentido no espaço (traçado e perigo) ou, ainda, observaríamos tal proposta como uma incisão, um corte. Podemos também entendê-la como a incorporação da destruição – o desejo de destituir certa ordem e austeridade de um terreno tradicional e já altamente desenvolvido.

Outra maneira de nomear o trabalho é como a própria artista Doris Salcedo refere-se a ele, chamando-o de “peça”. Talvez, desta forma, a palavra “peça” aproxima-se mais fielmente das experiências artísticas de sua criadora. Assim, por esta definição mais abrangente do que específica,

a palavra lança-nos ao que é fragmentário, ao que pertence a algo anterior ou maior, relacionando-se a uma ideia de pedaço de um conjunto, como uma peça de um mecanismo ou de uma estrutura. O que atrela este trabalho exposto à sua pesquisa e à sua trajetória artística e, no entanto, distancia-o de uma única categoria histórica e estilística da arte.

Decidir pela palavra “peça” atrai uma outra, a palavra “trecho”, no sentido dado por Didi-Huberman, no livro *Diante da Imagem* (2013), quando entrelaça “trecho” à “sintoma”, acidente à imagem, em especial, às imagens intrusas – sob a influência de Freud e das operações de *empréstimo do universo conceitual da psicanálise*, como o autor mesmo compreende. Depois do último capítulo do livro, no apêndice, já como um intruso em si, Didi-Huberman aborda a *Questão de detalhe, questão de trecho*. Trata-se de uma construção de pensamento que vincula a imagem ao acontecimento, mais do que a um objeto, defendendo que nenhum visível pode ser exaustivamente descrito, sabido, verificado, legitimado, pois *não é por duas, mas por uma multiplicidade de ordens de grandeza* que ela [obra de arte] se deixa apreender (2013, p. 301).

Para Didi-Huberman, a questão de detalhe incita saber um onde, ou seja, onde está o olhar que quer o detalhe; o lugar que ocupa o sujeito que olha, de modo que esse lugar é uma escolha e, como toda escolha, inclui perdas, portanto, insuficientemente portadora de um olhar total. O detalhe conseguiria apenas separar a matéria e a forma e, assim, se condena à *tiranía da matéria*, “tiranía que acaba por arruinar o ideal descritivo ligado à noção comum do detalhe: o olhar aproximado apenas produz mais interferência, obstáculo, “espaço contaminado” ” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 305). De quase nada adianta ver mais intimamente, de perto, já que isto não é “ver” mais fundo e nem saber melhor, pois esta operação de ver, em detalhe, levaria o olhar a encontrar menos forma, menos identificação. Enquanto o “trecho”, menos descritivo e deixando passar algo que interrompe os sentidos, como um traço, encontraria logo no material sua causa, que gera uma crise, um acidente, justamente nessa falha que leva, em si mesma, qualquer peça a existir, qualquer estilhaço a apresentar-se. Assim, nesse algo que interrompe, e se intrometeu, que se pode olhar o que se faz intruso, tal como o sintoma nas palavras de Didi-Huberman:

(...) o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou *fenômeno-índice*, não como conjunto estável de significações (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 334).



Figura 9: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554257290>>.

Por isso, o filósofo expressa o termo “trecho” pela perspectiva do sintoma, como algo que é, ao mesmo tempo, “signo incompreensível” e evidentemente figurado, de modo que, quando nos deparamos com ele, é aquilo que tiraniza o olho e o sentido. Essa correlação é possível tanto porque coexiste uma dupla ordem do conceito de sintoma, que é fenomenológica e semiológica, quanto pelo pertinente uso dessas duas grandezas, conjuntamente, com as quais uma certa teoria da arte trabalha. Portanto, a imagem intrusa seria a que exige apenas olhar, *olha algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável*, que *tiraniza o olho e o sentido, assim como um sintoma tiraniza e domina o corpo* (idem, p. 343). Aproximamos esses conceitos de *Shibboleth* no intuito de pensar junto sobre esse *trabalho de figurabilidade* do sintoma, efeito próprio do domínio das visibilidades, principalmente, sobre as imagens que invadem o corpo do observador inesperadamente e trans-torna, trans-passa certo estado das coisas, como acontece com a imagem e a palavra *Shibboleth*, intrusamente.

De origem hebraica, “Shibboleth” remonta a uma circunstância descrita na Bíblia que narra como um grupo de pessoas (os Gileaditas) impediram que outro grupo (os Efraimitas) atravessasse o rio Jordão. O dialeto dos Efraimitas, aqueles que queriam fugir, não incluía o som do “sh”, assim

sendo, aqueles que não podiam dizer a palavra “shibboleth”, e diziam “sibboleth”, eram identificados como inimigos e, por isto, capturados e executados.

Por meio deste título, desta nomeação, uma terceira dúvida se estrutura: quais relações são possíveis entre o que mostra a artista por meio do título e a visualidade de sua peça?

Encontrar sentidos em um trabalho artístico pela informação verbal que aciona uma e outra imagem, uma e outra referência, um e outro desejo, poderia ser um caminho na busca por algum significado lábil, visto a profusão de pensamentos e sensações que uma peça pode dispor ao olhar atento e presente na pele da obra.

De um ponto de vista, pode-se interpretar o trabalho como uma rachadura simbólica, uma crise na instituição de arte que abre, finalmente, o museu para as artistas mulheres, para os artistas da América do Sul, bem como para a arte tanto não representacional quanto não colecionável. Por outro lado, se o tomarmos como índice, a fissura parece indicar de maneira prematura a problemática sobre a cisão da Inglaterra com o bloco da União Europeia, a saber, o *Brexit*. Por outro ângulo, este espaçamento forçado mostra diferentes formas de isolamento e mecanismos que impõem limites.

Em outros termos, podemos pensar na iconicidade da imagem (fotográfica) e ver a fenda como separação, interceptá-la com o que separa o mundo do colonizador do mundo do colonizado, ou também como um ícone para a brutalidade das experiências de violência e aquilo que abre um abismo em cada sujeito, de modo irreparável. Poderíamos, ainda, ver e entender que a artista cria um sulco para nos lembrar das cicatrizes que não nos deixam esquecer dos ditadores, dos marginalizados, dos conflitos, das tensões, das resistências humanas e suas fragilidades.

Com fôlego, ainda é possível imaginar tal corte como um precipício que se dilata dia após dia, progressivamente separando paisagens, segregando corpos, impedindo atravessamentos e impondo seu vazio acinzentado. Como se o território, não suportando a pressão interna/externa, irrompesse sobre os pés dos observadores e caminhantes. E que, nesses estados-limites, desfragmentassem os sólidos, liquefizessem as estruturas, como conceitua o sociólogo Zygmunt Bauman sobre a situação moderna do fim do século XX para o início do século XXI, observando as mudanças nos modos de vida, como o que é de ordem íntima e o que é público, as mudanças na formação de família – e sua legitimidade jurídica e social –, nos movimentos migratórios, nas formas de trabalho, na noção de segurança e liberdade, no meio ambiente e na noção de futuro, dentre outros. Descrevendo a situação anterior como algo firme e pesado, Bauman (2001)

diagnostica que agora, nossa modernidade é fluída e leve, porque mais dinâmica, instável, inconstante, mas, fundamentalmente, inevitável e sem freios.

Para o sociólogo, esta condição atual liquefaz os padrões que eram noções sólidas no passado e, que agora, formam-se de outra maneira, menos fixos. Esta impossibilidade de se fixar uma interpretação à obra de arte é, portanto, uma questão de fluidez e leveza na medida em que o incerto é uma questão da *modernidade líquida* e, logo, da arte contemporânea. Este incerto não é apenas o não saber em si mesmo, o aleatório ou o hesitante. O incerto diz respeito a uma zona de indeterminação, de ambivalência e oscilação da arte, pela capacidade de dobrar-se e refazer-se sobre as estruturas – iconográficas, semióticas, formalistas, psicológicas, dentre outras. Sob essas condições ambiente, o pesquisador pode transitar entre o discurso crítico e o discurso histórico que começa não só diante da obra, mas também, diante de um sinal e de uma fala, que retransmito nas palavras de Doris Salcedo, em entrevista para a Tate Modern:

Shibboleth é uma peça que (...) à medida que você olha, você pode ter a sensação de catástrofe lá, mas, no entanto, é bastante sutil e eu queria uma peça que se intrometesse no espaço, que não fosse bem-vinda como um imigrante que apenas se intromete sem permissão, apenas entra devagar e, de repente, está lá e é uma presença bastante grande (SALCEDO, 2017, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Porém, mesmo depois das palavras da artista, o trabalho se nega a decidir-se, uma vez que a abordagem das imagens de *Shibboleth*, bem como de seu título como índice, possibilitam tramar uma teoria da arte, concomitantemente, a uma análise dessa obra em que sua singularidade desliza sobre sua pluralidade. De alguma forma, o que está colocado pela artista, indica uma falta; o que se insere, expõe uma reserva negativa; o que se instala, aproxima-se de um rastro e aproxima-se do que pode nos separar, nos cindir.

Por uma operação sensível, Salcedo instaura um acidente, por dentro e por fora da imagem, dentro e fora da galeria, jogando com a ficção, com as invisibilidades e as probabilidades do real – dos acontecimentos históricos, os narrados e os esquecidos. Penso que, sem querer negar nenhuma objeção, uma das mais fortes sugestões da artista é, a meu ver, quando rompe parte do chão da galeria, rompe, também, um certo regime de hegemonia.

---

<sup>34</sup>Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>>. Acesso em 13/03/2017.



Sublinhando o chão das incertezas, destaca-se a ideia de alteridade para seu próprio lugar: o lugar que a imagem ocupa. Lugar de fabulação, expectativas estimadas e frustradas na borda do impreciso, limite que guarda outras tensões, como uma outra fala da artista:

Eu acho que é essencial saber que o artista não está inventando coisas. Eu acho que como artista eu tenho uma responsabilidade. Eu tenho que olhar para eventos históricos e trabalhar com qualquer material que me seja dado. Eu não trabalho baseando-me na imaginação ou na ficção (SALCEDO, 2008)<sup>35</sup>.

Para Doris Salcedo, parece não ser possível construir um lugar para suas imagens longe de uma realidade declarada. A artista tem urgência em defender uma relação direta entre o seu contracampo, a realidade social e a arte que produz. Isto é, nesse caso, a associação entre criação e âmbito social é muito próxima, como se a artista não pudesse deixar, em nenhum momento, que se esqueça o fato de que suas obras são parte essencial do lugar onde ela vive, e de toda a realidade que isso inclui. Nessa passagem, Salcedo parece reduzir, no meu ponto de vista, a capacidade da imaginação e da ficção ao engano, como se, caso trabalhasse afirmando-as, toda sua responsabilidade desaparecesse e a força de sua proposta intelectual e sensível rachasse em mil pedaços. Como pesquisadora e artista, não acredito que, ao assumir o trabalho com a imaginação e a ficção, um(a) artista, qualquer que se queira, pode se tornar infiel ao seu desejo de transmitir/construir uma realidade ou se tornar um irresponsável quando “inventa coisas” no artístico. A declaração parece conter uma potente contradição<sup>36</sup>, capaz de movimentar ainda mais pensamentos sobre a postura do artista, que não fortalece a hegemonia das certezas e da razão.

Por conseguinte, penso em uma postura filosófica com a qual Salcedo relaciona a invenção com responsabilidade, de modo que, para ela parece ser fundamental trabalhar com o que lhe é dado, com o que não foi inventado por ela, porque já está no mundo, com o que acontece em sua cidade, através de um esforço para provar a verdade não apenas de suas ações, mas das forças que a impulsionam. Por meio desse tipo de postura, a artista explora uma disposição também moral daquele que coloca imagens no mundo e, em um jogo acirrado de linguagens, onde muitas vezes as ações partem do desejo de ver, sua atitude afirma uma experiência de dívida para com a

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>>. Acesso em 13/05/2017.

<sup>36</sup> Quanto mais contraditórias, mais autenticamente sintomáticas, como comenta Didi-Huberman sobre as imagens (2013, p. 336).

realidade, uma dívida que nenhuma invenção pode pagar, que nenhuma imaginação seria capaz de restituir. No entanto, ela está feita e um trabalho está em curso.

Não é enigmático o fato de que suas obras demandam dos espectadores uma dose de imaginação, uma potência inventiva para tomar as superfícies como testemunhos, para compreender que os objetos que a artista oferece possuem sentidos formais, simbólicos e políticos, atrelados ao real e que dariam significado a outras invisibilidades. Mesmo que, em outras propostas artísticas, as intenções de Salcedo de tratar do sofrimento das vítimas da violência possam parecer mais rapidamente aos olhos do espectador, como uma “evidência figurada” que perceberia os sentidos e os temas de modo mais direto.



Figura 10: Doris Salcedo, *Quebrantos*, intervenção na Praça de Bolívar, junho de 2019. Fonte: <[https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000\\_126427.html](https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html)>.

Por vezes, o que Salcedo apresenta como arte, sob um “signo incompreensível”, exige uma tecedura simbólica nunca possível sem as forças da imaginação, da ficção e da invenção, pouco provável de fazer sentido sem *delirar nos corpos* daqueles que a olham. De qualquer modo, percebe-se que para um artista, no atual paradigma artístico, a justa distância ou a possível aproximação do que se insere e do que se retira em um espaço expositivo, como operação estética, pode dar a ver, por consequência, uma postura moral e uma atitude filosófica em relação ao tema trabalhado e à construção de um pensamento político em fomentação.

Para além da declaração acima, supõe-se que é com uma justa posição que a artista se preocupa, o quanto se pode desviar os sentidos e os entendimentos daquilo que, para ela, é importante não deixar passar, nem esquecer, pois, como artista, ela entende profundamente que discursos podem ser conduzidos e desconstruídos. Talvez, por esse motivo, ela faça escolhas estéticas por peças e imagens mais frágeis e sutis, em que toda brutalidade e sofrimento com o qual ela trabalha – como um bloco denso – torne-se efêmero, mínimo, pressupondo que apenas uma diminuta parte possa ser contada, relatada, transmitida. O resto permaneceria, à sua maneira, informe. O que para mim, enquanto espectadora, é uma tomada de decisão de intensa carga moral e filosófica, que *interrompe ostensivamente* o fluxo dos acontecimentos mundanos.



Figura 11: Doris Salcedo, *Palimpsesto*, 2017/2018, Museu Reina Sofía, 2017. Fonte: <[https://whitecube.com/channel/channel/doris\\_salcedo\\_palacio\\_de\\_cristal\\_2017](https://whitecube.com/channel/channel/doris_salcedo_palacio_de_cristal_2017)>.

Se *Shibboleth* é um sintoma, é por ser uma peça *demasiadamente singular para propor uma estabilidade de significação* – como Didi-Huberman entende sobre “trecho” –, por deixar de modo líquido e inconstante certos modos de sentir as questões globais e locais de território, limites e fronteiras, desde a América do Sul ao Reino Unido.

Em um mundo de alguns poucos donos de muitas posses, que querem definir para o outro o lugar do outro, em que tantos se movimentam em tensões intensas, em que a chance de encontrar o outro, o radicalmente diferente de mim, continua a gerar questões de enfrentamento, preconceito,

perseguição e isolamento, discutir sobre algo que pode nos separar continua pertinente. Provocativa, Salcedo prefere não dominar os pensamentos, nem partir de dentro do abismo e, tampouco, espera por algo fora dele para agir artisticamente. Antes, é do entorno da vida que se oferece o vasto, o lastro para as imagens íntimas e de experiências de exclusão, de separação, de tensão e ruptura.



Figura 12: Doris Salcedo, *Fragmentos*, pisos moldados com a fundição de mais de oito mil armas entregues pela guerrilha FARC, Museu Nacional da Colômbia, 2018. Fonte: <<http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html>>.

E, para além da querela entre invenção e realidade, o que Salcedo expõe permanece à flor da pele ainda que ela trate, muitas vezes, das sombras sociais do mundo. Por tudo isso, atenta à reflexão da filósofa Mondzain sobre o perigo que existe em não sabermos mais iniciar um olhar à nossa própria paixão do ver e porque devemos saber construir uma cultura do olhar, para não sermos devorados pelo regime das visibilidades, cito aqui seu aviso:

Compete então àqueles que fazem imagens construir o lugar daquele que vê, e àqueles que fazem ver as imagens serem os primeiros a conhecer as vias desta construção. A imagem exige uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que cruzam os seus olhares na partilha das imagens (MONDZAIN, 2017, p. 36).

Por uma nova gestão da palavra é que se investe em um certo balbuciar, em uma maneira e atitude de pronunciar algo que talvez *salte aos olhos*, como demanda esse tipo de obra de arte que nos confronta, nos coloca em um estado de confusão e aguçamento, precisamente por atrair

abordagens interessadas na possibilidade de expansão, partilha e compreensão das dinâmicas, tanto sociais quanto artísticas e em formulações tanto teóricas quanto sensíveis, condição que suponho ser possível também perceber em outras obras da artista colombiana.

Essa relação é visível não somente na superfície mesmo da situação dilacerante que uma sociedade violenta pode produzir, mas, pelo modo como as questões artísticas e sociais permanecem ativas nas mais variadas plataformas, frequentemente, por meio de uma camada visual vinculada de modo estreito ao solo. Atitude estética que implica o olhar do espectador para baixo, para um plano horizontal, em que as hierarquias se achatam, nem sempre lisas, como nos mais recentes trabalhos *Quebrantos* (2019), *Palimpsesto* (2017/2018) e *Fragments* (2018).

Essas operações contém, de certo modo, uma dimensão passional, algo carnal e concreto que delira no espaço, relativo aos corpos perdidos, esvaziados, esquecidos para os quais a artista declara prestar lutos, elaborar pequenos memoriais e, para quem, singularmente, dedica sua energia, permitindo que o problema da violência seja ouvido, visto, sentido pelos espectadores que, por sua vez, estariam aptos a perceber a transposição do brutal para o que há de permanente/impermanente.

Para um sujeito compreender as nuances desse social, imerso em experiências negativas, elabora-se outro modo de sensibilidade, mais íntimo e mais “à flor da pele”. Trata-se menos do emocional e mais daquilo que toca a intensidade dos gestos e do olhar, daquilo capaz de engendrar linhas de força e fuga – partilhando a possibilidade de encontrar um lugar livremente indeterminado, de deslocamentos, entre delírios e definições, entre as incertezas e as esperanças.

## CAPÍTULO 2 ARTISTAS, ENTRE INCERTEZAS E ESPERANÇAS

### II. TERESA MARGOLLES

#### ¿DE QUÉ OTRA COSA PODRÍAMOS HABLAR? LIMPIEZA: trincheiras do visível.

“Agora, se as telas são suporte, também o sangue o é, é o suporte do que restou de uma vida” Teresa Margolles [Catálogo *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* 2009, p. 91, tradução nossa].

“As imagens aumentam ou diminuem nossa potência de agir?”  
Marie José Mondzain [*A imagem pode matar?* 2017, p. 105].



Figura 13: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <<https://universes.art/venice-biennale/2009/tour/mexico/03-margolles/>>.

Por vezes, a obra de arte tende a divergências – sobre o que ela dissemina – que desencadeiam uma série de reflexões atraentes aos mais diferentes olhares que buscam, cada um a sua maneira, um sentido, um objetivo, uma cena. É porque a obra de arte, por meio de seus atributos sensíveis, oferece ao olhar alguma coisa a partir da qual se pode imaginar, a partir da qual se inicia uma busca teórica para saber como certa obra instiga e co-responde (a) o mundo que a rodeia. Determinadas vezes, é entre formas de pensamento e discursos das páginas históricas, sociológicas,

filosóficas que aprendemos a organizar tais sensibilidades (e, por que não, sentimentalidades) em contraste com a cacofônica contemporânea.

*¿De qué otra cosa podríamos hablar?* é o que se escuta em meio a esse ruído atual que enseja abafar os ecos do porte da artista Teresa Margolles, cuja questão permanece diante dos inúmeros fatos limites em seu contexto social mexicano. Sem recorrer ainda ao conjunto de imagens<sup>37</sup> que dão corpo a esse título e, demorando-se nesse enunciado escrito na língua materna da artista, algo convoca uma multiplicidade na interrogação, indiciada pelo plural, mas oculta na sentença. A presença dissimulada do pronome nós – domínio *feito de inclusão, aceitação e confirmação*<sup>38</sup>, segundo a observação de Bauman (2012) –, deixa já visível no título uma lacuna abandonada, um “nós” em espera, talvez por um público, cuja indeterminação não seria motivo para se manter o silêncio frente aos problemas sociais da violência, igualmente fora das fronteiras mexicanas. Como se o assunto do qual a artista trata não pudesse ser evitado pela arte, pelos artistas, pela sociedade que, obviamente, poderia, sim, falar de várias outras coisas, mas prefere não, já que falar de outro assunto seria orientar o visível para outra direção, cujos sentidos não demonstrariam esse “nós” acossado.

Para aquele, muito ou pouco habituado com o tempo e o espaço contemporâneos da arte, àqueles familiarizados ou não acostumados com o contexto social dessa artista, é importante atentar para o peso de suas palavras, para suas intenções, do mesmo modo que a artista atenta para o peso do destino de seu país – território de conflitos entre narcotraficantes, militares, policiais, envolvidos em execuções, decapitações e tiroteios – o qual remonta uma situação comparável à zonas de guerra civil. É com aquela urgente afirmação e, concomitantemente, dúvida premente, antecipadas por um sinal gráfico, em sua dupla orientação e direção<sup>39</sup>, que se estabelece um diálogo com a proposta artística e com um sentimento de incerteza declarada por Margolles:

Como conviver e produzir numa situação tão problemática? Essa é a pergunta que me faço sempre: como produzir dentro dessa situação de conflito e conseguir um resultado que discuta e transforme esse ambiente na beleza que se pode chamar de arte? Como ter um produto e falar de arte a partir disso? (MARGOLLES, 2014).

<sup>37</sup> É por meio de um conjunto de imagens que a pesquisadora conheceu a proposta de Margolles, realizada em 2009, especificamente por registros em fotografias, vídeos, entrevistas e pelo catálogo de exposição.

<sup>38</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.47.

<sup>39</sup> A orientação e direção dos sinais de interrogação, simbolicamente, indicam uma interpretação geográfica, que inclui o México no hemisfério Norte; e por uma interpretação histórica, que o inclui na América Latina; território americano tão perto e tão longe do primeiro mundo.



Figura 14: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <[http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2009/06/11/arts/20090611-ABROAD\\_6.html](http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2009/06/11/arts/20090611-ABROAD_6.html)>.

Em uma entrevista concedida à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), de Recife, em 2014<sup>40</sup>, Margolles estrutura uma espécie de angústia e mostra uma postura que compartilha sua incerteza construtora de um processo de pensamento e de criação. Citar a artista desde o início é, em alguma medida, trazer à luz a atitude de Margolles de tomar a palavra, perante o material com o qual trabalha, produto formatado em um ambiente de silenciamentos, áreas de conflito das quais a artista extrai suas consistências imagéticas, criadas por métodos plurais. Dentre as operações extremas de recolher, *in loco*, resíduos da violência, no perímetro urbano de cidades afetadas<sup>41</sup> pelos cartéis de drogas – onde se acumulam estilhaços de cacos de vidro oriundos de tiroteios, até vestígios de sangue de pessoas assassinadas –, passando por testemunhos dos familiares das vítimas, pelo registro das mensagens, de narcotraficantes, deixadas nas cenas de crime e pelas páginas de jornais sensacionalistas, Margolles mantém a produção de fotografias, jóias, cartões, tecidos bordados, bandeiras, vídeos e ações, dentre outros médiuns.

<sup>40</sup> Em decorrência de um trabalho realizado nessa instituição. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/130-blog-da-fundacao/entrevistas/415-violencia-e-arte-entrevista-com-teresa-margolles>>. Acesso em 24/04/2017.

<sup>41</sup> Por exemplo, Juárez, cidade que faz fronteira com os EUA; Culiacán, cidade de nascimento de Margolles e onde se encontra um dos maiores cartéis de drogas do México.



Convidada para representar o Pavilhão do México, na 53ª Bienal de Veneza – *Fazer Mundos*, de 2009, Teresa Margolles apresentou algumas dessas operações, expondo o seu país ao olhar dos outros, de uma obscura e nada glamurosa ótica. Com a curadoria do historiador de arte mexicano, Cuauhtémoc Medina (1965-), importante mediador dos trabalhos de artistas da América Latina, Margolles realizou uma série de trabalhos como *Mesa*, *Bandera*, *Ajuste de cuentas*, *Sangre recuperada*, *Narcomantas*, *Sonidos de muerte e Limpieza*<sup>42</sup>, instalada no Palácio Rota Ivancich. Este é um prédio do século XVI, com restrições de conservação e manejo, cuja ambiência austera, e um tanto decadente, colaboraram para intensificar os efeitos dos diferentes elementos expostos, enquanto instantes de uma mesma imagem incorporada.

Após a questão-título, esses nomes aparecem, especificando a ação da artista, como vestígios de uma mesma investigação, começada nos anos de 1990<sup>43</sup>, quando Margolles entra em contato material com a morte. Nesse período, a artista criou um coletivo de artistas chamado SEMEFO<sup>44</sup> – sigla inspirada na instituição Serviço Médico Forense da Cidade do México, onde também estudou – cujas experiências em arte partiam do interesse sobre as fases do corpo morto, de origem animal e humana, utilizando materiais orgânicos, como gordura e fluidos corporais, desde o interior do necrotério, sendo obtidos com ou sem permissão legal.

Posto isto, esta análise concentrar-se-á em um desses trabalhos: *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (2009).

Com restritos traços retinianos, essa ação envolve uma pessoa – que não se conhece – em uma sala vazia, um esfregão, um balde vermelho de plástico com um líquido ignorado. Nesse espaço desabitado, observa-se que alguém se utiliza desses materiais, pelo menos uma vez ao dia para a limpeza. A cena permaneceu em construção, assim, durante os seis meses de exposição, nos

---

<sup>42</sup> Esses trabalhos foram expostos no Pavilhão, enquanto outras ações foram realizadas extramuros, como *Embajada*, *Preparación de Sangre recuperada*, *Preparación de Sonidos de muerte*, *Paseo de las joyas*, *Tarjetas para picar cocaína*, *Bordado*, *Intervención pública con Bandera*, *Bandera sumergida*, *Bandera flotando*, *Escurrido*, *Bandera arrastada*. Todos esses trabalhos mantêm uma relação literal com a forma com que aparecem, sempre introduzidos pelo título principal.

<sup>43</sup> Com mais de 20 anos de carreira, a primeira exposição individual de Margolles foi em 1997, em Madri, intitulada *Cadáveres*.

<sup>44</sup> O grupo contava com os artistas Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta e Carlos López Orozco, ligados à Universidade Nacional Autônoma de México. SEMEFO participou de algumas exposições em museus mexicanos como o Museu de Arte Carrillo Gil, o Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, o Museu Rufino Tamayo. Disponível em: <<http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/grupo-semefo>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=WNKfHH87whk>>. Acesso em 24/04/2017.

quais aquele conteúdo foi continuamente espalhado pelo piso veneziano a ponto de impregnar uma fina e quase transparente camada.

A princípio, visualmente, nada nesta cena destoa de uma prática conhecida de limpar e, independente de se estar, mais ou menos, inteirado da trajetória da artista mexicana, parasitar aquela sala não seria suficiente para o espectador, assim como não o seria perquirir as imagens fotográficas dessa ação, de maneira que qualquer informação adicional precisaria ser sentida pelo público e, portanto, necessária para o sentido geral da obra, porque, caso contrário, o que mais se poderia compreender frente à esse gesto?<sup>45</sup>

Em uma cidade como Veneza, permeada de canais, à propósito, considerar a água poderia ser uma chave; afinal, por mais que alguns digam que a arte não compensa, ela pensa e ensina a pensar, no meio do caminho entre as coisas e os sonhos<sup>46</sup>, como diria Mondzain (2017). Assim, será preciso saber da origem desse reservado no balde – descrita então na ficha técnica da obra – para entender que aquele brilho efêmero no chão do Palácio é oriundo de um composto de água e sangue, substância verídica de pessoas assassinadas no México.

Essa substância usada como material de limpeza da sala, por um labor diário, transgride algumas condições básicas da água, a saber, ser inodora, insípida e transparente, três atributos, de imediato, violados pela artista que elabora sua forma mantendo apenas uma das características singular de todo líquido: seu comportamento irregular. Essa instabilidade habita, em partes, o espaço instaurado por Margolles, pois não se sabe se aquele chão corre o risco de ser tingido, nem se aquele piso, sobre o qual o público passa, está contaminado por um sangue cuja origem é, no mínimo, desconcertante. Desobediente ao senso comum, a artista propõe uma obra de arte que exige mais do que um pacto de credibilidade com o espectador, demanda a sua vulnerabilidade – tanto daquele que pôde estar lá em Veneza como dos que conheceram e irão conhecer a obra por fotografias e vídeos.

Dessa forma, é preciso confiar que, não é porque, no atual estágio da arte contemporânea, se pode fazer arte com qualquer coisa que basta qualquer coisa para fazer arte, como comenta o crítico de arte Thierry de Duve (2012)<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Talvez, especulando, poder-se-ia cogitar sobre a condição de trabalho de pessoas saídas de seus países, menos desenvolvidos, para países estrangeiros do “primeiro mundo”, sabendo que os mexicanos são grande parte da força trabalhadora imigrante nos EUA, por exemplo.

<sup>46</sup> MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2017, p. 12.

<sup>47</sup> DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012, p. 247.



Figura 15: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009.  
 Fonte: <<https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>>.

É preciso confiar que esse *qualquer coisa* – referente aos modos de apresentação e uso dos mais imprevisos médiums e temas – é considerado uma marca desse paradigma que autoriza e legitima artistas a exercitarem inimagináveis imagens/objetos/acontecimentos, evidenciando um período histórico cuja postura singular de cada artista torna-se tão relevante quanto sua obra. Afinal, se tudo está liberado, cabe ao artista a decisão de se proibir de usar, ou não, certos sinais/objetos, de apresentar, ou não, certas visibilidades/sonoridades, por uma conduta que recai sobre a coerência interna/externa de seu trabalho, vinculadas à carreira artística e à plasticidade com a qual dobra a normatização das coisas, inventando-se a cada instante, também, através de uma trajetória pública.

É em nome desse interesse, sob essas estruturas, que se instiga a reflexão sobre *Limpieza*. Se a obra provém da decisão de Margolles de manipular uma coisa orgânica como elemento estético, algo abjeto como objeto, ela demonstra a transitividade assumida para esse fluido-forma e, com isso, a artista faz o objeto/abjeto deslizar de uma camada para outra na esfera do social, de uma camada para a outra na esfera da arte contemporânea.

A maneira com que a artista – inquieta e não satisfeita com certa visibilidade dada pelas páginas de jornal mexicano, pela televisão e rádio internacional ou local – transfigura um fato

diário<sup>48</sup> em uma realização pontiaguda, contrasta com o realizado por outros dispositivos históricos, jurídicos, econômicos, em especial, pelos meios de comunicação que não raro se referem ao humano de modo banal e cruel, seja por manipulação de imagens e legendas, seja pela alta fugacidade com que sobrepõem acontecimentos, sobrepondo, também, ao leitor já impossibilitado de sentir, cada fato em sua circunstância. No final das contas, talvez nenhuma explicação racional, lógica e estatística da violência seja suficiente quando desacompanhada de medidas diretas de mudança e efetivas implicações de justiça, por uma empresa política abrangente e responsável. O que, de algum modo, justifica a busca por um específico saber de dinâmicas erigidas sob outra forma de gestão e racionalidade, uma que possa mexer nas normas e deslocar valores.

Toda essa sensação de movimento e transfiguração aciona o pensamento filosófico analítico de Arthur Danto, em sua obra *A transfiguração do lugar-comum* (2005)<sup>49</sup>, livro que discute o modo como os objetos banais tornam-se arte e as provocações que disso surgem. O título fala em transfiguração daquilo sem valor artístico convencional que, por meio dos gestos e das experiências transgressoras de artistas, “simplesmente” deslocaram um objeto qualquer, de um ambiente cotidiano, comercial e banal, para um ambiente em que o olhar praticado espera ver algo qualificado como arte. Os casos mais notórios são o urinol de Marcel Duchamp (1917), que apesar de assinado e datado tal qual uma pintura tradicional, é um objeto da indústria sem qualquer relação de valor com uma obra de arte para sua época. Outro exemplo, repetido por Danto, são as caixas de sabão em pó *Brillo*<sup>50</sup>, de Andy Warhol, expostas em 1964. Nessa investigação, o autor se esforça para esclarecer os motivos que levariam um objeto a ocupar um lugar na arte e um outro idêntico, em sua estrutura e aparência, ocupar um lugar comum, de modo que, se esses específicos critérios se embaralham, como distingui-los? Segundo a reflexão de Danto:

Aprender a distinguir entre a aparência e realidade é uma experiência de outra ordem, um pouco mais filosófica do que a de aprender a distinguir entre carne de porco e carne de vaca ou entre homem e mulher, e somos obrigados a fazer um esforço para esclarecer as coisas, tanto mais que distinguir entre aparência e

---

<sup>48</sup> No final de 2008, antes da exposição, foram contados mais de 5 mil assassinatos no México. Em 2017, o *El País* divulgou que 31.174 pessoas foram assassinadas. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/30/internacional/1532975393686143.html>>. Acesso em 30/08/2018.

<sup>49</sup> Danto, Arthur.C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>50</sup> Andy Warhol expõe na galeria essas caixas de sabão em pó da época idênticas às vendidas no supermercado norte-americanos. O que leva Danto a perguntar por que as caixas de supermercado não são arte e quais considerações devem ser relevantes para pontuar essas diferenças.

realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real (DANTO, 2005, p. 52).

Sabe-se que o filósofo elenca alguns exemplos muito menos controversos do que os objetos com os quais Teresa Margolles decididamente trabalha, uma vez que o argumento da transfiguração baseia-se em objetos idênticos de diferentes status, que “precisam” de um pensamento que os diferencie. Em consideração a isso, antes de tomá-los como universos não convergentes, é necessário salientar que esse feixe de pensamento de Danto foi produzido em uma época de inúmeras fenômenos artísticos radicais, até então, não vistos em grandes exposições de arte. Assim, por essa via, ele pôde argumentar que a arte chegou a um momento de sua experiência, em que o espectador perde muito, caso ainda apoie-se, exclusivamente, nas propriedades visuais de um objeto, para o identificar e o julgar artisticamente ou não. Essa abordagem demonstra que existe arte mesmo quando não se contenta com a aparência manifestada, já que ela não é capaz de ser, restritamente, o fator de discernimento e, portanto, abre um lugar, no tecido das percepções, para o conceito no artístico, no sentido de elucidar as possibilidades dos recentes objetos em arte. Danto afirma que, a partir de certas obras, ultrapassado o limite sensorial, o apreciador de arte aprende a ser alguém capaz de identificar as especificidades de cada coisa, por uma cadeia de raciocínios e análises das situações, não sendo mais aquele ser, preso na caverna de Platão, escravo das sombras, cuja acessibilidade ao mundo se reduz a cópias de uma verdade fora e distante dali.

Afinal, nada é totalmente indiscernível e transparente, especialmente quando se sabe que determinada coisa está em um contexto de arte, em um determinado tempo. E, a partir daí, espera-se dela mais do que um mero objeto poderia oferecer, pois a arte construiu historicamente um sistema próprio de objetos e signos, transformados pelas operações e situações poéticas em exemplares sobrepujantes de sentidos, conceitos e ambiguidades.

Nessa publicação, as considerações expostas pontuam a necessária busca por outros motivos e argumentos que nos indiquem mais claramente essa transfiguração, esses motivos racionais que, na verdade, não agem sobre a figura, mas diretamente sobre o como se relacionar com o conceito de arte, com o tempo histórico, com o contexto e as referências que compõem esse conjunto, o que permitiria estabelecer critérios de discernimento e significação, de modo geral, a relação mesma entre o sujeito e o objeto de estudo. Segundo Danto (2005, p. 297), “essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela

simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte” já que *o gesto do artista* é observado como um *ato filosófico*.



Figura 16: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Narcomantas*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <<https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>>.

Posto isso, seria interessante zelar, sob os alertas de Arthur Danto, pela imbricada relação entre o sujeito, a obra e seu substrato material (relação não é redução), através da qual se desembaraçarão os fios sensoriais, conceituais e simbólicos. Pois, parece-me, que a condição aguda de *Limpieza* é atributo das tensões e contradições sem as quais, talvez, não se produziria tamanha tremulação. Um deslocamento sem o qual não se faria qualquer espécie de arrumação das certezas e posturas. Ao narrar seu processo de trabalho, Margolles conta que caminha pelas ruas de certas cidades, onde ocorreram conflitos violentos, para “ver quais foram as marcas que este fato deixou nela; ver suas feridas.” (MARGOLLES, 2009, p. 86, tradução nossa). E, então, a partir dessa posição observadora, pega aquilo que foi esquecido, ignorado; aquilo que vai se tornando resto. Nas constantes buscas por evidências dessa violência anunciada, a artista fala que *Limpieza* partiu de uma pergunta: quem limpa o sangue do assassinado? Quando uma pessoa é assassinada e deixa seu sangue na cidade talvez a família ou os vizinhos encarreguem-se desse peso, mas, quando são mil, quando são seis mil, quem limpa o sangue da cidade?

É preciso fazer coro à atitude da artista à procura de mais indícios e seguir os passos de seu *ato filosófico*, assim como também formular proposições, como elaborou o artista conceitual

Joseph Kosuth, em *A arte depois da filosofia* (1969), que defendia a função da arte de propor questões, ideias, perguntas, por meio do diferente trabalho com a visibilidade, ou seja, defendia uma nova definição de arte, feita pelos artistas da época, equivalente à nova linguagem conceitual em experimentação, oposta aos encantos da visualidade de um Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, e presentes na longa tradição pictural que Kosuth, daquela arte contemporânea, queria superar. Para tanto será proveitoso, dar forma a certas perguntas: a visibilidade do problema da violência estaria condicionada pela inserção de um elemento orgânico? Caso o sangue fosse recriado, química e artificialmente, o peso do discurso estaria em risco? Mudar a materialidade artística é mudar os sentidos da obra?

Em *Limpieza*, a artista poderia falar e mostrar o mesmo, usando um composto artificial, mas jamais falaria do mesmo modo, jamais com o mesmo alcance, porque *aquele que fala cifra seu pensamento*, como esclarece Merleau-Ponty (2002, p. 27)<sup>51</sup>, porque o pensamento já não pode se manter o mesmo quando é convertido por outro código, quando é outra forma que faz falar. Assim, o que é aparência não pode se distinguir da realidade, justamente porque não se trata de um sangue cenográfico que substituiria o sangue derivado de um assassinato. Nessa obra, o sangue não imita o sangue, ele opera um pensamento enquanto suporte vivo que é, permite ver o que ficou, ou melhor, o que resistiu àquela intensidade, o que passou por processos de perda e, desse modo, o preparado diluído, literalmente, perde algo de sua densidade, mas não de sua presença. Portanto, o grau de concentração do trabalho não está em seu volume, somente; além da aparência, existem as informações técnicas, o título; está também antes dele, em um estágio intuitivo, quando se dá a ação de derramar aquela água e, de fato, limpar a sala. Um dos processos elaborados para essa peça é descrito pela artista:

Leio o jornal e me inteiro do lugar exato do crime. Uma vez que é levantado o corpo e se fez a perícia própria da lei, se limpa (meus colaboradores e eu) a zona onde contém sangue com as telas umedecidas. Absorve-se. Depois, a tela é seca; uma vez seca, se transporta ao lugar onde será a exposição e aí, com a água local, se volta a hidratar. Com essa mistura, se limpa o piso (MARGOLLES, 2009, p. 90, tradução nossa).

---

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

Dessa forma, se a água estava lá, contida em baldes, é porque alguém a recolheu, indiretamente, olhou para aquele decomposto da cidade, alguém o reclamou e reconheceu aí uma espécie de médium. Da náusea ao encontro com a crueza que faz parte desse trabalho, que afeta e contamina – mesmo de longe, mediado por leituras, fotografias e registros videográficos – passa-se por uma intensa sensibilização de uma problemática social, bem como, encontra-se uma tomada de decisão artística. Intensidade que afeta porque, de maneira efetiva, Margolles inclui uma prova da violência que, depois de seus processos, se torna um precário rastro; atitude que escuta o que os restos dizem e os faz infiltrar, pela linguagem, no sólido ambiente, controlado e seguro, cujo mecanismo de defesa atua ao expor-se; quando o ambiente artístico se abre a experiências sem fronteiras do medo e da angústia, envolvendo-se e deixando-se contaminar.

Entre movimentos taciturnos e de balbuciamiento, tropeça-se mais uma vez em outra interrogação: seria necessária a verdade do real para autorizar a arte a tratar do real?

O real, também caracterizado por Bauman (2012)<sup>52</sup>, como “inacabado, incompleto e imperfeito, pela sua falta de firmeza e fragilidade”, é uma noção repetida, nesse contexto, pela assertividade das palavras do sociólogo para com a situação dessa obra artística que, desde o começo, a meu ver, oferece conceitualmente uma ação inacabada, incompleta e imperfeita, porque não realiza a ideia de limpar, propriamente dita.

Seria essa instância fugaz e frágil, que faz parte desse componente real, que lhe daria um mínimo de controle necessário para administrar aquilo que se tem de realizar, mas não se pode? Quando a artista objetifica o sangue, ao descartá-lo pelo solo do pavilhão, em Veneza, gesto final que não é ela quem faz, ainda que seja Margolles quem o insere no mundo da arte, submetendo-o a outra acepção, não indicaria uma certa contradição? Por que colocar na mão do outro a tarefa de *Limpieza*?

Um fato é que a condição especial do sangue não inibe a artista de mover uma transmutação. Outro fato é que a escolha desse médium é uma decisão de quem não deseja poupar quase nada ao espectador, pois é preciso que se ouça todo o vazio daquela sala, além dos *Sonidos de muerte*; que se veja toda a verdade recuperada, apresentada, com o olhar crítico da vida. Terceiro fato é que um fragmento é um resto resistente de um regime social, nunca inteiro. Essa fatia de um fato social como a violência é trabalhada, a meu ver, pela decisão da artista de desabilitar a capacidade da ilusão de narrar, ainda que, por outro lado, qualquer estilhaço do real social, se deslocado, supõe-

---

<sup>52</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 296.



se já subsumido em terras ficcionais, onde a expressão faria um pacto com a memória de livre uso, sob uma subjetiva apropriação e suas lacunas.

Aquele que decide narrar, seja como for, sai do seu estado de indiferença e, nesse movimento, nesse específico lugar, *Limpieza* acolhe também uma outra margem, para lá do oceano Atlântico, distinta e nublada, uma que não deseja a confusão: é preciso mostrar essa *sanguinificação*<sup>53</sup> para fazer ver o que acontece no México, agora, no mundo, e que está mesmo acontecendo até naquele “condomínio” Europa, em um ambiente controlado e privilegiado de exposição, inevitavelmente. No domínio do necrotério, havia uma separação regular de papéis entre o legista e o cadáver (na maioria das vezes sem identidade) quando uma família espera do lado de fora. Como relata Margolles sobre sua posição: “estava nessa linha que separa os dois: o filho e a mãe, o pai ou o amigo. Agora, estou trabalhando publicamente na rua, ante o olhar de pessoas que sabem a essência do que estou limpando” (2009, p. 92, tradução nossa).

A prática metodológica da artista de coletar a substância *in natura*, na rua, com a ausência do defunto, limpa as relações anteriores postas; a linha invisível, identificada pela artista, reaparece entre aquele que faz e aquele que olha, quando busca os vestígios acumulados nas ruas do México e quando propõe a ação nas salas do Palácio, em Veneza.



Figura 17: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <<https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>>.

<sup>53</sup> Sanguinificação deriva da palavra *haematopoiesis*: processo de formação e maturação das células componentes do sangue. Esse sentido biológico fornece mais uma camada de interpretação, para o espectador, sobre a específica escolha artística de Margolles.

Essa posição de encontro que Margolles ocupa, sem abstenção e neutralidade, pressupõe mais uma atuação que não evita o campo social turbulento, de crimes e tragédias. Quando, muitas vezes, as pessoas já aprenderam a viver em áreas de intenso risco, por volume e insistência, elas passam, no fim, a não pensar nisso, a querer esquecer e eximir-se, enquanto possível, desse desconforto, que prossegue sem grande intervenção<sup>54</sup>. Diferente é quando a arte, que não faz lei, não cobra imposto e nem se ocupa do poder de governar a vida em uma sociedade, no geral, oferece ao olhar individual de cada sujeito, ainda que efêmero – durante o curto período de uma exposição, em uma discussão crítica ou ainda em leituras –, uma espécie de liberdade imaginativa, que pode desconstruir e trair as expectativas cognitivas de um mundo homogeneizante. Mas, de fato, a arte não pode se neutralizar dessas correntes arbitrárias que pretende, de modo contínuo, assegurar todo controle, inclusive, sobre as singularidades tão vulneráveis às influências colonizadoras das subjetividades. Essa dimensão poderia ser definida pelo pensamento de Félix Guattari (1992), segundo o qual a subjetividade seria “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19)<sup>55</sup>.

Ao ajustar seu próprio território social com o *território existencial*, em seu modo plural de ser e estar nesse lugar como artista, Margolles trabalha as distâncias e as amplitudes de visibilidade/invisibilidade. Como se a visibilidade e a invisibilidade do fenômeno violência permanecesse, a rigor, tanto no espectador, de um lado – e sua livre associação entre o exposto dentro da galeria e o fato acontecendo, no agora e a todo momento – quanto na água, de outro, não transparente nem turva, em algum momento da ação visível; e ainda, invisível, ao passar do recipiente que a guarda à superfície que a absorve.

Essa dupla presença viria, por outra perspectiva, por meio da postura figural da artista que, não raramente, em apresentações ao público, está vestida de negro, óculos escuros e boné. Em uma espécie de íntima coerência, para além da relação da cor com os momentos de luto, no ocidente, observo, nessa escolha de indumentária, uma declaração discreta e necessária daquela que transita

---

<sup>54</sup> Repensando, quando uma determinada realidade social não interfere em si mesma para reparar e reestruturar suas questões, respondendo-as, a problemática permanece em aberto e, do mesmo modo, delibera operações criativas, subjetivas, que atravessam a mesma realidade e, dela, tomam para si elementos próprios, uma vez que, além de qualquer disciplina, o real adere a todas as práticas sociais.

<sup>55</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

entre o submundo e o mundo das luzes – exposições, galerias, entrevistas audiovisuais –, em um país conhecido por sua outra relação com o defunto. Margolles contrai esse culto lúgubre em direção a procedimentos em absoluto festivos, contrastando a catarse nacional mexicana com uma realidade atual que, não obstante, nunca poderíamos comemorar.

Entre essas palavras, algo impetra essa *Limpieza* inevitável, uma vez que a questão é tão pungente, massacrante e, paradoxalmente, frágil. Frágil porque se trata de um resíduo aquoso com sangue, de resquícios de vidas abandonadas, tiradas sob a força das armas daqueles que tão logo também serão impedidos de viver, numa cadeia de assassinatos e desaparecimentos vertiginosamente sem controle. Massacrante, porque a artista decide usar uma matéria viva, real ao invés de expressar o tema por meio de um composto artificial, identificando uma impossível distância que a imitação de algo traz. O fato de a artista trabalhar com essa categoria de materiais, desde os tempos do grupo SEMEFO e de ter participado de inúmeras exposições, de modo coerente esteticamente, não elimina a chance de se questionar sobre a insistência do uso dessa substância vital. De modo quase invisível, assim como fica o líquido quando seco, narra-se a incapacidade de controle desse tipo de problema social e a dificuldade de viver com isso: “Como conviver e produzir numa situação tão problemática?”, recito Margolles.

Essa problemática interfere rigorosamente sobre a posição do artista na história da arte, mais especificamente, as ressonâncias que emanam de uma certa iconografia moderna, nas obras emblemáticas de Ana Mendieta (1948–1985), *Traços do corpo*, de 1982, *Dando vida*, de 1975; de Frida Kahlo (1907-1954), com a pintura *Umas facadinhas de nada*, 1935; e de Regina José Galindo (1974-), em especial, a performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003. Três artistas que correspondem a três atos de uma mesma história latina de contradições, em que a violência, o corpo, o sangue e o território são recorrentes temáticas estéticas, cuja figura e apresentação por cada uma dessas artistas mesclam-se à construção individual das respectivas obras, genealogia à qual Teresa Margolles participa e, à sua maneira, confirma tal legado.

No catálogo da exposição, o curador Cuauhtámoc Medina afirma que o projeto de apresentação do México, em Veneza, precisaria “plantar o sentido conflitivo e de fricção” que acompanha o trabalho de muitos artistas há um certo tempo:

Por isso decidi trabalhar com Teresa Margolles, estando consciente de que as táticas e temáticas de seu trabalho dos últimos anos consistiam em abordar de modo não-sublimado os efeitos da violência nessa região do mundo, o que não é

uma anedota meramente mexicana, senão uma evidência dos fluidos sociais, cataclismas culturais e o drama político que envolve a globalização. Pleiteava-se conseguir um pavilhão que fosse um espaço de fricção (MEDINA, 2009, p. 83, tradução nossa).

Transpondo o pensamento, se aquele sangue é abjeto ou objeto, coisa especial ou banal, concretamente, deveríamos nos posicionar à beira do simbólico. Em afinidade com a definição do termo, por Jung (1964)<sup>56</sup>, isso implicaria ir além do *significado manifesto e imediato*, por considerar determinado aspecto da imagem, da palavra, do gesto que não são exatamente definidos *ou totalmente explicados*. Então, à beira do simbólico, é um posicionamento sensível e conceitual, a partir das relações da obra de Margolles com as significações que possibilitam evocar uma imagem e tomar uma coisa por outra, por uma capacidade de vê-la diferente, de distanciar-se para ver não a coisa em si, mas uma outra imagem dela, pois nesse processo de limpeza, importa saber o que se trabalha como coisa-resíduo e de que maneira isso acontece. Isto é, para além das considerações feitas, importa saber o que seria o fenômeno de limpar, quem o executa, qual sua estrutura, quem o (des)constrói?



Figura 18: Teresa Margolles, *Sonidos de muerte*, instalação sonora, som ambiente de locais onde mulheres assassinadas foram encontradas, 2008. Visual Centre for Contemporary Art, Carlow (Irlanda), 2013. Fonte: <<https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>>.

<sup>56</sup> JUNG. Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

A princípio, limpar um ambiente com uma água residual que é produto de uma outra limpeza – a do tecido que absorveu o sangue de algum corpo caído em área de conflito – coloca, de novo, o contraditório no centro da proposta, em que a limpeza adiciona resíduos ao invés de excluí-los. Da atividade para a pensatividade, essa obra, dessa vez, não conseguirá diminuir os atritos, muito menos poderá amortecer os impactos, contracorrente à aptidão de toda água; da ação encenada para a ação simbólica, feita pelos parentes das vítimas, já que apenas eles poderiam, talvez, absolver o impuro e o esquecido, para serem eles mesmos a transfusão do medo e da vida, da lembrança e da ausência. São exatamente esses sujeitos, então, que dão à proposta uma estrutura de ressignificação: quem, uma vez, compartilhou do mesmo sangue, partilha-o de novo, outra vez, diferentemente, permitindo gestar novo sentido, através do abismo do próprio sentido. Gesto solene escrito pelo esfregão que não traz exatamente em si os restos da brutalidade da realidade social, marcada pelas disputas do narcotráfico, mas traz à tona um resquício simbólico da deficiente noção de vida perdida – evidências sentidas por meio das imagens das salas esvaziadas.

Reconhece-se, nesse gesto simples de uma atividade ordinária, em contraste, um ato de amor em nome dos esquecidos, dos sem solução, dos expostos ao mais intenso sofrimento. Ato constituído de certas energias do sagrado<sup>57</sup>, em um encontro de intenso desvio, indicado pela arena institucional da arte frente à vida em si, em sua forma resistente, líquida e pegajosa, em uma cidade flutuante como Veneza; o profano, por sua vez, está presente na mácula daquele espaço histórico, do passado preeminente, enquanto rota central de produtos e comércios, porém, mais agudo, no movimento de cada gesto de expurgar uma posição de indiferença, de invisibilidade, de marginalidade. Nesse ínterim, como restabelecer uma situação de diferença e liberdade a um corpo atrelado a um conceito de arte?

Antes de adentrar em mais um estágio de sentido, lembramos que o intelecto e a sensibilidade são competências ressonantes, como destaca o filósofo Paul Ricœur, “pode-se muito bem ter-se o entendimento na sensibilidade e vice-versa; compreender, entender, está ligado às percepções, apreensões sensíveis” (2006, p. 60)<sup>58</sup>. Portanto, o corpo, tecido de experiências, é que trama todo esse jogo conceitual de percepção e entendimento, é o mesmo que cruza os submundos, pois é a artista o sujeito que frequenta esses lugares de medo, degradação e exclusão.

---

<sup>57</sup> Essa lavagem, realizada com todo o aparato artístico, possui traços históricos e culturais com outros rituais de limpeza, oriundos de religiões afro-brasileiras em que a água e o banho acolhem diferentes intenções de purificação, renovação e celebração de um corpo descarregado do mal e, portanto, livre.

<sup>58</sup> RICŒUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

É Teresa Margolles quem intenta compartilhar o experimentado, de estar como artista naquele ambiente pouco propício à arte, porque pouco propício à vida. Desse modo, observa-se que a postura da artista é singular quando, categoricamente, é seu corpo vivo em experiência que está em contato direto com a realidade nua e, a partir daí, que a artista criaria camadas para produzir e fazer surgir um sentido, de um senso de realidade para o outro, que está lá na galeria e não em um laboratório médico e policial; que está acessando aquele real através da arte, acionando a sensibilidade não pela exposição de uma imagem direta da violência, mas pela sua sutil impregnação de efeitos de medo, de perda, de fim.

Efeitos pelos quais, possivelmente, se restituiria alguma liberdade aos corpos executados, cujos destroços simbolicamente, poderão conter alguma energia ínfima para formar um senso de preservação, memória e respeito à vida. Não por um gesto mágico, ritualístico, batismal, mas por uma força-invenção – habilidade de todas as pessoas, artistas ou não – que olha a morte como efeito dual da vida, fonte de signos *ad infinitum*, algumas vezes condicionadas, outras nunca determinadas. Com isso, Margolles toca camadas extra-territoriais de ameaça e angústia, sem nelas se soterrar, porque, afinal, são muitos os trabalhos e muito tempo investido nessa prática artística que insiste na sua singular desobediência social de estar nesse espaçamento de tensão, de propor outras visibilidades para o mundo: “Eu penso na arte como trincheira. Há vários meios de utilizar a arte dessa forma: fotografia, vídeos, instalação. Busco a forma que melhor pode expressar o que estou trabalhando” (MARGOLLES, 2014).

Nessa citação, para além do uso de uma gramática de guerra, a palavra trincheira aponta um lugar, apesar de tudo, produtivo. Derivada de *truncare* em latim, trincheira relaciona-se com *trancher*, em francês; *trincar*, em português. Esses verbos remetem, então, ao estado de algo precarizado, como o que foi truncado, mutilado, partido, ou ainda sobre a ação de um golpe que separa por corte, interrompe, bem como sobre a postura de alguém que decidiu, categoricamente, que ficou colérico.

Revendo os gestos, mais uma vez, trazer esse resto íntegro – entendendo-se esse resto como pedaço que integra um todo, sobra excedente do fim – não implica, por consequência, a ausência da imaginação – visto que um gesto não necessariamente elimina o outro, que se mantém em potência, ou seja, mostrar um vestígio real não exclui o rastro da imaginação; a presença do sinistro não exclui o desejo de seu oposto. Lugar que não se pode restaurar, mas está disponível à

imaginação da artista que nos consegue mostrar, nesse *deslucamento*<sup>59</sup>, nesse processo de transfiguração, a loucura do mundo.



Figura 19: Teresa Margolles, *Bandera arrastada*, foto-ação, 2009. Fonte: <<https://ilovemagenta.wordpress.com/tag/teresa-margolles/>>.

É então, nesse lugar radical, lugar de criação – que leva a extremos os significados inauditos, invisíveis, impensáveis – onde se constrói a atitude categórica de destilar das obras de

---

<sup>59</sup> É no processo poético, tanto com o real quanto com a ficção, que se notaria esse *deslucamento*, ideia destacada pelo teórico e crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva, citando o termo cunhado pelo filósofo polonês de origem judaica Günter Anders (1902-1992) para definir a poética de Kafka. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006

arte uma singular postura do artista; onde se observa como a artista utiliza uma sóbria visão de mundo para se proteger, ao mesmo tempo que a usa para manipular seu trabalho, em si, também entrincheirado e apoiado pelas instituições de arte que lhe permitem instigar um certo desalento, em alguns, e a denúncia de uma determinada realidade, em outros. Sobretudo, existe nesses gestos, como aponta Medina, um trabalho de historiografia da brutalidade, um registro da experiência social no México, cuja estética se forma nas táticas de câmbio entre necrotério e galeria, em processos de contaminação simbólica<sup>60</sup> que minimizam distâncias entre a arte, morte e vida. A partir dessa condição limítrofe, cujo mote nos faz sentir, justo, dentro de uma mesma e rasa vala, a humanidade não pode ser vista apenas como pura violência e medo, mas aberta aos devires, porque afeita à invenção de sentidos, às possibilidades e probabilidades, à empatia.

De uma conduta filosófica, que formula perguntas<sup>61</sup>, depara-se com uma cena de arte que responde, então, esteticamente, por meio de operações sensíveis que tocam a moral do artista, enquanto sujeito perpassado por todas as angústias e êxtases das experiências de estar no mundo; como prova de que algo está sendo feito, assim como lembra Bauman de que "a gente não se desobriga só porque percebe o quanto a tarefa é difícil. Ao contrário, ver a dificuldade da tarefa é o começo do nosso trabalho, não o fim" (2016, p. 40)<sup>62</sup>. Porque o sujeito, sob meu ponto de vista, de algum modo, imerso na pulverizada massa de incertezas e desesperanças, nos discursos e ações difusas de terror e indiferença, tenta sobreviver aos paradoxos e, ao mesmo tempo, não desaparecer na liquidez moderna. É então, por meio dessa postura de colocar em obra a força criativa exponencial do que persiste, efêmero e residual, nas plurais acepções das palavras, que não conseguindo mover o céu, a artista moveria o inferno, orficamente.

---

<sup>60</sup> MEDINA, Cuauhtémoc (org.). *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Editora RM: Cidade do México, 2009.

<sup>61</sup> Haveria um modo de conciliar a atividade do artista e sua singularidade, no mundo contemporâneo que macera as subjetividades e diferenças, sem rupturas e múltiplas perguntas?

<sup>62</sup> ZYGMUNT, Bauman; MAURO, Enio. *Babel: entre a incerteza e a esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.



Depois de cada guerra  
alguém tem que fazer a faxina.  
Colocar uma certa ordem  
que afinal não se faz sozinha.

Alguém tem que jogar o entulho  
para o lado da estrada  
para que possam passar  
os carros carregando os corpos.

Alguém tem que se atolar  
no lodo e nas cinzas  
em molas de sofás  
em cacos de vidro  
e em trapos ensanguentados.

Alguém tem que arrastas a viga  
para apoiar a parede,  
pôr a porta nos caixilhos,  
envidraçar a janela.

A cena não rende foto  
e leva anos.  
E todas as câmeras já debandaram  
Para outra guerra.

As pontes têm que ser refeitas,  
e também as estações.

De tanto arregaçá-las,  
as mangas ficarão em farrapos.

Alguém de vassoura na mão  
ainda recorda como foi.  
Alguém escuta  
meneando a cabeça que se safou.  
Mas ao seu redor  
já começam a rondar  
os que acham tudo muito chato.

Às vezes alguém desenterra  
de sob um arbusto  
velhos argumentos enferrujados  
e os arrasta para o lixão.

Os que sabiam  
o que aqui se passou  
devem dar lugar àqueles  
que pouco sabem.  
Ou menos que pouco.  
E por fim nada mais que nada.

Na relva que cobriu  
as causas e os efeitos  
alguém deve se deitar  
com um capim entre os dentes  
e namorar as nuvens.

Figura 20: Wisława Szymborska, *Fim e começo*, 2011. Fonte: Szymborska, Wisława; PRZYBYCIEN, Regina. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.92-93.

## CAPÍTULO 2 ARTISTAS, ENTRE INCERTEZAS E ESPERANÇAS

### III. JORGE FONSECA

#### FIOTIM, um desvio para o mar.

“Pelo labor da lábia. Por uma certeza dúbia. Pelo exercício da possibilidade”  
Jorge Fonseca [*Manifesto Fiotim*, 2015].

“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto”  
Gilles Deleuze [*Crítica e clínica*, 2011, p. 10].



Figura 21: Jorge Fonseca, *Fiotim: a oitava maravilha do mundo contemporâneo*, inauguração em praça pública, Ouro Preto, 2014. Fonte: <<http://fiotim.com.br/>>.

“Tempo de fruição: 10 minutos!” – informa um estandarte amarelo na entrada da galeria *Fiotim: a oitava maravilha do mundo contemporâneo*, do artista mineiro Jorge Fonseca (1966-). Enquanto uma paisagem realiza-se no fluxo de outra, mais urbana, supõe-se que toda a cena teria saído das páginas de um livro infantil, porém, olhando de novo, talvez seja uma projeção daquelas paisagens de calendários promocionais entregues com o botijão de gás. De qualquer modo, no centro dela, um carpete vermelho marca um palco; nas laterais, dois fundos diferentes convidam: “Venha apreciar o belo!”, “A arte ao seu alcance!”. E, entre enunciados, cercados por um jardim de plástico, com direito a flamingos e cogumelos, flores fluorescentes e quinquilharias giratórias e multicoloridas, um lugar aberto ao público está montado. Trata-se, pois, da obra *Fiotim – O Museu em Movimento*, um complexo circo-teatro-parque-museu-caravana e afins.

Se, muitas vezes, as obras expostas em galerias de arte contemporânea não demandam ao espectador contemporâneo um olhar publicitário – cujo conteúdo pode ser imediatamente absorvido –, que com frequência, apresentam uma materialidade compacta, escassa, indireta, na qual a percepção consome um tempo curto e fugaz, especialmente, quando o que se apresenta é somente um indício e uma centelha conceitual. Outras vezes ainda, estendem para muito além dos espaços expositivos, até mesmo da imagem, a potência de usufruto de uma obra de arte, em que dez minutos seriam desnecessários, porque impossíveis. Esse, no entanto, não é o caso de *Fiotim* que, a princípio, foi espelhado no renomado instituto de arte contemporânea Inhotim<sup>63</sup>.

Essa maquinaria imaginária surge daqueles centros de peregrinação e devoção brasileiros, que atrai todo tipo de gente “como nas quermesses e romarias, reverenciando, tirando fotos e querendo levar lembrancinhas daquela experiência quase sobrenatural”<sup>64</sup>, nas palavras do artista. Assim, de partida com essa específica ideia e imagem, Jorge Fonseca, em um gesto de artista-camelô, produziu um primeiro objeto para “vender em sua barraquinha”: um pequeno cenário emoldurado, meio jocoso, para porta-chaves. Nele vê-se cópias de um fogão de lenha, um filtro de barro, mesa, panelas, colheres, enfim, mini peças que compõem um imaginário da cozinha mineira. Tudo foi tingido de vermelho, a exemplo da obra de Cildo Meireles, o *Desvio para o Vermelho*:

---

<sup>63</sup> Situado no interior de Minas Gerais, na cidade de Brumadinho, Inhotim é um museu de arte contemporânea cujas galerias, pavilhões e espaços abertos expõem um acervo tanto permanente quanto transitório, dedicado a obras de célebres artistas brasileiros e estrangeiros. Foi criado pelo empresário da mineração Bernardo Paz, em sua propriedade particular, como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), e é mantido com patrocínios privados e públicos desde 2006.

<sup>64</sup> FONSECA, Jorge; FALCÃO, Rachel. *FIOTIM: o museu em movimento*. Belo Horizonte: FUNARTE, 2018, p.11.

*Impregnação, Entorno, Desvio* (1967 - 1984). Com uma camada de tinta, Fonseca recobre os referenciais imagéticos, tanto da arte contemporânea, quanto do comércio de objetos-*souvenir*. A caminho de um terceiro gesto sátiro, aproxima economias e estatutos divergentes, entre forma e lembrança, identidade e história, singularidade e padronização. Essa decisão de inserir uma terceira experiência fica evidente nas obras-*souvenirs*, expostas dentro de seu cubo nada branco, sua galeria móvel. Em alusão a certas obras de Inhotim, Fonseca brinca com a grandiosidade das peças lá expostas e o diminutivo das suas releituras. Como bibelôs, os objetos levam aquela inscrição comum, atestadora do acontecimento da visita, os quais associam lugar e memória: “Estive em Inhotim e lembrei de ti”.



Figura 22: Jorge Fonseca, vista interna galeria de *Fiotim*, 2015. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/galeriafiotim/>.

“Fiotim” é uma palavra variante, derivada de “filhote” a qual no uso corrente pode se reduzir a “filhotinho”, na linguagem oral informal mineira, que ganha ainda outra sonoridade quando se mantém o diminutivo e se contrai o final das palavras. Jeito informal, ao mesmo tempo, carinhoso de nomear. Essa linguagem é índice de uma fiel relação entre a arte contemporânea e o imaginário popular, regional, costurados desde o início da carreira do artista, no início dos anos de 1980, por meio de suas escolhas materiais e simbólicas. Mais do que uma variação onírica e alegre

de Inhotim, a operação de apropriação contida no título do projeto designa, antes, uma relação de procriação. Ideia que o artista redobra e anuncia: “Nada se cria, tudo se procria!”.

Para tanto, Fonseca mantém a ironia daquele neófito *souvenir* vermelho, tanto quanto a coexistência de dois universos, na medida em que, para ele, “a alegria deveria estar presente e a brincadeira deveria prosseguir, mas de uma forma séria e consistente. A intenção que se seguiu foi a de montar uma galeria de arte com as releituras das obras de Inhotim, em um trailer, engatar aquilo no meu automóvel e sair por aí” (FONSECA, 2018, p. 12). Com essa declaração pró-criação, condição de sua proliferação artística, Fonseca batiza um elemento após o outro com essa mesma energia plural, usando um vocabulário mais familiar do que estranho na apresentação de seus títulos. Esses, perdem o valor informativo de uma etiqueta-definição para representar uma espécie de ingresso com acesso livre ao espaço feérico do artista.

Este projeto destinado à estrada, então, contém os seguintes elementos: o cordel *A proeza do Mineirim*, feito do personagem *Jorge K* – performado pelo artista; um manifesto que apresenta a natureza da obra, como um impulso conceitual; uma série de fotografias do personagem e seus ditos em *As máximas de Jorge K*; a galeria-jardim *Fiotim*; um conjunto de brinquedos-escultura chamado *Everland*; a proposta *Carona*; o evento *Puxadim*; a atividade extra *Educativo Fiotim*, além de outras invenções ao longo das aparições desse fenômeno, no espírito vivo da obra em movimento. Cada uma das propostas estabelece uma relação mútua com a habilidade do artista de usar o valor das palavras e suas imagens, ao fazer do literal uma muleta para o sentido poético; do sentido polissêmico, uma arapuca melindrosa aos espectadores mais austeros.

A galeria *Fiotim* é uma pequena sala fechada no centro de um jardim cenográfico aberto, com 40 releituras de obras de Inhotim em miniaturas. Descritivamente, *Everland*<sup>65</sup> é formado por *Objetos Estéticos Relacionais*, esculturas-brinquedos disponíveis à interação nos moldes de um parque de diversão, que são devidamente nomeados de *Máquina de fazer artista*, *Máquina de abrir sorrisos*, *Renascedouro*, *Realizo*, *Curatriz – a contextualizadora voraz* e *Self-Game – o seu maior adversário é você*. *Carona* é uma modalidade de residência artística, em que três artistas desenvolveram trabalhos artísticos durante certos quilômetros da viagem realizada com o Museu sobre rodas. *Puxadim* compartilha o público e o espaço para que outros artistas possam se

---

<sup>65</sup> *Everland* aparece como o avesso da *Terra do Nunca*, lugar do personagem infantil *Peter Pan*; em referência ao parque de diversões *Neverland* do cantor pop Michael Jackson, bem como à obra sátira do artista Banksy, nomeada de *Dismaland*, um parque de pesadelos e distorções.

apresentar: músicos, contadores de histórias, malabaristas, poetas, atores, etc. *Educativo Fiotim* é uma atividade fora das cercanias de *Fiotim*, uma troca direta, porque não encenada, com escolas, moradores e passantes por meio de dinâmicas pedagógicas e palestras.



Figura 23: Jorge Fonseca, *Caravana Fiotim*, 2015. Fonte: <<http://fiotim.com.br/>>.

Além de transitar em Ouro Preto, Belo Horizonte, São João Del Rey, Pirapora, Rio de Janeiro, Goiânia, dentre outras cidades e vilarejos, uma das ações de *Fiotim* consistia em percorrer geografias com a *Caravana no Coração do Brasil*<sup>66</sup>. Essa parte da experiência traçou cerca de 6 mil quilômetros, entre julho e setembro de 2016, quando Jorge Fonseca e seus colaboradores seguiram o vale do Rio São Francisco, da nascente mineira até a sua foz tropical, em Alagoas. Quando um barracão construído no quintal de Inhotim – porte que não intimida Fonseca e nem sombra faz a ele – ganha sua forma nômade, um mestre-motorista capaz de conduzir o futuro “auditório de rua” nasce dessa procriação artística. Surge, então, entre objetos visuais, um corpo em cena, encarnado no próprio artista Fonseca, como porta-voz da fabulação: o catártico *Jorge K*.

Das representações e figuras, das imagens do rádio e da televisão, dos personagens do circo brasileiro, engajado desde uma psicodelia pop, passando pelo barroquismo solar, *Jorge K* configura em si toda a potência da obra.

<sup>66</sup> O projeto foi realizado com apoio do *Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais 2016*, da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Contemplado também com o *Prêmio Pipa 2017*, na categoria voto popular.

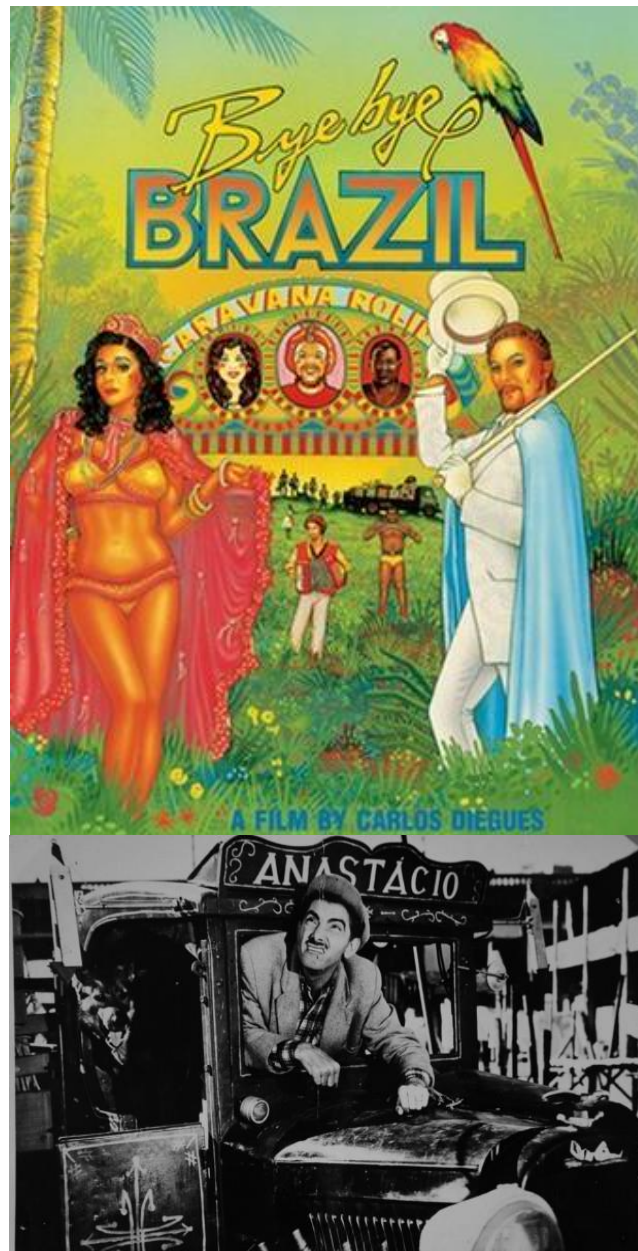


Figura 24: Cartaz do Filme brasileiro *ByeBye Brasil*, dir; Carlos Diegues, 1980. Fonte: <<https://www.imdb.com/title/tt0080482/>>; Mazzaropi no filme *Sai da Frente*, 1952. Fonte: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadas artes/acervo/atores-do-brasil/o-fenomeno-mazzaropi/>>.

Com os cabelos grandes e soltos, costeletas e barba estilizadamente feita, vestido com trajes azul e dourado, de cajado na mão tampada de pedrarias, o personagem instala-se, sem censura, em um harém de remissões: um domador de leões que se confunde com um imperador (kaiser), um

contador de histórias, vestido de *Soldadinho de Chumbo*<sup>67</sup> à sombra da escultura de São Jorge de Aleijadinho, um caixeiro-viajante com suas artimanhas, um apresentador ao estilo de Chacrinha<sup>68</sup>, com ares de Sidney Magal<sup>69</sup> e Michael Jackson, um aventureiro à *la Indiana Jones*<sup>70</sup>, além de um mascate vigarista e um camelô bom de papo.

Toda essa barganha carnal, administrada pelo artista-autor, por meio do artista-criatura, reúne e expressa outros corpos na ação de uma personagem que figura uma cultura, na maioria das vezes, excluída dos ambientes como os de Inhotim. Essas trocas de personagens deixam ver certas imagens de uma colonização, de ordem cultural, que ainda assim, não impediram nenhum imaginário de agir através de um mecanismo singular ao apresentar um perceptível e produzir um significável, no âmbito das visibilidades.

Para muito além da televisão brasileira, o personagem atrai mais olhares e diferentes abordagens, agenciadas por meio de uma onda dialógica de “Macunaíma” para Mazzaropi, de Czar Pedro<sup>71</sup> ao agrimensor “K”. Diante das múltiplas possibilidades de interpretação – seja pela ótica do cinema, da literatura, do teatro, da comunicação –, a letra K, letra que veio de fora do sistema do alfabeto português, quando posicionada diante do nome Jorge (máscara de proteção e marca de uma identidade babélica), ultrapassa os confins mineiros e relaciona-se com outras bordas, isto é, como a do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), em *O Castelo*<sup>72</sup>.

Na referida narrativa literária, “K” é um homem que aparece como agrimensor contratado pelo “conde Westwest” de um castelo. O estrangeiro que viajou longas distâncias para chegar à aldeia, observa que as ruas do lugar não levavam ao castelo e, tampouco, afastavam-se dele. No capítulo cinco, em um diálogo com o prefeito, “K” é informado, pela primeira vez, que aquele território não precisava de um agrimensor e que, provavelmente, sua convocação teria sido um engano administrativo das várias repartições da aldeia e do castelo. Opondo-se a aceitar a dispensa, na ausência de um documento que o prefeito nunca encontrará, “K” encarrega-se, então, de fazer

---

<sup>67</sup> *Soldadinho de Chumbo* é um conto de fadas escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, autor também da famosa história infantil *Patinho Feio*.

<sup>68</sup> Chacrinha era o nome lúdico do comunicador José Abelardo Barbosa de Medeiros (1917-1988), famoso pelo seu programa de auditório e de calouros nos anos de 1950 a 1980, autor de inúmeros bordões: "Eu vim para confundir, não para explicar!", "Quem não se comunica, se trumbica!".

<sup>69</sup> Sidney Magalhães (1950-), cantor brasileiro de músicas românticas de elementos ciganos, latinos e de alcance popular, em especial, nas décadas de 1980-1990, ícone do estilo lambada.

<sup>70</sup> Personagem aventureiro e professor de arqueologia criado pelos cineastas norte-americanos George Lucas e Steven Spielberg.

<sup>71</sup> Imperador russo que manteve um dos maiores gabinetes de curiosidade na Europa do século XVIII.

<sup>72</sup> KAFKA, Franz. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras (Edição de Bolso), 2008.



valer sua contratação e trabalho. Para tanto, recorre a outro encarregado, o superior “Klamm”, com poder de decidir sobre esse impasse, mas que, no decorrer da narrativa, parece tão perto quanto inacessível, como o próprio castelo. Sem sucesso, cruzando personagens e suas versões do problema, o agrimensor caminha de um lugar ao outro naquela paisagem até sentir-se impotente e, enfim, diz: “o meu desejo é o ócio cada vez mais completo” (KAFKA, 2008, p. 222).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, interessado por esse texto, o comenta em seu livro *Nudez* (2010), elaborando uma reflexão que parte da letra k dos personagens de Kafka, em *O processo* e em *O castelo*<sup>73</sup>. Ao aproximar a definição de agrimensura dos romanos e sua relação com o direito – esclarecido que a função de um agrimensor ultrapassa a tarefa de medir espaços e fronteiras, porque se confia a ele uma função de atribuir a e deliberar sobre pendências territoriais, além de construir e montar acampamento militar –, demonstra-se que *aquele que estabelece, conhece e decide os limites* é também aquele que *cria o direito*, direito à terra, a cruzar fronteira, a construir e a estar dentro ou fora dos limites constituídos, por exemplo. Portanto, é por meio de um signo que a reflexão filosófica vincula o nome do personagem “K” com o nome *Kardo* – uma das linhas constituintes do instrumento de medida, chamado *groma* ou *gruma*, usado pela ciência da agrimensura, na Roma Antiga. Segundo Agamben (2010), o aparelho era uma cruz com duas linhas que passavam pelo centro desta, de modo a formar ângulos retos, para tornar possível a medição das quatro direções topográficas. A linha *kardo* traçaria, assim, os sentidos Sul/Norte, a linha *decumanus* indicaria o Oeste/Leste.

“K”, o agrimensor, poderia ser, em si mesmo, um desses pontos cardeais já inscrito em seu nome e destinado a traçar sentidos. Entretanto, a narrativa faz desse mesmo norteador um guia não funcional, nem técnico, nem produtivo. Resumindo, nada eficaz. E é justo na invisibilidade/visibilidade das palavras literárias que aparece um ponto agudo: o de um poder medir e decidir sobre os limites e não o fazer, por (des)ordens e confusões superiores e burocráticas. Quando “K” passa todo o romance não fazendo o que lhe caberia por profissão e podendo não exercer sua tarefa, ele exerce, senão, um tumulto entre alguns moradores da aldeia. E, assim, cria-se um ambiente de inoperância ou “K” simplesmente o encontra.

Agamben comenta que *kardo* também é o que vai na direção da junta da porta do céu, em direção à parte que regula e move essa porta; refere-se a uma peça que está no limiar – e não age para impedir alguém de entrar ou sair, mas está lá, no entre. O *kardo* ocupa esse ponto decisivo; o

---

<sup>73</sup> Afinal, qualquer código poderia abrir o caminho ao pensamento, lembrando *Ideia de estudo* (2012).

que não se deseja abolir, nem neutralizar. Nesse ponto, fica clara a presença do que está ocioso, a presença de um agrimensor que, ao invés de limitar, mantém a dinâmica dos fluxos e dos contrários, deslocando os sentidos polares.

Toda essa construção filosófica pode ser reorientada às artes plásticas contemporâneas, pois é dessa perspectiva que se observa a postura do artista mineiro que não deseja abolir nem neutralizar as energias estéticas e sociais de sua fantasia itinerante. Na medida em que Fonseca não faz aparecer uma determinada distância entre a arte contemporânea e arte popular, mas, em troca faz turvar espaçamentos; o artista-escultor e artista-da-lábia vinculam a cultura regional mineira e a cultura globalizada, no intuito de trabalhar uma específica engrenagem, útil para tornar as diferenças entre o “castelo” e a “aldeia” inoperantes.

Essa postura artística e estética que transita sentidos de um lado artístico para o social, e vice-versa, prefere não os fixar por definitivo – assim como a situação de “K” na aldeia, que, ziguezagueando em torno do castelo, declina dos protocolos. Nota-se que, sem estabelecer uma oposição simples, a atitude artística de Fonseca ao escolher cada elemento, cada cor, cada nome e composição, acaba por sobredeterminar as noções em seu museu-circo-teatro-caravana-estabelecimento-palco-obra-de-arte, resistindo às quadraturas estéticas. Por isso, para dar conta da complexidade da proposta de Jorge Fonseca e seu personagem *Jorge K*, lembrar a postura de “K”, em Kafka, sustenta a capacidade ambígua de um agrimensor que não completa sua atividade condicionada, mas que exercita outras tarefas, as de considerar as incertezas, borrando e tornando confusas essas relações, dentro do próprio campo artístico. E, por conta disto, observou-se um carácter babélico do personagem, que é um artista, andante, feito por um já artista inquieto, ao mesmo tempo, duplicando significados e somando figuras.

No catálogo da exposição *Fiotim - O Museu em Movimento* (2018), a artista e pesquisadora Rachel Falcão – quem acompanhou de perto, há certo tempo, o processo artístico de Jorge Fonseca e quem também curou a mesma exposição – escreve sobre este trabalho sob uma perspectiva também “viandante”. Falcão elenca referências como Marcel Duchamp e a *Boîte-en-valise* (1935-1940), Marcel Broodthaers e o *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968), bem como as experimentações objetuais de Lygia Clark e Hélio Oiticica dos anos de 1960/1970. A pesquisadora abre, ainda, ao leitor, leituras conceituais como a de Allan Kaprow – segundo a proposta sobre *un-artist* (a-artista) e *un-art* (an-arte) –, repensando as noções de campo de arte e o trabalho do artista conceitual de sua época; como a de Nicolas Bourriaud (1998), devido à ideia do

relacional na arte que configura uma estética classificada, portanto, pelas relações, ou seja, atrelada às práticas que criam ambientes de troca e relação direta, em um diálogo corporal/sensível/social entre artista e participantes das propostas.



Figura 25: Jorge Fonseca, detalhe *Fiotim – Museu em Movimento*, Lavras Novas, 2015. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/galeriafiotim>>.

Nessa análise, apresenta-se a ideia de uma *arte em trânsito, transição e transposição*, atributos presentes não apenas na obra concreta, notável pelo movimento e itinerância. Mas, sobretudo, presentes na capacidade de deslocamento de noções e status que *Fiotim* faz ver. De acordo com Falcão,

O Fiotim desloca o mundo, desloca o objeto, desloca o artista, desloca o público, desloca a arte (*Jorge K* deslocou, simbolicamente, até mesmo a paisagem, ao coletar água da nascente do São Francisco e despejá-la em sua foz). Por uma deriva do imaginário (e uma assertividade da ação), tudo o que costumava estar “aqui” passa a estar “lá” (FALCÃO, 2018, p. 77).

Sem tirar a questão do artista do meio, Falcão demonstra que esse trânsito, *de margem à margem*, leva mais do que à visualidade, à forma, às referências. Trata-se, de certa maneira, do que passa dentro do artista, quando transpõe a si mesmo, em nome da arte, em nome da vida para aquilo que se queira ser e inventar ser: anti-herói, marginal do amor, menino de recados, artesão,

motorista, camelô, popstar etc. Pela força da invenção de um personagem que contrai uma multiplicidade de imagens, vozes e gestos significativos, de uma temporalidade à espera de um público sempre outro, rodante.



Figura 26: Jorge Fonseca, *Máximas de Jorge K*, 2015. Fonte: <<http://fiotim.com.br/>>.

Na encruzilhada do sensível, Jorge Fonseca brinca com a autoridade que a arte atribui a si mesma, jogando com vocabulários e expressões tanto conceituais quanto informais por um modo de uso da língua – veículo das ironias de *Jorge K* – que fricciona mensagens e expropria/reapropria intenções, empregando uma função expressiva das palavras ao mantê-las à justa distância de uma outra função que é comunicativa, referencial. Isto é, ao nomear suas peças, em títulos e legendas, da maneira como o faz, e não de outra, o artista acentua o estalo da língua, animado pela mineiridade da pronúncia. Dessa forma, reproduzem-se as camadas de visibilidades e significações, na dimensão física e sensível do social, onde se dão os diálogos.

Em um mundo cuja segurança parece não poder coexistir com a liberdade, a decisão de “sair por aí” com uma estrutura que expõe a ilusão, a fábula e o sonho enseja uma operação estética e social positiva, que transpõe toda ação de cerceamento e regramento físico e ideológico pelo qual estamos sendo diariamente afetados. Como analisou Bauman (2001), sobre o fenômeno vivido por esse estágio leve e fluido da modernidade atual, o quadro predominante nas grandes sociedades

urbanas demonstra que a grande falta de garantia, de certeza e de segurança geram, proporcionalmente, um aumento de agências de policiamento (tanto pública quanto particulares) na tentativa de controle sobre as liberdades em risco. De modo que fazer viajar uma usina visual da alegria e brincadeira, nada fiscalizador, é um gesto contracorrente que contrasta com os empreendimentos do medo. Instiga-se, em consequência, sobre essa tomada de posição do artista, ao montar toda essa itinerância a caminho do mar.

De acordo com o crítico de arte e curador Paul Ardenne, no livro *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (2004)<sup>74</sup>, esses deslocamentos possuem uma necessidade plástica e social que, desde as primeiras formas modernas dessa arte que agora *mexe e circula* como “as procissões dos dadaístas berlinenses, as manifestações futuristas em Milão, o vasto movimento da arte pública bolchevique nascida da Revolução de Outubro” (2004, p. 154, tradução nossa), questionam uma *sedentaridade museal*.

Tal crítica se constitui em proveito dos espaços mais abertos, onde outros públicos poderiam irromper diferentes estéticas, uma vez que está na rua e, assim, como coincidem a fala de Ardenne e o desejo de Fonseca, “colocada ao alcance de todos” (2004, p. 155, tradução nossa).

Nesse sentido, é preciso entender: o que a saída em direção à rua e à estrada reivindica hoje? Falar de estrada é abordar o destino e sua loteria de possibilidades. Falar em estrada é considerar uma necessidade de mudança de geografia, de sair de uma determinada paisagem ao encontro de novas cercanias, cuja percepção inicial é de um sujeito que passa pelas coisas, que as deixa para trás, com alguma sensação de ser aquele que conduz, quem atravessa – para geralmente, no entardecer, saber-se que foi atravessado.

Essa experiência de movimento está presente também no filme brasileiro *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)<sup>75</sup>. Nessa narrativa cinematográfica em que o personagem nunca aparece, a não ser pela sua voz *off*, é um geólogo chamado José Renato que viaja pelo sertão nordestino para produzir um relatório sobre locais que serão em breve inundados, devido a uma transposição de rio. Dirigindo pela estrada, solitário, ao som do rádio e de seus pensamentos, a voz do personagem deixa-nos saber que ele não está nem um pouco interessado nos processos de análise do clima, do solo e das pedras. Não mais do que nos processos de errância e desvio. Entre

---

<sup>74</sup> ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.

<sup>75</sup> Com direção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, o filme de estrada experimental surge de imagens documentais, relatos de viagem, ficção, fotografia, literatura e artes visuais.

a caatinga e a seca, o geólogo decide sair da rota inicial, porque precisava “ver gente”. Até que chega em Piranhas (Alagoas), essa figura ausente já desafiada pela árida viagem, encontra-se na abundância das águas do rio São Francisco.

A análise cinematográfica da professora/pesquisadora de cinema brasileiro e latino-americano, Mariana Mól Gonçalves, lembra que o deslocamento está no centro das narrativas:

Por se tratarem de narrativas com finais abertos, os Filmes de estrada também refletem uma procura. O deslocamento dos personagens serve simultaneamente como tentativa de escapar do mundo onde vivem e de desenhar outros mapas, de prescrever novas rotas, de descobrir novos territórios. [...] O *road movie* também explora as fronteiras (o *status quo* das convenções) e, de uma perspectiva cultural crítica, o Filme de estrada questiona: o que significa exceder as fronteiras, transgredir os limites da sociedade? (GONÇALVES, 2014, p. 27)<sup>76</sup>.

É a partir desse *road museum* que se alargam os horizontes, no sentido de ampliar as conversas<sup>77</sup> iconográficas entre o artesanal e o contemporâneo, núcleos que o artista se propõe a tensionar, no auge dos seus 40 anos de carreira. O artista declara que queria fazer uma obra grandiosa<sup>78</sup>, promover a arte culturalmente, algo que não caberia nas paredes do ateliê. Talvez como auto exploração de si e de sua trajetória, como artista formador de *relações consoantes* – como ele mesmo defende em seu manifesto.

Assim, o desejo por novos territórios consolidados em *Fiotim* celebra outro jeito de estar no mundo, coerente com sua diversidade e imprevisibilidade. Entre escapismos e transformações necessários para provocar novas formas e sentidos, ainda não experimentados, a estrada impulsionou o artista e suas intensidades. Como observa Bauman, “só o homem, entre todas as criaturas vivas, é capaz de desafiar sua realidade e reivindicar um significado mais profundo” (2012, p. 302). Para reativar essa habilidade inventiva de girar os eixos – pontos postos em rotação, como o F que vira o K –, o artista-criador torna-se personagem, vira artista-viajante, cuja pluralidade remonta a fundação mesmo dos artistas: a vocação de fazer fluir imaginários (infantil,

<sup>76</sup> GONÇALVES, Mariana Mól. *Filmes de estrada e América Latina* [manuscrito]: caminhos de uma estética e narrativa própria. Belo Horizonte: UFMG, 2014, 203 páginas.

<sup>77</sup> Para o artista mexicano Gabriel Orozco, há entre a arte e o artesanato uma fronteira pálida, “A arte decorativa pode ser inovadora e a arte pode entrar num sistema de produção repetitiva”. In: THORNTON, Sarah. *O que é um artista?*, 2015, p. 361.

<sup>78</sup> *Fiotim* ocupa uma área de mais de 100 metros quadrados, quando dispostos todos os seus elementos.

circense, novelístico, tropicalista, mineiro, contemporâneo etc) para a correnteza das subjetivações, em constante desvio para o mar.

O trabalho do viajante é também um labor de transpor divisas, não apenas as que delimitam os médiums artísticos<sup>79</sup>, mas também as que separam paisagens geográficas, acentos e pronúncias, as relações de artista e público, incluindo a questão artista-personagem/personagem-artista e as limitações conceituais entre uma estética contemporânea global e uma popular local. Tais características presentes em *Fiotim – O Museu em Movimento* demonstram o mestiço da poética de Fonseca, que sonha para si um espaço diferente frente à “realidade ultrajante”, dada a ver pela sua linguagem artesã-contemporânea, fazendo-as entrelaçarem-se, no sentido mais intuitivo, condensado, referente à transição da vida, dos ciclos, das fases e de seus retornos.



Figura 27: Jorge Fonseca, *A estrada da vida I: eu beijo as pedras que tu pisares pelo caminho*, 170 x 160 x 5 cm, esmalte sintético sobre madeira e bordados sobre lona de caminhão, 2000.

Fonseca, em inúmeras entrevistas, declara que em seu trabalho habitam muitas imagens vindas de sua infância, de menino observador, à espreita dos acontecimentos no ateliê de costura

<sup>79</sup> Onde terminam e começam o circo, o teatro, o museu, a performance, o parque nessa obra?

da tia: “O fato é que eu adorava ficar ali, agachado no chão, fazendo desenhos com linhas e retalhos – eu tinha 7 anos. Me fascina os tecidos fartos e coloridos, o movimento das mulheres saindo do provador, com seus perfumes fortes e suas gargalhadas escandalosas” (2018, p. 9).



Figura 28: Jorge Fonseca, *Fiotim – Museu em Movimento*, Ouro Preto, 2014. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/galeriafiotim/>>.

Atento ao cotidiano e ao prosaico, Fonseca considera que fazemos parte de uma mistura histórica que resultou em uma “sem-vergonhice criativa e espetacular”<sup>80</sup> (2018, p. 13), que lhe produziu certa iconografia. Nesse sentido, ele comenta que há, nas imagens de *Fiotim* e no próprio personagem *Jorge K*, esse tipo de criatividade entre fragmentos de suas lembranças. O artista conta que, nos anos 1970, quando morava em um bairro simples, próximo a zona boêmia de sua cidade natal, em Conselheiro Lafaiete (MG), fazia pequenos favores para as moradoras do local, como comprar pão e levar recados. Isso fez com que se aproximasse mais daquele ambiente e daquela intimidade, onde bibelôs, almofadas de cetim vermelho, flores de plástico, espelhos, frascos de perfumes e os pôsteres de Roberto Carlos e São Jorge, encenavam sob a trilha sonora do rádio, na época. A esse universo infantil e fascinado, outro se confunde, o imaginário crítico do adulto, que observa uma beleza cafona e ancestral nessas experiências subjetivas e, ao mesmo tempo,

<sup>80</sup> Essa “sem-vergonhice criativa” se expressa também nas produções do cinema brasileiro da década de 1970: os filmes chamados de pornochanchada, produções de baixo custo e muito sucesso pelas temáticas eróticas e de humor, duas manifestações que afrontam a ordem, em especial, a censura como forte ferramenta da ditadura brasileira naquela época.



compartilhadas por meio dessa parte da cultura brasileira. Talvez como *outsider*, Jorge K, exemplar artista da rua, busca sobreviver diante da arte hegemônica, cuja subjetividade (a)parece se sobrepor às imagerias menores<sup>81</sup>, aquelas que ainda contém uma energia da oralidade, dos sotaques e da musicalidade regional. Uma arte que não deseja abandonar o olhar da memória de outras épocas, de outras histórias, como restos de uma modernidade mal começada e já abandonada. Uma arte que mostra um impulso subversivo ao investir seu tempo em uma estética mestiça, ao desarticular certos signos e imagens por uma rearticulação social e simbólica. E isso aponta para uma tendência e uma latência de sentidos, indicadas nessa prática plurivalente, de onde se observa que algo ainda resiste a toda investida luminosa e obsedante das imagens maiores – aquelas da publicidade, da comunicação, das culturas de entretenimento ostensivo, de extensa divulgação e consumo, nas sociedades desigualmente desenvolvidas, como é o caso do Brasil. Isto é percebido pela maneira com que a caravana chega nas cidades, chamando as pessoas, pelos dispositivos que são oferecidos ao uso, ao tato e ao diálogo, falando ao espectador em sua posição livre, que participa olhando, ouvindo, jogando ou passando por ali. De modo que a sociabilidade é também o que propõe a obra, de um modo mais lúdico, menos discursivo e mais construtivo. Não se anuncia esse comum disponível, mas, de fato, o fabrica, como espaçamento possível para o encontro.

Todas as peças em *Fiotim* conduzem a essa instância social; mais do que um cenário de fundo é uma nova arena para o exercício das possibilidades da linguagem, da associação e dissociação, da atividade e da passividade. Mas, nunca é tarde para lembrar que o caminho entre causa e efeito não foi sinalizado, não há sequências de intenções, ideias e compreensões retilíneas. Nada está concluído, no mínimo, redistribuído, recurvado e em atividade relacional.

No fim das contas, *Fiotim – O Museu em Movimento* não cansa de expropriar/reapropriar as imagens, figuras, sensibilidades, desde uma postura estética – notável pela maneira com que a fantasia está travestida em um sonho que sabe ser sonhado. Postura também artística encarnada no irônico e onírico da vida por meio de um arsenal narrativo entre gestos do personagem-artista e as (des)montagens de um artista-personagem em direção à livre certeza dúbia e ao seu manifesto ambulante. Em direção à verdadeira “prova dos nove” de alguém que um dia ulterior decidiu: “vou ser artista também!” (FONSECA, 2017).

---

<sup>81</sup> Menor aqui no sentido de não dominante, como exposto em *Kafka: por uma literatura menor* (2014), sobre o uso da língua e sua função literária em Franz Kafka, devido às suas circunstâncias linguísticas, culturais, territoriais: judeu nascido em Praga, falava tcheco, mas escrevia em alemão, que era a expressão menor dentro do território tcheco e, portanto, da cultura tcheca.

## CAPÍTULO 2 ARTISTAS, ENTRE INCERTEZAS E ESPERANÇAS

### IV. WILLIAM KENTRIDGE

#### I AM NOT ME, THE HORSE IS NOT MINE: a diáspora das imagens.

“Preciso permanecer no provisório”  
William Kentridge [El país, 2018]<sup>82</sup>.

“A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam”  
Marie-José Mondzain [A imagem pode matar? 2017, p. 72].

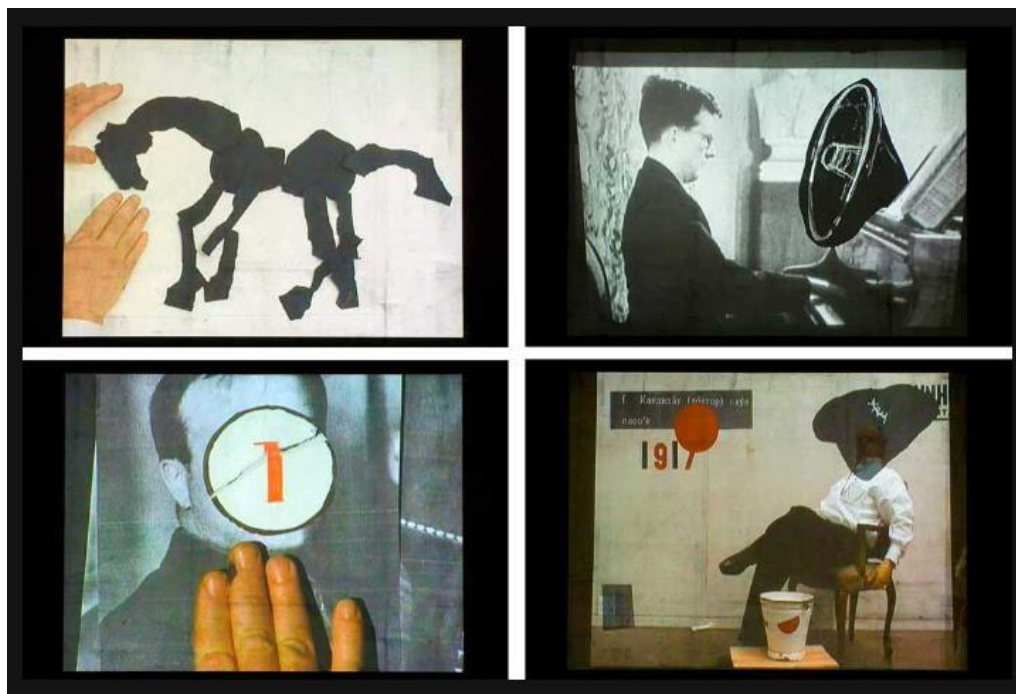


Figura 29: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, frames. 2008. Fonte: <<https://art21.org/gallery/william-kentridge-artwork-survey-2000s/#13>>.

*I am not me, the horse is not mine* é um dos filmes do artista William Kentridge, rota exemplar da arte contemporânea, do paradigma de obra de arte “babelizante”, em que uma narrativa polissêmica que, quando disposta em cena, transgride zonas e temporalidades. Composto por oito

<sup>82</sup> KENTRIDGE, William. [Entrevista cedida a], Anatxu Zabalbeascoa. *El país* (Brasil), jan.2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 01/01/2018.

vídeos expostos em oito telas (cada uma de cinco metros quadrados<sup>83</sup>), em uma sala escura, escutados de uma só vez, por mais ou menos seis minutos, o filme prolifera suas sequências de imagens sob oito nomes: *Sua Majestade Camarada Nariz*, *Orações de Apologia*, *Uma Vida de Entusiasmo*, *Danças de País I (Sombra)*, *Danças de País II (Papel)*, *Aquele Espaço Ridículo em Branco Novamente (Uma história de amor de um minuto)*, *Comissariado para a iluminação* e *O cavalo não é meu*; com a trilha sonora do compositor Phillip Miller, um dos colaboradores de Kentridge desde 1994.



Figura 30: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, exibição no MOMA, 2010. Fonte: <[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/963?installation\\_image\\_index=42](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/963?installation_image_index=42)>.

Baseado na ópera *O Nariz* (1927), do pianista e compositor russo Dmitri Shostakovich (1906-1975), que, por sua vez, se inspirou na literatura de Nicolai Gogol (1809-1852), escritor inventor de *O Nariz* (1836), o filme foi planejado e montado por Kentridge, com seus colaboradores, para uma *mise en scène* da New York's Metropolitan Opera (2010), cuja versão musical e cenográfica partiram desse imaginário russo e dos trabalhos do artista sul-africano.

O que conta a criação literária de Gogol passa-se em um dia quando certo oficial russo acorda e vê-se sem o seu nariz. Independente e sozinho, o nariz, com vida própria, anda pelas ruas da cidade enquanto é procurado pelo oficial desesperado que o vê com trajes superiores aos dele, indicando ser um conselheiro do Departamento de Instruções do Império.

<sup>83</sup> O vídeo está exposto em Inhotim, desde 2015, em um espaço de mil e quinhentos metros quadrados para exposições temporárias.

No interior da lógica de heterogeneidade da projeção *I am not me, the horse is not mine*, Kentridge, imerso em um certo grupo de imagens indicativas de alguma herança russa, elabora uma espécie de dispersão.

Para saber como acontece esse tipo de migração imaginária, como se desdobram as tensões, os choques e as ressignificações entre a visibilidade e invisibilidade dessas imagens de médiuns e temporalidades disformes, é preciso sentir a montagem das imagens *ex-postas* desde arquivos<sup>84</sup> – como as do pianista Shostakovich em apresentação, as de um desfile comunista, a figura de Stalin. Imagens que também partem das formas modernas de uma plasticidade inconfundível como as de Kazimir Malevich (1878-1935) e El Lissitzky (1890-1941)<sup>85</sup>, somadas a imagens de um corpo (e sua sombra) que dança, vestindo uma casaca militar soviética, além de específicos elementos representacionais que migram de um trabalho a outro de Kentridge, a exemplo de determinados efeitos gráficos, páginas de livros, palavras, a *Procissão de Sombras*<sup>86</sup>, bem como a presença de personagens visuais como o alto-falante, o cavalo, o rinoceronte, a bandeira – atores de outros filmes também.



Figura 31: William Kentridge, *Shadow Procession*, video-instalação, Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town, 2019. Fonte: <<https://www.mutualart.com/>>.

<sup>84</sup>Como uma gravação russa de Shostakovich ao piano. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=20&v=eSTADCckEwI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=20&v=eSTADCckEwI)>. Acesso em 04/03/2018.

<sup>85</sup>Em especial, a referência do triângulo vermelho, ou cunha vermelha, da litogravura *Golpeie os brancos com a cunha vermelha*, de 1919.

<sup>86</sup>*Shadow procession* é uma obra do artista, uma animação em *stop motion*, de sete minutos, de 1999.

Enfim, visualidades que deslocam versões narrativas em preto, branco e vermelho, cujos efeitos luminosos, nesse ambiente, emitem mais memórias estéticas e ideológicas correspondentes.

A decisão de mostrar essas imagens, pelo modo como elas aparecem, dá margem ao pensamento acerca de uma postura moral do artista que, por efeito das imagens que cria, trabalha em contracampo certas imagens de um social, de uma certa realidade, uma vez que “qualquer parte do mundo pode entrar no estúdio e no estúdio toda transformação é possível”<sup>87</sup>, segundo o próprio William Kentridge (2012).

O título da referida obra fílmica deve-se a uma expressão russa<sup>88</sup>, no sentido de contrair, de fato, uma dívida com a língua, uma certa dimensão absurda, principalmente ao traduzi-lo para o português: “Eu não sou eu, o cavalo não é meu” – o que parece ser um disparate tanto quanto a chance de acordar sem o próprio nariz.

Esse título dissemina, ao mesmo tempo, uma ideia de pertencimento recusado e de uma responsabilidade negada, pois deixa uma impressão de contrassenso como se algo faltasse ao enunciado. Logo, quando se usa dessa fala – “Eu não sou eu, o cavalo não é meu” – para se referir a alguém, que nega a culpa de algo, ligando esse sentido absurdo a uma parte do corpo como o nariz que, por sua vez, está andando pela cidade “ridiculamente” uniformizado, numa alusão ao burocrático. Então, o improvável, o cínico e o cômico figuram em si uma tríade capaz de questionar as relações de poder e decisão. Entre vaidades, orgulhos, patentes e impossibilidades, a perda simbólica momentânea do nariz é o pesadelo de toda e qualquer autoridade. Representado pelo personagem *Kovalión*, o assessor de colegiatura, que se tornava major no conto de Gogol, sente medo do cômico, isto é, a busca da autoridade russa, desesperada pelo seu próprio nariz, expõe o medo da estupidez e de sua não-autoridade perante algo que lhe pertence.

O conto expõe a situação ridícula do personagem que teme o riso, como prova de sua instabilidade e incerteza, riso que brinca com os sentidos de sonho e do poder, da verdade e da possibilidade, de ordem e do desespero. Esse desajuste, transmitido pelo título, confere ainda mais sentido às decisões estéticas e conceituais de Kentridge quando observa certa potência de

---

<sup>87</sup> KENTRIDGE, William. *Seis lições de desenho*, 2012. DVD. Instituto Moreira Sales.

<sup>88</sup> A expressão é usada para negar a culpa de algo e, segundo a historiadora de arte londrina, Tanya Barson, “deriva de uma transcrição do plenário do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, no qual o revolucionário bolchevique Nikolai Bukharin (1888-1938) defende sua vida política e física”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-i-am-not-me-the-horse-is-not-mine-t14213>>. Acesso em 21 de abril de 2018.

diferenciação criativa inscrita nas passagens de uma letra à outra, e sua impossibilidade de uma tradução total:

(...) estamos sempre fazendo uma tradução errônea (*mistranslation*). E eu acredito que traduções errôneas geram novas possibilidades de se rever o mundo, e isso é melhor do que boas traduções! Há mais virtudes em uma má tradução do que em uma boa tradução (KENTRIDGE, 2013)<sup>89</sup>.

Ao considerar a possibilidade de revisão do mundo atrelada ao erro, o artista já apresenta, nitidamente, a sua postura estética de ver, na fragilidade e na invenção do desacerto e do engano, o seu contraponto – talvez como o próprio nome Babel surgiu. Uma postura interessada na probabilidade de algo novo entrar no mundo por um gesto de transposição em construção. Tal é o caso da tradução da palavra russa à inglesa, talvez, também, para o africâner e, ainda, para o português, enquanto expressão linguística. Nesses deslocamentos, observa-se um extremo espaço aberto ao erro, ao não-saber, que está aberto à perda de toda tradução na mesma proporção que ao ganho criativo, como exemplo, tem-se a imagem do artista em seu estúdio, cujo lugar é para ele de uma específica errância. Assim, Kentridge transmite uma imagem narrada ao público, em uma de suas palestras, em *Seis lições de desenho* (2012), a de uma pantera enjaulada que só pode andar de um lado para outro, como à espera de alguma coisa. Essa imagem é conduzida e apresentada quando o artista fala da energia acumulada no movimento de errância e em uma certa perambulação, inquietação, outra vez encenada por ele.

Entre uma certa hesitação criativa que viria de sua postura em relação ao não-saber, Kentridge afirma: “parto de não saber o que estou fazendo, de não controlar isso por completo. Não planejo. Entendo o que faço quando faço”<sup>90</sup>, uma atitude e decisão que, para o criador, é a que poderia abrir possibilidades para diferentes respostas, diferentes sentenças.

O ponto de vista de Kentridge destaca, especialmente, a produtividade de um determinado erro de tradução, da tentativa presente em uma transmissão não exata e nem contínua, pela troca e, assim, aborda a criação pelo viés da flexibilidade, em paralelo às tradições artísticas, às construções

<sup>89</sup> KENTRIDGE, William. [Entrevista cedida a], Fabio Cypriano. *Folha de São Paulo* (São Paulo), set.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1336264-artista-sul-africano-leva-animacoes-artesanais-e-desenhos-a-pinacoteca-do-estado.shtml>>. Acesso em 21/01/2018

<sup>90</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 01/01/2018.

sociais e políticas ocidentais. Criação flexível presente e atuante desde a formação das identidades culturais, especialmente em países cuja cultura está atrelada à do colonizador europeu, cuja relação antagônica estabeleceu certas perdas das formas de vida e ganhou outras formas próprias de persistência, com expressões e fenômenos culturais de múltiplas valências, extremamente visíveis mesmo na atualidade.

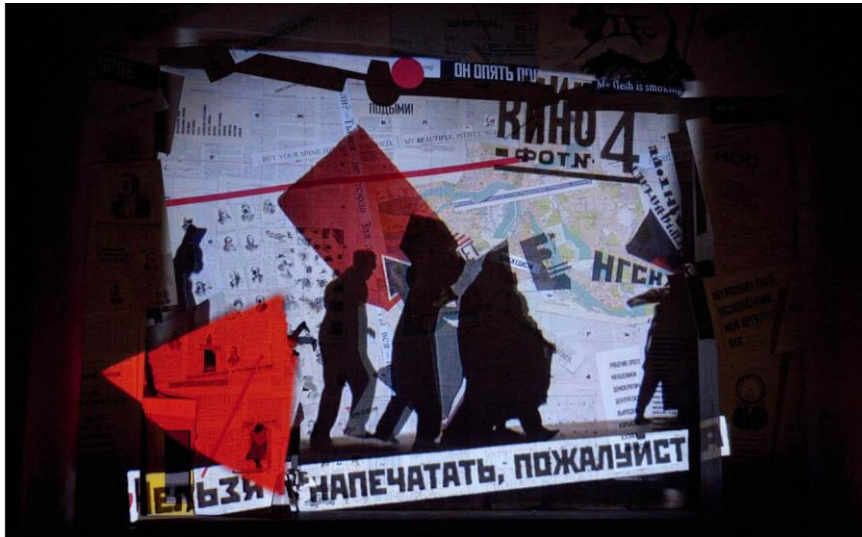


Figura 32: Cenografia da ópera *The Nose* (terceiro ato), Metropolitan Opera, Nova Iorque, 2010. Fonte: <<http://archives.metoperafamily.org/Images/Nose0910.htm>>.

Por acaso, o teórico jamaicano Stuart Hall (1932-2014), influente pensador na área dos Estudos Culturais e Sociologia, apresenta em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2013)<sup>91</sup>, uma noção elucidativa para a abordagem aqui tecida sobre cultura e identidades. Especificamente, segundo o Hall,

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho “produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias (...). Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2013, p. 49).

<sup>91</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Efetivamente, a noção de cultura como específica atividade, cuja sociedade possui responsabilidade em construir, em fomentar como trabalho produtivo e processual, favorece o devir de uma plasticidade e de certa elasticidade dos múltiplos *repertórios de significados*, portanto, disponíveis à criação de valores simbólicos e imagéticos. Um desses valores, contidos em uma expressão popular – forma que condensa imaginários de uma população e suas experiências sociais – poderia ser medido pela potencialidade de se vincular palavras às imagens, não para se chegar a um significado lógico, mas para garantir a primazia da estupidez, da incerteza e da dúvida.

Desenho, recorte, literatura, fotografia, ópera, colagem, teatro, jornal, super-8, escultura, história, representação, performance, cena, montagem, dentre outras insurgências plásticas e visuais, são os elementos orquestrados pelo compositor de projeções imaginárias: o próprio William Kentridge. Aproximando-se desse arquipélago, na presença de um específico enquadramento plural, o artista decide mostrar não uma imagem, mas uma mestiça e opulenta história das imagens, entre aquelas do imaginário e as de um relato social desde os anos 1990.

Em torno das periferias desse conjunto, vindas do universo das artes plásticas, do cinema, dos eventos sociais de Johannesburgo – ilustrados em jornais e observados nas ruas da cidade, das memórias pessoais entre as cicatrizes ainda vivas do *apartheid*<sup>92</sup> –, bastaria ver uma das projeções-obras-instalações criadas pelo artista sul-africano, onde se encontrarão outras imagens, outros textos e palavras, isolados uns dos outros tanto quanto a visualidade separa-se da não-visualidade.

Isto é, as imagens aparecem emaranhadas de imagens cuja visibilidade está rodeada de invisibilidades. Em plena migração de imagens e na dinâmica mestiçagem de experiências, a arte contemporânea dedica-se, constantemente, a diluir as divisas na esperança de que as imagens tenham um alcance fluido, na intensidade dos fenômenos transnacionais, no que diz respeito aos espectadores. No entanto, identificar as localidades é não apagar as singularidades que cada solo possui, isto é, trata-se de preferir a subjetividade, na medida em que as características de um território também impactam e nos constituem. Definitivamente, produzem marcas em um sujeito.

William Kentridge nasceu, trabalha e vive em Johannesburgo, na África do Sul, país que possui onze línguas como línguas oficiais, cidade de intensa expressão e pluralidade cultural afetada por uma relação de visibilidade e invisibilidade, seja pelas minas de exploração do ouro

---

<sup>92</sup> Os pais do artista, Sydney Kentridge e Felicia Geffen, advogados ativistas contra o apartheid, estiveram envolvidos em processos de defesa e denúncia dos direitos humanos na África do Sul, inclusive da grande liderança Nelson Mandela e do arcebispo anglicano Desmond Tutu.



que instabilizaram o solo e modificaram a paisagem de Johannesburgo – como narra o artista em uma de suas palestras realizada em 2012, em Harvard –, seja pelos guetos raciais que limitaram tanto a alteridade quanto a igualdade de direitos em um território mestiço, desde o período colonial britânico do século XVII.



Figura 33: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, frame, Inhotim, 2015. Fonte: arquivo pessoal.

Essas relações indicadas constituem parte da matéria-prima com a qual Kentridge trabalha, além das formas assumidas da história, do território e da memória coletiva presentes em documentos e arquivos, a materialidade visual/plástica também deriva da criação de performances e autorretratos em ateliê, onde mais traços combinam fragmentos sonoros, fotográficos, fílmicos, em um longo processo construído como uma equação sensível entre o social e a ficção, o ateliê e a rua, a ideia e a imagem.

Para o artista, “tanto o filme quanto o ateliê se transformam em uma metáfora sobre o pensamento, sobre o processo de se chegar a uma ideia”<sup>93</sup> que, algumas vezes, é contada e performada para o público, em uma exposição, ou por meio de uma encenação diante da câmera fixa – à imagem de Georges Méliès (1861-1938), célebre explorador imagético, nos primórdios do

<sup>93</sup>Entrevista cedida a Fabio Cypriano pelo Jornal Folha de São Paulo, referente à exposição *Fortuna*, em cartaz na Pinacoteca de São Paulo, em 2013. Folha de São Paulo (São Paulo), set.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1336264-artista-sul-africano-leva-animacoes-artesanais-e-desenhos-a-pinacoteca-do-estado.shtml>>. Acesso em 21/01/2018.

cinema, cuja icônica obra *Le voyage dans la Lune*<sup>94</sup> (1902) inspirou inúmeros artistas. Além do cineasta-ilusionista francês, a lista de “contatos” de Kentridge inclui artistas como Dumile Feni – com quem conheceu o uso do carvão para desenho, Jacques Lecoq – professor de teatro e mímica, Alfred Jarry, El Lissitzky, Dziga Vertov, Eugène Delacroix, Francisco de Goya, Robert Motherwell, Joseph Beuys, Pablo Picasso, dentre outras territorialidades de singularidades estéticas que são puxadas com força pelos lances de Kentridge – que pontua a importância da tradição, mas também observa vantagens na distância; essa, que é geográfica e temporal, é entendida como algo importante, que se deve manter em nome da subjetividade de cada artista, em nome da abertura e liberdade que se deve conservar de cada cultura.

Essa postura do artista contrai uma reflexão de Stuart Hall (2013) que percebe a tradição como algo que funciona como repertórios de significados e não doutrinário, de modo que, para o teórico, “os indivíduos recorrem a esses vínculos e estruturas nas quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência” (HALL, 2013, p. 82). Essa relação com uma determinada tradição artística, sobretudo da arte moderna europeia, encontrada em muitos artistas como em Kentridge, encontra-se de modo explícito na obra-filme em discussão e, portanto, não é esta tradição identificada como uma propriedade de signos, mas como uma socialização das formas, das posturas e das interpretações, ao longo da história das imagens, em especial, da história da arte, específica pela maneira com que projeta um tipo de socialização dos recursos heterogêneos, partilhados e afinados às extensões e às declinações de cada artista.

Posto isto, retomando-se a obra em si, na saída de sua energia espiralada, teriam as imagens deste filme-obra, domesticamente selvagens, acabado de escapar das minas de ouro subterrâneas de Johannesburgo, quando elas montam e se desmontam diante dos nossos olhos, quadro a quadro?

Correndo mais ou menos livres e à distância dessas ilhas de influência, as imagens fragmentam-se, uma após a outra, formando-se, ordenadamente, em um fluxo ostensivo de ficções históricas, artísticas, sociais, tecnicamente orquestradas, nitidamente editadas e montadas sem desprezarem uma e outra parcela do real. Sob efeitos estéticos imersivos que induzem à sensação de simultaneidade, poder-se-ia, numa olhadela, ver e ouvir o que se passa nos quatro cantos do mundo ou, pelos menos, nos quatro cantos do quadro?

---

<sup>94</sup> Kentridge fez a sua versão de *A Viagem à Lua*, em 2003, um filme feito com 35 mm e 16 mm.



Figura 34: William Kentridge, frame de *I am not me, the horse is not mine*, exibição de Inhotim, 2015.  
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 35: William Kentridge, *Performance 8: I am not me, the horse is not mine*, MOMA, Nova Iorque, 2010. Fonte: <<https://www.moma.org/calendar/performance/1585?locale=pt>>.

Neste golpe de olho, obliquamente, há certa astúcia do desvio relevante para o processo artístico de Kentridge, cujo instrumento de desenho mais usado é o carvão vegetal. A matéria do carvão, substância combustível, adere a um suporte com o qual é posto em contato; se riscado, produz uma forte presença, vista pela intensidade da cor, da textura e volume que deixa no traçado. Qualquer resquício de carvão, rapidamente, preenche uma superfície e é, também, rapidamente

apagado dela e consumido, desfeito, como uma leve poeira que se pode soprar e transformar, quadro a quadro, em uma cena, que deixa marcas nas mãos daquele que o apaga e o refaz; a marca vestigial de seu gesto. Sombra, mancha e massa escura são elementos plásticos que transbordam da superfície dos desenhos, colagens e frames de Kentridge, energia construtora de outra materialidade, uma que é necessária para a experiência das projeções de suas obras audiovisuais, outra necessária às ligações conceituais e, ainda, outra camada dessa matéria opaca para a absorção de todas as projeções oníricas.

Das sombras e luzes que fabricam as obras-projeções de Kentridge, pergunta-se: por que o filme não é mostrado por uma única projeção? Qual o sentido da sequência fracionada das imagens? Nesse ponto da análise, é possível analisar que, se o artista fatia em oito vídeos simultâneos e se sua escolha parece ser a de interromper uma determinada continuidade, essa maneira de fazer marca não apenas um procedimento estético, mas conceitual. Ao contrário de muitas das peças audiovisuais no campo do cinema, a obra do artista não projeta planos encadeados sem lacunas. Nesta opção visual, a tela é um médium inteiro, mas não único e, portanto, nisso consiste a diferença ao mesmo tempo estética e conceitual. Formalmente, a lacuna está, justo, no plural, na não escolha de um único ponto convergente para o olhar e, sim, entre esses receptáculos da ficção, em que as imagens tramam em torno do espectador uma segunda encenação. Enquanto obra-instalação, diferente de uma obra-cinema, a proposta deixa em aberto frestas por onde entraria um olhar que pode se assumir como ponto de enlace das imagens. Um enlace que é dado primeiro pelo próprio Kentridge, para quem “uma das funções do artista é lembrar ao espectador que, quando olha uma obra, não está vendo uma verdade, mas uma projeção”<sup>95</sup>, isto é, uma construção, uma montagem ou um naufrágio das ilusões em *fade in e fade out*<sup>96</sup>.

Nessa fragmentação, que é também um gesto de corte, algo nos induz a pensar sobre a manutenção custosa e difícil da continuidade<sup>97</sup>, fazendo perceber os saltos temporais, estéticos – e ideológicos – entre uma referência e outra, entre um social e outro, como se as imagens não pudessem inserir a sucessão sem faltas, a persistência sem perdas e, em consequência, a certeza ininterrupta das coisas. Esteticamente, o filme deixa que o(a) espectador(a) também assuma certo

<sup>95</sup> [Entrevista cedida a] Anatxu Zabalbeascoa. *El país* (Brasil), jan.2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 01/01/2018.

<sup>96</sup> Efeito audiovisual de entrada e saída gradual das imagens, e das ideias que as acompanham, em uma tela.

<sup>97</sup> Minimamente por já ter visto alguma parcela daquelas imagens e gestos em outro momento, por isso também o que está na forma fragmentada, relida e reorganizada ainda pode ser reconhecida a ponto de instigar a memória e a associação a ponto de pensar-se em uma continuidade, ainda que precária.

olhar editorial e monte, por assim dizer, uma imagem, como se o artista disponibilizasse aos espectadores certo poder de ser um ponto de força para o qual todas as telas fogem, rebatendo o brilho de um foco luminoso descentrado, plural; fazendo-os ver que vários mundos vivem, respiram, escurecem e se apagam em ciclos – tal como as projeções. Assim, ao dispor oito variações imagéticas formadoras de uma possível versão de *O Nariz*, Kentridge deixa que entre os enquadramentos em uma e outra tela, os olhares dos espectadores participem – sem determinações.

Se a frase *I am not me, the horse is not mine* nega alguma culpa, conjuntamente, assume a sátira que entoa a cômica situação do absurdo de todo real. Como observa Kentridge, “o absurdo não é estúpido nem idiota. Refere-se sempre a uma lógica que foi rompida. (...) O absurdo rompe a lógica racional e se apoia na irracional. É preciso levar o absurdo a sério”<sup>98</sup>. E se o cotidiano não é capaz de percebê-lo – pois está à mercê dos ímpetus correntes –, a sonata ficcional faz ouvir sua lógica, o absurdo abrindo um espaço que estávamos quase por definir, rompendo um lugar em que se pode rir e zombar do poder, mostrando-o penetrável, aquele mesmo que, quando nas ruas, dele se desvia e se evita, sob outro tipo de sorriso.

O sentido e a percepção sobre a lógica e o pensamento que William Kentridge transmite, em suas entrevistas e, também, por meio de suas narrativas visuais, estão em afinidade com uma imagem descrita por Deleuze (2013), para quem a lógica do pensamento é como o vento que nos impele, já que essa lógica é a que nos lança a uma série de rajadas e de abalos, de modo que, se estamos em terra firme, o pensamento filosófico nos lança de novo ao mar<sup>99</sup>. À sua maneira, o pensamento produzido pelas experiências artísticas transpõe e atravessa determinações, condicionamentos, a fim de refazer posturas. Logo, tratar de uma postura do artista e observar nela uma postura filosófica – como nesse caso, exemplificado pelas palavras de Kentridge e Deleuze – é reconhecer forças singulares, dando-lhes propulsão. Isso a que Kentridge se engaja, ou seja, a visibilidade de um certo absurdo por meio de seu filme-obra-instalação, cujo tema mostra as tensões entre negar e afirmar algo ao desenhar e apagar as formas, ao montar e desmontar figuras, ao deixar que se veja algo sendo e não sendo “dono de seu nariz”, produz um caminho para o pensamento jamais linear.

---

<sup>98</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 24/05/2019.

<sup>99</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações* (1972-1990). São Paulo: Editora 34, 2013, p. 122.



Figura 36: William Kentridge, *Another Kheppi Ending*, peças da exposição *Ad Hoc: Works for The Nose*, colagem, 2009. Fonte: <<https://www.metopera.org/>>.

Por meio da visibilidade proposta, toca-se no valor ambíguo da imagem e, simultaneamente, na duplicidade do visível/invisível como aberturas “geoplástica” e geopolítica em pleno domínio do imaginário, do século XIX, com Gogol, do século XX, com Shostakovich, El Lissitzky e Stalin, do século XXI, com a dinâmica histórica e estética. Essa disparidade temporal, atuante em toda imagem trazida à atualidade, incide na percepção de que um provável propósito lacunar também as habita, por ocupar um tempo presente em que as consciências e as lembranças estão no elo do agora, e que ainda sobrevivem fora delas, expressando-se assim outra camada de disparidade, desta vez, estratos plásticos e visuais.

Em vista disso, nas projeções de *I am not me, the horse is not mine* é notável o deslocamento visual de Kentridge que, não satisfeito em se especificar em uma técnica, torna seus processos um complexo de experimentação e resoluções para o próprio imaginário – à imagem de Alfred Jarry (1873-1907). Jarry foi um poeta francês, criador da peça *Ubu Rei* (1896) que inspirou a noção de teatro do absurdo e que é guia de um outro filme de animação de William Kentridge, *Ubu Tells the*

*truth* (1997). Nesse curta do artista contemporâneo, uma câmera tripé andante metamorfoseia-se em outros personagens e formas, enquanto novas silhuetas dão a ver a certos corpos expostos à violência seja entre as imagens de arquivo de conflitos ou entre alguma população e a polícia, com traços dos conflitos nos tempos do *apartheid*. Nos filmes de Kentridge, a cada frame algo muda e tudo se move, lenta ou rapidamente, seja pelo desmanche ou reescritura do carvão, seja pelo surgimento de um corpo que desfalece no meio do quadro ou se multiplica, seja pela repetição de um gesto que entra e sai de cena ou pelos personagens que passam por esse espaço fictício – desde o papel, no ateliê, à tela de projeção que, por vezes, se tornam pontos-superfícies, pontos-suportes, que se alternam e integram-se, frame a frame.

Neste ponto da investigação, tomada pelos fantasmas do mundo da arte e das sombras do mundo dos vivos, presentes por meio da alusão iconográfica e pelo choque de imagens que o artista faz acontecer, pergunta-se: que espécie de tom reverberaria essa obra-animação-filme?

Por equivalência à obra *O Nariz*, poderia-se listar tanto a vertente cômica quanto irônica das imagens, por equivalência à outras peças de Kentridge, poderia-se falar, também, em uma atitude de mobilização da imaginação, uma que avança à medida que as imagens chegam e somem da tela, emaranhadas pelo confronto de mundos desfeitos, no percurso histórico e geopolítico – numa operação que inclui uma parte da história da África do Sul e da URSS, que vivem ainda a prestar contas de um passado presente, evaporando muitas memórias e estranhamentos. Entretanto, como esses universos tão diferentes poderiam ser considerados como recortes de uma mesma atividade imagética? Como olhar para *I am not me, the horse is not mine* integrando aquele conto do império russo, operado por um pianista soviético moderno, com as montagens de um artista sul-africano, em pleno paradigma contemporâneo?

Provavelmente, apenas grandes descentramentos podem dilatar as temperaturas e os relógios, em especial, entre um polo norte e um polo sul, fazendo convergir a uma mesma curva imagens de uma específica África do Sul e de uma determinada Rússia – ambas irreduzíveis a uma única cultura e história. Logo, desarticulando visibilidades, intriga-me se a territorialidade faria diferença. Por que a nacionalidade deveria ser necessariamente indicada? Atrelando sua biografia a de Johannesburgo, William Kentridge trata, em uma de suas palestras realizadas em Harvard (2012), sobre as características e histórias da cidade que toma como cenário, incluindo-o ao seu processo de criação. Ele conta que, durante o inverno, depois das queimadas, a paisagem resistente é, tal, um de seus desenhos, pois para ele, bastaria passar o papel no chão e, então, teria uma de

suas cenas em preto e branco. Esse tipo de observação parece reafirmar a escolha de posição do artista, cujo princípio é de insinuar e sugerir subjetividades por todos os lados, como numa visada prolífera capaz de fundir suas imagens às de um território, sem apagar certos efeitos identitários que confrontam o sujeito artista. Relembrando uma das análises de Stuart Hall, “todos nós nos localizamos em vocabulários culturais e sem eles não conseguimos produzir enunciações enquanto sujeitos culturais. Todos nós nos originamos e falamos a partir de “algum lugar” ” (2013, p. 93).

A decisão de atrair ao visível uma forma, um movimento, uma história, bem como dar vida a elas artisticamente, não é exatamente o único ponto do trabalho com as imagens de Kentridge, visto em suas complexas iniciativas e montagens.

Observa-se, então, uma montagem com a desmontagem, isto é, o uso da sequência de imagens que aparecem em telas descontínuas (lado a lado, além de uma tela de frente para outra) oferece um sentido de disritmia, visto que o ritmo é uma questão de distribuição métrica e plástica desiguais entre si, ou melhor, assimétricas. E, no caso dessa obra contemporânea, de acordo com o que cada projeção exhibe, demonstra-se que a métrica e a plástica, de cada um dos oito quadros animados, podem construir sua presença sob um jogo de forças próprio, a serviço de uma versão outra, diferente daquela russa literária e também musical – repetindo que cada tradução possui sua plasticidade e ritmo.

Feita esta divisão, observa-se que o artista experimenta não apenas as duplicações do mundo, já dobrado e tornado possível pelos seus desenhos e colagens. Antes, nota-se como ele intervém no mundo quando interfere na linearidade do tempo, invertendo as cenas, rasgando uma lógica imediata que é a temporalidade usual das coisas e, justamente, fragmentando essa ideia de normalidade oposta ao absurdo – imediatamente, de dentro de seu ateliê, por meio de uma permeabilidade estética constituída em sua zona livre de convergências e diásporas de imagens.

Esta relação da diáspora está vinculada inicialmente à história biográfica do artista<sup>100</sup>, cuja família de judeus da Lituânia<sup>101</sup> se estabeleceu na África do Sul há algumas gerações, assim como, vincula-se com a mestiçagem cultural-social, uma herança colonial britânica (século XVII ao XX), e pela segregação racial de 1948 e 1994 impostas pelo governo. Acontecimentos desse tipo são profundos para um país com uma das maiores economias do continente, cujas taxas de

---

<sup>100</sup> Kentridge estudou Política e Estudos Africanos na *University of the Witwatersrand* e Belas Artes pela *Johannesburg Art Foundation*. No início dos anos 80, estudou mímica e teatro na *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, em Paris.

<sup>101</sup> Território atrelado historicamente a Polônia e a União Soviética.



desigualdade é uma das mais altas no mundo, tal como na América do Sul. Se, em condições diaspóricas, como aborda Hall (2013), as pessoas geralmente adotam posições de identificação deslocadas, os efeitos diaspórico das imagens a farão inevitavelmente hifenizadas, por isso pode-se, sem censura, referir-se à projeção *I am not me, the horse is not mine* como uma obra-filme, filme-instalação, cinema-de-galeria, obra-instalação e assim por diante.

Uma experiência diaspórica, nesse sentido redirecionado em função das imagens, expressa a postura estética com a qual William Kentridge apresenta suas imagens e sons, advindos de conjunturas pessoais entrelaçadas a contextos históricos, a fenômenos sociais, estruturais de uma coletividade – da África do Sul, visto que lá é seu contracampo de ressonância, mas que mantém a uma determinada distância de seu trabalho imerso as energias criativas em perambulação, sobre uma tensão não resolvida à espera de um impulso verdadeiro que tornaria visível o colapso da imagem, do homem, da ordem e do poder, em especial, um “visível-solvente”, capaz de confundir lógicas e desconcentrar certezas. Entre a postura filosófica que se pergunta por que alguém se torna artista e a postura política que indaga o que o artista teria a dizer, Kentridge deixa-se ficar, sem escapar de qualquer colisão, respondendo a si mesmo que existe uma certa “necessidade de ser uma lesma”, de deixar um rastro enquanto se movimenta pelo mundo<sup>102</sup>. Esse pensamento imprime uma singular aproximação ao reino animal, outras vezes já feita pelo artista – com a figuração da pantera<sup>103</sup> ou do rinoceronte – que traça uma atitude silvestre, de um artista que observa o orgânico da paisagem e o orgânico dos pedaços que se encontram entre um poema de Rilke, um recorte de jornal de refugiados no Burundi, uma página de enciclopédia sobre pássaros, o rinoceronte de Dürer, a carta de John Chilembwe (1871-1915)<sup>104</sup>, dentre outros estilhaços à espera de uma ideia e de uma realização, ridícula de ser feita tanto quanto de não se fazer. De uma decisão à outra, existiria um hesitar?

A hesitação que experimentaria o artista diante da página é esvaziada toda vez que uma postura demanda revirar os mundos separados, segregados, já que sociedades assim polarizadas não foram criadas pela hesitação, mas assim foram mantidas. É por uma espécie de postura moral e filosófica que Kentridge – com seus gestos de apagamento e sobreposição de um bastão de carvão,

<sup>102</sup> KENTRIDGE, William. *Seis lições de desenho*. 2 DVD. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

<sup>103</sup> A pantera aparece por um poema do escritor alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926) que o artista leu e não pretende esquecer, guardando-o em seu estúdio desde 1984, segundo seu depoimento nas *Seis lições de desenho*, em 2012.

<sup>104</sup> Pastor batista do Malawi, líder do levante em 1915 contra a Grã-Bretanha imperial e, hoje, símbolo de resistência política em seu país.

de uma palavra falada ou escrita, de uma linha de tinta ou recorte de papel – reverbera a tendência e o desejo de desmanchar toda a impossibilidade da coexistência da luz e da sombra, do preto e do branco, do sul e do norte, do que está dentro e do que está fora. Como se, todo gesto de montagem de uma sequência em imagens editasse o estreitamento das ideias, ligando-as, como a luz e sua ausência estão para uma sala de cinema.

Do turbilhão candente contraído por Kentridge<sup>105</sup>, diante desde o posicionamento político de não esquecer (as revoltas, os massacres, os movimentos dos corpos) à postura artística de compreender a verdade fora das luzes – enquanto o lampejo da compreensão pode vir das sombras, reconhece-se a vontade de elaborar um conhecimento plural pelos excedentes, no qual a imagem não é qualquer signo, como observa a filósofa Marie-José Mondzain (2017), quando se trata do poder específico da imagem que proporciona a apresentação de formas, espaços e corpos expostos ao olhar. Nem o risco e o ícone bastam para o artista, nem a ordem e a razão interessam, muito menos de onde se originariam os estilhaços, mas sim, para onde eles vão, como efetivam certo êxodo, por que vias conduzem a diáspora dos sentidos e uma outra espécie de detonação de índices, signos, códigos. O que o aferra passa pela vontade de transformar a memória em figura de liberdade; o poder, no poder de desfazer; apagar, diluir e refazer-se irreal, em personagens e formas que atuam por desfigurar criticamente um social, sem prestar contas e das mais fluentes maneiras, a fim de nos fazer ver que, no fim daqueles dias estranhos, em que o nariz volta sozinho para o rosto do major escrito por Gogol ou, no fim daqueles governos, cujas leis vetam o direito à fecundidade da alteridade, uma voz irônica assume para si o difuso, restituindo a instabilidade do real e sua expressão pulsátil, devolvendo-lhe sua precariedade, e indaga: *e onde é que não existem absurdos?*

---

<sup>105</sup> Turbilhão contraído na repetição da palavra inglesa *edge*, presente na borda do sobrenome de Kentridge; sendo essa palavra traduzida por beira, margem, limite.



Figura 37: Vladimir Tatlin, Modelo para *Monumento para a Terceira Internacional*, 1920. Fonte: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>>.

## CAPÍTULO 3 A POSTURA DO ARTISTA

### I. Uma postura nas variações artísticas

“Levei um tempo para aprender que a única maneira de me tornar artista passava por não me especializar e misturar o que sabia. Às vezes é necessário construir um absurdo para demonstrar os limites do sentido”  
William Kentridge [*El país*, 2018]<sup>106</sup>.

“(…) é preciso do coletivo, sob uma forma ou outra, para produzir a singularidade que se tem” Nathalie Heinich [*L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, 2005, p. 26, tradução nossa].

A noção de uma postura do artista, enquanto sujeito focado na prática da artes plásticas e visuais, que constrói seu lugar simbólico e sua autonomia concreta na sociedade, torna-se uma problemática no conjunto das práticas da arte contemporânea, porque creio que nessa estância a obra de arte é, além de um objeto de criação, uma maneira de tomar a palavra/imagem dentre inúmeras decisões e abstenções, diante da longa história dos fenômenos artísticos. Se um trabalho de arte é um gesto sensível-crítico e vice-versa, de valor estético e social que concerne a uma conduta singular, a questão da postura do artista contemporâneo deve ser desenvolvida em um sentido específico, em uma direção própria, agenciando determinados conceitos sobre o que seria propriamente “postura”.

Uma das leituras que fundamenta essa observação é o livro de Dominique Chateau<sup>107</sup> (2008), filósofo especialista em estética, intitulado *Qu'est-ce qu'un artiste?* (O que é um artista?). A abordagem trata do artista em seu papel social – por aquilo que ele é e pelo que ele faz – em função do período histórico em que aparece e ocupa mais espaço socialmente. O autor orienta sua investigação filosófica para o processo de formação da figura do artista no espaço social, cujo estatuto<sup>108</sup> muda ao longo do tempo no ocidente, além de pontuar certas posturas desse tipo humano específico das quais se pode identificar, por exemplo, uma preocupação de memória/esquecimento

<sup>106</sup> KENTRIDGE, William; [Entrevista cedida a] Anatxu Zabalbeascoa. *El país* (Brasil). Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 01/01/2018.

<sup>107</sup> Chateau (1948-) interessa-se tanto pela arte quanto pelas obras e seus artistas. É professor de estética da Universidade Francesa Sorbonne - Paris 1.

<sup>108</sup> O estatuto do artista envolve o reconhecimento de sua singularidade de expressão e de comportamento, pela sua existência de sujeito, em grupo, socialmente (CHATEAU, 2008, p. 46).

(fazer lembrar/apagar e ser lembrado) e de influência (como se é afetado e se pode afetar), uma atitude agonística de fazer valer sua natureza e subjetividade, o desejo de emancipação e de transgressão, tanto das ordens quanto dos moldes sociais; essas três características mostrando-se mais destacáveis a partir das primeiras vanguardas em diante.

Como aborda Chateau (2008), “o tipo de artista, em formação, que retoma diferentes momentos da história, não é jamais um tipo fechado, mesmo quando parece o ser, e esse tipo fechado, possível sem poder ser efetivo, reúne diferentes traços, díspares, mas convergentes(...)” (CHATEAU, 2008, p. 21, tradução nossa). A partir desse ponto de vista, que não exclui a coexistência de evidentes variantes, o autor correlaciona três períodos históricos a três perfis de artistas para estabelecer em que circunstâncias se entende o artista, em sua posição social e conceitual, sabendo que nenhum desses perfis surgiram de uma única vez.

Chateau concentra seu estudo na sociedade ocidental europeia e recorta, então, a cultura antiga grega-latina, o período do Renascimento ao Romantismo, no limite da arte moderna, e o período pós-Segunda Guerra em diante. Essa marcação temporal e histórica, argumentada pelo filósofo, apresenta três entendimentos<sup>109</sup> sobre o tipo social em foco: um, que ele nomeia de “pré-artista”, o qual estaria no âmbito de um artesão grego; o “pleno-artista”, que se caracteriza pela sua posição estritamente artística socialmente; o “pós-artista”, então, que seria o artista no tempo da saturação dos conceitos, efeito associado à progressão da superestrutura cultural e socioeconômica, já com um alto grau de licenças morais, artísticas, estéticas e sociais.

Cada uma dessas posições, ligadas a suas conjunturas, diz respeito à mesma atividade compreendida de acordo com a possível legitimação da ideia, visto que a atividade do artista obtém um estatuto equivalente ao da arte. Assim, à medida que a arte ocupa um lugar cada vez mais específico no conjunto das atividades das pessoas na cultura ocidental, o *status* do artista destaca-se, seja pela singularidade, fragilidade, excentricidade, pelo uso do imaginário e dos símbolos, seja pelo modo como participa e compreende seu campo de trabalho, dentro das ocupações modernas, de acordo com suas próprias convicções, definições e incertezas.

---

<sup>109</sup> A abordagem de Chateau é ordenadamente evolutiva daquilo que nasce, cresce e morre, uma espécie de “lei do crescimento vital”. O artista, enquanto ator social, teria chegado a uma fase de apogeu, que na verdade cerca um número pequeno dos mais célebres artistas europeus. A última fase do ciclo seria a do artista no pós-modernismo, quando, na visão do filósofo, o artístico diluiu-se com muita rapidez na cultura de massa, perdendo algumas características como a singularidade do artista que é a instauração ontológica da obra de arte.

Detalhadamente, a ideia de pré-artista antecede o artista, antes mesmo da formação de um conceito social para ele, por isso o uso do “pré” que antecipa o nome, a fim de dar a entender uma condição prévia, em que o próprio conceito de arte – diacrônico – está formulado diferentemente, como hoje se pode largamente entendê-lo, uma vez que, segundo Chateau:

A arte (no sentido moderno) não teria jamais acontecido sem o deslocamento das representações, antes atrelada às sepulturas e às paredes, em direção a um lugar de exposição (pinacoteca dos templos gregos, casas burguesas galo-romanas), sem a transformação de seu suporte em objeto autônomo, transportável e venerável por si mesma (...) (2008, p. 16, tradução nossa).

Logo, a figura que poderia ser identificada como pré-artista apareceu, então, na sociedade greco-romana, como se fosse um “estágio embrionário do arquétipo do artista”, nas palavras de Chateau. Encontra-se mais próximo do artesão que, por sua vez, se aproxima do escravo grego, pois é dependente de um saber-fazer, do ofício, do utilitarismo. O pré-artista não é nomeado assim por ser um quase artista ou menos artista, uma vez que Chateau observa traços significativos já presentes nessa fase mais antiga grega como “a dedicação à uma poética, a autorização da obra, o trabalho no ateliê, o egocentrismo e a excentricidade, o reconhecimento dos poderosos, o sentido da competição” (ibid., p. 23, tradução nossa). Mas seria um modelo ainda protótipo do conceito de artista, sobretudo, em relação à consciência social de que uma atividade produtora de arte poderia ter uma meta em si mesma (ibid., p. 31, tradução nossa).

O pleno-artista corresponde à passagem do artesão, do saber-fazer, ao artista do *poder fazer* que, aos poucos, foi se emancipando das demandas religiosas e políticas, até realizar obras por si mesmo. Essa mudança de perspectiva relaciona-se com um suposto desinteresse do artista, no sentido de não determinar sua obra pelo lucro e pela utilidade, enquanto necessidades primárias. O pleno-artista define o artista em seu auge, identificando aquele que se envolve com intensidade em sua poética. Enquadraria aquele que investe arduamente em um projeto, comprometido com um trabalho interior, subjetivo e com o exterior, visto que o pleno-artista se engaja no mundo, enquanto artista, à sua maneira. O autor cita a figura de Albrecht Dürer (1471-1528) para exemplificar um primeiro caso que representa esse conceito, porque parece ter sido o primeiro reconhecimento social, na história da arte, de alguém, como artista, a adentrar em um círculo nobre, o de Frederico III – o sábio (1463-1525), príncipe-eleitor da Saxônia (estado alemão da época, território da futura República de Weimar). Em relação ao investimento poético, Chateau cita uma passagem do pintor

renascentista Giovanni Bellini (1430-1516), relativa a uma resposta do pintor, sobre uma encomenda, à patrona das artes italiana, Marquesa Isabella d'Este, por meio do poeta Pietro Bembo:

Bellini, que eu encontrei esses dias, está totalmente disposto a servir Vossa Excelência, desde que sejam enviados a ele as medidas da tela. A *invenzione* que Vossa Excelência me escreve, que eu deveria encontrar o "desenho", deverá ser deixada à imaginação do pintor que tem prazer em que não lhe deem limites fixados ao seu estilo, pois ele tem o hábito, como diz, de deixar seu espírito divagar como ele o entende em suas pinturas para que elas possam, segundo ele, satisfazer aquele que as olha (CHATEAU *apud* Wittkower, 2008, p. 50, tradução nossa).

Com essa passagem, Chateau argumenta sobre a emergência da posição do artista e demonstra que essa postura é artística frente a uma demanda do espectador, demanda estética e externa, e sua posição defende o prazer em não receber *limites fixados ao seu estilo*, os quais não devem ser postos pela encomenda, mas, desde aquela época já o são pela cultura da época, construindo, mesmo assim, remotamente, a singularidade do artista interessado em sua artisticidade, circunscrevendo-a. Chateau acredita que os plenos-artistas são aqueles *capazes de reunir em sua criatividade a demonstração da sua singularidade*, pois “artista não é mais somente aquele que honra a técnica ou impõe a evidência de seu gênio, mas aquele que, por meio de sua criação, se manifesta como pessoa e, ao mesmo tempo, por meio de seu comportamento, manifesta a incorporação da postura do artista” (ibid., p. 59, tradução nossa). Nesse sentido, a meu ver, o filósofo induz<sup>110</sup> a pensar que, a partir de um interesse pleno na arte, uma arte ocupada com o artístico e o plástico, se poderia formular o pleno-artista, “que subordina à sua imaginação todas as faculdades humanas” (ibid., p. 61, tradução nossa), e que a plenitude do artista se apresenta como sua condição de sujeito livre para exercer uma “vontade de experimentar novos mundos e novas relações com o mundo”, com sua aceitação social, juntamente pela sua singularidade de expressão e de comportamento.

---

<sup>110</sup> O livro concentra-se mais na descrição do pleno-artista, talvez por ocupar um espaço temporal maior, com mais registros históricos, segundo o sistema do filósofo. Outros artistas são citados, mas restrito ao circuito francês e europeu, como Van Gogh, Matisse, Monet, Kandinsky, Rimbaud, Flaubert, Mallarmé, Gautier, Eisenstein, El Lissitzky, Picasso – para citar alguns.

O pós-artista marca, finalmente, um outro momento histórico, a partir da segunda metade do século XX, aproximadamente, em que uma ideia de pós-arte<sup>111</sup> surge pela necessidade de nomear o que, para alguns, era o fim da arte. Esse “pós” também remete ao momento depois da obra, quando esse tipo de artista parece abolir todo médium, às custas de não mais permanecer autêntico às experimentações. Chateau comenta que a postura de um artista que “explora a fundo a incerteza da definição de arte” (ibid., p. 92, tradução nossa), tende a fazê-lo desengajar-se do artístico, desconstruindo certo privilégio criador<sup>112</sup> do artista ao se posicionar de modo reticente a isso. Essa decisão, para Chateau, com tom bastante crítico, levaria o artista a abdicar de sua função social distinta, de sua diferença, o que seria uma falência: “o pós-artista, renunciando a toda arte dada, a toda poética determinada, renunciaria de uma só vez à especificidade do artístico: porque tudo é arte, nada não o é mais verdadeiramente” (ibid., p. 93, tradução nossa).

Mas, seria o pós-artista um artista degenerado, causando revolta por não seguir um legado artístico tradicional e cuja obra não se fixa em nada?

Esse desengajar-se do artístico é associado aos artistas sem obra – sem aquilo que a história ou o hábito valorizou como obra –, aos artistas vestidos de artista que na crítica de Chateau “cultiva a singularidade apenas como manifestação ostensiva de um papel social marginal” (ibid., p. 50, tradução nossa), aos artistas que se confundem com o público ou com o galerista<sup>113</sup>, tornando a arte, algumas vezes, indiscernível. O termo pós-artista, desenhado por Chateau, corresponde a uma observação de Harold Rosenberg em *A tradição do novo* (1974), quando, na conjuntura da *action-painting* norte-americana, crê que “só resta ao artista escolher o que seja arte para ele e o que se tornou não-arte” (1974, p. 24). Se é uma questão de escolher (e definir) o que se faz como arte ou

---

<sup>111</sup> O termo é usado pelo historiador e crítico de arte Harold Rosenberg, no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando houve o deslocamento do eixo central artístico, de Paris a Nova Iorque, defendendo um momento em que a arte autoproclama-se e os artistas criam as definições de arte. Esse termo segue a lógica da sociedade que desenhou uma noção de história da arte, que marca a origem da arte na Europa e, desse modo, o que estivesse fora dela, como se ela tivesse sido desterritorializada, apenas poderia ser e vir depois desse marco. Para uns, seria uma arte posterior à morte da arte, filiada a todo um pensamento que diagnostica o fim de grandes ciclos históricos e um fim de certos conceitos até então vigentes; para outros, seria um estágio progressista de uma natureza que não cessa de inovar e se redefinir.

<sup>112</sup> Esse privilégio criador do artista não é, nem nunca será, uma exclusividade de direito sobre a criação. Todos possuem a capacidade de criar, porque todos temos uma força inventiva e um subjetivo a trabalhar. A diferença estaria na constância, coerência e grau com que isso é feito, pois o artista vive disso e, assim, tem uma licença consensual para a criação, autorizado vias estruturas institucionais e sociais.

<sup>113</sup> Um caso atual é o artista Maurizio Cattelan que por um tempo contratou o curador Massimiliano Gioni para se passar por ele, como narra a socióloga Sarah Thornton, em *O que é um artista?: nos bastidores da arte contemporânea*, 2015, p. 143.



não-arte, o que se mostra como arte ou não, então, trata-se de uma questão de postura. Essa atitude que explora à fundo tais *de-definições*, como observou Rosenberg, manifesta tanto uma vontade produtiva do artista sobre a materialidade e a visibilidade da obra quanto uma autonomia enunciativa que, para Chateau, designaria o artista interessado em extrair de si mesmo essa compreensão, no sentido de uma autoafirmação<sup>114</sup>. Esse tipo redefine objetos, gestos, valores e transfigurações quaisquer em obras de arte, atraído por uma pluralidade dos usos e formas, participa de um sistema permissivo no qual as referências artísticas confundem-se, e não raramente se diluem, na suspensão dos contextos e situações. É, pois, nessa ambiência de variadas decisões artísticas que se poderia (ou não) engendrar outra singular relação de subjetivação e simbolização para o campo em discussão: eis a reflexão do filósofo.

Sem destacar possíveis intermediários entre uma fase e outra<sup>115</sup>, essa estratificação em três configurações da figura do artista, cujo papel é pedagógico – conclui o filósofo –, elucida o conceito posicionado de acordo com os fatos artísticos-históricos (registros de depoimentos de artistas), de maneira que existe a ideia, porque existe a pessoa, os exemplos, a história. Logo, a postura do ser artista fala sobre uma posição conceitual que o identifica em relação a um enquadramento histórico, ou seja, trata-se de um pensamento que problematiza a definição do artista por meio da formação dessa figura social, de uma figura quase invisível ao conceito cheio até sua intensificação e pluralidade, também observado no atual mundo da pós-produção – como nomeia Nicolas Bourriaud (2009) certas manifestações artísticas. É importante apontar que esse pensamento de progressão do conceito que acompanha a complexidade das invenções socio-econômico-históricas serviu de inspiração para uma outra noção de postura vinculada ao paradigma da arte contemporânea.

A noção de postura – atrelada às modalidades de sua atitude artística – deriva da observação interrogativamente empírica de como cada artista constrói sua dinâmica, a fim de elaborar um tipo de ponto de vista intelectual de campo – associado aos estudos e análises críticas, vinculados à experiência sensível e à prática da arte. A questão sobre a postura de um artista é uma indagação teórica, dentre tantas outras dúvidas suscitadas pela arte contemporânea. Não se trata de uma

---

<sup>114</sup> A problemática do artista que se autoproclama artista (pós-artista) parece alcançável já em um momento histórico cujos processos passaram por entender seus próprios critérios de orientação, como observou Habermas em *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*, sobre o fato de a modernidade ter extraído de si mesma a sua normatização e não tê-la tomado de outras épocas (2000, p. 12).

<sup>115</sup> Dominique Chateau considera Andy Warhol um modelo de pós-artista e romântico, por exemplo.

interrogação sobre certa postura cívica e, sim, abordar o que se entende por postura no campo da prática artística, campo não isolado, mas sempre, relacionado com suas vizinhanças históricas, sociais, filosóficas, políticas, dentre outros.

Outra abordagem sobre a postura encontra-se nas pesquisas do escritor suíço Jérôme Meizoz (1951-), especialista em sociologia<sup>116</sup> da literatura, interessado na circunscrição do lugar do autor na literatura – dentro dos estudos consagrados aos discursos literários. Como o campo literário e o artístico compartilham de uma mesma hospitalidade para com a criação, a pesquisadora considera pertinente ouvir o que Meizoz investiga em *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007)<sup>117</sup>. O livro propõe pensar a postura literária de certos autores e pergunta o que se pode entender por “postura”, termo historicamente ligado à transformação do estatuto do escritor francês na segunda metade do século XVII e à constituição de um campo literário<sup>118</sup>. No conjunto dos gestos discursivos (pela escrita) e não discursivos (apresentação de si), o autor estabelece uma relação entre o sujeito e o campo ocupado, a fim de defender que a questão comporta uma modalidade de autocriação (2007, p. 15, tradução nossa).

Ao observar como os escritores Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars, Charles-Ferdinand Ramuz, Jean-Jacques Rousseau utilizaram-se de diferentes imaginários sociais, autobiográficos, ficcionais a fim de modelar e compor uma postura artística própria, considera que a postura seria uma maneira singular de ocupar uma posição – ideia inspirada nas investigações de Alain Viala<sup>119</sup> – e imprimir uma imagem de si (idem, p. 18, tradução nossa). É dentro do campo literário, em relação aos seus pares, que Meizoz refere-se à posição e analisa o modo de atuação dos escritores no meio poético-literário. É, portanto, nessa circunstância que o autor observa a possibilidade de uma postura que é própria aos escritores “de tomar a palavra, de enunciar um discurso, de assumir um texto” (idem, p. 22, tradução nossa).

Assumir, enunciar e sustentar um ato criativo com a linguagem faz reconhecer uma voz e uma figura, capazes de formar, por fim, uma identidade. Segundo uma lógica que toma a noção de

---

<sup>116</sup> Inspirada nos estudos do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002).

<sup>117</sup> MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Erudition, 2007.

<sup>118</sup> GIRAUD, Frédérique; SAUNIER, Émilie, *La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques*, CONTEXTES (online), 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/contextes/4892>>. Acesso em 02/03/2019.

<sup>119</sup> Alain Viala (1974-) é sociólogo e historiador de literatura, professor na Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle. No Brasil, pode-se encontrar essa problemática em *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

postura como algo a mais do que um “jeito” de ser do autor, o escritor mostra que a postura é uma composição que permite fazer surgir uma identidade que é artística, não dependente da identidade civil ou física. A área do autor é a literatura, logo, ele reflete sobre a construção de uma identidade literária (com ou sem o uso de pseudônimos), no entanto, considero ser possível a transferência dessa percepção para outras linguagens e seus atos criativos, como a cinematográfica, visual, linguística, iconográfica.

A contribuição de Meizoz mobiliza as ideias de posição<sup>120</sup> e singularidade, com as quais se deduz que um escritor, portanto, também um artista, é capaz de reajustar o *status* e o papel social que lhe foi atribuído, promovendo, por meio da prática inventiva, uma abertura para uma especificidade. Abertura, porque essa singular postura não é jamais amplamente compreendida sem ser posta em relação à trajetória e à formação do artista, bem como, ao seu contexto social, em que a vida do sujeito está incrustada e na qual suas escolhas fazem sentido.

## II. Uma noção de contracampo no plano do artista

“Para mim, um ponto chave é criar estruturas para dizer o que está acontecendo no país, na minha cidade ou no que estou vendo no necrotério” Teresa Margolles  
[Catálogo *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 2009, p. 84, tradução nossa].

Na tentativa de melhor definir a ideia de contexto social do artista desenvolvida nessa escrita, a serviço das artes plásticas/visuais, encontra-se um termo da linguagem cinematográfica: o contracampo. No vocabulário técnico do cinema, o contracampo é dependente do campo que é um espaço visual, aquilo enquadrado pela câmera cinematográfica que mostrará um plano (um quadro) com determinada dimensão, profundidade, duração e ponto de vista, de acordo com as pesquisas do teórico Jacques Aumont, em *A estética do Filme* (1995)<sup>121</sup>.

Se o campo é aquilo em que se enquadra, visível; o contracampo é o que fica fora desse enquadramento, invisível enquanto fora do plano. Mas, como são termos que funcionam apenas em um jogo de posicionamentos, por meio de um efeito de movimentação dos planos, quando na

<sup>120</sup> MEIZOZ, Jérôme. *COnTEXTES: introduction* (online), 2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/contextes/83>> . Acesso em 20/03/2019.

<sup>121</sup> AUMONT, Jacques... et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

montagem das imagens que ora mostra o campo, ora mostra o contracampo, assim, um passará a ser outro, isto é, ora um será o contracampo que se tornará o campo e vice-versa. Dessa maneira, a terminologia vinda do cinema não atua como uma modalidade antagônica, como se fossem duas forças opostas, mas é justamente a noção de que uma força narrativa da imagem está na dualidade, que ora foca em um objeto ora em outro. Por isso, pode-se deduzir que os dois elementos – o campo e o contracampo – passam-se no mesmo ambiente cênico, simultaneos, quando na realidade não dividem o mesmo enquadramento.

Como técnica de narrativa, o contracampo é o que está fora do quadro, fora do plano, fora do campo, mas permanece correlacionado a ele, uma vez que esse “contra” designa o que está em outra posição no campo, em diálogo, em troca.

Posto isto, feitas as observações sobre as obras de Margolles, Salcedo, Fonseca e Kentridge, com o olhar atento ao modo como tais trabalhos mantêm uma relação específica com suas tramas sociais, com uma determinada noção da realidade percebida pelo(a) espectador(a) a partir da arte, na medida em que dela vem – numa primeira visada –, a relação suposta entre contexto e contracampo sugere um outro grau de interpretação, um grau que percebe o social como o contracampo do artista. Isto é, o cenário social, notado na arte, pela obra – seja pelo título, legendas, textos informativos e críticos, fala dos artistas – parece, de fato, caracterizar-se como uma modalidade não antagônica, nem como antítese e posiciona-se, ao contrário, como “campo” contra o “campo” artístico, como um plano em tensão com o outro, uma imagem colocada ao encontro de outra, na dinâmica das operações sensíveis e das posturas artísticas, estéticas, morais, filosóficas. Sem negar que situações periféricas<sup>122</sup> à singularidade do artista importam para uma série de mobilizações que levariam à definição de um posicionamento artístico e, assim, em certa medida, ao reconhecimento de uma postura. Aproximar a noção de social da linguagem do cinema pretende dar um sentido mais estético, mais visual e, portanto, também trazer para a discussão um pensamento mais plástico.

O social, como dimensão ambígua, poderia ocupar esse lugar ora aqui, ora lá, ora campo ora contracampo, ora estrutura definida, ora estrutura movente, retomando a visão de Castoriadis (1982); enquanto o espectador/interlocutor estabelecer uma espécie de montagem entre o “quadro”

---

<sup>122</sup> As questões que estão na periferia de qualquer pessoa, de qualquer subjetividade, tais como as condições históricas-econômicas, de segurança, de liberdade e de coerção; experiências de gênero e sexo, de profissão e trabalho, enfim, toda a gama de eventos cotidianos que cercam um sujeito social, artista ou não.

social e o “quadro” artístico que cada obra de arte apresenta<sup>123</sup>: o que confere à noção de contracampo um significado posicional e relacional. E, de modo contrário, caso o social e o artista estejam presentes em um mesmo “plano”, sem trocas e, ao mesmo tempo, no mesmo “quadro”, sem contraposições, é porque o jogo já foi desfeito e o artista aparece, na verdade, presente como pessoa e um cidadão na sociedade. Assim, a questão da postura, pensada no meio dessa dinâmica de campo/contracampo, pela maneira como se ocupa um lugar e toma-se a palavra, retomando Meizoz (2007), permanece ligada enquanto significante em deslizamento, pois, de outro modo, dever-se-ia pensar em uma postura civil e isso não é a nossa problemática.

O campo/contracampo habilitam também a formação das perguntas sobre como as obras apresentadas relacionam-se com o social de que cada artista participa.

### III. Sobre postura e singularidade

“Meu trabalho é uma tentativa vã de trazer algum sentido, tentar entender o que está acontecendo. Eu quero enfatizar a palavra vã, porque eu não acho que a arte tenha a possibilidade de redenção estética. Mas, por outro lado, acho que temos que tentar” Doris Salcedo [*Art21*, 2008, tradução nossa]<sup>124</sup>.

Se estivéssemos a observar William Kentridge ou Doris Salcedo dentro do estúdio, Jorge Fonseca ou Teresa Margolles em prática na rua e, a partir daí, começássemos a notar certas atitudes, sequer poderíamos perceber a gama de decisões/desistências que envolvem o trabalho desses artistas. Se desejássemos aprender com tais escolhas, a fim de saber como elas resvalam significados, deslizam de uma a outra intenção e, como que, no uso de certos materiais, uma ou mais ideias tornam-se visíveis em objetos, imagens, gestos; enfim, sequer deixaremos de reconhecer que existe nisso um outro tipo de investimento intelectual, uma outra construção social e outra maneira própria de se ocupar um espaço entre as coisas do mundo – onde a própria arte se manifesta, através de um incerto e esperançoso manejo de questões.

---

<sup>123</sup> É evidente que o posicionamento dos quadros social e artístico torna-se mais fluido quando se pode experienciá-lo densamente, não só vendo as exposições pessoalmente, mas também, quando se entendem os códigos, os valores e as referências culturais do universo de cada artista.

<sup>124</sup> Disponível em: <<https://art21.org/artist/doris-salcedo/>>. Acesso em 05/06/ 2018.

No paradigma atual, a obra de arte não aparece como um único objeto de uma única imagem, em que está aí presente certa pluralidade de elementos e, mesmo quando, a princípio, o artista pulveriza-os e a obra de arte parece sem objeto – sendo uma ação, um gesto, um resto –, a urgência das significações é ora demasiadamente visual ora minimamente condensada. Nesses casos, a observação alcançaria a especificidade da obra de cada artista e, mais intensamente quando trabalha com os pares objeto/imagem, título/ideia, artista/contracampo, para, então, por uma compreensão mais ou menos sensível, mais ou menos conceitual, disponibilizar e fermentar certo debate, certa integração entre espectador e obra.

Talvez esse interesse possa ser percebido através da maneira com que a obra é situada, equacionada pelo artista, entre o saber-fazer, o “poder fazer” e seu espaço social (contracampo), em relação ao mundo que ele trai e contrai, mundo particular e autônomo que se afasta de uma realidade, sem se desligar da sociedade, sabendo que “a instituição da sociedade proporciona ao indivíduo a possibilidade de encontrar e fazer existir para ele um sentido na significação social instituída” (CASTORIADIS, 1982, p. 364). Dessa forma, pergunta-se: o que proporciona ao artista fazer existir para ele um sentido, a ponto de o levar a tomar decisões como as de banhar uma sala com restos de sangue, ou de abrir uma fenda no chão de uma galeria, ou “babelizar” uma série de referências culturais e visuais?

Essa postura, que forma a voz e a figura do artista, como se observa em Meizoz (2007), não é somente uma questão de objetividade/ subjetividade do artista, mas o embaraçamento de outros sujeitos com diferentes objetividades e subjetividades, de modo que isso deve passar pelo fluxo representativo das experiências em imagem e pensamento. Segundo Castoriadis, “pensar é sempre também necessariamente colocar em movimento, em certas direções e segundo certas regras, representações: figuras, esquemas, imagens de palavras – e isso não é nem acidental, nem condição exterior, nem apoio, mas o próprio elemento pensamento” (1982, p. 373).

Assim, visto que não há pensamento sem representação, observo uma imagem narrada pela poeta polonesa Wisława Szymborska (1923-2012), em seu discurso ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura (1996) que fala sobre a condição do poeta e destaca que,

(...) ainda não faz muito tempo, os poetas se esforçavam para nos escandalizar com suas roupas extravagantes e seu comportamento excêntrico. Tudo isso era só para encher os olhos do público. Sempre chegava a hora em que os poetas tinham de fechar a porta atrás de si, despir suas capas, seus penduricalhos e outras parafernalias poéticas e enfrentar – em silêncio, com paciência, à espera de si

mesmos – a folha de papel ainda em branco. Pois, no final, é isso o que de fato conta (SZYMBORSKA, 2007)<sup>125</sup>.

Essa representação fornece uma base para entender melhor sobre como o artista atua através da obra de arte, além de me permitir elaborar um pensamento sobre que tipo de interesse específico vincula os artistas à arte.

No citado fragmento, nota-se que o interesse do artista não poderia ser reduzido ao momento de *encher os olhos do público*, uma vez que a singularidade estaria, de fato, presente, não apenas quando o artista *fecha a porta atrás de si*, mas, sobretudo, quando *enfrenta - em silêncio, com paciência, à espera de si mesmo* a criação. Na sequência do discurso, a poeta fala sobre o trabalho como algo *nada fotogênico*, pois *de quando em quando, essa pessoa escreve sete linhas, só para riscar uma delas quinze minutos depois, em seguida mais uma hora se passa, durante a qual nada acontece*. Tentando desmistificar a prática da escrita e a criação poética, no sentido de partilhar um sentimento e uma imagem de poeta, Szymborska não confere nenhum privilégio a essa figura da diferença e, então, o processo é descrito como algo tedioso, hesitante.

Diante dessa postura de artista, a poeta provoca um clarão: seria, talvez, justo nesse “nada acontece”, já acontecendo, que se encontraria o interesse artístico, aquilo que liga o artista à arte?

Frente a esse “nada acontece”, nesse hiato, nada parece se deslocar; exceto a condição própria que envolve a decisão de escrever, a disposição de alguém em produzir e deixar aparecer imagens ao não se satisfazer consigo mesmo, ao não se satisfazer com um “não sei” diante do mundo, como fala a poeta. Por isso, penso que para se configurar uma postura, os procedimentos artísticos desenvolvidos e assumidos – com ou sem um *savoir-faire* – não dispensam os “atos filosóficos” e as escolhas morais<sup>126</sup> implicadas em um poder fazer, em um poder responder esse “não sei”. Logo, não é sem razão que se observa uma postura intelectual do artista, materializada pelo exercício de um pensamento, de muitas ordens, não somente plásticas e visuais, cuja possibilidade está deliberada desde as conquistas do pleno-artista, lembrando Chateau (2008). Nota-se que a maneira de ser e estar no mundo de um sujeito enquanto artista, personagem social

<sup>125</sup> Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>>. Acesso em 05/06/ 2019.

<sup>126</sup> Uma escolha moral não quer dizer decoro, nem obscenidade. Associa-se aos valores e limitações que constituem as atitudes individuais do artista, relativas às escolhas e construções artísticas obscenas ou não, refere-se ao que o artista considera válido e desejável dentro sua trajetória, parte de seu dever em gerir enquanto criador aquilo que mostra aos outros, dentro de uma coerência própria.

singular, é um tanto instigante pelo modo como sua profissão usa e abusa da normatização das coisas, como reconfigura regras e licenças, como joga, apropria/expropria, nomeia/batiza e materializa/desconstrói o possível, sob argumentos de gerir/abduzir formas e sentidos, inconsciências e memórias, biografias e ficções. Enfim, a maneira, pois, de ser e estar no mundo de Fonseca, Margolles, Salcedo e Kentridge enunciam a (im)possível transposição dos imaginários embebidos de real, imagens curadas de social em cada obra, em uma intensa suspensão, contestação, afirmação de si, sem que isso implique um privilégio e, sim, que envolve um grau de liberdade e expressão viventes.

#### **IV. A postura do artista e a socialização na arte**

“As pessoas entram e, a princípio, acham aquilo estranho, mas logo em seguida fazem as suas conexões e interpretações incríveis” Jorge Fonseca  
[Catálogo *Fiotim*, 2018, p. 13].

Dispor essas duas esferas em diálogo e troca, tanto o social quanto o artístico, não significa *procurar o social na arte tampouco a arte no social*, ao invés disso, enseja considerar tanto a força atrativa de um como a do outro. Como regimes de valores específicos, quanto à maneira de socialização e de partilha, as práticas artísticas e os fenômenos sociais, com os quais esses artistas se envolvem – sem moldes e em graus diferentes de visibilidade – produzem então uma rugosidade (dobramentos e fluxos vitais) também específica, em que os contextos artísticos trabalham os contextos sociais quando trazem à obra um certo contracampo, preexistente a ela, assim como incluem no contexto social esse jogo que a própria obra modifica, dentro ou não dos muros das instituições de arte. E, isso porque, decididamente, a arte contemporânea não é apenas uma arte de materiais visuais, disformes, conceituais, mas um fenômeno que trata de relações interpessoais, de vínculos humanos, seus relevos e entornos.

É porque os artistas levam ao máximo seu interesse pelo artístico que a arte pode ser observada como um valor cultural e social, pois é nesse espaço que a arte encontra uma definição possível. No fim das contas, é na sociedade que a arte se manifesta quando Teresa Margolles cruza México e Veneza, quando Salcedo inclui Bogotá em Londres, quando Fonseca percorre o Rio São Francisco em direção ao mar, quando Kentridge desmonta Rússia e África do Sul. Destacar esses ambientes culturais e sociais, essa espécie de mobilidade estética, implica em abordar a obra de



arte em diálogo com o “contracampo” do artista, partilhando estilhaços de uma vivência, de experiências estéticas, de uma existência única no corpo da obra e em suas imagens.

Para além dessa geografia e territorialidades, os artistas tomam a palavra e a imagem *à flor da pele*, desde uma trincheira, permitindo ouvir certos testemunhos, tornando acessível um cenário andante ou projetando uma diáspora imagética para o espectador, na tentativa de compreender suas próprias incertezas e suas próprias hesitações; contudo, sem sair da zona da imagem. Seguindo as variações artísticas é que os artistas sugerem um decidido posicionamento na arte, fazendo ver uma *vontade de satisfazer, de realizar e de viver o interesse artístico, sempre mais exclusivamente, sempre mais absolutamente*, como observa Chateau, no momento em que se dedica a refletir sobre a questão da arte como *fato social total* (*L’art comme fait social total*, Paris: L’Harmattan, 1998).

Em referência à noção do sociólogo Marcel Mauss (1872-1950), um *fato social total* significa uma atividade que envolve vários setores da vida social como a economia, o direito, a política, a religião. Com base nesse pensamento, a proposta de Chateau é construir uma compreensão da palavra arte, no sentido de buscar uma definição “reenviando, de uma parte, a um contexto teórico que regula sua construção e, de outra parte, a um referencial não somente em que ela se projeta, mas que a determina” (CHATEAU, 1998, p. 16, tradução nossa).

Então, com o auxílio da sociologia<sup>127</sup>, a partir da percepção de que uma atividade está implicada em outras, é que Chateau (1998) propõe refletir sobre a arte como um sistema, por ser “uma construção teórica densa, um discurso inteiro, por um lado, capaz de relatar a permanência de um sistema complexo em mutação perpétua, por outro” (ibid., p. 19, tradução nossa). Ao mesmo tempo autônomo do social e atraído por ele, Chateau define um olhar ampliado sobre a arte por entender que ela não pode ser reduzida a uma definição simples, “(...) porque a arte não é coisa, mas um conjunto de coisas, fatos e relacionamentos” (ibid., p. 20, tradução nossa). Assim, o conceito de arte mantém uma relação dual entre um viés mais aberto – relativo à historicidade, à diversidade de parâmetros sociais, ao conjunto de relações com a realidade – e outro mais fechado, específico, que diz respeito às suas propriedades próprias, de autorregulação, então, autônoma.

---

<sup>127</sup> Chateau repensa também o conceito de “campo artístico” de Pierre Bourdieu que reivindica uma “análise científica das condições sociais da produção e da recepção da arte”, para formar a “ciência da arte”. O filósofo joga com essas noções para defender que uma ciência da arte relaciona-se com o conceito de arte e com a especificidade desse objeto, portanto não está restrita ao método sociológico.

A arte é, nesse caso, aproximada da noção de “fato social total” pelo seu próprio papel social e por seu papel singular, enquanto fenômeno exposto aos sentidos entre uma linguagem ordinária e uma linguagem especializada – continuamente em uso e reacomodação – dado que, dessa forma, seria possível refletir sobre as atividades em torno da arte, em especial, as desempenhadas por artistas<sup>128</sup>. Para tanto, é preciso identificar melhor a questão, como pontua bem o pensamento de Chateau:

A questão é saber se procuramos o social na arte, ou bem, a arte no social. Como a arte, apesar do fato de que ela é, ou quer ser, segundo a palavra de Adorno, "a antítese da sociedade", não pode escapar da força de atração do social e deve terminar por entrar nesse quadro, como o caracol em sua concha - ou então, como a arte, com os meios, os modos e a finalidade que a ela são próprias, participa do social, realizando uma forma específica de "socialização" (CHATEAU, 1998, p. 47, tradução nossa).

Como fato social total, a arte está envolvida no social, mas como é um fenômeno especializado que alcançou sua autonomia, estabelece um outro nível de participação e comprometimento com este social. Por isso, conforme visto nas obras apresentadas de Margolles, Fonseca, Salcedo e Kentridge não cabe mais procurar o social na arte, muito menos a arte no social, mas compreender que elas estabelecem uma forma própria de socialização. Independentemente, há a satisfação e a necessidade de imaginar, de desfazer o mundo e o refazer em outros.

A socialização não se reduz ao fato de a arte promover o encontro de pessoas, por exemplo, na ocasião de uma exposição ou outro evento, bienal, feira de arte. Mais uma vez, não se trata de tornar a arte social, uma vez que entendemos que a arte está na sociedade como parte integrante dela, como atividade humana, ainda que, muitas vezes, seja necessário reafirmar esse lugar como faz o projeto *Fiotim – O Museu em Movimento*, de Fonseca. Nesse sentido, a postura do artista concretiza essa qualidade de integração entre a arte e o social, afinal é o artista quem empresta seu corpo ao personagem *Jorge K* para apresentar uma obra grande a vários tipos de públicos, nas condições inesperadas que envolvem as apresentações de rua, cuja iniciativa envolve um “fazer conviver”, que os artistas desdobram em muitas variáveis. Essa convivência está anteriormente suposta na exibição e na mostra de uma exposição, quanto pressuposta pelo desdobramentos

---

<sup>128</sup> O que parece ter sido feito por Chateau no livro *Qu'est-ce qu'un artiste?* (2008).

críticos, acadêmicos, intelectuais que fazem continuar esse tipo de produção, o que não quer dizer que esse convívio depende de uma causalidade social, unilateralmente, mas de práticas plurais em que as obras podem ocupar inevitavelmente um meio do caminho entre a subjetividade e objetividade do mundo (do real, do social) pelo artista, notadamente nas obras *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza, Shibboleth, Fiotim – O Museu em Movimento* e *I am not me, the horse is not mine*. Essas obras ocupam um espaço social, surgem em nome de uma dada postura que assume, por sua vez, um lugar de criticidade também no espaço social; a questão é que esses lugares são construídos radicalmente pela arte, por um interesse artístico, sensível, estético.

A radicalidade desse interesse reflete a noção de obra colocada singularmente no trabalho de Salcedo, Margolles, Kentridge e Fonseca, em que o caos (in)voluntário tornar-se a pedra inaugural de uma construção fundada em intimidade tanto sobre o real quanto no imaginário, ambos em quantidade insuficiente, erigida pelo inesperado, desconhecido, pelo incerto e, ao mesmo tempo, pelo desejo de transmutar uma inquietação em corpo, em matéria, em pensamento e imagem. Alguns artistas transitam para a tendência de compactar a imagem à realidade, ao operar contrações, distensões, minimizando-a como fazem as artistas Salcedo e Margolles, afinal não estão produzindo algo para uma representação pictórica nem filmica uma vez que não utilizam um suporte mediador clássico, mas colocam a obra e o suporte no mesmo lugar e ao mesmo tempo, onde a obra já é o suporte, a imagem, a ação a ser experienciada. De outra parte, outros artistas tendem a comprimir um certo real na imagem de um modo que as suas questões pareçam instiladas em uma peça ou cristalizadas em representações, como pode ser observado em Kentridge, pelo uso de fragmentos de imagens de arquivos, documentais, em seu filme, ou as referências de Fonseca ecoadas em seu personagem *Jorge K*.

Através das obras desses quatro artistas, pode-se inferir que independente de um gesto redutor da instável realidade (contida e usada em fragmentos, restos, falas), a decisão pesa sobre uma determinada imagem da vida experimentada no social, em uma matéria plástica e visual, na película de um filme, na substância de uma escultura, no corpo de uma personagem performática, de uma ação repetida, de um objeto negativo e efêmero. No entanto, é necessário defender que isto não condiciona a expressão – e sua energia perturbadora – a um depoimento pleno de verdades e senso comum, pois, como pondera o crítico de arte Nicolas Bourriaud (2011)<sup>129</sup>,

(...) longe de construir um simples espelho em que a época pudesse se reconhecer, a arte não opera por imitações dos procedimentos e modos contemporâneos e, sim, segundo um jogo complexo de ressonâncias e resistências que ora a aproxima da

---

<sup>129</sup> Bourriaud, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

realidade concreta, ora a afasta rumo a formas mais abstratas ou arcaicas (BOURRIAUD, 2011, p. 168).

A postura desses artistas está comprometida com as suas narrativas e linguagens, mais do que restritamente com um médium, guiada por uma índole transfigural e idenpendente dos temas que trabalham com autonomia, os artistas preservam a satisfação da dúvida, do desconcerto, ao montar suas exposições e partilhar suas problemáticas. Esse temperamento imaginativo, possuído por um sujeito, pressupõe-se, é que o determina a encontrar as condições propícias ao seu desenvolvimento na atividade poética.

Nesse sentido, retomando Chateau, a singularidade do conceito da arte (conceito aberto e fechado) recobre a singularidade do artista que “por meio de sua criação, manifesta-se como pessoa e, ao mesmo tempo, por meio de seu comportamento, manifesta a *incorporação* da postura do artista” (CHATEAU, 2008, p. 59, tradução nossa). Postura que se integra sem se desintegrar no social, que contrasta nesse social, no real e o atrai, sem deixar desaparecer sua especificidade por meio de uma série de escolhas que constituem uma posição autônoma, não determinante. Postura capaz de propor uma maneira de reconstruir um mundo por saber-fazer/poder-fazer um mundo da arte e, então, proporcionar uma outra socialização, ou seja, *uma forma específica de socialização*, uma certa assimilação da arte com a finalidade que a ela é própria, para assim, repensando com Chateau, participar do social com autonomia sem se esconder em sua concha, em uma medida exclusiva e em espessuras variáveis, de acordo com cada caso. A posição do artista, enquanto membro social e símbolo de liberdade, contribui para a percepção dessa postura em que os caminhos que partem do social para a arte e, sob outro ângulo, da arte para o social, atraem-se e repelem-se, visto o comentário da socióloga francesa Nathalie Heinich de que *tanto o mundo da arte quanto o mundo ordinário participam no processo criativo* (2015, p. 117).

Em partes, essa trilha de mão dupla, estruturada na autonomia da arte, é fornecedora de um imaginário coletivo de narrativas e representações particulares, de um cenário construtor de vocações, de realidades e contextos. Portanto, nesse espaço de contrastes, observa-se toda uma movimentação dos artistas como Margolles, Salcedo, Kentridge e Fonseca que buscam se diferenciar no real e, através dele, elaborar suas propostas, sem se excluírem do intenso formigamento e contradição que podem figurar em todo trabalho sensível, crítico e simbólico com as imagens e outros fenômenos de arte.

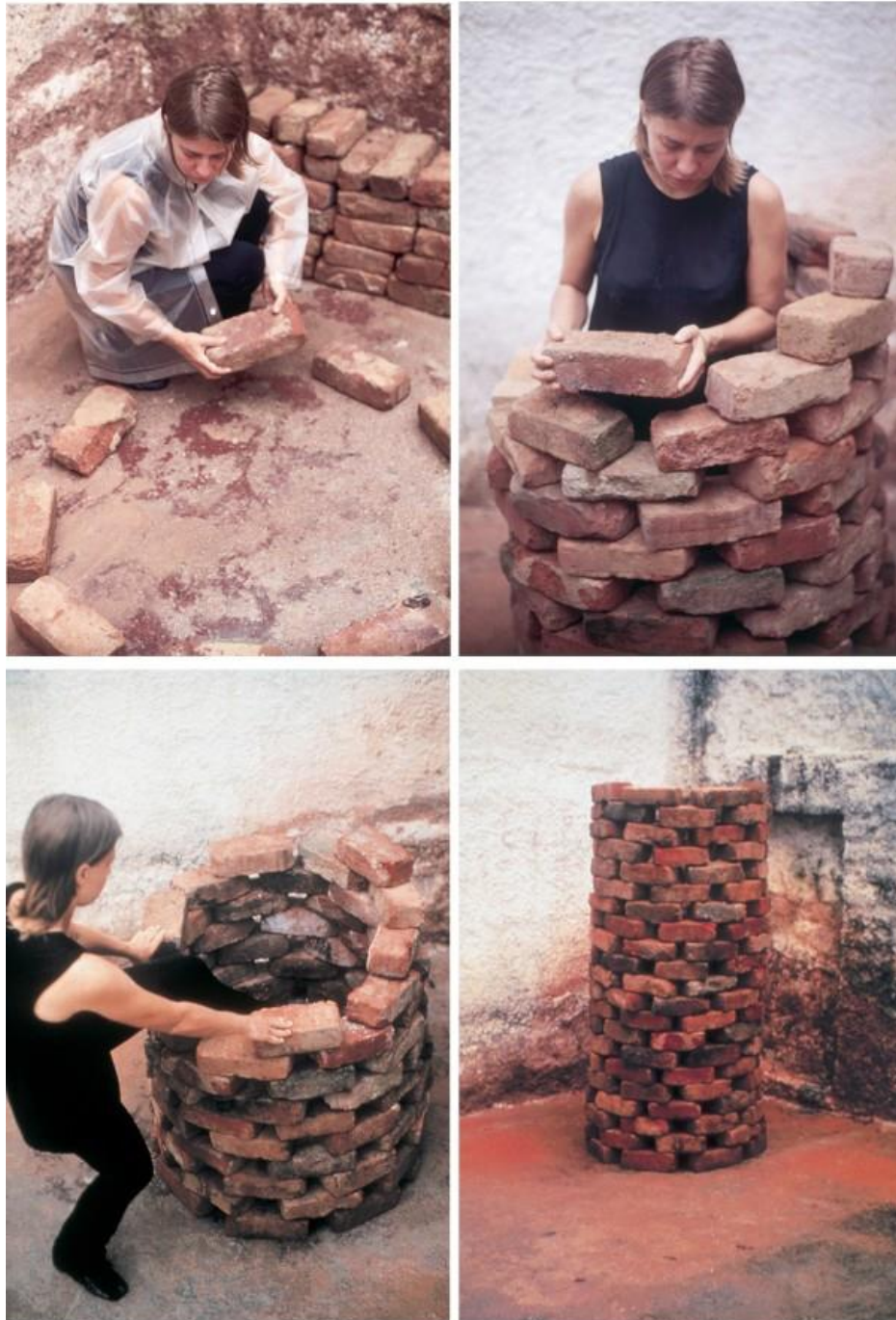


Figura 38: Brígida Baltar, *Torre*, Foto-ação, 1996. Fonte: <<https://nararoesler.art/artists/34-brigida-baltar/>>.

## CAPÍTULO 4 ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA DAS IMAGENS DA DISPERSÃO

“A imagem se constitui na pulsação do real que nos prende e da vida que nos liberta” Marie José Mondzain [*L’image naturelle*, 2007<sup>130</sup>, tradução nossa].

“Decidir a palavra já é interpretar a coisa” Thierry de Duve  
[*Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, 1989, p. 12, tradução nossa].



Figura 39: Teresa Margolles, *Irrigación*, vídeo projeção, cor, som, 34m12s, Texas, 2010. Fonte: <<https://macm.org/en/exhibitions/teresa-margolles-mundos/>>.

A abordagem acerca da postura de certos artistas – postura estética, social, filosófica, política, sobretudo, artística –, através das imagens de suas obras, oferece uma perspectiva sobre as tomadas de posição em um quadro baseado no cruzamento da excentricidade e da vocação: a arte contemporânea e a dispersão plástica, visual, conceitual, simbólica, formal, performática,

<sup>130</sup> MONDZAIN, Marie-José. *L’image naturelle*. In: *Revue Philopsis*, online. Disponível em: <<http://www.philopsis.fr/spip.php?article84>>. Acesso em 28/03/2019.

relacional. Muitos nomes podem ser dados à leitura. Cada um desses fenômenos merece um ponto de vista mais restrito, porém, neste contexto, todos trabalham juntos, um ao outro.

Em um paradigma no qual as noções de obra, de arte e mesmo de artista se esfumam – quando, por exemplo, *a autenticidade da pessoa pode garantir a credibilidade da obra* (HEINICH, 2005)<sup>131</sup> –, cujo contexto das competências que orientam tais noções, sobre a percepção de seus limites (e influências), ativa-se uma profusão de modos de estar com o inexplicável, o opaco e o contingente e, simultaneamente, ativa-se um jogo dinâmico com o próprio sistema artístico. Como analisa o filósofo e historiador da arte Stéphane Huchet, no artigo *In fine: o artista é a derradeira instituição da arte* (2018)<sup>132</sup>:

Quem negaria que o jogo irônico de artistas, todos reunidos na célebre década de 1960, Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert & George, Allan Kaprow, Andy Warhol etc., em vez de dismantelar a “soberba” do artista como figura social de destaque, acabaram, na hora de produzir e propor como arte algumas extremas tomadas de posição simbólicas, por reforçar seu próprio poder de distinção? (HUCHET, 2018, p. 282).

Por uma incessante dispersão de vontades, pensamentos, ações provocativas/contraditórias, transgressivas e inovadoras, o artista mantém sua significação social e cultural porque é a parte *última e o material mais radical* da arte, como defende Huchet (2018), quando observa-se as tramas epistemológicas, históricas e antropológicas com as quais o artista está atrelado, elos muito bem firmados social e historicamente, de modo que o artista, em nome desse enredo, torna-se indelével, por mais vaporoso que seja o estado da arte atual<sup>133</sup>. Assim, em relação às reorientações das noções de obra e arte, viu-se – em antecipação ao que se chamará arte contemporânea –, desde as vanguardas europeias (na transição do século XIX ao XX), pouco a pouco, a produção de obras como a *Fonte* (1917) de Duchamp, peças como a *Cabeça de Touro* (1942) de Picasso.

---

<sup>131</sup> HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 331.

<sup>132</sup> Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40981/28473>>. Acesso em 16/10/2019.

<sup>133</sup> O filósofo Yves Michaud, em *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Fayard, 2011, faz uma análise crítica sobre o desaparecimento das obras de arte, ou melhor, uma evaporação da arte que se torna fumaça e gás - “a arte está volatizada em éter estético” e o “criador de obras se torna progressivamente um produtor de experiências, um ilusionista, um mágico ou um engenheiro de efeitos; e os objetos perdem suas características artísticas estabelecidas” - em um mundo que consome o imperativo da beleza “difusa, profusa, gasosa” e onde um esteticismo triunfou, tornando-se dogma.

Com uma maior concentração de obras singulares, pode-se olhar para a década de 1950: a ação de atravessar telas de pintura, rompendo-as, do artista Saburo Murakami, o *Vestido Elétrico*, de Atsuko Tanaka, os *drippings* de Jackson Pollock, a “exposição do vazio” de Yves Klein, o *Desenho Apagado de Kooning* por Robert Rauschenberg, o *Aparelho Cinecromático* de Abraham Palatnik, as relações corporais criadas por Lygia Clark e Lygia Pape. Ou, mesmo antes, quando se volta para a postura de determinados artistas que mudaram um pouco o modo de fazer, à respeito do estatuto da obra, da arte e do artista.

A mudança parte de uma atitude artística que reporta à França do século XIX, quando certos artistas insatisfeitos por não poderem participar do *Salão Oficial* – uma exposição organizada pela Academia Real Francesa de Pintura e Escultura, da Corte Imperial –, por não passarem pelo crivo de um júri conservador, rigidamente devotos aos cânones de uma arte clássica, montaram, em revanche, o célebre *Salão dos Recusados*, em 1863, com a deliberação de Napoleão III (sobrinho e herdeiro de Bonaparte), diante dos protestos.

É pela narrativa do historiador e crítico de arte Thierry de Duve (2012)<sup>134</sup> que se acessa essa parte da história da arte. Segundo o autor, essa atitude antecipa uma postura, reconhecidamente, de vanguarda, por ser inovadora e autêntica. Uma atitude que agitou aquele regime, até então, em vigência. Para o teórico belga (2012), esse fato marca, historicamente, o despertar das problemáticas modernas da arte, isto é, toda uma discussão sobre o que é e o que não é arte, além de questionar certa autoridade sobre a decisão de quem é ou não artista<sup>135</sup>. Dúvida transmitida não apenas à arte moderna, mas presente como uma espécie de legado. Ativada na atualidade, essa questão seria a única capaz de manter em aberto um futuro para a arte contemporânea, cuja melhor definição do termo, ainda segundo Thierry de Duve, seria a de que uma obra só é contemporânea enquanto permanece “exposta ao risco de não ser percebida como arte” (DUVE, 2010, p. 192)<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

<sup>135</sup> É importante ressaltar que o autor não interpreta os protestos dos recusados, no século XIX, como uma postura política de romper com as convenções, mas como a vontade de expor seus trabalhos tal como os outros expositores, pela determinação de participar da sociedade como artistas, por isso cita Courbet: “Eu expresso minhas ideias com o meu pincel” (Ibid., p. 284).

<sup>136</sup> DUVE, Thierry de. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? In: *Revista Arte&Ensaio*, n. 20, julho de 2010. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20\\_Thierry\\_Duve.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Thierry_Duve.pdf)>. Acesso em 15/08/2015.



Para identificar, julgar e decidir quando (e se) algo é ou não é arte, alguns critérios precisam diferenciar um objeto com *status* de obra de arte de um outro objeto. Assim como diferenciar um artista de alguém *vestido de artista*, como pontuou Dominique Chateau (2008), além de pressupor que um certo grupo assumirá, como patente, tais valores determinados. Esta questão complexifica-se quando o dissenso se mantém entre artistas, instituições e públicos, a ponto de possibilitar a formatação de novos pensamentos sobre a arte e suas noções. Por exemplo, quando qualquer coisa pode ser (se tornar) arte, como refletiu Duve (1989), a partir das obras de Duchamp; quando “todo ser humano é um artista”, como idealizou Joseph Beuys (1980)<sup>137</sup> sobre a potencialidade criativa do indivíduo; ou ainda, quando nenhuma imagem é banal, como narra Jean-Luc Godard (1976)<sup>138</sup>, na produção de uma linguagem cinematográfica.

Citamos também, mais pontualmente, certas obras como: *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Beuys; *What is painting* (1968), de John Baldessari; *Up to and Including Her Limits* (1973), de Carolee Schneemann; *Messer – Metzger* (1972), de Micha Ullman; *Moma Poll* (1970), de Hans Haacke; *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramovic e Ulay; *O que é a arte? Para que serve?* (1978), de Paulo Bruscky; *O Porco* (1966), de Nelson Leiner, *Baba antropofágica* (1973), de Lygia Clark; *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), de Hélio Oiticica. Dentre outras proposições como as exposições *When attitudes become form*, organizada por Harald Szeeman, em 1969 (Suíça); *Information*, curada por Kynaston McShine, no MOMA, em 1970 (Nova York); no Brasil, a coletiva *Opinião 65*, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, no MAM do Rio de Janeiro, em 1965; a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, organizada por artistas e críticos de arte como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, dentre outros, em 1967; e no mesmo museu, o *Salão da Bússola* (Salão dos etc), em 1969; a *Proposta 65*, organizada por Waldemar Cordeiro, na MAB-FAAP, em São Paulo; *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Moraes, em Belo Horizonte, em 1970 – para lembrar alguns casos específicos.

Essas experimentações modernas são expressões proteiformes que rejeitam os suportes artísticos assim como renunciam, certas vezes, aos espaços instituídos tradicionais, identificados como emblemas do poder econômico ou simbólico, como galerias e museus. É o que observa Paul

<sup>137</sup>BEUYS *apud* MICHAUD. O fim da arte segundo Beuys. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 8, n. 15: mai. 2018. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> . Acesso em 17/08/2018.

<sup>138</sup>GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean-Pierre; MIÉVILLE, Anne-Marie. *Aqui e alhures*. DVD, cor e som, 1976.

Ardenne, no citado livro *Un art Contextuel* (2004), quando escreve sobre as proposições nomeadas de *arte contextual*. Esse termo circunscreve as manifestações e práticas de arte que tomam certa responsabilidade pela realidade cotidiana e pelo contexto, ou seja, *pelo conjunto das circunstâncias nas quais se insere um fato*. De acordo com a definição do autor, a “arte dita “contextual” opta, então, por associar diretamente a obra e a realidade sem intermediário. A obra é inserção no tecido do mundo concreto, confrontação com as condições materiais” (ibid., p. 12, tradução nossa). Para ele, os “*happenings* e performances de rua, *earthworks*, criações em rede e *Net Art*, criações participativas ou relativas a estética relacional, fóruns políticos animados por artistas, empresas econômicas criadas em nome da arte” (ibid., p. 15, tradução nossa), dentre outros, são nomeações que cabem no entendimento de arte contextual, desde que a natureza da obra/proposta considere a participação direta no real – ainda que desperte dissensos –, um princípio que fundamenta essa categoria. Essa participação, de certa forma, é herdeira do realismo do pintor Gustav Coubert, preocupado em “fazer a arte viva”, assim como do Edmond Duranty (1833-1880), diretor da revista *Realisme* (1856-1857), do romancista Jules Chamfleury (1821-1889) e, ainda, do filósofo político Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), para os quais, como escreveu Proudhon, “a arte deve ser o espelho da época” (ibid., p. 21, tradução nossa).

Mas desde os anos de 1960 se reivindicou, de maneira aguda, as novas modalidades que apareceram, concomitantemente, com o distanciamento progressivo do “mundo da arte”, em sua acepção clássica, em favor do contexto. O autor observa uma nova postura quando o artista direciona sua *personalidade para a ação ativista e crítica*, cuja atitude *pretende perturbadora e vigilante*, a fim de promover uma *ação ancorada na realidade que o artista aproxima e analisa o mais próximo possível* (ibid., p. 19, tradução nossa).

As questões colocadas por Ardenne (2004) são enriquecedoras para nossas discussões em torno do artista e sua postura na contemporaneidade e, mesmo que não se confine Salcedo, Fonseca, Kentridge e Margolles na categoria de artistas “contextuais”, não se desconsiderará as reflexões feitas, por exemplo, sobre a compreensão da realidade pelo artista; sua noção de sociedade; seu pacto com a democracia; sua tendência a apoderar-se da realidade afim de apresentá-la de outra maneira, em que *a dimensão simbólica entra fortemente em jogo* (ibid., p. 191, tradução nossa).

Posto isto, as específicas maneiras de desenvolver uma linguagem artística em tempos de “promiscuidade” visual e multiformidade conceitual hoje, é o que também dispara a formação de um conjunto de artistas que fundam essa tese. A interpretação de posturas críticas e estéticas, dos

que obtém, então, uma alargada liberdade, o suporte de instituições, a aprovação e validação social, intenta compreender o quanto essas problemáticas fazem, simultaneamente, desse sistema um território babélico. Não é possível conter nesse ambiente tanta perturbação em uma forma, tudo dela ultrapassa, retomando a imagem-fundo da ascensão/decadência da Torre de Babel – isto é, aquela plurilinguista, mestiça, dispersa e confusa.

Assim, se os sentidos são trabalhados em sua própria potencialidade ambivalente, encarnados em representações visuais e verbais, ambos carregados de outras imagens/palavras<sup>139</sup>, é para apresentar uma específica configuração, potente reveladora de uma cercania social para a qual a arte contribui, sendo também produto dessa construção.

### **I. O paradigma contemporâneo e a dispersão das possibilidades**

Para um senso específico sobre uma noção de arte contemporânea – desejando manter um contrato tácito sobre o qual trabalhar, visto sua necessária resistência à homogeneidade –, a ideia de dispersão revolve o terreno para as proposições artísticas estudadas.

A especificidade da arte contemporânea pode ser percebida pelas inquietações ontológicas, como incita a interpretação de Thierry de Duve e, também, pelas tensas relações entre obras de arte e o quadro confuso ou emaranhado de sentidos, tais como o formigamento e a ambivalência dos quais os artistas não se afastam no atual mundo da modernidade líquida, mundo *simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados* (BAUMAN, 1998)<sup>140</sup>. Essa situação de *insuficiência e excesso de significados*, a partir do pensamento do sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman (2001), dialoga com certas obras dos artistas tratados anteriormente – como nas análises do segundo capítulo – e com as condições de uma modernidade, cujo diagnóstico é de que ela não pode mais fornecer uma solução duradoura; portanto, pensa-se no fragmentado, no instável e no indecível. O que mostra uma modernidade sempre incompleta.

É necessário destacar nesta perspectiva, ao acionar a imagem de Babel à respeito da arte contemporânea – imagem *da contingência, da variedade, da ambiguidade, da instabilidade, da idiosincrasia*<sup>141</sup> – que os trabalhos de Salcedo, de Margolles, de Fonseca e de Kentridge,

<sup>139</sup> Carregados de uma espécie de energia e movimento que dão acesso livre ao desvio e à extensão.

<sup>140</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 135.

<sup>141</sup> Id. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 37.

conjuntamente, solicitam um olhar estético e um olhar crítico (ao menos) sobre a própria obra, sobre a própria sociedade.

Entre tantos tropeços e *de-definições*, após um certo treinamento para conviver com o ambivalente – e de um certo exercício reflexivo desde *Shibboleth* –, seria possível não estranhar, à essa altura, e, portanto, indagar sobre a capacidade que uma artista (mesmo quando convidada) possui de instigar uma instituição a promover algo como fez Salcedo? É compreensível que, muitas vezes, ocupados com o que os artistas oferecem ao olhar/pensamento, se esqueça de incluir a galeria (e seus responsáveis) nos efeitos que uma obra de arte pode reverberar e pode sugerir aos espectadores, supostamente. Isto porque não há uma relação direta e dependente entre o olhar da(o) artista, da obra e do(a) espectador(a) que exija da produção da obra uma produção de efeito do público, sabido que os sentidos correm para todos os lados.

A relação entre uma instituição e um(a) artista, entre aquele que “válida” determinada obra que um outro co-realiza, faz parte desde o início da história dos salões, exposições, bienais, feiras de arte, etc. No entanto, em um complexo fenômeno de sobreposição de critérios, regras e protocolos, nota-se que as ações de negociação estão mais ativas do que uma possível ausência de normas e do que um abandono de diretrizes – em contraponto àqueles que veem a arte contemporânea apenas como desorientada/desorientadora e aleatória. As modalidades de exibição das obras, para além dos acordos físicos e materiais, incluem tanto um jogo estético quanto uma responsabilidade jurídica, econômica e ética. Pois, em um espaço de enunciação, o discurso artístico não é conduzido unilateralmente, é, sim, articulado, observado que uma *exposição instaura um espaço intersemiótico onde, a todo instante, algo nela/dela pode se tornar signo*, como analisa Jean-Marc Poinot, em *A Arte Exposta. O Advento da Obra* (2012)<sup>142</sup>. Logo, é preciso “não considerar a exposição como uma linguagem secundária que veicula um signo preexistente a ela, pois isso seria tornar inacessível o que as modalidades de aparição da arte implicam na produção artística” (POINSOT, 2012, p. 162).

Portanto, uma artista como Doris Salcedo, ao conseguir implantar um projeto, como o que realizou na Tate Modern, em 2007/2008, demonstra uma forte validação social da(o) artista que encoraja a instituição à problematizar também seus limites – sendo mais ou menos um desejo da galeria tornar-se também “transgressora” ou, então, “permissiva”, aos olhos dos mais analíticos.

---

<sup>142</sup> POINSOT, Jean-Marc. *A Arte Exposta. O Advento da Obra*. In: HUCHET, Stéphane (org.) *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 141-184.

Afinal, se a artista provoca um acidente, a galeria acolhe e aceita ao torná-lo real, isto é, ao permiti-lo realizável. De modo que, se uma artista experimenta limites (não marginais), o lugar em que ela os expõe também quer fazer alguma história e participar da narrativa. No mínimo, provoca uma ondulação no sistema, a seu modo, remodelando os vínculos de comprometimento artístico da instituição para com o artista, para com o público em geral e, conseqüentemente, para com as sociedades.

Sobre liberdades e limites, as obras de Teresa Margolles representam um caso sem precedentes, cuja matéria de trabalho, frequentemente, são estilhaços de vidro retirados à pinça de um cadáver, volumes de água que lavaram um corpo morto, os restos de sangue impregnados em tecidos que, em algum momento, cobriram o cadáver ou absorveram seus fluidos, abandonados em poças urbanas no México, por exemplo. A partir desses elementos e conteúdos, vindos de um contexto pouquíssimo visibilizado – sejam o necrotério e o laboratório, sejam as periferias mexicanas – Margolles propõe ao espectador uma outra noção de experiência artística e estética, operando as mais variadas linguagens, muitas vezes efêmeras. A meu ver, como pesquisadora, a liberdade da artista, cuja postura moral e estética é, no mínimo, radical, manifesta um regime tolerante, encorajador e, mesmo, generoso para com os artistas, em especial, na proposta *Limpieza*, decorrente da Bienal de Veneza (2009).

Por outro prisma, em meio à incessante multiformidade conceitual e visual artísticas, encontra-se o artista brasileiro Jorge Fonseca, cuja intensa liberdade de usos, em relação à *Fiotim* (2015), permite exibir uma diversidade temática, uma modulação em curso, *em trânsito*, que envolve seu *museu em movimento*. Ao fazer convergir as noções visuais e imaginárias de uma galeria, de um teatro, de um circo, Fonseca desierarquiza os signos artísticos a favor de uma ideia que brinca com certas padronizações vigentes e, em nome de um desejo estético, que joga com as bordas entre a chamada arte popular e arte contemporânea. Isso sem impor uma redução da realidade cultural e social biográfica em proveito de uma visualidade internacionalizada. Uma evidência disso é a escolha por um nome informal como título da obra: *Fiotim*. Por conseguinte, mesmo sendo menos radical do que as artistas acima citadas e, no entanto, tão incomum e singular quanto, o projeto de Fonseca foi apoiado por um programa de fomento às artes visuais, de uma instituição governamental. Isso confirma a legitimidade não apenas do artista – por um modo próprio de fazer e mostrar a arte – mas, sobretudo, valida e legítima uma certa ideia de artes plásticas e visuais que integra vocabulários estéticos heterogêneos.

Diante desse esforço pela coexistência de vocabulários e de uma habilidade de trair enquadramentos estéticos, uma diversidade de linguagens funda uma maneira de trabalho na arte. Entre as imagens de existências culturais singulares, encontra-se William Kentridge, que neste conjunto está mais, manifestadamente, afinado com a representação e é nessa via que o artista mergulha suas operações artísticas, estéticas, políticas, filmicas. Babelicamente, usa figuras, personagens, desenhos, gravuras, esculturas, cenários, histórias documentais e outras ficções em proveito da dispersão das imagens apropriadas e remontadas em seu próprio repertório e de outras fontes. Sobre a relação do artista com as instituições, provavelmente é a menos tensa, uma vez que trabalha, assim como Fonseca, com médiuns reconhecíveis e, portanto, bastante admitidos. Porém, se muitos dos trabalhos de Kentridge podem ser exibidos em uma sala de cinema, em um teatro ou em plataformas virtuais, como não se confundir com essas categorias, bem como, com a ambiguidade presente nas performances do artista? Aparições em que ora assume a figura de um artista-ator em cena, nas projeções, ora surge como o artista em si, em palestras e entrevistas.

Tanto quanto os trabalhos anteriormente lembrados, as obras de Kentridge exige permeabilidade e certa intimidade com a indiscernibilidade, características profundamente visíveis em seus filmes. Quando não se pode mais ter tanta certeza do que é ficcional, documental, real, as imagens de Kentridge lançadas à luz (e às sombras) entram na *corrida das nuvens* e ganham pasto, como escreveu o filósofo Jean-François Lyotard (2000), para o acontecimento do pensamento. Segundo o filósofo, para esse acontecimento, portanto, seria necessário *decepcionar a exigência do conhecimento*, aquele que quer reger sozinho o mundo, e *renunciar a querer agarrar e dominar os pensamentos*<sup>143</sup>. Essa espécie de renúncia, nas mãos de artistas como Salcedo, Kentridge, Margolles, Fonseca é, na verdade, uma singular condução/difusão da hesitação e da incerteza que, visualmente, transcodifica uma força sensível presente nas raízes identitárias, imaginárias, nas influências sociais e políticas. Cada um, a seu modo, construindo uma história das imagens.

Para seguir com maior precisão, observa-se que a obra *Shibboleth*, de Doris Salcedo, torna evidente algo que passa pela diluição do objeto formal, pela presença de uma ideia que permanece além da materialidade, pela duração da proposta *in situ*. E, pelo que, na minha opinião, é todo o ganho da obra: a incerteza ontológica. Isso que ela propaga – deflagrada através da tentativa plural

---

<sup>143</sup> LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 23.

de abordar, narrar, gerir – é, no fim das contas, toda perturbação de uma sobredeterminada opacidade em forma de obra de arte.

Em Margolles, observa-se o mesmo valor de flexibilização da noção de forma, ou melhor, a questão mesma do informe, do visível/invisível, do efêmero em *Limpieza*. A escolha da artista em colocar outras pessoas para fazer a ação, idealizada por ela, comprova uma diferença de procedimentos que já foram vistos como não arte, em um momento outro da história.



Figura 40: Doris Salcedo, *A flor de piel*, pétalas de rosa tratadas e costuradas, 13,3 x 6,5 m. Pérez Art Museum, Miami, 2016. Fonte: <<https://www.pamm.org/exhibitions/doris-salcedo>>.

Destaca-se como as intenções da obra podem ser percebidas e recebidas por uma matéria mínima, sutil, exigindo ainda alguma narratividade e informação verbal, como uma contribuição ao espectador, em direção àquilo de que se trataria em tal apresentação visual.

Em Fonseca, ainda que não se tenham tantas inseguranças quanto ao que se vê, talvez porque o visual de *Fiotim* tenha uma configuração representacional que sinaliza algumas referências culturais ao espectador, sublinha-se a mestiçagem e a mobilidade, na qualidade de fatores essenciais à obra. Assim como se nota uma nítida multiplicação de competências do artista que é pintor, escultor, marceneiro, performer, escritor, poeta, mecânico, dentre outras variedades. Percebe-se, ademais, a força da documentação de *Fiotim*, em especial, a fotográfica, uma vez que esse trabalho aconteceu em trânsito, passando por cidades diferentes, o que era já um tipo de

continuidade da proposta em processo. E por ser não fixa, exige a narratividade para costurar todas as etapas da obra. Por fim, em Kentridge, há a presença clara de uma ideia em que o valor destacado passa pela dispersão das culturas representadas em uma obra fílmica projetada em galeria, a diáspora das imagens instaladas em diversos suportes, a performance do artista dentro e fora dos vídeos, a noção do vídeo como obra.

Além das características pontuadas em cada artista, eles partilham outros fatores relativos aos processos das obras, desde um princípio transgressivo e uma prevalência da postura crítica, ao diálogo com outros grupos de profissionais, sejam eles, auxiliares menos ou mais especializados, técnicos em eletrônica, autodidatas, engenheiros, arquitetos, restauradores, curadores. É comum a presença de uma equipe – não importa o porte – envolvida na preparação e montagem das obras que, no final, é assinada pelo artista. Talvez, mais do que na época das grandes figuras como Duchamp, Picasso, Frida Kahlo, Andy Warhol, hoje, se valorize a figura do artista solo que, de fato, expandiu suas habilidades pessoais e expandiu o contato com outras áreas de conhecimento, por meio dos procedimentos particulares e diferenciados em arte.

A partir dessas obras de arte que herdaram e deserdaram categorias convencionais, legados estéticos e filiações conceituais, que abrem uma nova via de desvio, uma disrupção, a favor de signos menos solitários e mais solidários, pôde-se identificar posições inscritas em um sistema específico, cuja rede de relações, de formulações e de qualificações diferem dos trabalhos inscritos em outros sistemas, sob outro julgamento e expectativa de arte e de artista.

No intuito de elaborar uma compreensão amplificada acerca da postura do artista em meio a possibilidades de produção/pós-produção contemporâneas – pelo estado balbuciante em que se encontram seus observadores, hesitantes frente às visualidades de difícil aceção e definição, justamente por agenciarem uma polissemia de imagens, significantes e sentimentos – , alcança-se a ideia de paradigma, trabalhada pela socióloga francesa Nathalie Heinich, na edição *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*<sup>144</sup> (2014).

Heinich toma a arte como um sistema de valores próprios, não segregados do regime histórico que os abarcam, pensando a partir da observação dos fenômenos artísticos – pintura, literatura e outras estruturas imaginárias – de modo descritivo e analítico, porque considera “isso que vem do imaginário e do simbólico um objeto tão legítimo quanto os fatos da vida real” (2005,

---

<sup>144</sup>Título traduzível por: “O paradigma da arte contemporânea: estruturas de uma revolução artística”.



p. 28, tradução nossa)<sup>145</sup>. E, sem pretensões de cunho estético, observa as manifestações artísticas como uma espécie de documento-índice, com rigor à neutralidade axiológica, que assinala determinados valores da própria sociedade em que surge. Produtora de uma consistente bibliografia sobre o sistema da arte, a socióloga pensa não a arte *da* sociedade, tampouco a arte *na* sociedade. Ao invés dessas formulações, entende-se a arte *como* sociedade, pelas interações entre autores, instituições, objetos, de modo a dar existência ao que chamamos comumente arte (2008, p. 38)<sup>146</sup>, em afinidade com a ideia de arte como fato social total.



Figura 41: Cartaz de divulgação da exposição, Funarte, Belo Horizonte, 2018. Fonte: <<http://www.funarte.gov.br>>.

Enquanto socióloga, Heinich analisa e descreve um social-histórico francês que é, nitidamente, diferente em muitos aspectos do que se observa nas sociedades dos artistas plásticos e visuais focados nesta tese, que vivem suas próprias dinâmicas e problemáticas. O que não invalida, em nenhuma instância, as considerações articuladas por Heinich, uma vez que lança exemplos de situações que constituem a história da arte que nos implica e influencia, como membros de um sistema artístico, em geral; afinal a situação contemporânea é a de fronteiras fluidas, cujo modo de funcionamento e uso são cada vez mais transnacionais<sup>147</sup>.

<sup>145</sup> HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. Título traduzível por: “A elite artista: excelência e singularidade no regime democrático”.

<sup>146</sup> HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.

<sup>147</sup> Os grandes polos não se restringem a Paris, Nova Iorque, Miami e Londres, hoje, incluem Hong Kong, Abu Dhabi, Dubai, Kochi, Nairobi, Bangkok, Istambul e São Paulo, dentre outras localidades.

Portanto, mantendo uma necessária distância, apoia-se na pesquisa de Heinich (2005/2008/2014) sobre arte contemporânea e o estatuto social do artista, não apenas por expor claramente a lógica dos valores em questão, mas pelo rigor do pensamento que demonstra como a arte contemporânea se estrutura sobre uma sistematização de limites. Uma estrutura que atua através das experiências de transgressão tanto quanto pela radicalização da singularidade, como uma *nova representação da excelência artística*, uma vez que se apresenta enquanto atributos do artista e da autenticidade de seus trabalhos.

A perspectiva posicionada pela socióloga funda a arte contemporânea não em um curso cronológico, exclusivamente temporal, pois, como explica, “os ready-mades de Duchamp são emblemáticos para a arte contemporânea, enquanto que seu *Nu descendo as escadas* pertence por pleno direito à arte moderna – tanto um como o outro foram, entretanto, produtos de um mesmo decênio.” (HEINICH, 2014, p. 34, tradução nossa). Ela não repensa a questão do tempo como a questão de gênero. Heinich observa que a arte contemporânea não poderia ser definida em sua especificidade como gênero, entre outros, à exemplo da música contemporânea, uma vez que essa terminologia deixa transbordar uma série de querelas. Essa organização liberava-se tanto das convenções da figuração clássica (pintura da história, paisagem mitológica, retrato oficial, cena de gênero, natureza morta, *trompe-l’oeil*) quanto da exigência constitutiva da arte moderna e da expressão vocacional de uma interioridade do artista, quaisquer que sejam as suas formas. Por meio da análise da autora, explicita-se que a arte contemporânea não é uma última definição decisiva e um padrão de arte, mas um complexo que agrega várias modalidades, médiuns, disciplinas. Complexo de conceitos expandidos que muitas vezes é acusado de produzir, como indica, ironicamente, Thierry de Duve (2013), uma arte:

vazia, ridícula, banal, randômica, arrogante, mal feita, sem sentido, obscena, absurda, estúpida, obscura, grotesca, feia, puramente comercial, meramente técnica, assustadora, incompreensível, esnobe, chocante só para chocar, sem valor, nojenta, coisa de criança, ou pior, infantil – ou todas acima (DUVE, 2013, tradução nossa)<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> DUVE, Thierry de. *Pardon my French: Thierry de Duve on the invention of art*. In: *ArtForum*, out. 2013, vol. 52, n. 2. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201308/thierry-de-duve-on-the-invention-of-art-43117>>. Acesso em 21/09/2017.

Esses adjetivos continuam a ser dispensados pelos detratores ou pelos desconfiados da arte contemporânea, que assim o fazem em nome de certos critérios há muito tempo legitimados, critérios que seguem presentes hoje nos museus e vistos nas coleções clássicas e modernas que, no entanto, não têm prioridade entre as produções dos artistas. Pois, própria da arte contemporânea é a ameaça ao homogêneo, ao que se mostra sólido, por uma certa superação do que já foi feito, já sentido, já pensado<sup>149</sup>, em proveito do desprestígio dos cânones acadêmicos (rompidos pela arte moderna), da mesma da tradicional pintura na parede e da escultura no pedestal, bem como, de um outro olhar sobre as expectativas do público – que também se modificam. Trata-se, retomando a socióloga, de mudanças de procedimentos, atitudes, gestos e imagens plurais tanto quanto de uma questão axiológica, “de um sistema de valores específicos e [...] uma questão institucional, organizacional, econômica, logística” (HEINICH, 2014, p. 34, tradução nossa).

Essa busca por novos estímulos, muitas vezes obsessiva, não se comporta como uma nova convenção, antes disso, procede de um tratado subliminar, como se fosse uma demanda intersubjetiva ou mesmo um dever artístico. Como se o artista fosse um endividado que herdou os encargos do atraso social e de um certo desprovimento que, portanto, devem ser pagos com seu trabalho – a exemplo daquela tarefa de um sujeito engajado em certa restituição, tarefa que orientaria o trabalho do tradutor em busca desse intangível e intocável, retomando Benjamin por meio da interpretação de Babel por Derrida (2006). Desta forma, a arte contemporânea não está mais a serviço de uma elevação espiritual, de uma emoção expressiva ou de um programa de conversão e adesão a uma estética em detrimento de outra, como nos paradigmas clássico e moderno. Pelo menos, exclusivamente e de modo definitivo.

Heinich (2014) elucida melhor uma série de acontecimentos internos ao mundo da arte – dificilmente reconhecidos e admitidos, até mesmo imagináveis, em outros momentos históricos – que provocaram tais decisivas mudanças de configuração, tornando a arte contemporânea incompatível “não somente com a arte clássica, mas também e, sobretudo, com a arte moderna, à qual sucede e em relação à qual se constrói” (HEINICH, 2014, p. 49, tradução nossa). O que colaborou para a transformação das experiências técnicas e conceituais – relativas à genialidade, beleza, harmonia (da arte clássica), expressão, criatividade, ruptura (da arte moderna) – em novas visibilidades/invisibilidades.

---

<sup>149</sup> Ainda que essas características possam ser observadas em certas obras anteriores ao paradigma contemporâneo, é neste contexto que tais atributos se tornam mais disseminados.

Heinich, aliás, ressalta que as mudanças semânticas da arte também reafirmam a instalação de um outro paradigma, termo este que é pensado pela autora por meio do uso que o físico e epistemólogo estadunidense Thomas Kuhn empregou em seu livro, *A estrutura das revoluções científicas*, de 1962, quando elaborou essa noção empenhado em repensar a história da ciência. Apesar de a transposição do termo, em *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique* (2014), de cunho científico para o domínio artístico, já ter sido realizada por outros autores, como a autora mesmo cita<sup>150</sup> ao retomar a ideia de Kuhn de que toda “revolução” científica corresponde à mudança de “paradigma”, sua intenção é testar se os fenômenos da arte contemporânea dos últimos cinquenta anos, aproximadamente, uma vez que mudaram em relação aos regimes anteriores, são uma forma de “revolução”, correspondendo, assim, a uma “mudança de paradigma” na arte. Para acompanhar esse diálogo, é necessário saber: o que a palavra paradigma, então, mobiliza?



Figura 42: William Kentridge, *Performance 8: I am not me, the horse is not mine*, MOMA, Nova Iorque, 2010. Fonte: <<https://www.moma.org/calendar/performance/1585?locale=pt>>.

A autora descreve que um paradigma é “uma estruturação geral de concepções admitidas, em um dado momento do tempo, em relação a um domínio da atividade humana”, sendo mais “uma

<sup>150</sup> A socióloga cita Richard Brown e Rémi Clignet.

base cognitiva partilhada por todos” do que um modelo a se seguir, conscientemente (ibid., p. 42, tradução nossa). Assim, “base cognitiva partilhada por todos” é uma definição condicionada pela existência de um conjunto de pessoas específicas, entre as quais o surgimento de algo diferencial é capaz de produzir controvérsias inconciliáveis. No caso em questão, isso significa que, se entre os participantes do mundo da arte (grupo restrito), em um dado momento, algo diferencial (noções de arte, de obra, de artista) provocasse divergências de opiniões e, mais profundamente, dissensos, à medida que episódios, não acumulativos, deixam de corresponder aos episódios ocorridos anteriormente, uma transição inevitável estaria, por consequência, em desenvolvimento.

Logo, não estaríamos diante de um paradigma sem a resistência que toda mudança enfrenta. Um ponto determinante destacado por Heinich, seguindo a ideia do cientista, é que “um paradigma mais antigo é substituído, totalmente ou em parte, por um novo paradigma incompatível” (KUHN *apud* HEINICH, 2014, p. 46, tradução nossa). Ou seja, pressupõe-se que uma noção de arte suplante outra concepção que, por sua vez, provavelmente será suplantada por uma nova. Segundo Kuhn, a mudança, mesmo diferente, não se dá fora do paradigma, mas acontece, muitas vezes, porque um regime preparou a via de sua própria mudança.

Supõe-se, assim, que não se pode fazer arte fora dos códigos artísticos, consciente de que, se esse fora não encerra o fazer, é porque, provavelmente, já se está envolvido com outros códigos, equivalentes a outro paradigma. Reproduzindo o pensamento de Kuhn, *apenas se sai de um paradigma ao entrar em um outro*, já que não se pode desenvolver uma atividade fora dos códigos que a constituem, uma vez que “a admissão de um novo paradigma necessita frequentemente de uma definição nova da ciência correspondente” (KUHN *apud* HEINICH, 2014, p. 48, tradução nossa). Portanto, quando uma determinada proposta artística balbucia qualquer coisa incompreensível para a arte, tanto clássica, sobretudo, quando moderna, é porque os paradigmas tornaram-se incongruentes. Isto é, nenhuma discussão poderia apaziguar, em definitivo, o desentendimento se algo é, ou não, uma obra de arte – e se deve ou não ser exposta –, na medida em que toda argumentação se apoia em palavras, cujos sentidos pertencem, preferencialmente, à língua na qual eles estão inscritos. Contudo, algumas palavras, sons e sentidos podem ter correlatos entre si e coabitar línguas diferentes como foi o caso da arte moderna que “coabitou durante muitas gerações a arte clássica e, do mesmo modo, a arte contemporânea coabita há, mais ou menos, duas gerações a arte moderna” (ibid., p. 51, tradução nossa), pelo fato de que, logicamente, *os paradigmas científicos se excluem uns aos outros*, todavia, na prática eles coexistem ou, no

mínimo, se superpõem com a boa vontade de se fazerem entender, permanecendo, uns mais outros menos, latentes e disponíveis.

À interrogação feita, anteriormente, que indaga se os fenômenos da arte contemporânea poderiam ser interpretados sob a ideia de um novo “paradigma”, Nathalie Heinich defende que sim. Na medida em que tais manifestações – cuja *base cognitiva* foi reconhecida, mesmo em sua pluralidade, em sua liberdade e permissividade – colaboram para o funcionamento de um senso de “normalidade” (e não de normatividade) e de “hospitalidade estética”, em que se tem certo compromisso de acolher os trabalhos e seus autores no mundo da arte, ao invés de excluí-los.

Diante de uma abrangente especificidade, dotada de um conjunto de métodos e instrumentos próprios, torna-se, destarte, possível tanto reconhecer a coerência quanto observar, a partir de então, as lógicas ordenadas e os sentidos ornamentados pela arte contemporânea, cujas reações e afetos são também coerentes e diversificados em um mundo superexposto às imagens.

## II. Às voltas com o paradigma



Figura 43: Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, Museu Universitário de Arte Contemporânea, México, 2011.  
Fonte: <[https://whitecube.com/channel/channel/doris\\_salcedo\\_on\\_a\\_flor\\_de\\_piel\\_and\\_plegaria\\_muda](https://whitecube.com/channel/channel/doris_salcedo_on_a_flor_de_piel_and_plegaria_muda)>.

Uma vez assimilada a coerência das obras feitas hoje, é patente que a arte contemporânea não se restringe às experiências mais radicais, aquelas mais transgressoras, as mais *nonsense* até então propostas. E, ninguém é menos sensível à arte porque não entendeu a extensão de *Shibboleth*,

apenas viu uma sala vazia em *Limpieza*, não riu com *Fiotim* ou porque não parou em frente as imagens de *I am not me(...)*. Afinal, se existe um fenômeno sensível que joga com as experiências e as expectativas, que trabalha a figura da liberdade e que explora a diversidade, é a arte contemporânea. Uma vez em conciliação com essa lógica plural, abrangente, pertencente às práticas mais prescritivas que normativas, como comentou Thierry de Duve (2013)<sup>151</sup>, pode-se sim, outras tantas vezes, “suspirar de tédio” diante de obras de arte exuberantemente coloridas, conceituais, minimamente visuais, excessivamente brilhantes ou silenciosas. Nesse sentido, de novo pode-se balbuciar diante de uma ação cujo sentido só se alcança longe dela, isto é, com um *folder* nas mãos ao interpretar um texto crítico; “virar os olhos” diante de um registro que conte sobre uma performance de longa duração, que ninguém pôde acompanhar até o fim – exceto o próprio artista, “perder a paciência” diante de uma cena sem corpo, sem objeto ou, ainda, “se saturar” de uma sala iluminada com imagens, sincronicamente projetadas em várias direções, com uma sonoridade alta, somada aos comentários dos espectadores e seus aparelhos celulares.

Atualmente, nesses primeiros vinte anos do século XXI, ver e pensar (sobre) a liberdade, ao mesmo tempo, assinala uma constatação e um delírio. Isto porque, no primeiro caso, a liberdade é percebida como esforço pessoal, relacionada à autocriação e, diferentemente, no segundo, é pensada mais amplamente. Segundo Bauman, “a liberdade individual, outrora uma responsabilidade e um (talvez) problema para todos os edificadores da ordem, tornou-se o maior dos predicados e recursos na perpétua autocriação do universo” (2001, p. 9), de forma que na modernidade líquida, na área das artes contemporâneas, o que é constatável com facilidade é a liberdade como um predicado maior.

Todavia, se no paradigma contemporâneo, do qual nos ocupamos, nota-se uma expandida prática da autonomia, uma das extensões da liberdade, no regime em gestão no mundo das práticas cotidianas ordinárias o que se experimenta é, ao contrário, a homogeneização das subjetividades, a redução das liberdades sociais e jurídicas, uma forte interdependência social, um treinamento ou imposição à obediência e à rotina, soterramentos de imaginários, situações de exceções – não raras vezes – e violações de direitos humanos<sup>152</sup>. Posto isso, como a liberdade alcançaria uma potência

---

<sup>151</sup> DUVE, Thierry de. *Pardon my French: Thierry de Duve on the invention of art*. In: *ArtForum*. Out. 2013, vol. 52, n. 2. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201308/thierry-de-duve-on-the-invention-of-art-43117>>. Acesso em 21/09/2017.

<sup>152</sup> Isto pensando dentro de uma sociedade democrática ocidental, como o Brasil.

tão alta e privilegiada, prenhe de esperanças, ao mesmo tempo, que predisporia à instabilidade, excedente de incertezas, na sociedade atual feita de vigilância e exclusão?

Em um território onde o senso é o dissenso e não conflito de ideias ou sentimentos, mas conflito de regimes de sensorialidades, como escreveu o filósofo Jacques Rancière (2012)<sup>153</sup>; quando “é proibido proibir”, no qual uma categoria pode conter não-categorias, então, oxímoros estão à solta. Bem aí, defronte, um paradoxo está posto. Vista de dentro da arte contemporânea, a pergunta expõe, inicialmente, uma das faces desse paradoxo. E, em seguida, expressa a liberdade como uma necessidade, como um privilégio. Sem saber ao certo, quando uma passa a ser a outra.

Para tanto, a ideia de estar “às voltas com o paradigma” parte da vontade circular que desloca um pouco os eixos – constatando na própria pele a impossibilidade de permanecer fixo, como soube apontar Bauman (1998)<sup>154</sup> – sem, no entanto, trair a energia babélica, nem desmontar toda a sua fortuna crítica e simbólica. Ora, então, estar “às voltas com” é o necessário para envolver-se um pouco mais com a arte contemporânea e seus paradoxos, para analisá-los em sua movimentação, consciente da polifonia dos significados e da complexidade que orbita suas interpretações. E se, no fim das contas, fazemos um *tours*<sup>155</sup> pelo paradigma, inspirado pelo *tours* de Derrida (2006)<sup>156</sup> sobre o nome Babel – nome de um lugar, de uma língua, de um povo – é por considerá-lo plano de identidade e diferença.

Ora, tocar em identidade e diferença é adentrar a zona do pensamento atual e da arte contemporânea! E é justo nessa direção que Nathalie Heinich (2005)<sup>157</sup> contribui para a problemática da postura dos artistas investigada e sustentada aqui, quando ela analisa certas características que compõem o paradigma da arte contemporânea como a constituição de um *regime de singularidade*<sup>158</sup> – um tipo de regime cuja especificidade precisa ser capturada para além do presente e ao lado dos regimes *artesanal*, *profissional* e *vocacional*. O regime em questão baseia-se na singularidade como fator de excelência do artista, em cuja estrutura a unicidade e a

<sup>153</sup>RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 59.

<sup>154</sup>BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 92.

<sup>155</sup>A tradutora de *Torres de Babel* (2006, p.7), Junia Barrero, explica que *tours* além de torre pode ser “giros, voltas, circunvoluções, viagens, passeios, vias, peças, vezes, tornos, truques”.

<sup>156</sup>DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

<sup>157</sup>HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

<sup>158</sup>Idem. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. In: *Revista PORTO ARTE*, Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, Ano 11, v. 13, n. 22, 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>>. Acesso em 17/05/20016.



originalidade são valores fundamentais, já que não se trata de uma simples soma de casos singulares. Por “regime”, entende-se uma condição que determina os comportamentos e valores, “que programa uma orientação na realidade, sua percepção e sua valorização” e, acrescenta a autora, “entretanto, como em linguística, há muitas gramáticas e não apenas uma: a noção de regime exige, para ser compreendida, aceitar a pluralidade de narrativas do mundo” e sua diversidade não deve ser reduzida a uma simples “tolerância” formal (HEINICH, 2005, p. 147, tradução nossa).

Equivalente então a uma gramática, de acordo com a comparação da autora, o regime de qualificação é um esquema que define um sentido comum no âmbito da arte de uma certa “língua-padrão”. Entrementes, o critério que se privilegia, cada vez mais, permeia gestos de personalização e de inovação, em especial, quando artistas cujas “práticas abandonadas à anomia institucional, marginalizadas, até mesmo excêntricas, pouco a pouco, acharão lugar no sistema moderno” (ibid., p. 79, tradução nossa), até a exceção tornar-se mais frequente<sup>159</sup>.

Os artistas que trabalham sob esse regime de singularidade não estão mais atrelados à guilda dos ateliês e seus grandes mestres, como no *regime artesanal*, cuja atividade se deu como ofício, pela transmissão de um saber-fazer manual, nem às regras da academia, como no *regime profissional*, referente à formação neo-acadêmica, mais centralizada, ligada ao ensino intelectualizado. Segundo Heinich, ambas essas atividades são manifestas em um *regime de comunidade* no qual se partilha dos mesmos códigos, por semelhança entre os pares, em que se privilegia o coletivo e o público.

O terceiro regime de ocupação é o *regime vocacional* que se relaciona com as práticas individualizadas ligadas à inspiração, à subjetividade, ao dom e ao talento, por oposição à técnica ou ao saber, à imitação e à aplicação de regras. Está associado ao artista romântico do século XIX, cuja disposição tanto à excentricidade quanto a vocação à excelência reforça um domínio pessoal, privado, voltado para *o que é fora do comum, original, único*. Destaca-se, de acordo com a autora, que a vocação diz respeito a um chamado para determinada prática, “não por cálculo de interesse ou por obediência a conveniências ou obrigações, mas como um desejo pessoal, interior, de abraçar

---

<sup>159</sup> É preciso destacar que a característica da singularidade já se encontrava em artistas do Renascimento, contudo, eram casos-limites. Esse critério se torna relevante ao longo da modernidade, por isso, a socióloga ilumina a noção de paradigma e de um regime, no qual a singularidade não é mais exceção, pois o artista, logo, inventará procedimentos próprios e, de algum modo, a própria figura de artista.

uma carreira para a qual nos sentimos feitos, à qual nos sentimos destinados” (ibid., p. 149, tradução nossa).

Neste cenário, que reconfigura a atividade artística a partir do romantismo, é onde surge o estatuto do artista como profissional liberal, figura dotada de uma autenticidade. Característica que permanece uma das mais fortes insurgentes no *regime vocacional*, quando a figura do artista (*portador de toda inovação, de toda invenção* – segundo a valorização vanguardista – e portador de uma atitude e identidade inconfundíveis – de acordo com a valorização modernista) torna-se uma espécie de modelo, paradoxalmente, contrário a qualquer padronização. Modo de ser que adentra o século XX, com a etiqueta da originalidade, “no duplo sentido do que é novo e do que pertence a uma só pessoa, irreduzível a qualquer outra” (HEINICH, 2005)<sup>160</sup>. Isso se confirma em qualquer visita à qualquer Bienal ou centro de arte contemporânea pelo mundo (Documenta de Kassel, Palais de Tokyo, Inhotim), redutos nos quais prevalecem um imperativo de singularidade, sem um prazo fixo; imperativo este que se pratica em qualquer idade, em qualquer lugar, regido por uma espécie de ética da raridade e que mantém a imagem predominante do artista hoje, aquele que “explora caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser artista”, nas palavras de Heinich (2005)<sup>161</sup>.

Através da postura de Doris Salcedo, Teresa Margolles, Jorge Fonseca e William Kentridge observa-se a intensificação daqueles comportamentos e valores, mais explícitos pelos artistas do século XX, quando se exalta mais o dom e menos o ensino dos cânones, mais a inspiração e menos a transmissão de um saber-fazer, mais a vocação e a criação, independente da demanda comercial, mais a linguagem e menos a gramática. Tendo como consequência, uma quebra e separação dos códigos *artesanais, profissionais*, prevalecendo a originalidade e, até mesmo, a excentricidade.

Esses últimos predicados, aspectos do *regime vocacional* estão, visivelmente, presentes no paradigma vigente, uma vez que *a vocação é cada vez mais percebida como o modo “normal” do exercício da criação*. Supõe-se que isso comprove a mobilidade dessas definições não estanques, até porque, se trata de uma perspectiva tipológica, compreensiva dos fluxos das manifestações artísticas. E sob uma mesma perspectiva, relembra-se a pesquisa do filósofo Dominique Chateau (2008), pois, a fim de que o *regime da singularidade* adquira mais nitidez, não apenas ao lado do

---

<sup>160</sup> Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>>. Acesso em 17/05/20016.

<sup>161</sup>Id.

*regime vocacional*, não basta pensar com o plural e com o passado, “é preciso do coletivo, sob uma forma ou outra, para produzir a singularidade que se tem”, como escreveu Heinich (2005, p. 26, tradução nossa). Logo, enquanto o filósofo analisa a figura do artista, em três estágios – o *pré-artista*, o *pleno-artista* e o *pós-artista* –, a socióloga nomeia e separa o regime do qual o artista participa e a que está submetido, por meio dos regimes de atividade: em *regime artesanal*, em *regime profissional* e em *regime vocacional*. E, ainda, por meio dos regimes de valor: em *regime de comunidade* e o *regime de singularidade*.



Figura 44: Jorge Fonseca, *Fiotim*, 2015. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/galeriafiotim/>>.

Logo, se Chateau reflete sobre o estatuto do artista, Heinich reflete sobre a base na qual esse estatuto atua e, postos em diálogo, paralelamente, o *pré-artista* converge com o *regime artesanal e de comunidade*, restritamente; o *pleno-artista* ao *regime vocacional*; o *pós-artista* estaria no *regime de singularidade* (regime de valor). Sendo que, o *regime vocacional* é o que mais singulariza o artístico e o artista – dentre os regimes de atividade –, regime em que se ganha a vida “para poder criar e não criar, para ganhar a vida, como no regime artesanal ou regime profissional” (ibid., p. 149, tradução nossa).

Com base nesse diálogo, pode-se inferir que entre um *pré-artista* e um *pleno-artista*, esteve vigente um *regime profissional*, quando apenas a academia de arte legitimava o artista, considerando-o profissão erudita e não artesanal, ainda que se valorizasse nesse regime um saber-

fazer correspondente aos modos acadêmicos para a pintura e escultura. É incontestável que, por vezes, há de fato uma coexistência de tendências nos regimes mais modernos (século XIX adiante) e, mais explicitamente, nota-se que um mesmo artista *pode agir vocacionalmente* e, ao mesmo tempo, ser avaliado em função do princípio de *comunidade*, no paradigma das individualidades atípicas. Entendido que, de acordo com a autora, quando a sociologia considera as representações e os valores associados às pessoas dos artistas (e criadores), deve-se tomar consciência das diferentes concepções, inclusive as contraditórias, além de levar em conta as posições heterogêneas dos sujeitos, “em outros termos, trata-se menos de classificar os seres do que colocar em evidência a lógica da experiência e das representações(...)” (ibid., p. 148, tradução nossa).

Diluídas uma e outra lógica, em meio a contradições, resta-nos a experiência da dispersão, da pluralidade de linguagens, das incertezas ontológicas, das maneiras de estar no mundo singular e diferente. É a existência dessas possibilidades que demonstra o paradigma em discussão instaurado – diferentes dos anteriores, o clássico e o moderno –, sob uma outra experiência de norma, de singularidade, de permissividade, de privilégio e de transgressão. Bem como, sob uma certa desestabilização de outras noções caras ao mundo da arte, noções continuamente testadas pelos fenômenos artísticos, seja pelas propostas de arte e seus modos de exibição, seja pela figura dos artistas ou, ainda, pelas instituições, que incentivando-os e/ou obliterando suas ideias, são também responsáveis pelos limites e critérios então revisados.

Um das críticas de Heinrich repousa sobre um dos paradoxos da arte contemporânea ou o que ela considera um ponto cego do sistema. Trata-se de estranhar, por assim dizer, o fato de o artista, inserido em um contexto político cuja tópica é a *liberdade, igualdade e fraternidade* (ressonância de um lema histórico das humanidades), parecer encarnar um certo privilégio social.

Por privilégio social, Heinrich refere-se a uma espécie de super autonomia que permitiria aos artistas à fazerem, praticamente, tudo o que querem, uma particularidade daqueles que *não têm que esperar da sociedade qualquer autorização para criar*. Essa licença e autorização de um outro, suspensas – relembrando a questão da academia oficial, dos salões, dos júris, das patentes e outras formas institucionais de legitimar os artistas –, são cada vez menos condicionantes para o estatuto social do artista. Assim, demonstram como a arte moderna e, mais profundamente, a contemporânea funcionam em uma conjuntura na qual a necessidade de autonomia sucederia logicamente a necessidade de promoção na hierarquia. Nesse quadro, o artista – teoricamente,

pleno de liberdade e avesso a qualquer prerrogativa – parece ainda reproduzir um certo sentido de privilégio, porque prefere o fora do comum e o único, na sociedade, em geral.

Outro paradoxo, inerente à constituição desse paradigma, é justamente a presença desse valor de raridade que cria sua própria diluição, pois, se um dos valores mais exaltados refere-se à singularidade da obra e àquela do próprio artista, são essas qualidades que regulam a prática de um grande artista contemporâneo. Logo, pergunta a autora: “como é possível fazer da anormalidade uma norma?”, “como escapar dos modelos – isso que é próprio da singularidade – enquanto se está se tornando um?” (HEINICH, 2005, p. 349, tradução nossa). Consequentemente, se a norma é estar fora dela, teríamos um conjunto, nada simples, de exemplos plurais de raridade e, por isso mesmo, pela diversidade dos casos raros, a raridade então, se dissolveria. Seria o caso de se pensar em uma “ex-”exceção que, instantaneamente, se converte em um “pré-requisito” tipológico, cujo modelo contém uma potência subversiva. Logo, jamais imitável, e, contudo, não rara. Pois é neste conjunto que os artistas, mesmo originais, comportam-se como protótipos, “únicos em uma série que eles inauguram ao mesmo tempo em que eles a fecham” (ibid., p. 350, tradução nossa). Eis o impasse.

Essa questão aguda, vista à distância, parece ter permanecido transparente para aqueles envolvidos mais diretamente e internamente com as práticas artísticas – e para toda a constelação social a isso vinculada. Porque o ponto crítico para a socióloga é que o artista possui o privilégio do “direito”<sup>162</sup> à singularidade, socialmente respaldado pelo estatuto de artista, em um estado democrático em que os privilégios, por definição, sendo uma vantagem de poucos sobre muitos, representa um estado de desigualdade. Além disso, em um regime de singularidade, campo livre para a subversão, extrai-se dos artistas e das instituições a máxima potência do privilégio: tudo poder fazer. Isso incluindo uma dada impunidade moral e jurídica. É sobre essa posição de prestígio que a socióloga analisa criticamente, a respeito do que ela chama de elite, a elite artista.

No entanto, grande parte dos artistas – mesmo as figuras que aparentam usufruir de vários privilégios como Marina Abramovic, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Cindy Sherman –, em atuação, neste regime, defendem sua singularidade sem que ela impeça a singularidade alheia. Isto é, o surgimento de um caso raro não se torna modelo de raridade, mas de aceitação. Se percebida para além de um padrão, a condição de singularidade torna-se um caso do que é possível, assumido e desejável. Assim, enquanto condição prévia, será repetida, como todo requisito deve ser. Porém,

---

<sup>162</sup> Direito à singularidade não abstém nenhum criador, dentro e fora da arte contemporânea, apesar de certas ilusões, da moral e da ética, tampouco das leis em um regime democrático.

interior ao regime, a condição equivale a cada tipo de singularidade artística, não aplicável da mesma forma a todos, porque está atenta à diferença de cada um. Por isso, fora do entendimento reto do que se entende como igualdade, mas, de alguma maneira, justa, porque acolhe outro significado de diferença e identidade – à espreita da imagem de Babel.

Sob essa percepção, o artista contemporâneo, no regime de singularidade, não encarna o valor absoluto do individualismo, antes, representa a identidade, a alteridade que cada sujeito é – e deve ser, sendo artista ou não – vulnerável sim à influência do outro, ao contrário daquele imperativo moderno. É ainda preciso afirmar que o fato de um artista trabalhar a favor do deslimite, da transgressão e da liberdade, não significa, por consequência, que isso é um domínio (supremacia) da arte, muito menos que o artista detém o privilégio da transgressão e da liberdade. Ao contrário, isso indica apenas que sua figura foi e continua sendo a representação da partilha do sensível da liberdade e de uma certa inspiração à ela, de modo que, cabe a todos os engajados com a arte guardar esse lugar simbólico, há muito tempo investido.



Figura 45: William Kentridge, *Triumphs & Laments* (estúdio), 2013. Fonte: <<https://zeitzmocaa.museum>>.

Para além desse tipo de reflexão, pertinente porque produtora de ambivalências, o fato é que toda menção a um *regime de singularidade* e à democracia deveriam vir subtítulados, em negrito, da palavra *dissenso*. Visto que o “dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do

que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”, nas palavras do filósofo Jacques Rancière (2012, p. 49). Assim como toda escrita *arte contemporânea* poderia vir com uma etiqueta que percebe, pensa e elabora outras nuances entre o singular e o plural, direcionando-nos para uma espécie de aviso: “Eu não vim para explicar. Eu vim para confundir”. Ou, como afirma William Kentridge: “Eu sou apenas um artista, não tenho que fazer sentido, só preciso desenhar”<sup>163</sup>.

Afinal, arte contemporânea é tão plural em suas imagens, formas e ideias, em seus valores e contradições, quanto em seus campos e contracampos. De uma parte porque se nega a possuir a última palavra e, de outra, porque se compromete com o polissêmico, logo, com o democrático.

Insiste-se na reflexão sobre o paradigma para demonstrar que caso se perca o privilégio da dúvida, dos giros, do vacilo, das circunvoluções, perde-se, junto, um grande volume da plasticidade da arte contemporânea e sua maleabilidade para com “o não inteiramente determinado, o não inteiramente compreendido e o não inteiramente previsível” (BAUMAN, 2001, p. 150). E ainda, se essa lógica que exige a movimentação de seus elementos, tal toda atividade nascida com o sopro da ambiguidade, pender muito para um lado (das determinações) em desfavor de outro (indeterminações), é porque a liberdade não é assim tão livre. Reforçando a ideia de paradigma, afirma-se a habilidade desse regime para o babélico e seus sentidos “à queima roupa”: confuso, turvo, embaralhado, disperso, tanto quanto para os sentidos “às voltas com” a singularidade-pluralidade. Bem como engajado com a diferença, a simultaneidade, a contingência, a idiosincrasia. A interpretação torna-se possível por um giro conceitual, cuja abordagem compreende que a arte contemporânea, enquanto paradigma, serve a uma certa elasticidade e tolerância, ao contrário do moderno e do clássico, na medida em que reconhece uma gama mais extensa e expandida de práticas<sup>164</sup>. Até mesmo, no que se refere aos gêneros e às disciplinas, às formatações materiais, conceituais, corporais, digitais, interativas, coletivas – de autoria partilhada ou não, efêmeras, relacionais, discursivas, figurativas, etc – conforme o exemplo dos artistas apresentados no primeiro capítulo.

---

<sup>163</sup>MALTZ-LECA, Leora. *William Kentridge: Process as Metaphor and Other Doubtful Enterprises*. Oakland: University California Press, 2018, p. 295, tradução nossa.

<sup>164</sup>Sob uma cautela e medida preventiva, que não gostaria de deixar passar nenhum possível “futuro Van Gogh”, “futura Lygia Clark”, seja por culpa, generosidade, rebeldia ou mesmo tolerância, visto certas posturas artísticas e sociais que fizeram o público e especialistas reverem a questão das sensibilidades.

Assim, de acordo com o regime de singularidade e toda uma trajetória estética, social, política, ética, moral, este estágio da arte é, provavelmente, um dos últimos abrigos da liberdade, sem códigos de barra – ao lado de outras manifestações como a literatura, a música, o cinema e as artes do corpo. Sem este tipo de autonomia que a liberdade artística pratica, defende e investe não se poderia nem entendê-la nem odiá-la. Não se teria exposto tantas mazelas e tantos emplastos, à imagem de uma serpente que tanto pode matar com sua mordida como pode curar com seu veneno.

Se a arte contemporânea é reconhecida por tudo poder fazer, em especial, no que se refere às consequências e aos efeitos que podem ter sobre os outros – do excitante ao vergonhoso, do inspirador ao frustrante, do engajamento social à espetacularidade, do incompreensível ao mais intenso sentido –, é reconhecida, também, por não passar despercebida.



Figura 46: Teresa Margolles, frame da palestra *On Human Displacement*, Ponte Simón Bolívar, divisa da Colômbia com Venezuela, parte da exposição *Estorbo*, 2019. Fonte: <<https://youtu.be/Xv8QymcDDPQ>>.

Como comenta a socióloga, a arte contemporânea é repudiada, hoje, da “extrema direita, em nome de valores tradicionais, à extrema esquerda, em nome de uma marginalidade contrária ao poder das instituições, passando pelo centro moderado, em nome do bom senso e do bom gosto” (HEINICH, 2005, p. 403, tradução nossa). Fazendo-nos ver, nesta tensão trifásica, uma espécie de corda bamba na qual se equilibram os artistas entre as expectativas do público e do próprio meio, entre o reconhecimento e a invisibilidade pelas instituições sociais, entre uma margem, habitada por muitos, e outra, no campo artístico. E, apesar de algumas censuras e muitas polêmicas, esse



paradigma artístico tonifica-se com suas próprias contradições, feito também “de estereótipos e de imperativos de obediência a esta norma paradoxal à não-conformidade” (HEINICH, 2016)<sup>165</sup>, negando-se e refazendo-se, uma vez que os artistas não trazem consigo o sentido definido de arte.

Dito isto, a arte contemporânea é vista como uma das imagens e um dos nomes da dispersão porque se nutre da multiplicidade das diferenças, das visibilidades/invisibilidades de cada regime e seus valores. Dispersão de posturas e dos espólios das tradições, de convenções e cortes, de contracampos, de apagamentos internos e fracassos externos à história da arte.

Nessa movimentação, a noção de postura e de arte contemporânea entrelaçam-se. Se, de um ponto de vista, uma noção levará à outra, babelicamente, por outro lado, desencadeia-se um enredo sobre o paradigma artístico atual, cuja trama não reflete sobre a noção do artista sem olhar para as relações cruzadas entre sua postura e sua maneira (mão, gesto, trabalho) de ser e estar-no-mundo. E, portanto, não convém observar as posturas sem analisar de que modo o regime as acolhe e as confronta, isto é, como a arte contemporânea trabalha para fazer existir, em troca, tais posturas.

Como se observou nos estudos de caso apresentados, a postura do artista promove, por si mesma, uma tessitura de laços imagéticos e sociais, culturais, históricos, bem como com a história da arte e a história da definição de arte. Uma tessitura a que se pode dar forma quando cada investida artística é uma proposição contrária à perplexidade e à incerteza aviltantes; quando cada intenção inventiva é um esboço subtraído do infinito das visibilidades e das invisibilidades.

Por entender, assim, que tal maneira de se estar-no-mundo encarna também uma proposição formal de esperança, ao engendrar um lugar de resposta e ação, é que observamos como a conduta de Doris Salcedo, de Teresa Margolles, de Jorge Fonseca e de William Kentridge cria tanto a realidade da arte quanto uma singular condição intencional e intensificadora, ao mesmo tempo, em que gestos sociais, políticos, filosóficos, plásticos e sensíveis são possíveis, partilhando a possibilidade concreta de *viver os benefícios da dispersão e da diversidade*<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>>. Acesso em 17/05/20016.

<sup>166</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Confiscation des mots, des images et du temps*. Paris: Les Liens qui Libèrent, 2017, p. 37, tradução nossa.



Figura 47: Pieter Bruegel (o Velho), *De toren van Babel*, pintura à óleo em painel, 74,6 cm x 59,9 cm, cerca de 1568. Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã. Fonte: <<https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3723/de-toren-van-babel>>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS      UM OBJETO INQUIETO

“Toda imagem solicita um olhar que lhe propicia seu estofamento ontológico.  
Se toda imagem encarna, todo olhar imagina” Stéphane Huchet  
[*Fragments de uma Teoria da Arte*, 2012, p. 24].

“O nome dado pela voz àquilo que é visto designa, ao mesmo tempo,  
o que se deixa ver e o que se propõe invisivelmente ao olhar”  
Marie-José Mondzain [*A imagem pode matar?* 2017, p. 25].

A pesquisa em torno das posturas dos quatro artistas analisados, por meio de suas propostas de arte, demonstra que a liberdade e a atitude de tomar a palavra/imagem é um recurso intrínseco da singularidade, atributo agravado de modo compulsório, desde o início do século XX e, ainda mais notório, da década de 1960 adiante, enquanto valor e critério social do que é único e fora do comum, no paradigma da arte contemporânea. A partir das obras articuladas viu-se que a responsabilidade das decisões estéticas embarça-se com problemas contemporâneos de limite e fronteiras que, de fato, testam a *des-limitação*<sup>1</sup> dos fundamentos artísticos, das concessões dos museus e dos curadores feitas aos artistas; a *des-limitação* flexionada pelo artista e a imagem<sup>2</sup> que ele pode criar e expor, incluindo a imagem de si, das práticas descentradas e *gasosas*.

A intensa experimentação dos artistas contemporâneos que atinge os sentidos petrificados dos impulsos e das hesitações humanas, de toda ordem, nesses primeiros vinte anos do século XXI, demonstra que o espaço para a polarização ainda existe, mas menos estreito; que a desvalorização do sensível permanece ativada, todavia segue, em troca, reagente. Pelo menos no campo da arte, já que na vida corrente e provisória do cotidiano o *nonsense* e a incerteza podem não contribuir para

---

<sup>1</sup> O problema da *des-limitação* se apoia na ideia de que as *transformações valem como fundação e renovação dos fundamentos*, como escreveu o filósofo Michel Foucault, em *Arqueologia do saber* (2015), sobre um novo modo crítico de buscar o conhecimento – história das ideias, da filosofia, das ciências, por exemplo – que começa a se apoiar mais na irrupção dos acontecimentos e menos na tradição de uma história reconstituidora do passado.

<sup>2</sup> Nessa relação, entende-se como imagem tudo aquilo que o artista oferece às percepções e ao pensamento do(a) espectador(a), tudo aquilo que ele apresenta ao público, sob a configuração de materiais bidimensionais – digitais ou impressos –, de objetos – industriais, artesanais –, de ações – com a participação direta do público ou não –, de performances de rua, ao vivo ou expostas por registros e documentações, projeções filmicas e videográficas.

a construção de olhar crítico e provocador como muitos artistas, por meio de suas proposições sugerem poder fazer.

No entanto, o artista não trabalha somente pelo desafio conceitual e pelo obstáculo material a ser transposto, nem vive apenas de transgredir os signos e índices artísticos e não-artísticos que são tornados, por vezes, digeríveis e, até mesmo, mais estranhos. Por isso, nota-se que a singularidade – esse quiasma formatado pelo alto grau de individualidade e de coletividade, onde a singularidade se circunscreve, como aponta-se através da abordagem de Nathalie Heinich (2005; 2014) –, aos poucos não é mais confundida com uma excentricidade sem propósito e espetacularizada. Esse valor que se torna um critério de distinção no paradigma contemporâneo ganha outras dimensões no cruzamento com a transgressão das regras dentro e fora da arte. Ser e estar no mundo, posicionar-se da maneira como fazem Kentridge, Margolles, Salcedo e Fonseca nem sempre significa inovar permanentemente, surpreender e tomar de assalto os espectadores e, tampouco, prometem repouso, por sua atitude e figura pública contracorrente ou fora dos padrões esperados, controlados e, assim, aceitáveis<sup>3</sup>.

Vimos por meio desses artistas, em especial, com a ideia de contracampo, que as posturas, a princípio, um domínio pessoal, são interdependentes daquilo que eles atraem e traem do real, uma vez que participam com autonomia do social – aquela dimensão extremamente ambígua, sem corpo, coletiva e anônima, jamais ausente e quase nunca presente, retomando Castoriadis (1982). Poder-se-ia concluir, pensando, com as obras de Salcedo, Margolles, Fonseca e Kentridge, por seus temas e abordagens, que a decisão artística que as rege serpenteia o social, ao mesmo tempo, em que é ultrapassada por ele. E, de algum modo, sem mais aquele risco<sup>4</sup> de não serem percebidas como arte, à medida em que se socializam com outras situações portadoras de uma estética benevolente às tramas mundanas, as obras conjuram mais dinâmicas sociais, históricas, econômicas e não-ficcionais em um jogo de remissões mais ou menos inconsequentes, mais ou menos prodigiosas.

É essa específica interdependência que obstruiu uma resposta definitiva em relação a uma das perguntas da pesquisa, que segue inconclusa. Não porque é ainda pouco satisfatória, mas

---

<sup>3</sup> Padrões de uma sociedade ocidental classificada como neoliberal que nos mostra diariamente através de seu controle e policiamento que nada tem de liberal, palavra confiscada que pode nos levar à grandes enganos.

<sup>4</sup> Devido ao nível de estranheza que uma experimentação artística podia gerar em seu meio e fora dele, seja pela tradicional moral e costumes colocados em xeque, seja pela tradição estética e técnica desarticuladas, principalmente, nas décadas de 1960 e 1970, em especial, pela documentação sobre os artistas das Américas.

porque aprendeu a esperar, em um ato que não resigna, pois esperar é um ato “apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso”, segundo o filósofo Ernst Bloch (2005). Foi assim que do prólogo até então, as questões levantadas a partir da posição que o artista ocupa, em relação ao domínio de objetos dos quais ele trata, reposiciona-se: a postura artística age em nome do quê?

Se uns dizem que os artistas servem como termômetro da sociedade e se outros afirmam que eles são sua bússola, penso que, com esses trabalhos expostos, os artistas não parecem ter essa precisão para a medida e para a orientação de uma sociedade, demasiada perdida e à procura de, pelo menos, um nome para suas angústias. Não que o artista esteja desprovido de métodos para indicar situações de exceção, ao contrário, é com elas também que ele trabalha, porém, penso que o artista sofre as mesmas condições de temperatura e pressão – condições anormais também – como qualquer profissional e outro cidadão. Entre equipamentos que sinalizem as ondulações e variações das nossas condições culturais, histórico-sociais, o artista pode ser e pode não ser o mais preparado para resolver as menores partículas dos problemas humanos – e isto não é uma renúncia ao trabalho de abrir novos rumos para o mundo – ainda que muitos esperem do artista que ele *drene o que agora é pântano*<sup>5</sup>.

Destinado ou decidido a perseguir as imagens e outros saberes sensíveis, o artista, a cada obra apresentada, torna mais plural e mais especializado seu trabalho, mais autêntica e mais ativa sua postura com a ideia histórica, antropológica e empírica de arte, evidenciando que, de fato, *se toda imagem encarna, todo olhar imagina*, como se destaca com a epígrafe de Huchet. Essa formulação me encoraja a pensar que se a imagem dá carne e visibilidade, toda palavra dá um nome e uma invisibilidade que, na verdade, também quer imaginar e ver, por isso faz contemplar, analisar, perscrutar os porquês da existência.

De modo que, a partir dos fragmentos sobre Babel – esse nome próprio – que se pôde instaurar, em volta de suas imagens e seus verbos, toda uma linguagem e expressão de um objeto que perturba e espanta, todo um pensamento, dotado de um corpo, se inquieta,. Logo, para tanta *patia*, faz-se necessário uma substância jamais apática, substância manifestada pelos usos desse corpo-imagem-tese das partículas: “à flor da pele”, “trincheira”, “desvio”, “diáspora”, “contracampo”; “às voltas com”, “balbucio”, “turvo”, “tropeço”; “pós”, “an”, “des”. Partículas que desejam apresentar não apenas uma reflexão teórica-crítica, mas que, decididamente, formam uma construção pensante que restringe o discurso e a lei científica que, frequentemente, limitam o social

---

<sup>5</sup> BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. vol.1. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 196.

– por ser o disperso algo ambíguo, por ser o fluido algo sensível – tomando-os, assim, apenas como estruturas sem vigor. Entrementes, essa restrição, em nome do irreduzível senso crítico e perceptível do humano, jamais coíbe, antes, pratica outra lógica.

Dessa maneira, sugerimos, por exemplo, a postura de “à flor da pele da razão”, com o intuito de salientar, em Doris Salcedo, uma espécie de socialização de uma incerteza ontológica, derivada de um entendimento de que a razão não bastou e ainda é insuficiente, visto que não se consegue explicar as situações experienciadas de violência sofridas pelas pessoas. Com Teresa Margolles, em “trincheiras do visível”, distinguiu-se uma postura que reflete o trabalho com o visível/invisível enquanto espaço de conflito que é, ao mesmo tempo, lugar de abrigo e proteção contra eles, num ambiente em que a salvaguarda está comprometida radicalmente. No trabalho de Jorge Fonseca, notou-se uma postura a favor da dualidade das fórmulas e dos signos artesanais-contemporâneos, em direção a outras paisagens relacionais em um “desvio para o mar”, na busca de interações mais horizontais (não planas) e amplas entre o artista e seu público, entre o artista e seu próprio produzir e transitar o sensível. Com William Kentridge, destacaram-se as práticas de uma outra diáspora, aquelas das imagens, em que se apontou para uma postura que lida com os relevos históricos e sociais de sua geografia, cuja produção imagética dispara questões relativas aos abusos da lei, tão dispersas quanto as modalidades visuais implicadas com toda uma cultura contemporânea, valorizando uma diáspora autônoma contra a polarização.

As formulações teóricas regidas, é preciso afirmar, não nomeiam uma espécie de causa e consequência ordenadas, no sentido didático. Antes, contribuem para uma pedagogia da linguagem mestiça (vizinha da sociologia, filosofia, literatura, história, psicologia), na medida em que exercitam o pensamento tátil para aquilo que trabalha com o fluido, plástico e ressurgente. E em nome do campo intelectual e dinâmico da arte contemporânea é que se salvaguarda um específico conhecimento plástico e sensível, em conjunto com a teoria e crítica da arte, a fim de auferir de modo fino e agudo, uma dispersão que nutre a multiplicidade das diferenças, das visibilidades e invisibilidades, disseminada entre as práticas de criação de cada regime artístico e seus valores, experimentados ao longo da história da arte e da história das imagens, passando pelas incertezas que rondam esse paradigma atual, com suas surpresas e absurdos até as configurações das propostas mais normativas. Isto é possível devido aos modos como Fonseca, Margolles, Kentridge e Salcedo escolhem o lado da (re)invenção, segundo as maneiras como tomam a palavra e posição em relação às experiências e esperanças mundanas que os rodeiam e que os antecedem.

Assim, interessou a esta pesquisa os procedimentos e gestos administrativos que manejeram uma forma de trabalho e análise, cujos propósitos – de acordo com diferentes posturas artísticas, estéticas e sociais – participam das redistribuições recorrentes dos sentidos, entre o não-saber e o sobredeterminado. E, simultaneamente, reorientam uma noção de contracampo e socialização, por meio de cadeias dedutivas da escrita e de outras imagens – que não aceitam nada como pré evidente –, a caminho de um pensamento da transgenia das percepções, das possibilidades do indeterminado, ao encontro do real e do ficcional. Sem evitar, dentro de uma coerência interna ao paradigma contemporâneo, os conflitos ou controvérsias que um certo estofo ontológico e uma epistemologia artística podem, tomados ou não de susto, fazer sobressaltar teoricamente. Esse gesto<sup>6</sup>, próprio de um objeto inquieto, envolve-se, particularmente, com o pensar filosófico que nos permite observar um outro regime na arte contemporânea, para além do regime de singularidade.

Ao leitor lembrarei que iniciamos a pesquisa, para ser mais exata, no prólogo, com uma referência a Agamben, em *Ideia de Estudo* (2012), que agencia sua reflexão, por meio da palavra *studium*, quando enlaça as palavras *studiare* (estudo) e *stupire* (espanto) pela coincidente raiz *st-* que remonta às ideias de embate e choque, daquele que passou um *longo convívio com os nomes, as definições e os conhecimentos* e que então se direciona (ou não) à conclusão. Agamben reflete sobre o sentido de estudo entre *estupefação e lucidez, descoberta e perda, paixão e ação* que, segundo sua argumentação, constitui o ritmo do estudo, em si oscilante e, de certo modo, uma perturbação cintilante, comum ao desejo e ao saber/não-saber.

De outra maneira, essa pesquisa em torno da postura do artista provoca um tipo específico de inquietação, próprio das operações criadoras e que estaria do lado da infinidade dos possíveis, numa espécie de sideração, como pensa Marie-José Mondzain. Em seu brilhante texto *Sideração* (2016)<sup>7</sup>, ela escreve sobre o estado de sideração<sup>8</sup> no mundo contemporâneo e seu quadro de impaciência. Observa, criticamente, que em um mundo onde a novidade, a renovação contínua dos objetos e a surpresa são requeridas a todo custo, chegaríamos a um tal ponto que, sem isso, apenas

---

<sup>6</sup> Refiro-me à pergunta realizada pela filósofa Marie-José Mondzain (2017, p. 105), a saber, “as imagens aumentam ou diminuem nossa potência de agir?”, que foi destacada como epígrafe do segundo capítulo, ao tratarmos da obra de Teresa Margolles, mas que reverbera por todas as outras partes do texto.

<sup>7</sup> *Sidération* foi publicado em 2014, originalmente em *L'Appétit de voir*, Éditions D-Fiction, França. No Brasil, foi publicado por Zazie Edições: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>.

<sup>8</sup> Segundo o dicionário online Michaelis, o verbo siderar significa: 1. Deixar alguém sem disposição para agir; estarrecer, paralisar; 2. (Fig.) Causar perturbação ou desequilíbrio em; perturbar. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=siderar>>. Acesso em 20/11/2019.

nos restaria *decepção, tédio e sono do corpo e do pensamento* (2016, p. 5). Esta sideração que é incompatível com o ritmo da atenção e da palavra, portanto, refere-se ao efeito epilético da própria sociedade, uma espécie de estarcimento em que, não raro, nos encontramos diante dos acontecimentos, das informações e imagens do mundo que nos chamam ininterruptamente, de sobressalto.

Contudo, esse sobressalto é inerente aos humanos e já pensado na filosofia que soube operar uma espécie de perturbação que coloca as coisas à prova e organiza, então, a razão, que pode ser *siderante*. Assim, ela observa que existem diferentes regimes de sideração que se fazem operar de variadas maneiras, como a sideração filosófica ou mesmo um outro regime do espanto expresso nas interrogações e relacionado às exclamações feitas por diversos filósofos, em todas as épocas. A autora explica, então, a sideração como o *afeto de todo pensamento* que, segundo ela,

enfrenta a existência de uma exterioridade, de um fora inevitavelmente perturbador. Se a criança que vem ao mundo respira o ar deste mundo, é com o espanto apavorado de seu primeiro grito, grito que lhe dá fôlego, fôlego que lhe dará palavra, palavra que só encontrará seu lugar entre corpos afetados pela estranheza ao mesmo tempo irredutível e familiar de um lado de fora sideral e siderante (MONDZAIN, 2016, p. 13).

A partir desta associação, portanto, da imagem da criança que nasce e respira o ar deste mundo, tomando fôlego, para mais tarde tomar a palavra com a exclamação e, por conseguinte, relacionando esse acontecimento à experiência da sideração, Mondzain mostra-nos que, quando algo chega e nos surpreende, mesmo se esse algo foi esperado (gestado), uma continuidade é suspendida. À medida que um pensamento, uma imagem, um sonho chegam, surpreendem e espantam, desbaratam a habitualidade, rompem com a repetição e, portanto, deslocam ordenações, certezas e poderes. Esse acontecimento *siderado* e *siderante* também traz a experiência da temporalidade que está interligada com a infância e com a potência poética, de acordo com Mondzain. Dessa forma, quando procura-se situar de que lado estaria a sideração, entre salto e sobressalto, compreende-se seu lugar, justamente, na invenção artística e no pensamento que são, respectivamente, o *surgimento do inesperado e do inaudito* e, ainda, a compreende como “arte do salto no questionamento, o perigo do desconhecido, mas, sobretudo, na ruptura de toda continuidade assegurada, de toda segurança repetitiva” (2016, p. 11).



Assim, esse objeto inquieto – e suas relações com as teorias da arte e as histórias da presença social do artista – é um acontecimento e obra de abalos, fulgurações, nascidos em um bulbo conceitual babélico que permite o tropeço do discurso e o gaguejar da razão, que abre para a arte contemporânea, e suas posturas possíveis, uma outra sideração: um outro “regime de espanto”. Um que não insufla a *apneia do olhar* e a paralisia dos corpos, que não lucra com a *atonía dos gestos* e pensamentos. Objeto este que contribui para a liberação dos trânsitos da criação e da confusão<sup>9</sup>, entre a palavra miúda e a pensatividade/passividade das imagens, ambas inesgotáveis.

Nessas *considerações* finais, a pesquisa objetivou observar as obras de arte contemporânea, antes apresentadas, portadoras de muitas incertezas e algumas esperanças sem, entretanto, esperar delas respostas unívocas, nem simplistas, em relação a este paradigma, no qual encontramos um habitat profícuo de, e para, atos artísticos, filosóficos, sociais que colocam em cena formas, espaços e corpos sob nosso olhar.

O que mobiliza as obras de Salcedo, Fonseca, Kentridge e Margolles tece, ao mesmo tempo, um parâmetro para o espectador identificar a Arte, a Imagem e o próprio Artista. Fenômenos atrelados ao curso das experiências – vividas, sugeridas, fantasiadas, jamais indiferentes ao que lhes é exterior, ao que lhes redefine estética, social e politicamente –, as obras contemporâneas *enriquecem-se no contato com o mundo como ele é, com o pior e o melhor das circunstâncias*<sup>10</sup>, como observou Paul Ardenne (2004). Sempre se “finindo”<sup>11</sup> em *de-definição*, esses fenômenos (Arte, Imagem e Artista) consideram-se e dissecam, a si mesmos, em uma sideração singular, que dá corpo a uma *linguagem da conformidade e da dissonância*, porque tanto quer se fazer entender como quer ser validada em sua diferença, “cujo propósito vem colocar em debate a opinião dominante” (2004, p. 32, tradução nossa), repetindo Ardenne.

Por tudo isso, é possível avaliar que essa é uma situação equivalente ao acontecimento da sideração, em que os artistas – e os curadores, os museus, galerias, equipes técnicas, críticos e teóricos – constroem um *regime*<sup>12</sup> *de espanto* próprio ao paradigma da arte contemporânea.

---

<sup>9</sup> No sentido mais festivo da palavra.

<sup>10</sup> ARDENNE, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004, p. 18, tradução nossa.

<sup>11</sup> A ideia de “finindo” é a de um finito acontecendo, prologando-se, de um gerúndio do que é finito ou do que *ainda-não-veio-a-ser* de um *fim*.

<sup>12</sup> Uma característica marcante do paradigma da arte contemporânea possível de alcançar, feita esta análise, é a co-presença dos regimes de singularidade, do regime estético e do próprio regime de espanto que se sobrepõem e se entrecruzam.

Partindo dessa agitação, já esperada e, contudo, surpreendente, volto à pergunta apresentada, inicialmente, a saber, a postura do artista (desses artistas apresentados no capítulo dois) está a serviço de quê?

Por vezes, essas posturas podem servir a uma crítica política e, habilmente, adquirem um tom e uma carga mais consciente e, logo, mais participativa da realidade do mundo.

No entanto, pensando insistentemente, é preciso lembrar que os artistas que expõem suas imagens, instalações, vídeos, performances ao outro, ao coletivo, a diferentes culturas e a variados olhares, enunciam e sustentam um ato criativo em espaço público que, segundo Paul Ardenne, é um espaço disputado, onde concorrem diversos poderes e energias, “um espaço sempre em vias de perda, ou de confisco, que não saberíamos, portanto, deter ou controlar de uma vez por todas” (2004, p. 85, tradução nossa). As atitudes e operações criativas divulgadas ao público ocupam, então, lugares também abertos à produção de desentendimento e rejeição, à dissociação e co-criação. Deve-se, sobretudo, questionar se uma postura política delimita a postura artística da social, por exemplo, ou se uma postura social seria outra delimitação, que confisca a postura artística. O fato é que a “etiqueta” política, para as posturas dos artistas apresentadas aqui, não deve reverberar mais do que a “etiqueta” artística, a estética, a filosófica ou a social – dentre tantas outras. Desse modo, não acentuamos uma única postura, mas deixamos que elas se pronunciem por meio da articulação nem sempre ativa e direta dos discursos dos próprios artistas e suas imagens *sem vocação ao confinamento*<sup>13</sup>.

As obras de arte analisadas tomam e dão a palavra de uma maneira, e não de outra, que torna possível outra forma de governo, quando decididamente, por meio de seu modo de trabalho anticoagulante das expectativas e das angústias de ser-e-estar no mundo, deixa disponível a disseminação da liberdade de compreensão – seja do lúdico seja do vulnerável real –, isso, portanto, não apenas porque trabalham simbolicamente os elementos gráficos, conceituais e visuais. Mas porque, de algum modo, envolvem a visibilidade do que foi e é emudecido; o que foi forçadamente esquecido e obliterado das formas singulares de linguagem; e, com isso, enredam uma específica compreensão, de ordem conceitual e estética, de liberdade pelos artistas. Essa liberdade,

---

<sup>13</sup> Sem vocação ao confinamento é o que escreve Ardenne em relação à arte móvel, que se desloca fisicamente, mas, creio que no mundo conectado, as imagens digitais estão deliberadamente em circulação, mais que nunca.

experimentada com as práticas artísticas, torna-se interdependente do *movimento centrífugo* que lança o artista ao mundo, irremediável e sem concessões.

Os artistas dispostos a acolher os acontecimentos da vida, em seu tédio e caos, firmam um pacto ou um tipo de contrato com este outro que olha, que imagina, que pergunta, que não entende também, expandindo mais do que as categorias e os limites dos médiuns comuns ao seu trabalho, uma vez que à escuta das obras de arte aqui apresentadas, considero que esses artistas sustentam um campo e um contracampo da singularidade e das divergências.

Por isso, entende-se que esses artistas ascendem a (e acessam) uma outra *siderante agitação*, à sua maneira eles fazem desse paradigma um campo dos possíveis – na medida em que se esforçam para realizar as mais ínfimas e as mais extravagantes obras, as mais silenciosas e as mais banais imagens do mundo.

No fluxo desse paradigma, os artistas guardam o acesso à e a liberação de *novos níveis de significação* desse mundo, pelas suas decisões e investidas em relação à obra, expandindo uma certa noção de liberdade, não precisamente definida ou de todo explicada. Quando assumem suas posturas artísticas e sociais no campo das experimentações estéticas podem devolver, fragmentariamente, uma certa sensibilidade inacabada, que não se esgota porque vibra no intangível e intocável de toda língua, de todo nome, de todo social, porque os artistas conduzem operações que envolvem a decisão<sup>14</sup> e a realização da imaginação e do olhar; que incitam determinadas questões na atualidade e a potência com a qual se adaptam a um determinado social, capazes de antecipar um porvir e de restituir o que já foi, umas mais outras menos dirigidas.

Portanto, nestas considerações finais ou, melhor, nessas *siderações* finais, o objeto de estudo permanece inquieto e oscilante, o que torna essa seção mais uma irrupção do que um fechamento lógico, visto que as imagens de arte apresentadas sugerem tantas ressonâncias históricas quanto estéticas, embaraçam tanto conceitos como atormentam outras imagens.

Caso se aceite que as imagens traem e contraem uma multiplicidade de patias e expectativas, que podem agir e algo fazer numa operação simbólica de transferência, esperamos que elas sejam portadoras de uma “certeza dúbia”. Sobretudo, importa uma prática e uma gestão que implica a formação, a manutenção e a resistência de um espaço simbólico para a voz e para a liberdade, de vínculos poéticos e discursivos em direção à arte contemporânea que é, também, claro, voltada para um mundo polifônico.

---

<sup>14</sup> Decisões estéticas que envolvem escolhas, durante a criação, e que realizam singulares reivindicações.

*Do lado da invenção e infinidade dos possíveis* (MONDZAIN, 2016) é onde decidimos estar e onde queremos trabalhar para formar outros pensamentos e linguagens, imagens e sensibilidades, por que não, também, incertezas e esperanças como todo(a) e qualquer leitor(a), para *não nos petrificarmos nas certezas cegantes* (BAUMAN, 1998). Retomando a imagem-fundo de Babel, que desobedece às distâncias cronológicas, esperamos por outras traduções, outras ontologias e outras posturas.

Por fim, é preciso aprender a esperar por outras diferenças e outros *olhares* que também *imaginam*, de onde eles podem se fazer ouvir e ver – de modo não ideal, nem intemporal. E, deste ponto de vista, cada postura, cada singular atitude e decisão, seja ela artística e política, estética e social, torna-se *única e fora do comum* não exatamente porque dizem o *jamais dito*, e/ou mostram o nunca exibido. Trata-se, contudo, de uma suspensão da repetitividade e da marcha sem pausas do tempo, de uma instauração outra que faz vigorar a autodeterminação do indeterminado e do incompreensível.

Às voltas com essa instância das decisões e intenções do artista, sobre os usos que eles destinam às posturas contemporâneas, pensa-se de novo naquela pergunta não unívoca, e pouco satisfatória, em direção mais clara à “maneira como”, do que aos “porquês disso” da(s) postura(s) que um(a) artista *dis-põe*. Para que, fundamentada pelas leituras realizadas, imagens coletadas, discursos ouvidos, se possa responder, provisoriamente, que: de um lado, existe uma específica hospitalidade *da consciência*<sup>15</sup> e um acolhimento da incerteza com as quais se tenta, com esforço, *dar voz ao inefável*; de outro lado, tenta-se operar uma socialização de uma lógica e um sentido específicos que o visível não mostrou. Talvez, jamais mostrará. Em suma, inclinam-se por vocação e excelência a manter aberto um acesso livre à linguagem e à liberdade – *que libera o ser e que libera de ser*<sup>16</sup> –, como um convite aos outros para se unirem, entre diferentes, *no incessante processo de interpretação que também é o processo de criação*, como escreveu Bauman (1998)<sup>17</sup>, tornando suportável um mundo que *não cessa de não ser conhecido*<sup>18</sup>, duplamente repleto e esvaziado de sentido.

Mas aí já nos direcionaríamos para outro estudo.

<sup>15</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Sideração*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016, p. 15. Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>. Acesso em 17/10/2019.

<sup>16</sup> NANCY, Jean-Luc. *L'expérience de la liberté*. Paris : Éditions Galilée, 1988, p. 93, tradução nossa.

<sup>17</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 133.

<sup>18</sup> Relembrando da epígrafe de Freud, na abertura do capítulo dois, sobre um ponto insondável e que se vincula ao desconhecido, cujo autor chama de “umbigo do sonho”.



Figura 48: Chiharu Shiota, *A room of memory*, Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, Japão, 2009.  
Foto: Sunhi Mang. Fonte: <<https://publicdelivery.org/chiharu-shiota-room-of-memory/>>.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013;
- \_\_\_\_\_. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015;
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007;
- \_\_\_\_\_. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Nova edição aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005;
- \_\_\_\_\_. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014;
- \_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGRIPINA É ROMA EM MANAHATTAN (1972). Direção: Hélio Oiticica. Nova Iorque, super-8, 1 vídeo (23min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3SO9FV4ET9I> >. Acesso em 24/07/2016.
- ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALÿS, Francis. <<http://francisalys.com/>>.
- ARTFORUM INTERNACIONAL. <[artforum.com](http://artforum.com)>.
- ART21. <<https://art21.org/>>.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A vida do espírito*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1993.
- AUMONT, Jacques... et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999;
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASBAUM, Ricardo. AMO OS ARTISTAS-ETC. In: MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <[https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista\\_etc.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf)>. Acesso em 25/06/2015.
- BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 2004.

- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001;
- \_\_\_\_\_. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt; MAURO, Ezio. *Babel: entre incerteza e esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BELTING, Hans. *A imagem verdadeira*. Porto: Dafne Editora, 2011;
- \_\_\_\_\_. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004;
- \_\_\_\_\_. Por uma antropologia das imagens. *Concinnitas* (Rio de Janeiro), ano 6, v.1, n.8, julho, 2005, pp. 64-78.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. <<https://www.bnf.fr/fr>>.
- BIENAL. Fundação Bienal de São Paulo. <<http://www.bienal.org.br/>>.
- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York (USA): Routledge, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo S/A, 1970.
- BOST, Hubert. *Babel : du texte au symbole*. Genève : Editions Labor et Fides, 1985.
- BOURRIAUD, Nicolas. O que é o artista (hoje)? *Arte&Ensaio* (Rio de Janeiro), n.10, 2003. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/O-que-%C3%A9-um-artista-hoje-Nicolas-Bourriaud.pdf>>. Acesso em 03/04/2017;
- \_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009;
- \_\_\_\_\_. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'art d'image*. Paris : Éditions la Découverte, 2015.
- CENTRE POMPIDOU. <<https://www.centrepompidou.fr/>>.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008;

- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHATEAU, Dominique. *L'art comme fait social total*. Paris : L'Harmattan, 1998;
- \_\_\_\_\_. *La philosophie de l'art, fondation et fondements*. Paris : L'Harmattan, 2000;
- \_\_\_\_\_. *L'expérience esthétique : intuition et expertise*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes, Coll. Aesthética, 2010;
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce qu'un artiste ?* Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2008.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O ser humano é um ser social*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- DAUPHINÉ, James. Le mythe de Babel. *Babel* [online], 1, 1996. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/babel/3088>>. Acesso em 23/11/2018.
- D'AILLEURS, Derrida. Direção: Safaa Fathy. França: La sept art Glória films. 1 vídeo (68 min), sonoro e colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQDUrQ6ctM>>. Acesso em 12/05/2017.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006;
- \_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005;
- \_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DEBRAY, Régis. *Acreditar, ver, fazer*. Baurú: EDUSC, 2003.
- DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. *ARS* (São Paulo), n.13, 2009, pp. 64-87. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062/3751>>. Acesso em 23/11/2016;
- \_\_\_\_\_. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989;
- \_\_\_\_\_. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. *Porto Arte* (Porto Alegre), v. 16, n° 27, novembro, 2009, pp. 43-65. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18187>>. Acesso em 23/11/2016;
- \_\_\_\_\_. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012;
- \_\_\_\_\_. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20. *Arte&Ensaio* (Rio de Janeiro), n. 20, 2010. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20\\_Thierry\\_Duve.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Thierry_Duve.pdf)>. Acesso em 23/11/2016;



- \_\_\_\_\_. *Résonances du readymade* : Duchamp entre avant-garde et tradition. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989;
- \_\_\_\_\_. Reflexões críticas na cama com Madonna. *Concinnitas* (Rio de Janeiro), ano 6, n.7, dez., 2004, pp. 35-45.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011;
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PELBART, Peter Pál. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002;
- \_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Florianópolis: Editora UFSC, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DICIONÁRIO AULETE. <<http://www.aulete.com.br/>>.
- DICIONÁRIO LAROUSSE. <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue/>>.
- DICIONÁRIO MICHALEIS escolar português-francês; francês-português. São Paulo: Melhoramentos, 2010.
- DICIONÁRIO OXFORD escolar para estudantes brasileiros de inglês: português-inglês; inglês-português. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998;
- \_\_\_\_\_. *Diante da Imagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013;
- \_\_\_\_\_. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015;
- \_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: (Belo Horizonte)*, v.2, n.4, nov. 2012, p.206-2019;
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.
- FABRIS, Annateresa. Pesquisa em artes visuais. *Porto Arte* (Porto Alegre), v.2, n.4, Porto Alegre, 1991. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27413>>. Acesso em 15/03/2016.

- FALCÃO, Rachel. Por uma epistemologia estética: do pensamento colaborativo nas artes plásticas e visuais às práticas contemporâneas de community-based art e seus novos artistas tipo. *PÓS*: (Belo Horizonte), v.9, n.18: nov.2019. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/918/574>>. Acesso em 26/11/2019.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009;
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de; GREENBERG, Clement. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- FONSECA, Jorge. <<http://fiotim.com.br/o-museu/>>;  
 \_\_\_\_\_ . <<https://www.flickr.com/photos/galeriafiotim/>>;  
 \_\_\_\_\_ . <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/jorge-luiz-fonseca/>>.
- FONSECA, Jorge; FALCÃO, Rachel. *FIOTIM: o museu em movimento*. Belo Horizonte: FUNARTE, 2018.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015;
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900)*. Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUNARTE. < <http://www.funarte.gov.br/>>.
- GIL, José; PEREIRA, Miguel Serras. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GIRAUD, Frédérique; SAUNIER, Émilie. La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. *CONTEXTES* (Suíça), 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/contextes/4892>> Acesso em 02/03/2019.
- GLANEURS et la glaneuse, Les (2000). Direção: Agnès Varda. Paris: Cine Tamaris. 1 DVD (82 min), sonoro e colorido.
- GOGOL, Nikolai Vassilievitch. O nariz & a terrível vingança. In: CAVALIERE, Arlete Orlando. *A Magia das Máscaras*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986;

- \_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavalinho de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- GONÇALVES, Mariana Mól. *Filmes de estrada e América Latina* [manuscrito]: caminhos de uma estética e narrativa própria. Belo Horizonte: UFMG, 2014, 203 páginas.
- GUATTARI, Félix; OLIVEIRA, Ana Lúcia de Queiroz; LEÃO, Lúcia Cláudia. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUGGENHEIM. Guggenheim Museum and Foundation. <<https://www.guggenheim.org/>>.
- GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008;
- \_\_\_\_\_. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Porto Arte* (Porto Alegre) ano 11, v. 13, n. 22, 2005, pp. 137-147. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>>. Acesso em 17/05/2016;
- \_\_\_\_\_. Sociologie de l'art contemporain : questions de méthode. *Espaces Temps Les Cahiers* (Lyon), 78-79, 2002. Disponível em <[www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_2002\\_num\\_78\\_1\\_4189](http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2002_num_78_1_4189)>. Acesso em 05/11/2018;
- \_\_\_\_\_. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris: Éditions Gallimard, 2014;
- \_\_\_\_\_. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie ; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- HUCHET, Stéphane (org). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- HUCHET, Stéphane. A arte e suas múltiplas discursividade. In: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2017. Anotações em sala de aula;
- \_\_\_\_\_. A história da arte como multiplicidade. In: Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte, 22., 2002, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PUC/RS, 2002. Disponível em: <[www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf)>. Acesso em 04/05/2017;

\_\_\_\_\_. A razão do ritmo. *ARS* (São Paulo), v. 17, n. 36, p. 117 - 134, 31 ago. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/155210>>. Acesso em 20/10/2019;

\_\_\_\_\_. In fine: o artista é a derradeira instituição da arte. *Concinnitas* (Rio de Janeiro), v. 18, n. 32, 2018. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40981/28473>>. Acesso em 16/10/2019;

\_\_\_\_\_. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação. Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. *Revista Ciclos* (Florianópolis), v.1, nº1, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3852>>. Acesso em 05/05/2017;

\_\_\_\_\_. O que Walter Benjamin diz ao artista. In: Colóquio Pescadores de Pérolas: a Arte e Walter Benjamin, 2011. Belo Horizonte: BE-IT, 2011. Disponível em: <<http://vimeo.com/50543592>>. Acesso 04/05/2014;

\_\_\_\_\_. *O que é experimentar na arte?* In: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2016. Anotações em sala de aula;

\_\_\_\_\_. Paradigmas e práticas da teoria da arte. In: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2014. Anotações em sala de aula.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

ICI ET AILLEURS (1976). Direção : Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Anne-Marie Miéville. Paris: Gaumont ; Sonimage, 1 DVD (53min), sonoro e colorido.

IMDB. <<http://www.imdb.com/>>.

INHOTIM. Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico.

<<https://www.inhotim.org.br>>.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KAPROW, Allan. A educação do an-Artista parte 1 (1971). *Concinnitas* (Rio de Janeiro), ano 4, n.4, p. 214-226, mar.2003. Disponível em:

<<http://www.concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=4>>. Acesso em 10/04/2016.

\_\_\_\_\_. A educação do an-Artista parte II (1972). Disponível em:

<<https://issuu.com/websicons4u/docs/revista6/169>>. Acesso em 10/04/2016.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras (Edição de Bolso), 2008.

KENTRIDGE, William. *Seis lições de desenho*. 2 DVDs (382min). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012;

\_\_\_\_\_. [Entrevista cedida a] Anatxu Zabalbeascoa. *El país* (Brasil), jan.2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197\\_612651.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html)>. Acesso em 01/01/2018;

\_\_\_\_\_. [Entrevista cedida a] Fabio Cypriano. *Folha de São Paulo* (São Paulo), set.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1336264-artista-sul-africano-levaanimacoes-artesanais-e-desenhos-a-pinacoteca-do-estado.shtml>>. Acesso em 21/01/2018;

\_\_\_\_\_. <<https://www.metopera.org/visit/exhibitions/past-exhibitions/the-nose/>>;

\_\_\_\_\_. <<https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>>;

\_\_\_\_\_. <[http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/williamkentridge\\_fortuna](http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/williamkentridge_fortuna)>;

\_\_\_\_\_. <[https://www.youtube.com/watch?v=WO5\\_FZiB950](https://www.youtube.com/watch?v=WO5_FZiB950)>;

\_\_\_\_\_. <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/>>;

\_\_\_\_\_. <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-i-am-not-me-the-horse-is-not-mine-t14213>>;

\_\_\_\_\_. <<https://art21.org/gallery/william-kentridge-artwork-survey-2000s/>>.

KIEFER, Anselm. *A arte há de sobreviver as ruínas*. Porto: Deriva editores, 2015.

LAGEIRA, Jacinto. Transvaluation et invaluation, *Marges* : revue d'art contemporain (Paris), n.11, pp.57-70, 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/marges/456>>. Acesso em: 26/11/2018.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

\_\_\_\_\_. *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MAI. Marina Abramovic Institut. <<http://www.mai-hudson.org/>>.

MARGOLLES, Teresa. <<http://artemoderna.comune.fe.it/1931/teresa-margolles>>;

\_\_\_\_\_. <[https://elpais.com/diario/2009/07/02/tendencias/1246485601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/07/02/tendencias/1246485601_850215.html)>;

\_\_\_\_\_. <<https://macm.org/en/exhibitions/teresa-margolles-mundos/>>;

\_\_\_\_\_. <<https://www.mambogota.com/en/exposicion/estorbo/>>;

\_\_\_\_\_. <<https://momus.ca/contemporary-art-writing-in-mexico-the-intractable-and-necessary-issue-of-corruption/>>;

\_\_\_\_\_. <<http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/teresa-margolles/id/17/>>;

\_\_\_\_\_. <<https://www.tate.org.uk/art/artists/teresa-margolles-10061>>;

\_\_\_\_\_. <<https://universes.art/en/venice-biennale/2009/tour/mexico/01-margolles>>.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image* : glosses. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela. *Roberto Pontual*: obra crítica. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2013.

MELLENDI, Maria Angélica. Mulheres Radicais: artistas mulheres em América Latina 1960-2000. *In*: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2016/2017. Anotações em sala de aula.

MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. <<https://www.metmuseum.org/>>.

MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux* : essai sur le triomphe de l'esthétique. Paris : Fayard, 2011;

\_\_\_\_\_. O fim da arte segundo Beuys. *PÓS*: (Belo Horizonte), v. 8, n. 15: mai. 2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em 17/08/2018.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires*. Mises en scène modernes de l'auteur. Genève : Slatkine Erudition, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introduction*. *COntEXTES* (Suiça), n.1, set.2006. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/contextes/83>>. Acesso em 20/03/2019.

MOMA. <<https://www.moma.org/>>

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa, 2017;

\_\_\_\_\_. A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakuln. *Devires* (Belo Horizonte), v. 7, n. 2, jul/dez 2010, pp.171-187. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/324/185>>. Acesso em 12/06/2017 ;

\_\_\_\_\_. *Confiscation des mots, des images et du temps*. Paris : Les Liens qui Libèrent, 2017 ;

- \_\_\_\_\_. [Entrevista cedida a] Xavier Boissel, H el ene Clemente, Isabelle Rozenbaum. *D-Fiction* online (Gironde). Dispon ivel em: <<https://dfiction.fr/2014/11/entretien-avec-marie-jose-mondzain/>>.17/10/2019;
- \_\_\_\_\_. *Imagem,  cone, economia: as fontes bizantinas do imagin rio contempor neo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013;
- \_\_\_\_\_. *L' image naturelle*. *Revue Philopsis* (Paris), 1995. Dispon ivel em: <<http://www.philopsis.fr/spip.php?article84>>. Acesso em 28/03/2019;
- \_\_\_\_\_. *Sidera o*. Rio de Janeiro: Zazie Edi oes, 2016. Dispon ivel em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>. Acesso em 17/10/2019;
- \_\_\_\_\_. Urgence de la radicalit  [Confer ncia, 64 min]. In: *Penser R ver Agir*, Lagrasse (Fran a), ago.2017. Dispon ivel em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jwguXiHkMWw>>. Acesso em 15/01/2018.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *Revista ALEA* (Rio de Janeiro), v.15, n.2, jul-dez 2013, p. 423-427. Dispon ivel em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>>. Acesso em 4 de janeiro de 2018;
- \_\_\_\_\_. *L'exp rience de la libert *. Paris:  ditions Galil e, 1988;
- \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Arena Libros: Madrid, 2006.
- OBRIST, Hans-Ubrich. *Arte agora: em 5 entrevistas*. S o Paulo: Alameda, 2006.
- QUIGNARD, Pascal. *Da imagem que falta aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Zazie Edi oes, 2018. Dispon ivel em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>. Acesso em 30/02/2019.
- PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e singularidade: ensaio sobre a constru o da diferen a*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.
- PAPE, Lygia. <[www.lygiapape.org.br](http://www.lygiapape.org.br)>.
- PEDROSA, M rio. *Mundo, homem, arte em crise*. 2<sup>a</sup> ed. S o Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz; MARQUES, Marcelo Pimenta; PUENTE, Fernando Rey. *O vis vel e o intelig vel: estudos sobre a percep o e o pensamento na filosofia grega antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PESSOA, Fernando (org.) *Arte no Pensamento: SEMINARIO INTERNACIONAL 2006*, Vila Velha, ES; MUSEU VALE DO RIO DOCE. *Arte no pensamento*. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- PINACOTECA. <<http://pinacoteca.org.br/>>.

- POINSOT, Jean-Marc. A Arte Exposta. O Advento da Obra. *In*: HUCHET, Stéphane (org.) *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp.141-184.
- PORTER, Liliana. <<http://lilianaporter.com/>>.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012;
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012;
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009;
- \_\_\_\_\_. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- REALE JÚNIOR, Miguel; FERRAZ JUNIOR, Tercio Sampaio; FORBES, Jorge. *A invenção do futuro: um debate sobre a pós-modernidade e a hipermodernidade*. Barueri (SP): Manole, 2005.
- REBOUL, Stéphane, Maxence Alcalde, L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression, *Marges : revue d'art contemporain* (Paris), n.13, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/marges/465>>. Acesso em 30/08/2018.
- RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza. *Das artes e seus territórios sensíveis*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- RICŒUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, c2006.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: 1974;
- \_\_\_\_\_. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004;
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. *Porto Arte* (Porto Alegre), v. 6, n. 9, 1995. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27542>>. Acesso em 12/03/2016.
- SALCEDO, Doris. [Entrevista cedida] a Susan Sollins. ART 21. Disponível em: <<https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality>>. Acesso em 13/05/2017.
- \_\_\_\_\_. <[http://whitecube.com/artists/doris\\_salcedo/](http://whitecube.com/artists/doris_salcedo/)>;
- \_\_\_\_\_. <<http://www2.mcachicago.org/exhibition/doris-salcedo/>>;
- \_\_\_\_\_. <<https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>>;
- \_\_\_\_\_. <<http://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695>>;
- \_\_\_\_\_. <[http://www.snpcultura.org/plegaria\\_muda\\_doris\\_salcedo.html](http://www.snpcultura.org/plegaria_muda_doris_salcedo.html)>;
- \_\_\_\_\_. <[http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/plegaria\\_muda/](http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/plegaria_muda/)>;
- \_\_\_\_\_. <[http://whitecube.com/artists/doris\\_salcedo/](http://whitecube.com/artists/doris_salcedo/)>;



\_\_\_\_\_. <<http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/a-flor-de-piel/index.php>>.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*: T.J. Clark. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1976. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/62972055/Santiago-Glossario-de-Derrida>>. Acesso em 23/05/2016.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Lisboa: Europa-America, 1976.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SESC, DEPARTAMENTO NACIONAL. *Arte e ruptura*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.

SERRA, Alice. A imagem sob os olhares da Desconstrução. *Revista Cult* (São Paulo), nº195, ano 17, outubro, 2014.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOULAGES, François. O filósofo & a arte. *ARS* (São Paulo), v. 10, n. 20, 2012, pp.77-89. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64424/67086>>. Acesso em 23/05/2017;

\_\_\_\_\_. *In: Colóquio Franco-Brasileiro de Estética 6, 2009, Salvador. O Sensível contemporâneo*. Salvador, BA: UFBA, Escola de Belas Artes, 2010.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TURRER, Daisy. Da Imagem: Imagens. *In: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2017. Anotações em sala de aula.*

\_\_\_\_\_. Da imagem: campo de fora. *In: Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte: UFMG, 2013. Anotações em sala de aula.*

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1986.

SZYMBORSKA, Wisława. O poeta e o mundo. *Revista PIAUÍ* (São Paulo), ed.8, maio 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>>. Acesso em 05/06/2019.

- TASCA, Fabíola. Entre Teresa Margolles e Santiago Sierra: do visível e do enunciável. *PÓS*: (Belo Horizonte), v.2, n.4, pp.136-154, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/56>>. Acesso em 13/04/2016.
- TATE MODERN. International modern and contemporary art. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>>.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?: nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- UBUWEB. <<http://www.ubu.com/film/>>.
- VAN ALPHEN, Ernst. Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história. *Arte & Ensaio* (Rio de Janeiro), n.13, pp. 93-104, 2006. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_Ernst\\_Alphen.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Ernst_Alphen.pdf)>. Acesso em 17/04/2016.
- VASARI, Giorgio; TORRENTINO, Lorenzo; BELLOSI, Luciano; ROSSI, Aldo; PREVITALI, Giovanni. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- VIAJO porque preciso, volto porque te amo (2009). Direção: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Produção: Rec Produtores Associados Ltda. 1 DVD (75min), sonoro e colorido.
- WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: 1994.
- ZIELINSKY, Mônica (org.) *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 16, n. 27, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/1205>>. Acesso em 17/04/2016.
- ZILIO, Carlos. Artista, formação do artista, arte moderna. *Modos* (Rio de Janeiro), *Revista do mestrado em História da Arte EBA-UFRJ*, 2o semestre 1998. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Artistaforma%C3%A7%C3%A3o-do-artista-arte-moderna-Carlos-Zilio.pdf>>. Acesso em 17/04/2016.
- ZWEIG, Stefan. *La Tour de Babel*, 2018. Disponível em: <[https://judeuro2018.sciencesconf.org/data/pages/Zweig\\_Babel\\_1.pdf](https://judeuro2018.sciencesconf.org/data/pages/Zweig_Babel_1.pdf)>. Acesso em 22/01/2019.

## **ANEXO**

## ANEXO – IMAGENS

1. Lygia Pape, *Divisor* (1968), Museu de Arte Moderna do Rio, na década de 1990.
2. Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973.
3. Doris Salcedo, *Sem título* (Rosas), instalação pública, Bogotá, 1999.
4. Doris Salcedo, *Sem título* (Cadeiras de madeira), instalação pública efêmera, Internacional Istanbul Bienal, 2003.
5. Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas 15*, joias de ouro e pedaços de vidro, Museu de Arte Moderna – INBA, México D.F., 2009.
6. Teresa Margolles, *Tarjetas para picar cocaína*, impresso, Bienal de Veneza, 2009.
7. Ana Mendieta, *Dando vida*, performance, 1975.
8. Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, performance-vídeo, Cidade da Guatemala, 2003.
9. Frida Kahlo, *Umas facadinhas de nada*, pintura, México, 1935.
10. Ana Mendieta, *Traços do corpo*, sangue de animal e têmpera, performance-fotografia, 1982.
11. Jorge Fonseca, *As máximas de Jorge K: momento guru*, fotografia, 2015.
12. Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*, fotografia de Man Ray, 1920.
13. Dziga Vertov, frame do filme *Um homem com uma câmera*, 1929.
14. William Kentridge, cenário do espetáculo *Ubu e a Comissão da Verdade*, da Handspring Puppet Company, fotografia, 2016.
15. Dumile Feni, *Sem título* (Iniciação), carvão sobre papel, 256 x 120 cm, sem data.
16. Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, performance e vídeo, 1973-76.
17. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 4,14 x 55,25 x 1,27 cm, Collection SFMOMA, 1953.
18. John Baldessari, *What is painting?*, tinta de polímero sintético sobre tela, 172 x 144 cm, MOMA Collection, 1966-68
19. Revista *L'esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant, Paris, 1921.
20. Yves Klein, entrada da *Exposição do Vazio*, Paris, 1958.
21. Mario Merz, *Igloos*, na exposição *When attitudes become form*, organizada por Harald Szeeman, Suíça, 1969.

22. Frederico Morais, *Arqueologia do urbano: escavar o futuro*, na exposição *Do Corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970.
23. Cartaz do *Salão da Bússola* (Salão dos etc), MAM, Rio de Janeiro, 1969.
24. Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, performance na Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965.
25. Paulo Bruscky, *O que é a arte? Para que serve?*, performance, Recife, 1978.
26. Joseph Kosuth, *Clock* (one and five), relógio, fotografia e impressos, Tate Collection, 1965.
27. El Lissitzky, *Vence os Brancos com a Cunha Vermelha*, litografia soviética, 1919.
28. Hélio Oiticica, *Parangolé*, usado por sambista da Escola de Samba Vai, São Paulo, 1978.
29. Lygia Pape, *O ovo*, frame do super-8, Rio de Janeiro, 1967.
30. Saburo Murakami, *Passing Through*, Gutai Art exhibition, Tóquio, 1956.
31. Pablo Picasso, *Cabeça de Touro*, Paris, 1942.
32. Nelson Leiner, *O Porco*, porco empalhado em engradado de madeira, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1966.
33. Piero Manzoni, *Merde d'artiste*, (série de noventa latas), 4,8x6cm, 1961.



1.



2.



3.



4.





5.



¿De qué otra cosa podemos hablar?  
What else could we speak about?  
Di cos' altro potremmo parlare?

La Biennale di Venezia

53. Esposizione Internazionale d'Arte  
Partecipazioni nazionali

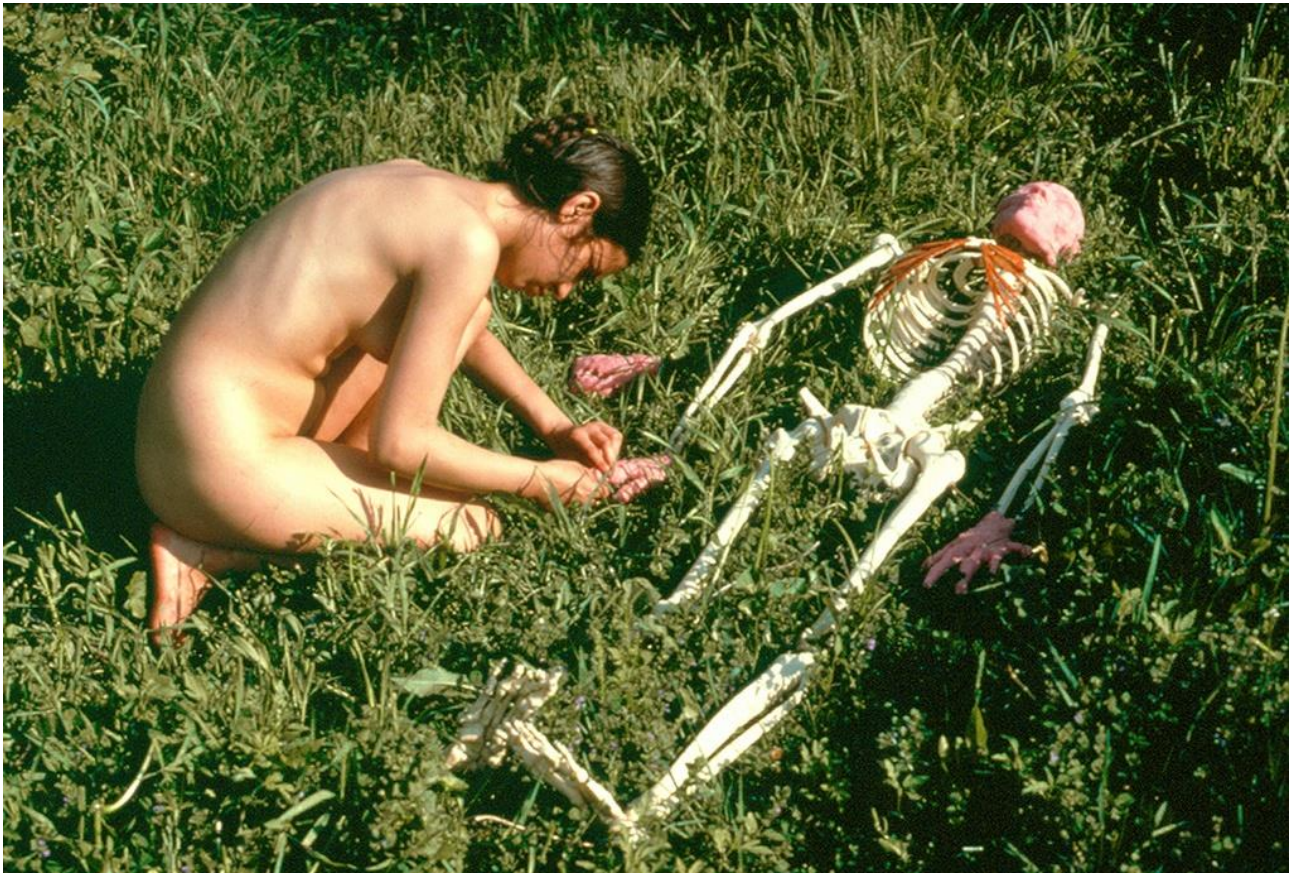
Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado  
Person murdered because of links with organized crime  
Assassinio vincolato alla criminalità organizzata

Tarjeta para picar cocaína  
Card to cut cocaine  
Tessera per preparare strisce di coca

Teresa Margulies

Pedigone Mexicano - 2019

6.



7.

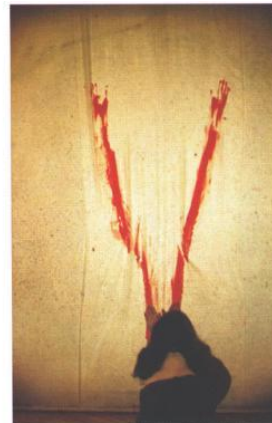


9.

8.



10.



★ MOMENTO GURU ★



Como se dar bem na Arte - I  
*Pareça Marginal,  
Seja Herói.*

11.



To my friend Sam White  
Feb 1924  
man Ray

lovingly  
Rose Sélary  
ulino marit ...

12.

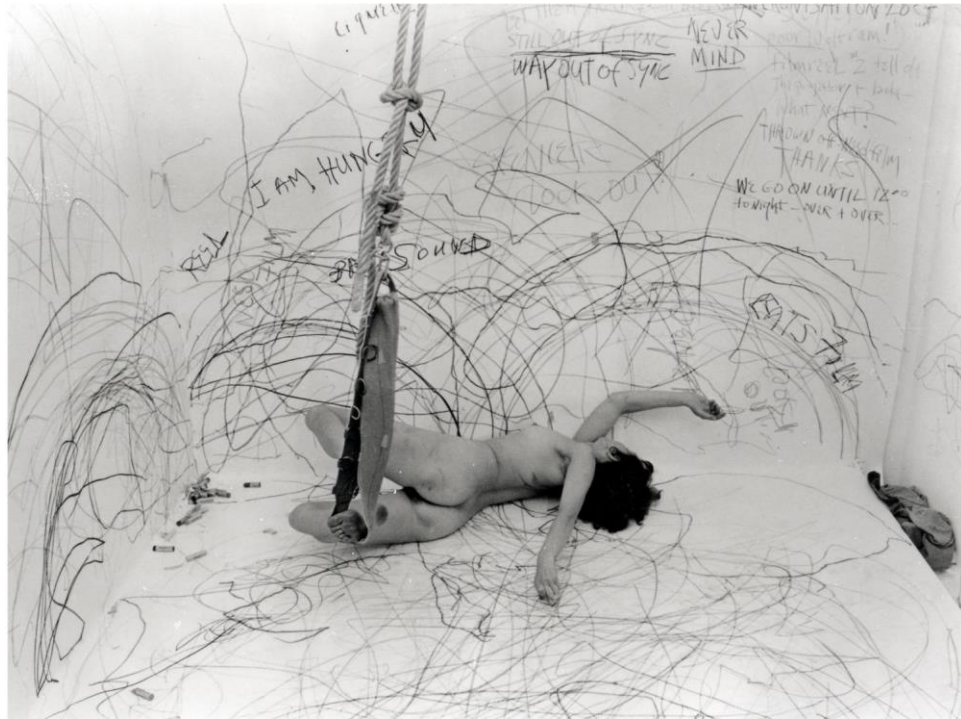


13.



14.

15.



16.



18.

WHAT IS PAINTING

DO YOU SENSE HOW ALL THE PARTS OF A GOOD PICTURE ARE INVOLVED WITH EACH OTHER, NOT JUST PLACED SIDE BY SIDE? ART IS A CREATION FOR THE EYE AND CAN ONLY BE HINTED AT WITH WORDS.

17.



**L'ESPRIT NOUVEAU**

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE  
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE  
LITTÉRAIRE MUSIQUE  
ESTHÉTIQUE DE L'UNIVERS  
LE THÉÂTRE LE MUSICAL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS  
LE CŒUR LE LIVRE LE MOULIN  
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

DIRECTEUR, PAUL BEAUME

DANS CE NUMÉRO  
30 photographies et deux reproductions  
aux trois couleurs.

**SOMMAIRE**

L'Esprit Nouveau	3	Trois appels à MM. les Architectes, La Croissance Sociale	91
L'œdipe nouvelle et la science de l'art	5	Le Cirque, et son art	97
Notes sur l'art de Jeanol	13	Clair Anvers	99
Document de Lyrique	23	G. de LANGE (1887-1907)	100
Sur la Plastique	24	Calligramme d'Émile Cohl	100
La Musique Polonaise	25	Les Expositions (Polska)	100
Les deux roses	40	La République de langue espagnole Espagnole	100
Épique	42	Le nouveau poète allemand, Paul Gsell	111
L'Esthétique de Cézanne	44	Écho de l'Esprit Nouveau	112

Voici des avantages et les  
prix réservés aux Abonnés

**PRIX NET: 6 francs français  
POUR TOUS PAYS**

**BUREAU DE L'ESPRIT NOUVEAU**  
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS  
15, QUAI DE FOUY  
PARIS (11<sup>e</sup>)

19.

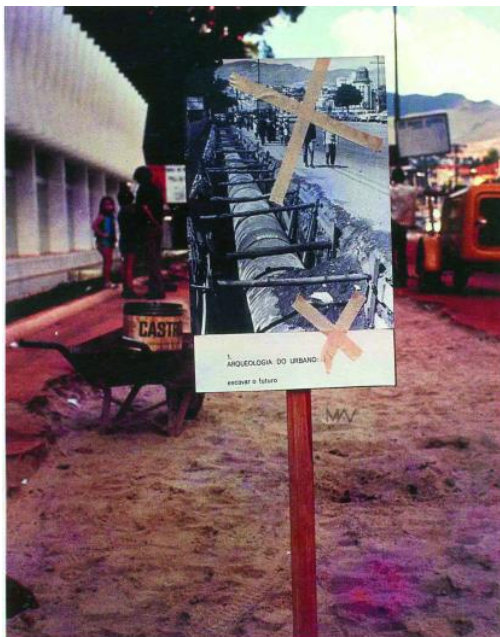


20.

21.



22.



23.



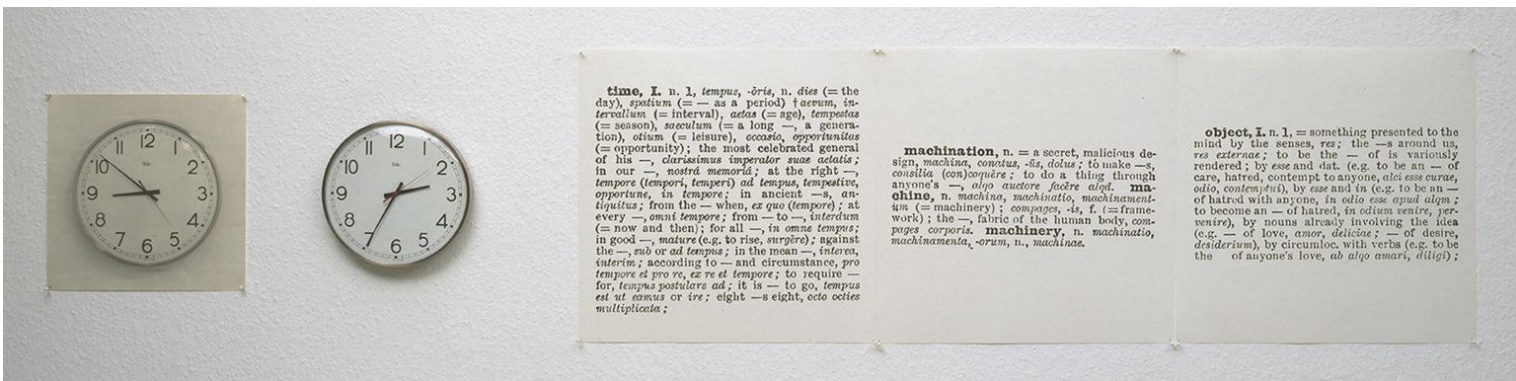


24.



25.

26.





27.



28.



29.



30.





31.



32.



33.