

Foster

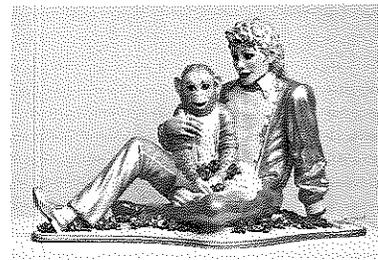
Hal  
Foster

Hal  
Foster

O que vem

depois

da farsa?



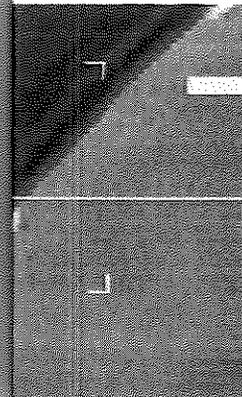
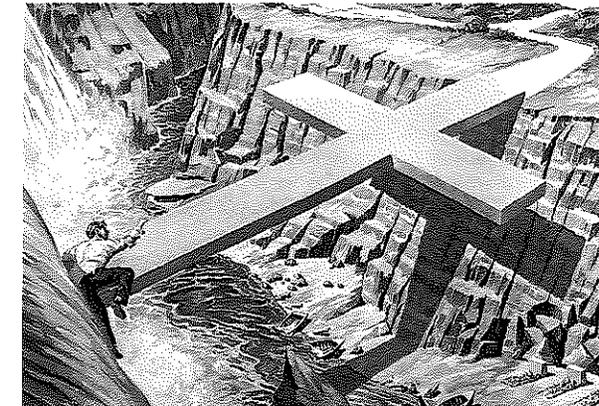
O que vem  
depois

Hal  
Foster

da farsa?

Hal  
Foster

Hal  
Foster



Hal  
Foster

Hal  
Foster

Hal  
Foster



Foster **depois**  
Hal Foster **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**  
**depois**  
tradução  
Célia Euvaldo  
colaboração  
Humberto do Amaral **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**  
Hal Foster **depois**  
Hal Foster **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**

Foster **depois**  
Hal Foster **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**  
Hal Foster **depois**  
Hal Foster **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**  
Hal Foster **depois**  
Hal Foster **da farsa?**

Arte e crítica em tempos  
de debacle

Hal Foster **O que vem**

Prefácio 7

**PARTE I**

**Terror e transgressão**

- 1 Vestígio traumático 17
- 2 O kitsch de Bush 25
- 3 Estilo paranoico 31
- 4 Coisas selvagens 37
- 5 Pai Trump 45
- 6 Conspiradores 51

**PARTE II**

**Plutocracia e exibição**

- 7 Deuses-fetiche 57
- 8 Belo hálito 65
- 9 Greve humana 71
- 10 Exibicionistas 81
- 11 Caixas cinza 89
- 12 *Underpainting* 95

**PARTE III**

**Mídia e ficção**

- 13 A pianola 113
- 14 Olho-robô 123
- 15 Telas estilhaçadas 137
- 16 Imagens de máquina 147
- 17 Mundos-modelo 159
- 18 Ficções reais 169

Índice onomástico 184  
Sobre o autor 190

## Prefácio

Quando Marx apresentou a ideia pela primeira vez em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1852), ela já soava como clichê: “Em alguma passagem Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”.<sup>1</sup> A tragédia ocorreu quando, em 1799, Napoleão tomou o poder ditatorialmente, e a farsa, quando seu sobrinho Napoleão III fez o mesmo, em 1851. Como é que o clã Bonaparte conseguiu se safar duas vezes com a mesma tomada de poder? Embora a repetição pudesse sugerir que não se aprendera nada, Marx a interpretou de outro modo, pois, para ele, um ponto essencial se esclarecia: a burguesia estava mais do que disposta a abandonar seus valores democráticos – *liberté, égalité, fraternité* – se pudesse preservar seu domínio econômico. Alarmada pela Revolução de 1848, a classe dominante aceitou outro imperador, uma cópia mais ridícula que o original.

1 Karl Marx, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* [1852], trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 25.

2 Ver Karl Polanyi, “The Fascist Virus” (c. 1934, inédito). Marx foi tão mordaz em relação ao lumpemproletariado quanto a Napoleão III: “Esse Bonaparte se constituiu como *chefe do lumpemproletariado*, porque é nele que identifica maciçamente os interesses que persegue pessoalmente, reconhecendo nessa escória, nesse dejetos, nesse refugio de todas as classes, a única classe na qual pode se apoiar incondicionalmente, esse é o verdadeiro Bonaparte, o Bonaparte *sans frase*” (*O 18 de Brumário*, op. cit., p. 91). Uma definição de “bonapartismo”, novamente relevante hoje, é o apoio a um “homem forte” que sobe ao poder quando as instituições estatais estão debilitadas, para enfraquecê-las ainda mais.

Em nossa época, Donald Trump opera um esclarecimento similar: aparentemente, muitos plutocratas norte-americanos consideraram o desmanche das leis constitucionais, a culpabilização dos imigrantes e a mobilização dos supremacistas brancos um preço pequeno a pagar por uma concentração de capital ainda maior que a promovida pela desregulamentação financeira, a redução de impostos e transações corruptas. E, do mesmo modo que o lumpemproletariado da França na época, hoje, nos Estados Unidos, milhões sucumbiram ao “vírus fascista”, que promete protegê-los dessa exploração, enquanto ao mesmo tempo os deixa completamente vulneráveis a ela.<sup>2</sup>

Se a farsa segue à tragédia, o que segue à farsa? Com um dedinho de clareza veio um monte de merda. Como afirmou o filósofo Harry Frankfurt

em seu clássico ensaio sobre o tema, o mentiroso mente conscientemente e, assim, mantém uma relação com a verdade, enquanto o falador de merda [*bulshitter*] não tem a menor preocupação com a veracidade e, assim, a corrompe ainda mais.<sup>3</sup> Uma política da pós-verdade é com certeza um enorme problema, mas uma política da pós-vergonha também é. Em particular, onde se posicionam os artistas e os críticos da esquerda diante desse dilema duplo? Entre outros efeitos, tal dilema complica os métodos críticos que visam à exposição da verdade. Como desmistificar uma ordem hegemônica que ignora as próprias contradições? Como menosprezar uma elite política que não se constrange ou caçoar de líderes de partido que se valem do absurdo para serem bem-sucedidos? Como “desdadaizar” um presidente cujo protótipo parece ser o monstro infantil Pai Ubu, de Alfred Jarry? E, em todo caso,

por que agregar indignação a uma economia midiática que se alimenta da própria?<sup>4</sup>

Trato dessas questões e de muitas outras nos breves ensaios aqui reunidos. Esboçados ao longo dos últimos quinze anos, período pontuado pela crise financeira de 2008 e a catástrofe perpétua que Trump representa, nestes textos discorro sobre mudanças na arte, na crítica e na ficção em face do atual regime de guerra, terror e vigilância, assim como de desigualdade extrema, desastre climático e disrupção midiática.<sup>5</sup> Numa tentativa de avaliar essa situação, examino um conjunto variado de práticas como expressões sintomáticas, sondagens críticas e propostas alternativas. A primeira parte enfoca a política cultural da emergência a partir do 11 de Setembro, incluindo o uso e o abuso do trauma, da paranoia e do kitsch. A segunda parte examina a remodelação neoliberal das instituições de arte naquele mesmo período, quando tanto o mercado como os museus se expandiram enormemente e os artistas reagiram, de maneira crítica ou não, a essas mudanças espetaculares. Por fim, um terceiro

3 Ver “Estilo paranoico” neste livro e Harry Frankfurt, *Sobre falar merda*, trad. Ricardo Gomes Quinta. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

4 Enquanto a difamação na mídia não tem fim, muitas pessoas de má-fé seguem mandando ver descaradamente, acreditando que a vergonha, assim como a indignação, pode ser utilizada a seu favor.

5 Um complemento a *Bad News Days* (London / New York: Verso, 2015), o presente volume é parte de um projeto maior relativo à arte do século xx em tempos de emergência. Sou grato aos editores que publicaram versões iniciais de muitos desses textos, especialmente Mary-Kay Willmers e Paul Myerscough da *London Review of Books*, Michelle Kuo e Don McMahon da *Artforum* e meus colegas da *October*. Também agradeço a Thatcher Bailey, Alex Kitnick e Julian Rose, por comentarem alguns dos textos, e a Sebastian Budgen e Jacob Stevens da Verso, por publicarem todos eles. Desnecessário mencionar meu reconhecimento aos artistas e autores aqui discutidos.

conjunto contempla as transformações na mídia como se refletiram na arte, no cinema e na ficção recentes; entre os fenômenos explorados estão a “visão computacional” (signos produzidos por máquinas para outras máquinas sem uma interface humana), “imagens operacionais” (imagens que, mais que representar o mundo, nele intervêm) e a roteirização algorítmica da informação, tão disseminada em nossas vidas cotidianas.

Se tudo isso parece terrivelmente sombrio, é porque é mesmo. Em muitos aspectos, olhamos para um mundo que fugiu ao nosso controle – não só política como também tecnologicamente. E essa situação extrema provocou formulações extremas por parte de artistas e críticos. Assim, por exemplo, Trevor Paglen vê a arte como um “abrigo na esfera digital invisível”, enquanto Claire Fontaine a imagina como uma “greve humana” contra todas as identidades roteirizadas, ainda que Hito Steyerl declare que, se a subjetividade está colonizada pelo capitalismo, também devemos nos identificar com os objetos.<sup>6</sup> Sob essa luz crua, às vezes é difícil distinguir entre o crítico e o distópico. Às vezes o niilismo ambiental da ordem neoliberal parece redobrado tanto quanto contestado.<sup>7</sup> Não obstante, cada uma dessas três seções se conclui com práticas que oferecem um “brilho utópico da ficção”.<sup>8</sup>

O padrão da tragédia seguida pela farsa tem, ainda, certa lógica: a história preserva uma narrativa mesmo que anticlimática. No entanto,

talvez essa coerência fosse uma ilusão e, mais uma vez: o que poderia vir depois da farsa, afinal? Necessariamente nada. Paliativos como “o arco do universo moral se inclina em direção à justiça” ou “devemos trabalhar para uma união mais perfeita da nação” já não tranquilizam ninguém. Nada está garantido; tudo é luta. De novo, de um ponto de vista particular, já não está claro se a arte pode depender de seu passado, e seu presente também parece institucionalmente tênue. Num momento como este, temos de ser perdoados por recorrer à etimologia. Originariamente uma farsa (que deriva do francês *farcir*, rechear) era um interlúdio cômico

6 Ver, neste livro, “Imagens de máquina”, “Greve humana” e “Telas estilhaçadas”.

7 “Estava reservado à burguesia do século xx integrar o niilismo a seu aparelho de dominação”, observou Walter Benjamin quase um século atrás, e então ele aparece de novo com nossos mestres neoliberais (*Passagens*, J 91, 5). Hoje, com muita frequência o “libertarianismo paranoico” da direita é replicado na esquerda. Se o trumpismo nos ensinou alguma coisa, é que é relativamente difícil conceber e manter as instituições e relativamente fácil denunciá-las e destruí-las.

8 Tomo essa frase emprestada de Ben Lerner. Ver “Ficções reais”, neste livro.

9 Em *Teoria da vanguarda* ([1974] trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017), Peter Bürger adotou o padrão tragédia-farsa como uma maneira de entender a vanguarda ("histórica") do pré-guerra e de diminuir o impacto da ("neo") vanguarda do pós-guerra. Em *O retorno do real* ([1996] trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017), tentei reavaliar seu juízo negativo recorrendo ao conceito freudiano de *Nächtraglichkeit* (ou efeito *a posteriori*). Meu modelo complicava a temporalidade da vanguarda, mas ainda insistia em sua coerência. Essa coerência não é mais evidente por si mesma; novos modelos de tempo na história da arte são necessários, e alguns já estão disponíveis.

Ver, neste livro, "Vestígio traumático" e "Conspiradores".  
10 Alexander Kluge ofereceu a seguinte alegoria sobre o trumpismo, que ele atribui anacronicamente ao sociólogo liberal Max Weber (o autor do artigo 48 da Constituição de Weimar, que permitia que fosse declarado estado de emergência sem o consentimento do Reichstag, uma cláusula que Hitler explorou): "Weber nunca havia estudado os elefantes de perto. Em um jornal de Londres ele deparou com uma reportagem afirmando que certas ervas fermentam no interior dos intestinos enrolados dos grandes animais. 'Deve ser uma visão impressionante' ver o álcool fazendo os animais ficarem enlouquecidos e avançarem berrando, derrubando todos os obstáculos. Para Weber, isso era semelhante ao modo como as mulheres seguras de si, forçadas a viver em servidão a seus maridos, acumulam uma ira poderosa. Como nos estômagos

numa peça religiosa. Uma farsa pode ser entendida, então, como um momento intermediário, talvez na linha do "interregno mórbido" entre as antigas e as novas ordens políticas articulado por Antonio Gramsci por volta de 1930. No mínimo, um interlúdio sugere que outro tempo chegará.<sup>9</sup>

É aqui que meu outro termo, "debacle", entra em cena. Também deriva do francês "queda, colapso, desastre", mas sua raiz é *débâcler*, "libertar", do francês médio *desbacler*, cujo sentido literal é "quebrar o gelo em um rio", como numa enchente na primavera. Uma debacle é, portanto, uma súbita liberação de força, em geral para o mal, mas às vezes para o bem. "Debacle" poderia inclusive indicar uma dialética entre romper e fazer diferente, em relação a convenções, instituições e leis.<sup>10</sup> Tal é a oportunidade no período presente de convulsão política: transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural ou, pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo.

Isso não é necessariamente um pensamento idealizado. Dizem que por muito tempo a esquerda se concentrou na identidade cultural e cedeu o controle político à direita. No entanto, é na esfera cultural – museus, universidades e instituições afins – que muitos de nós podemos exercer nossa

dos elefantes, esse processo pode continuar ao longo de múltiplas gerações, e essa ira é transferida aos filhos (geralmente o segundo ou o caçula). Essa coragem ou orgulho 'inato' é uma fúria sem relação com nenhum traço específico de personalidade e se manifesta em homens essencialmente repulsivos. É reconhecida pelo ódio que cresce nos intestinos mentais em fermentação dos milhões que já

não toleram a opressão. A súbita embriaguez – o carisma – desse tipo de pessoa parece ser contagiosa. Ela se aproveita das massas que olham para esse homem essencialmente menor, arrancando árvores pelas raízes feito um monstro carismático, como seu líder. Sob a luz de milhões de olhos, ele se torna radiante". Ver "Charisma of the Drunken Elephant", *Frieze*, nov. 2016.

pequena influência. E, nos últimos tempos, assistimos a uma revitalização parcial dessas instituições, basicamente como resultado de três movimentos: uma conscientização maior da ordem plutocrática que respalda boa parte das grandes organizações, graças ao Occupy Wall Street; uma agitação renovada devido à base colonialista de muitos grandes museus, além da hierarquia racialista de quase todos os seus funcionários, graças a Black Lives Matter; e uma crítica revigorada das estruturas persistentes de machismo e patriarcado, graças ao fenômeno #MeToo. Há muito a ser debatido em termos de táticas e efeitos. Contudo, um resultado desses desdobramentos é decerto uma volta inesperada do museu e da universidade como possíveis locais de resgate da esfera pública, em que, ao menos em princípio, podem-se expressar críticas e se propor alternativas. Eles emergiram como pontos de pressão para artistas ou críticos ativistas que têm se empenhado em explorar as tensões entre os compromissos públicos dessas instituições e os interesses privados que as dirigem.<sup>11</sup>

11 Ver MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art", *October*, n. 165, 2018. Para um relato notável dos novos termos desse ativismo participativo, ver Michel Feher, *Rated Agency: Investee Politics in a Speculative Age*. New York: Zone Books, 2018.

da farsa: O que vem  
a? O que vn depois  
depois da farsa? O que vem  
da farsa? O que vem  
O que vem depois da farsa? depois da farsa?  
vem depois da farsa? O que vem  
a? O que vn depois da farsa?  
depois da farsa? O que vem  
da farsa? O que vem  
O que vem depois da farsa? depois da farsa?  
em depois da farsa?

**PARTE I**  
**Terror e transgressão**

Não restou vestígio humano de mais de 40% das quase 3 mil vítimas do ataque ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. A maior parte do material nas duas torres foi pulverizada, e muitos dos outros resíduos (1,8 milhão de toneladas ao todo) eram constituídos de colunas e vigas. Várias dessas estruturas, quebradas e retorcidas, foram mantidas como evidência gráfica da força absoluta do duplo ataque; no final, cerca de 1200 objetos foram escolhidos como símbolos da catástrofe. Armazenados inicialmente no hangar do aeroporto JFK, esses objetos foram mais tarde dispersos em memoriais pelos Estados Unidos; o principal deles, o National September 11 Memorial and Museum (Memorial & Museu Nacional do 11 de Setembro), foi inaugurado no Marco Zero no décimo aniversário dos ataques.<sup>1</sup>

O artista espanhol Francesc Torres, que morava em Nova York havia muito tempo, estava a duas quadras da Torre Norte quando o primeiro avião colidiu e, do telhado de seu apartamento, a dez quadras do local, ele testemunhou o desabamento dos dois edifícios. Comissionado pelo Memorial & Museu, ao longo de todo o mês de abril de 2009 Torres fotografou os objetos no interior do hangar de 7,5 mil metros quadrados do aeroporto JFK e reuniu suas imagens na exposição de 2011 *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17* [Remanescentes da memória (ou A memória perdida): artefatos do 11/9 no hangar (ver nota 3 adiante)]. Olhando as fotografias, é difícil não considerar esses símbolos em termos de seu valor icônico. Especialmente apreciada nesse aspecto é *A última coluna*, uma peça de onze metros de suporte interno da Torre Sul [wtc2], assim denominada por ser a última coisa a ser removida do local. (Foi o último objeto a ser retirado e o primeiro a entrar no museu, construído em torno da coluna em virtude de seu tamanho.) Coberta de fotografias das

vítimas, crachás e distintivos do corpo de bombeiros e do departamento de polícia; além de mensagens e mementos dos entes queridos, a coluna repousa na horizontal em suas próprias vigas de aço, como uma versão industrial da Vera Cruz. Inseridas nesse mesmo registro semissacro, também há vigas das quais

1 Projetado por Michael Arad, o memorial ocupa metade da área de 6,5 hectares do World Trade Center e consiste em duas grandes cascatas e espelhos d'água no local onde ficavam as torres; Peter Walker and Partners conceberam o paisagismo do entorno. O acesso ao museu é um pavilhão projetado pelo escritório norueguês Snøhetta; David Brody Bond Aedas Architects concebeu os espaços de exposição.

pequenas cruzes e estrelas foram recortadas por metalúrgicos para as famílias e os amigos dos mortos.

Mais evocativos dos edifícios desmoronados são os fragmentos da antena de 110 metros que ficava no topo da Torre Norte [WTC1], e o que há de mais expressivo da corajosa resposta dos profissionais que correram ao local da cena são seus veículos danificados. O artista oferece *close-ups* de emblemas chamuscados em caminhões e automóveis pertencentes aos socorristas tornados vítimas – um FDNYC [Fire Department – New York City] crispado aqui, um AMBULANCE derretido acolá. Ao mesmo tempo, ele inclui fotografias de coisas banais que expressam os efeitos aleatórios dos ataques, como roupas e bugigangas do centro comercial do subsolo que, de algum modo, ficaram preservadas. Como escreve o jornalista Jerry Adler em *Memory Remains*, “os objetos com mais chances de sobreviver foram aqueles pequenos o suficiente para se alojarem com segurança numa fenda: chaves, moedas e anéis”.<sup>2</sup> São essas as coisas que a terra vai herdar.

Em seu livro, na introdução, Torres comenta as fronteiras indistintas entre documento e arte tanto nos objetos como nas fotografias. Antes de mais nada, há fragmentos de obras de arte reais, como a escultura de aço de Alexander Calder que estava instalada na *plaza* do World Trade Center. Apoiada sobre placas brancas, *Bent Propeller* [Hélice dobrada] (1970) existe num limbo entre ruína e arte. Além disso, alguns dos carros destruídos e das mercadorias esmagadas lembram os trabalhos de John Chamberlain e Arman, que visavam estetizar esse tipo de entulho. E, por fim, há a disposição ambígua no hangar: as imagens revelam uma organização das coisas que já não é forense, mas que ainda não se tornou museológica, e toda essa disposição poderia ser confundida com uma enorme instalação de arte.

De par com a estetização dos objetos remanescentes, há questões problemáticas a considerar.<sup>3</sup> Logo no início, a película externa da *Última coluna* ressecou, enferrujou e começou a escamar, e os restauradores do museu

trataram de replantar as lascas. Seria essa a resposta correta a algo cujo valor está sobretudo em sua indexação do tempo? “Tudo, até o mínimo resíduo, era da maior importância”, escreve Torres. Entendemos o que ele quer dizer e reconhecemos o cuidado de sua abordagem; no entanto, será isso verdade? Muitos objetos nas fotografias parecem tão significativos quanto sem sentido, a um

2 Jerry Adler, “Recovering History: The Story of Hangar 17”, em Francesc Torres, *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17*. Washington: National Geographic Society, 2011, p. 22.

3 Uma dessas ambiguidades é o título do livro: “remains” [perdura/remanescentes]: aqui é um verbo ou um substantivo?

O primeiro sugere que o título é afirmativo e o segundo, que a própria memória é uma ruína.



só tempo providos de aura e vazios. Aqui, o projeto do livro e a missão do museu tornam-se arduos. “Não são esculturas. Não queremos que sejam bonitos”, Chris Ward, diretor executivo da Autoridade Portuária na época, comenta sobre os resquícios: “São sagrados”.<sup>4</sup> Isso toca na mais ambígua das oposições – não arte *versus* documento, mas artefato *versus* relíquia. (Essa última palavra é recorrente ao longo do livro.)

Existe uma linha divisória entre tragédia humana e sublimidade opressiva? Se sim, os acontecimentos do 11 de Setembro logo a ultrapassaram e foi aí que permaneceram desde então. Para os norte-americanos, o World Trade Center tornou-se o *world trauma center* [centro mundial do trauma], e esse trauma logo foi convertido em apoio à “guerra ao terror” – pois, segundo a lei de Talião do terror, não teriam as vítimas o direito de dar o troco? Assim, a violência dos ataques foi devolvida com juros. Ferido, o Império Norte-americano tencionou não só “construir torres mais altas do que antes”, mas também “caçar os terroristas e desmascará-los”, e, em consonância com a retórica que a própria al-Qaeda usava, marchou para a batalha como numa cruzada.

Nessas circunstâncias, a conversa sobre relíquias e ícones, sem contar o aparecimento de cruzes e estrelas, nunca foi inofensiva; aqui, a experiência do sublime e do traumático foi praticamente sequestrada pela categoria do sagrado. No início, o Marco Zero foi descrito como “solo sagrado”, e até hoje

o 11 de Setembro ainda é tratado como uma catástrofe impossível de ser assimilada. Esse enquadramento

4 Chris Ward, citado em Adler, “Recovering History”, op. cit., p. 26.

tende a transformar um acontecimento histórico em teológico, uma distorção conforme não só à propensão ao pensamento reacionário de Carl Schmitt nas decisões políticas e na teoria política recentes (o que o soberano faz, em

5 Ver Carl Schmitt, *Teologia política* [1922], trad. Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006, p. xii, e "Coisas selvagens" neste livro.

6 Considere a discussão que irrompeu em 2010, não muito depois da controvérsia sobre o projeto de um centro e de uma mesquita islâmicos perto do local (que foi descartado com essa pressão). Uma viga de 5 metros encontrada nos escombros foi tida por alguns como uma cruz e reverenciada; um padre franciscano começou a celebrar missa aos pés da viga logo depois do 11 de Setembro, e nos cinco anos seguintes ela ficou na frente de uma igreja católica das redondezas. A cruz seria exibida no museu do 11 de Setembro, mas o grupo American Atheists [Ateus Americanos] entrou com um processo contra essa inclusão. A alegação era de que um símbolo religioso não tinha lugar em um museu apoiado por fundos públicos, que isso violava a Constituição. Os responsáveis pelo museu rebateram que o objeto seria apresentado como um artefato histórico e que seu uso como símbolo religioso era parte da narrativa do acontecimento e de sua repercussão, que deviam ser contadas. A velha luta pela alma norte-americana continuava no Marco Zero.

7 Peter Eleey, "September 11", depoimento sobre a exposição. New York: MOMA PS 1, s.p.

8 Id., "A Lollipop/Two Branches", em *September 11*, org. Peter Eleey. New York: MOMA PS 1, 2011; itálico no original.

9 Id., "September 11".

relação à lei, ele pode desfazer, num estado de emergência), como também ao pendor teocrático de muitos líderes políticos ("a situação de exceção assume, para a jurisprudência", escreve Schmitt, "o mesmo significado que o milagre para a teologia").<sup>5</sup> Podem os objetos remanescentes do 11 de Setembro ser ao mesmo tempo relíquias e artefatos, icônicos e probatórios? Pode o Memorial & Museu Nacional do 11 de Setembro repetir o trauma do dia e ao mesmo tempo auxiliar em sua compreensão? Deveriam um memorial e um museu se sobrepor nesses aspectos?<sup>6</sup>

Dez anos depois do 11 de Setembro, o Museu de Arte Moderna (MOMA) abriu uma exposição intitulada simplesmente *September 11*. Seu estratagema também parecia simples: não expor nenhuma imagem dos ataques e nenhuma obra feita em reação a eles. Em vez disso, explicou o curador Peter Eleey, "essa exposição considera as maneiras pelas quais o 11 de Setembro alterou nosso modo de ver e de viver o mundo à sombra desse acontecimento".<sup>7</sup> Para Eleey, os ataques foram uma intervenção de espetáculo que era um espetáculo em si mesmo: o 11 de Setembro "foi feito para ser usado [...]. Por que eu repetiria essa transgressão?".<sup>8</sup> Com uma epígrafe tirada das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein – "Uma imagem nos manteve cativos" –, sua mostra procurou nos libertar um pouco desse sequestro, de certa forma desespetacularizar o 11 de Setembro. Para tanto, Eleey só expôs obras que, criadas independentemente dos ataques, "transcendem as especificidades de sua época, forma ou conteúdo para abordar o presente de maneira inquietante".<sup>9</sup>

Que a arte possa ressoar através do tempo e do espaço é uma ideia familiar, mas em geral ela diz respeito ao efeito retroativo de práticas presentes sobre as passadas, como ocorre nos registros de revisão literária, de T. S. Eliot a Harold Bloom. Aqui, a questão foi lançada de outra maneira: podem as obras históricas ser um prenúncio de acontecimentos contemporâneos e transformadas por essa inesperada conexão? Assim, Eleey sugeriu que, após o 11 de Setembro, uma fotografia de Diane Arbus de 1956, em que um jornal é carregado pelo vento num cruzamento deserto de Manhattan, será vista sob uma luz diferente, ainda mais sombria do que a tênue iluminação do desolado original; ou que uma escultura de John Chamberlain de 1982, um carro esmagado, é revisitada pelas lentes trincadas dos veículos de resgate destruídos no World Trade Center; ou que uma peça embrulhada de Christo de 1968, uma prancha comprida enrolada em lona vermelha e envolta por corda, tem seu efeito alterado – onde antes havia enigma, agora há ameaça (o embrulho como bomba) ou perda (o pacote como algo similar aos restos mortais de um corpo). Sua declaração mais forte a respeito dessa recarga das obras de arte foi feita sobre *Unidentified Woman, Hotel Corona de Aragón, Madrid* [Mulher não identificada, Hotel Corona de Aragón, Madrid] (1980), de Sarah Charlesworth, a ampliação turva de uma fotografia de jornal de uma suicida mergulhando para a morte, as pernas e as costas descobertas pelo vestido esvoaçante. Essa imagem, que evoca outras anteriores de Andy Warhol, "já não pertence a si mesma", disse Eleey; é lida por meio das nossas representações dos desesperados que saltaram das Torres Gêmeas, ela é "subsumida pelo 11 de Setembro".<sup>10</sup>

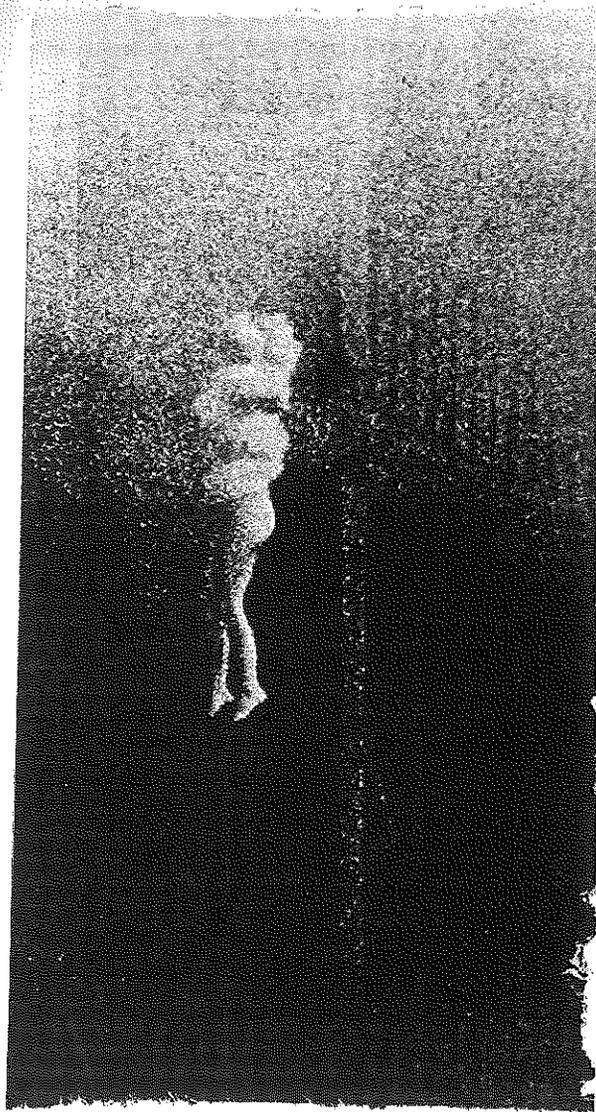
A proposição de que eventos traumáticos podem alterar as obras de arte *a posteriori* é complexa. Na maioria das vezes, essa ressonância é um efeito calculado que os artistas suscitam apoiados no repertório de imagens de uma tradição pictórica. Desse modo, por exemplo, Édouard Manet se valeu do poder icônico do Cristo morto para seu toureiro caído de 1864, assim como Gerhard Richter para seu terrorista

10 Id., "A Lollipop/Two Branches", op. cit., p. 66. A leitura da imagem de Charlesworth é problemática também no mesmo sentido de que as vítimas das torres foram classificadas como homicidas pelo Departamento de Polícia de Nova York.

11 Charles Baudelaire, "Salão de 1846", em *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 701. Ironicamente, Baudelaire

pensava que Manet era explícito demais em suas citações de predecessores espanhóis e franceses, como Velázquez e Le Nain; ele preferia alusões mais subliminares. Ver Michael Fried, "Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet", *Critical Inquiry*, n. 10, v. 3, mar. 1984, pp. 510-42, e "Underpainting" neste livro.

inerte de 1988. Esse é um sentido da definição que Baudelaire certa vez conferiu à pintura como "a mnemotecnica do belo".<sup>11</sup>



Sarah Charlesworth, *Unidentified Woman, Hotel Corona de Aragón, Madrid*, 1980.  
Impressão de gelatina de prata,  
198 x 107 cm. © The Estate of  
Sarah Charlesworth, cortesia de  
Paula Cooper Gallery, Nova York.

No entanto, conforme *September 11* sugeriu, hoje nos alinharmos mais com Aby Warburg, para quem a arte era a mnemotecnica do traumático. (Para esse historiador da arte alemão, a arte antiga sobreviveu através de *Pathosformel*, ou fórmulas pictóricas de turbulência emocional que são inscritas em nós na medida em que somos inculcados na tradição clássica.) Fundamental aqui é que tanto Baudelaire como Warburg entendiam que essas técnicas de memória são internas à arte, enquanto a mostra *September 11* propunha que essa ressonância seria um efeito mundano e que provavelmente operasse em relação a acontecimentos midiáticos de natureza catastrófica, dos assassinatos dos Kennedy, digamos, aos ataques do World Trade Center e outros mais.

O anacronismo é tipicamente considerado um grande vício na história da arte, cujo funcionamento regular emperra se as datas não batem. *September 11* fez do anacronismo uma virtude e, nesse aspecto, estava em consonância com outras recentes provocações, como *Anachronic Renaissance* (2010), de Alexander Nagel e Christopher Wood, que resistem à exigência-padrão de que compreendamos a relevância da arte nos termos estritos de sua historicidade, ou seja, das circunstâncias particulares de sua criação.<sup>12</sup> Mais uma vez, Eleey estava interessado em obras que "transcendem as especificidades de sua época, forma ou conteúdo para abordar o presente de maneira inquietante". No entanto, como devemos entender, com efeito, essa abordagem anacrônica apresentada ao espectador? Ela não é exatamente transcendente; algumas das especificidades da arte preparam a recarga que, ela sim, está em causa. Nem é de fato inquietante; estritamente falando, o inquietante implica o retorno de uma imagem, uma pessoa ou um acontecimento familiar tornados estranhos pela repressão, e esse tampouco é o caso. Mais do que qualquer outra coisa, as obras em *September 11* parecem portentosas; foram tratadas como significantes flutuantes convertidos em significantes contundentes por associação acidental com o 11 de Setembro. No final das contas, o tema de *September 11* era nossa própria subjetividade, conforme Eleey praticamente admitiu: "O que lemos nas imagens [é] em si mesmo um subtexto temático da exposição como um todo".<sup>13</sup>

12 Ver meu "Preposterous Timing", *London Review of Books*, 8, nov. 2012.

13 P. Eleey, "A Lollipop / Two Branches", op. cit., p. 61. Esse é outro exemplo da prática hoje familiar do curador como artista. Ver "Exibicionistas" neste livro.

A maneira prevalente de ver arte hoje em dia é afetiva. Se Kant retomou a antiga pergunta "A obra é bela?" e Duchamp formulou a indagação da vanguarda "A obra é arte?", nosso critério principal parece ser "Essa imagem ou objeto me comove?". Se antes falávamos da "qualidade" de uma obra a ser julgada em comparação à grande arte do passado e, depois, sobre seu "interesse" e sua "criticalidade", ambos medidos pela relevância em relação à estética contemporânea e/ou a debates políticos, atualmente buscamos o *pathos*, que não pode ser testado objetivamente nem sequer ser muito discutido. (Uma obra que me atinja pode passar longe de outro.)<sup>14</sup> Para Eleey, "os terroristas tinham politizado espetacularmente nossa esfera visual".<sup>15</sup> De fato, foi o que ocorreu, mas será que a melhor resposta seria estetizá-la traumáticamente?

14 Ainda sobre esses termos, ver "O ponto crucial do minimalismo", em meu *O retorno do real*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

15 P. Eleey, "A Lollipop/Two Branches", op. cit., p. 48. Eleey escreveu sob a influência de uma intervenção do coletivo Retort, da baía de San Francisco, intitulada *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. London/New York: Verso, 2005. Ver minha correspondência com seus autores em *October*, n. 115, 2006.

## 2 O kitsch de Bush

Nesta era de espetáculo exacerbado e vigilância generalizada, o kitsch é uma forma relativamente inócua de persuasão cultural e manipulação política, quase ultrapassada. No entanto, depois do 11 de Setembro, ele voltou com carga total aos Estados Unidos. Por quê?

A palavra *kitsch* vem do alemão *verkitschen*, "baratear", e uma preocupação elitista com a degradação do valor cultural permeia a maioria dos estudos sobre o assunto. O kitsch tem atraído – isto é, repellido – romancistas, de Hermann Broch a Milan Kundera, e críticos, de Clement Greenberg a Saul Friedländer, que se viram impelidos a tratar a questão nos momentos em que a cultura de massa e a política tomavam um rumo nefasto – Broch e Greenberg nas décadas de 1920 e 1930, depois da ascensão dos regimes fascistas na Europa, e Kundera e Friedländer nas décadas de 1970 e 1980, por ocasião da deterioração dos regimes totalitários.<sup>1</sup> Para esses autores, o kitsch atravessa a cultura e a política e corrompe qualquer integridade remanescente em ambas as esferas.

Em 1933, com a ascensão dos nazistas ao poder, Broch identificou o kitsch com a burguesia emergente do começo do século XIX. Segundo ele, essa classe estava suspensa entre valores contraditórios – por um lado, uma dedicação ascética ao trabalho; por outro, uma fé exaltada no sentimento. A forma inicial do kitsch expressaria um acordo improvável entre essas duas atitudes, uma combinação de pudicícia e lascívia, em que as expressões dos sentimentos eram ao mesmo tempo refreadas, excitadas e melosas. Broch era categórico em relação aos efeitos desastrosos do kitsch – ele o chamava de "elemento do mal no sistema de valores da arte" –, com o que Greenberg concordava.<sup>2</sup> Em outro ano crucial, 1939, Greenberg sublinhou a dimensão capitalista do fenômeno: "produto da revolução industrial", o kitsch era uma versão *ersatz* da

"cultura genuína", que a burguesia, dominante em meados do século XIX, vendeu a um campesinato transformado em proletariado. Ou seja, vendeu-a para uma classe destituída de suas tradições populares ao ser levada às cidades para trabalhar nas novas fábricas. Logo industrialmente produzido, o kitsch

1 O último período também assistiu a uma acomodação da iconografia nazista, que provocou Friedländer em particular, e ainda a uma paródia da representação stalinista, realizada pelos artistas performáticos do Sots-Art, como Komar e Melamid.

2 Hermann Broch, "Notes on the Problem of Kitsch", em *Kitsch: The World of Bad Taste*, org. Gillo Dorfles. New York: Universe Books, 1969, p. 63.

tornou-se "a primeira cultura universal jamais vista" e, como tal, promoveu "a ilusão de que as massas realmente governam".<sup>3</sup> Foi essa ilusão, de acordo com Greenberg, que tornou o kitsch (com as devidas variações, segundo a ideologia política e a tradição nacional) essencial aos regimes de Mussolini, Hitler e Stálin.

Greenberg ainda salientou como o kitsch dita seu próprio consumo por meio de formas pré-digeridas e efeitos programados. Essa noção de "sentimentos fictícios", comum a muitas pessoas, mas a ninguém em particular, levou Theodor Adorno, em *Teoria estética* (1970), a definir o kitsch como uma paródia da catarse.<sup>4</sup> Também permitiu que Kundera, em *A insustentável leveza do ser* (1984), afirmasse que seu afeto caloroso e difuso tem valor instrumental para nosso "acordo categórico com o ser", isto é, para nossa anuência com a proposição de "que o ser humano é bom", a despeito de tudo que nele é "inaceitável", sobretudo a realidade da merda e da morte, para a qual "a verdadeira função do kitsch [...] é um biombo" que a dissimule. Nessa definição abrangente, o kitsch arquiteta uma "ditadura do coração" mediante "imagens-chave" da "fraternidade entre todos os homens", um sentimento de companheirismo que, para Kundera, é uma versão ligeiramente ampliada do narcisismo:

O kitsch faz nascer, uma após a outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo num gramado!

A segunda lágrima diz: como é bonito se emocionar com toda a humanidade ao ver crianças correndo num gramado!

Somente essa segunda lágrima faz o kitsch ser o kitsch.

É também o que, em sociedades governadas por um único partido, torna o kitsch "totalitário", e, "no reino do kitsch totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e excluem qualquer pergunta nova".<sup>5</sup>

Durante os anos Reagan, Kundera era um queridinho dos neoconservadores, que gostavam de sua descrição da sociedade comunista como um "mundo de cretinos sorridentes" na "Grande Marcha" rumo ao *gulag*.<sup>6</sup> Porém, após o colapso do bloco soviético, aspectos do "kitsch totalitário" voltaram aos Estados Unidos, liderados por alguns daqueles mesmos neoconservadores. As diferenças eram bastante óbvias: os governos norte-americanos tenderam a limitar "a fraternidade de todos os homens" à nação (que sob Donald Trump adquiriu um caráter supremacista branco) e sentiam pouca necessidade de naturalizar essa ideologia. Entretanto, as similaridades também eram acentuadas: embora nem todas as perguntas fossem proibidas, muitas respostas eram dadas de antemão (havia armas de destruição em massa no Iraque, Saddam Hussein tinha ligação com a al-Qaeda, os soldados norte-americanos seriam saudados como libertadores e assim por diante); estávamos rodeados por "belas mentiras", como observou Kundera – uma "expansão da democracia" que frequentemente sustentava seu oposto, uma "marcha da liberdade" que não raro liberava as pessoas para a morte, uma "guerra ao terror" que muitas vezes era terrorística e um alardear de "valores morais", não raro à custa dos direitos civis.

O que tudo isso tem a ver com o humilde kitsch? Em parte, a chantagem que produz "nosso acordo categórico" opera por meio de seus símbolos. Lembremo-nos de como o apoio à guerra ao terror foi impulsionado pelos decaiques com as Torres Gêmeas envoltas por estrelas e listras, pelas bandeirinhas nas antenas dos automóveis da classe operária e nas lapelas da elite política, bem como pelas camisas, pelos bonés e pelas estatuetas dedicados a bombeiros e policiais da cidade de Nova York. Ainda mais diretos eram os adesivos com a fita amarela que nos exortavam a "apoiar nossas tropas". Parte da força desse signo foi sua legibilidade, que se baseava num costume norte-americano, praticado, segundo se diz, desde a Guerra Civil, em que as mulheres "amarravam uma fita amarela" em sinal de fidelidade aos homens que tinham partido para a guerra. No entanto, essa origem do símbolo é mítica e foi posta em circulação somente depois da Segunda Guerra Mundial pelo filme de John Ford, *Legião invencível* (1949),

3 Ver Clement Greenberg, "Vanguarda e kitsch" [1939], em Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 27-43.

4 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* [publicado postumamente em 1970], trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 239.

5 Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser* [1984], trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, pp. 243, 246, 249. Aparentemente, assim como são necessários dois acontecimentos para tornar traumático o trauma, são necessárias duas lágrimas para tornar kitsch o kitsch.

6 *Ibid.*, pp. 248, 256.

estrelado por John Wayne no papel de um oficial da cavalaria nas batalhas genocidas contra os indígenas no Oeste.<sup>7</sup> Não se pretende aqui ridicularizar esse símbolo (sua frivolidade encobre sua força) nem deplorar seu gosto; pretende-se, antes, sugerir a maneira pela qual ele serviu, enquanto kitsch, segundo Kundera, como "um biombo" para dissimular a realidade da merda e da morte. Pois, em vez de imagens de caixões cobertos com a bandeira ou, pior, de corpos dilacerados, venderam-nos artigos como esses laços de fita que instigavam nosso apoio – apoio direcionado menos às tropas do que a um governo cujas aventuras dificilmente atendiam aos interesses delas. Vistos por esse ângulo, esses pequenos laços eram coleiras sutis que nos amarravam sentimentalmente ao projeto imperial.<sup>8</sup>

Outro exemplo fundamental do kitsch de Bush, este relacionado aos valores morais, foi a ostentação dos Dez Mandamentos nos tribunais estaduais. O principal protagonista foi o infame Roy Moore, quando era presidente do Supremo Tribunal do Estado do Alabama (demitido depois de ter se recusado a remover seu Decálogo talhado em granito), mas houve casos semelhantes em outros estados. O ato desafiava a separação entre Igreja e Estado; porém, a questão era precisamente esta: proclamar os Dez Mandamentos como muito mais fundamentais do que qualquer princípio iluminista da Constituição. Aqui, também, a fonte histórica desses monumentos não é profunda; eles datam apenas de 1956, quando, numa manobra publicitária para sua segunda versão de *Os Dez Mandamentos*, Cecil B. DeMille pagou para erigir algumas centenas de tábuas da lei em espaços públicos por todo o país. (Charlton Heston, que iniciou sua carreira representando Moisés nesse filme e terminou como presidente da Associação

Nacional de Rifles, foi ativo nessa ação.) Contudo, os monumentos não eram nada absurdos, pois militavam por uma convergência da Igreja e do Estado que fosse consonante não só com as ambições políticas do governo Bush, como também com os efeitos práticos de seu déficit massivo, que era uma forma calculada de "matar de fome a besta" do Estado, desviando as verbas dos programas

7 Mesmo essa origem popular é dúbia. Tal como usadas hoje, essas fitas datam apenas da "crise dos reféns" de 1979-80 quando 52 norte-americanos foram mantidos prisioneiros por militantes iranianos. A fonte aqui é uma música pop sobre um condenado em liberdade condicional, "Tie a Yellow Ribbon Round the Ole Oak Tree" [Amarre uma fita amarela em volta do velho carvalho] (1972).

8 Trump levou o kitsch a outro nível. Ver "Conspiradores" neste livro.

sociais para favorecer parcialmente as ofertas da Igreja – o "bem-estar divino [*Godfare*]" em vez do "bem-estar social [*welfare*]". As tábuas simbolizavam essa vanguarda da direita; também expressavam uma relação literal com a lei, pois, mesmo quando um princípio constitucional era desafiado, a palavra bíblica era honrada. (Em parte, esse literalismo tem raízes na doutrina batista da infalibilidade da Bíblia, que efetivamente evita a necessidade de lê-la e, mais ainda, de interpretá-la. Somos instados a ler a Constituição dessa mesma maneira.)

Tanto no caso das fitas amarelas como no dos monumentos ao Decálogo, uma voz exortativa desliza para o imperativo: "Apoiem nossas Tropas", "Não devemos...". Mais uma vez, a retórica parece inócua, mas é precisamente dessa forma que nos habitua a uma linguagem política por meio da qual as posições políticas – contra a igualdade racial, a escolha reprodutiva, os direitos LGBTQ+ e assim por diante – são apresentadas como predeterminadas, ordens vindas do alto, respostas dadas de antemão. No âmago do kitsch, para Kundera, está a "estúpida tautologia (Viva a vida)".<sup>9</sup> O kitsch de Bush tinha uma versão própria dessa tautologia, mesmo se ela passava a impressão de definir a vida como, idealmente, o tempo entre a concepção e o nascimento. O raciocínio aqui é evangélico: se a Criação faz um todo com a Queda, então o feto é mais inocente do que a criança e, portanto, mais digno de proteção. (Essa orientação guiou a posição de Bush também no que diz respeito à pesquisa das células-tronco, entre outras questões.) Pouco mudou nesse aspecto desde aquela época.

"A bandeira e o feto [são] a nossa Cruz e o nosso Filho Divino", escreveu Harold Bloom à época do primeiro Bush; "juntos simbolizam a Religião Americana."<sup>10</sup> Esse simbolismo foi ainda mais enfatizado com o segundo Bush: se o feto é sacrossanto, a bandeira encharcada na aura da Cruz o é igualmente. Depois do 11 de Setembro, o governo Bush operou como se estivesse sob a égide do Cristo furioso: nós também sofremos, nós também temos o direito de julgar e de punir. Em 2005, Robert Gober captou essa combinação de símbolos com um Cristo crucificado feito de cimento. Decapitado (como se tivesse sido vandalizado), seu objeto é uma exacerbação mimética do kitsch de Bush, que se vale tanto dos aparatos de cemitério como das recordações do 11 de

9 M. Kundera, *A insustentável leveza do ser*, op. cit., p. 245.

10 Harold Bloom, *The American Religion*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 45.

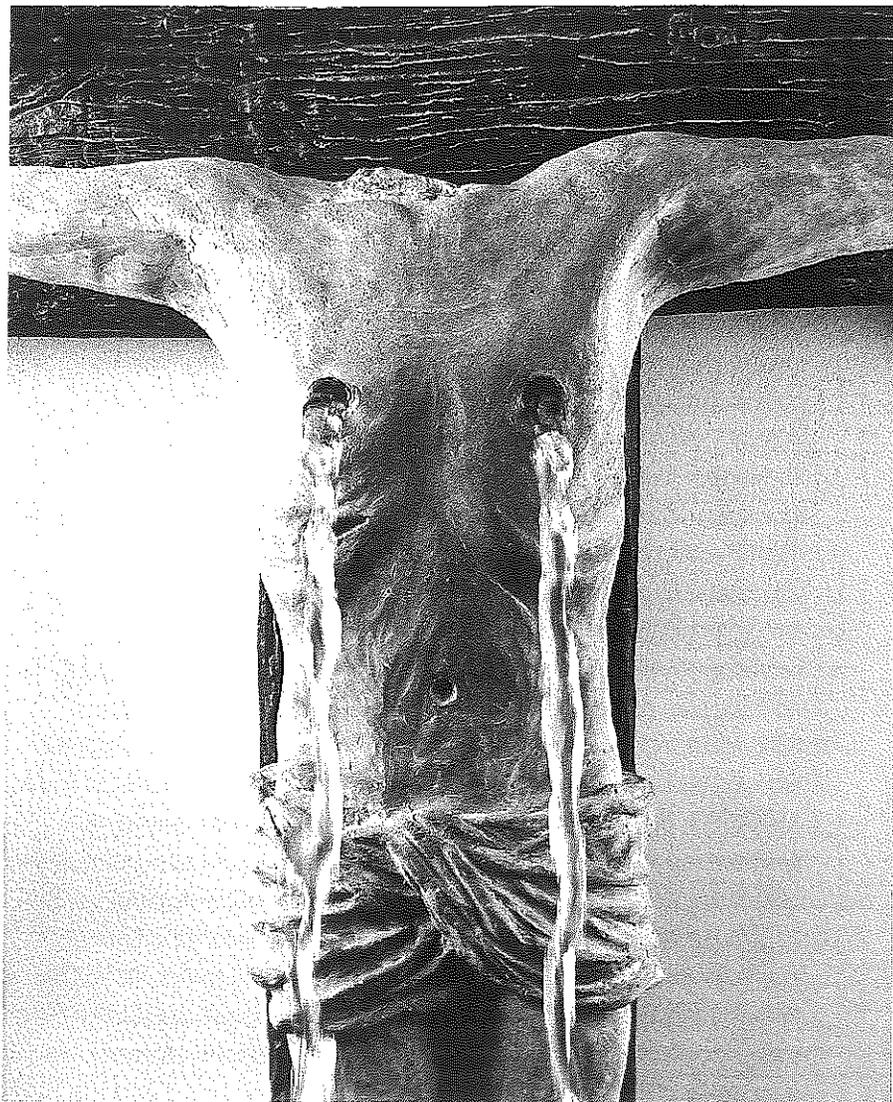
Em 21 de novembro de 1963, véspera do assassinato de John F. Kennedy, o historiador Richard Hofstadter deu a palestra "The Paranoid Style in American Politics" na Universidade de Oxford. Instigado pela campanha presidencial do agitador republicano Barry Goldwater, Hofstadter afirmava que essa mentalidade em particular era animada por uma "fantasia conspiratória" – a forte suspeita de que há sempre uma intriga diabólica em curso no país, sejam os maçons, "a aliança internacional do ouro", "os Sábios de Sião", os mórmons, a Igreja Católica, sejam (considerando que o macarthismo não era uma memória distante na época) os espões comunistas no governo. Segundo Hofstadter, esse medo do subterfúgio político foi provocado por um sentimento de despossessão sociopolítica que essas "vítimas da história" superam com uma sensação compensatória de empoderamento espiritual: só elas enxergam a verdade.<sup>1</sup> Essa é a tensão que produz o teor apocalíptico da política paranoica, que se resume à promessa de redenção para eles e à ameaça de danação para todos os demais. "O paranoico é um líder militante", concluía Hofstadter, "determinado a lutar até o fim."<sup>2</sup>

Haveria um estilo complementar nas representações norte-americanas de crença religiosa, uma expressão pictórica de despossessão transformada em empoderamento, de conspiração sombria em guerra contra a luz reveladora? Um guia aqui é o artista Jim Shaw, que reuniu um conjunto de materiais promocionais, pedagógicos e comerciais – incluindo panfletos caseiros, bandeiras didáticas, enciclopédias infantis e álbuns de discos – provenientes de movimentos evangélicos, de sociedades secretas e de espiritualistas da Nova Era. (Ele tem também um bom estoque de peças publicitárias de filmes bíblicos de Hollywood.) Shaw deu a esse arquivo o nome de "The

"Hidden World" [O mundo oculto], título emprestado de uma revista conspiratória dos anos 1940. E o que esses grupos têm em comum é, sem dúvida, uma declaração autocertificada sobre a realidade secreta que o restante de nós, cegados pelo

1 Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1964, p. 40. Como Graham Burnett me alertou, uma propensão a teorias conspiratórias pode ser entendida como sintoma de uma incapacidade de pensar através de ou de acreditar em formas concretas de ação.

2 *Ibid.*, p. 31.



Setembro.<sup>11</sup> O Jesus acéfalo é um toque crucial, pois condensa uma profusão de associações – lembranças de reféns decapitados no Iraque e da vítima encapuzada em Abu Ghraib, e, por trás dessas duas imagens, a figura da América disfarçada de Cristo, o agressor justo, que mata para redimir.

Robert Gober, *Sem título*, 2003-05, detalhe. Técnica mista. Fotografia de Russell Kaye, cortesia do artista e da Matthew Marks Gallery, Nova York.

11 Sobre a exacerbação mimética, ver meu *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London / New York: Verso, 2015.

pecado, pela ignorância ou pela negação, não conseguimos enxergar. A convicção de que são abençoados e ao mesmo tempo caluniados os leva a descrever o mundo em fortes contrastes de luz (mais uma vez, só eles detêm a verdade) e de escuridão (há um complô nefasto para derrotá-los) – isto é, a retratar o mundo em termos paranoicos.

Outros atributos de um estilo paranoico podem ser coligidos em "The Hidden World". Antes de mais nada, o aspecto sentimental da arte cristã de meados do século XIX, como a pintura dos nazarenos alemães ou dos pré-rafaelitas ingleses, é muitas vezes renovado na forma de ilustração.<sup>3</sup> Essas imagens reprocessam a Bíblia por meio do idioma das histórias em quadrinhos, de filmes *blockbuster* e de capas de disco, de tal modo que a aura de Cristo seja recarregada com o poder do super-herói da ficção científica ou com o glamour do ídolo dos filmes de matinê. Igualmente pronunciado nessa representação é o caráter do "Jesus americano", como Harold Bloom o qualificou em *The American Religion* [A religião americana] (1992). "Solitário e pessoal", esse é o Cristo ressurrecto, não o crucificado, e acredita-se que a salvação norte-americana ocorra apenas por meio de "um ato de confronto de um para um" com esse Jesus.<sup>4</sup> Nesse sentido, as imagens religiosas em "The Hidden World" priorizam cenas de transformação; em muitos casos, o ato da representação faz-se um só com o acontecimento da revelação. Essa fusão torna a linguagem pictórica sempre dramática e às vezes violenta; ela indica "uma ânsia para se libertar", escreve Bloom, "da natureza, do tempo, da história, da comunidade, de outros eus".<sup>5</sup> Em geral, o ponto de vista nessas imagens é concebido para ser pessoal (tanto o tema como o espectador visam à iluminação) ou projetivo (estamos prestes a ser arrebatados em êxtase) ou ambos ao mesmo tempo. Ocasionalmente, há uma estranha oscilação entre os primeiros e os últimos dias, entre o Gênesis e o Apocalipse. (Bloom nos relembra de que a versão gnóstica da criação como catástrofe está enraizada na religião norte-americana.)

O poeta Hart Crane escreveu certa vez sobre o desejo norte-americano de uma "infância aprimorada", e essa aspiração também é expressa em algumas imagens em "The Hidden World".<sup>6</sup>

3 Como observado em "O kitsch de Bush" neste livro, essa maneira é uma das origens do kitsch.

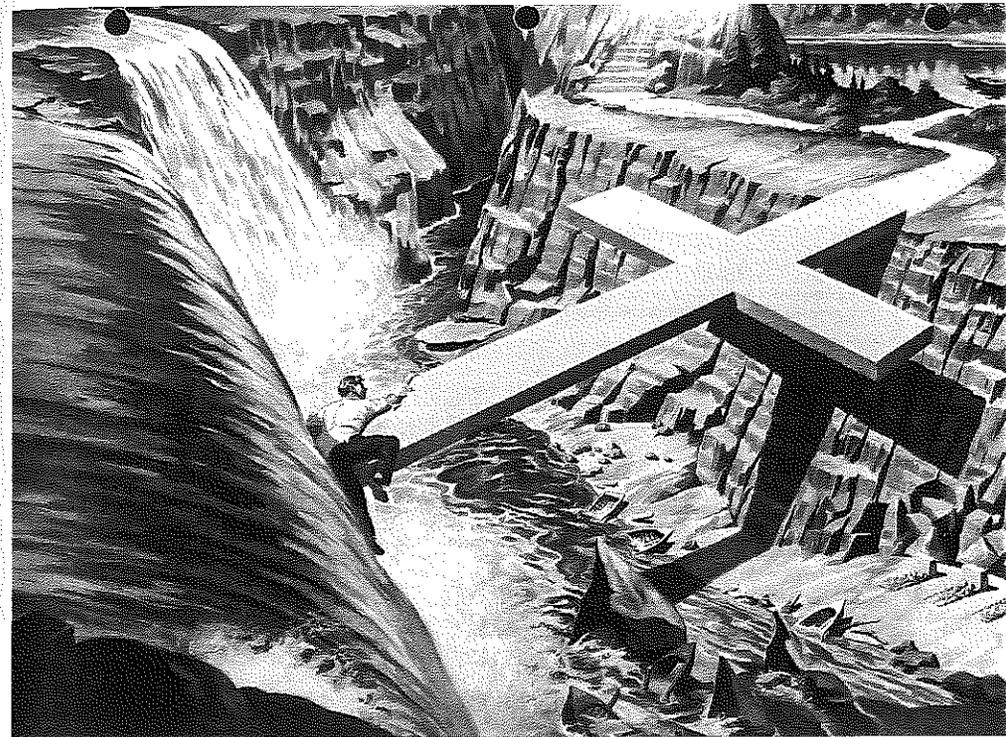
4 Harold Bloom, *The American Religion*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 32.

5 *Ibid.*, p. 49.

6 Hart Crane, citado em Bloom, *The American Religion*, op. cit.,

p. 31.

Um efeito é a quase impossibilidade de representar a sexualidade: se o Super-Homem tem um vazio preto no lugar dos genitais, o Jesus norte-americano é ainda mais vazio na parte de baixo. Entretanto, nesse universo patriarcal, o falo às vezes é apenas deslocado, não raro para a cruz, que assim se torna um agente de poderes sobrenaturais. Uma ilustração em "The Hidden Order" [A ordem oculta], produzida por Walter Ohlson para a Igreja Luterana Bethel em meados da década de 1960, nos mostra um homem em vias de saltar para a morte se atirando numa grande cascata, para então ser salvo por uma gigantesca cruz branca que aparece subitamente se oferecendo como ponte sobre o terrível abismo e indicando uma maravilhosa senda para o idílio no outro lado (que inclui, à distância, uma escada para o céu). A abertura do mar Vermelho em *Os Dez Mandamentos* (1956), espetacular filme de Cecil B. DeMille, nada deve quando comparada a essa grande fuga, e nos dois casos os milagres divinos são representados como efeitos especiais.



Walter Ohlson, *Bridge Over Troubled Waters* [Ponte sobre águas turbulentas], c. 1960, 76 x 101 cm. Cartaz da coleção "The Hidden World" de Jim Shaw.

A dimensão paranoica dessas representações é mais clara nos materiais didáticos coletados por Shaw. Por exemplo, diagramas que apresentam histórias bíblicas e acontecimentos históricos como proféticos, conspiratórios ou ambos. Nesses esquemas, tudo acontece por um motivo, o que poderia servir como definição simples do pensamento paranoico. No entanto, com frequência essa estridente convicção resulta de uma grande dúvida que tem de ser superada. "O que consideramos produto da doença, a formação delirante", lembra-nos Freud sobre a fantasia paranoica, "é na realidade tentativa de cura, reconstrução", que em geral fracassa espetacularmente.<sup>7</sup> Às vezes, essa tentativa de reconstrução de um mundo colapsado é expressa, pictórica e textualmente, por uma superelaboração de um sistema privado que, por estar sob essa pressão para mascarar complicações na história ou diferenças na fé, pende para a ordem oposta – uma visão arbitrária e caótica.

Um estandarte em "The Hidden World" anuncia "falsos profetas" (ele nomeia Emanuel Swedenborg e Joseph Smith, por exemplo), o que faz supor que, se só existe uma verdade, cada profeta deve expor todos os outros como impostores a fim de monopolizá-la. Essa alternância entre acreditar e desmascarar fica nítida em outro arquivo reunido por um artista contemporâneo, Tony Oursler. Acumulada ao longo das últimas décadas, a coleção "Imponderable" é composta de mais de 3 mil fotografias, acessórios, suvenires, publicações e outros documentos, a respeito de mesmerismo, hipnotismo, mágica, ocultismo, fotografia do pensamento, escrita automática, espíritos e OVNIs. "Essa é a verdadeira essência do desmascaramento

[*debunking*]", escreve Peter Lamont (que é mágico e também historiador da magia) na publicação desse material; "não é a rejeição da crença. É a promoção de uma crença em detrimento de outra."<sup>8</sup> Assim, expoentes famosos do empirismo, como Arthur Conan Doyle, poderiam ser crentes ingênuos, e praticantes renomados de ilusionismo, como Houdini, também poderiam ser desmascaradores [*debunkers*] contumazes. Entre esses céticos

7 Sigmund Freud, *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) – *Obras completas*, v. 10, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 94.

8 Peter Lamont, "Secrets of Debunking", em *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*. Zurique: Luma Foundation, 2015, p. 414. Ver também Kevin Young, *Bunk: The Rise of Hoaxes, Humbug, Plagiarists, Phonies, Post-Facts, and Fake News*. Minneapolis: Graywolf Press, 2017.

estava Fulton Oursler, avô de Tony e autor de *A maior história de todos os tempos* (1949), o livro sobre a vida de Cristo em que se baseou o filme homônimo de 1965.<sup>9</sup>

"Imponderável" era o termo que os cientistas do século XVIII utilizavam para descrever forças, como o magnetismo, que eles não conseguiam quantificar, mas que também indica a zona nebulosa entre fato e fabulação que Oursler explora. E, ao percorrer sua coleção, o que emerge não é uma oposição clara entre verdade e falsidade, ciência e espiritualismo, nem mesmo entre demonstração honesta e ato simulado, mas uma dialética obscura entre racionalização e irracionalização em que a primeira, em vez de contestar, não raro apoia a segunda. Por exemplo, um avanço no *medium* [meio, técnica] da fotografia pode contribuir para uma crença em outros tipos de *mediums* [médiuns], como quando uma foto manipulada parece capturar uma bolha de ectoplasma projetada por um espiritualista num transe.<sup>10</sup>

Do mesmo modo que Shaw, Oursler é condescendente com seu material, e essa suspensão da descrença é essencial ao poder de suas coleções, que ambos utilizam para obter grandes efeitos também nos próprios trabalhos. Uma razão para a atual ineficácia de um argumento racional, e mais ainda da desmistificação crítica, é que muitas vezes o paranoico acredita em suas construções com muito mais fervor do que as pessoas sãs confiam nas coisas como elas são.<sup>11</sup> Se estiver suficientemente convencido, o paranoico pode convencer outros; na realidade, como vemos com Donald Trump, a convicção dificilmente é requisitada para servir ao truque de ofuscação flagrante e da mentira deslavada. Etimologicamente, "*bunk*" [contrassenso, palavreado inútil] tem origem no discurso insípido

9 Como Mike Kelley e John Miller, Shaw e Oursler estudaram no California Institute of Arts na década de 1970, embora não façam parte do grupo de artistas "pictures", também formados no Cal Arts nessa época, como Jack Goldstein, David Salle e Barbara Bloom. O primeiro grupo explorava subculturas específicas, enquanto o segundo lidava com a cultura de massa em geral. [Pictures foi uma exposição organizada em 1977 pelo crítico Douglas Crimp na galeria Artists Space, em Nova York, reunindo cinco artistas emergentes. Desde então, principalmente ao longo da década de 1980, o termo "geração pictures" passou a englobar artistas que também se valem de imagens apropriadas da cultura de massa, por meio de processos de citação, encenação e recontextualização, N.T.]

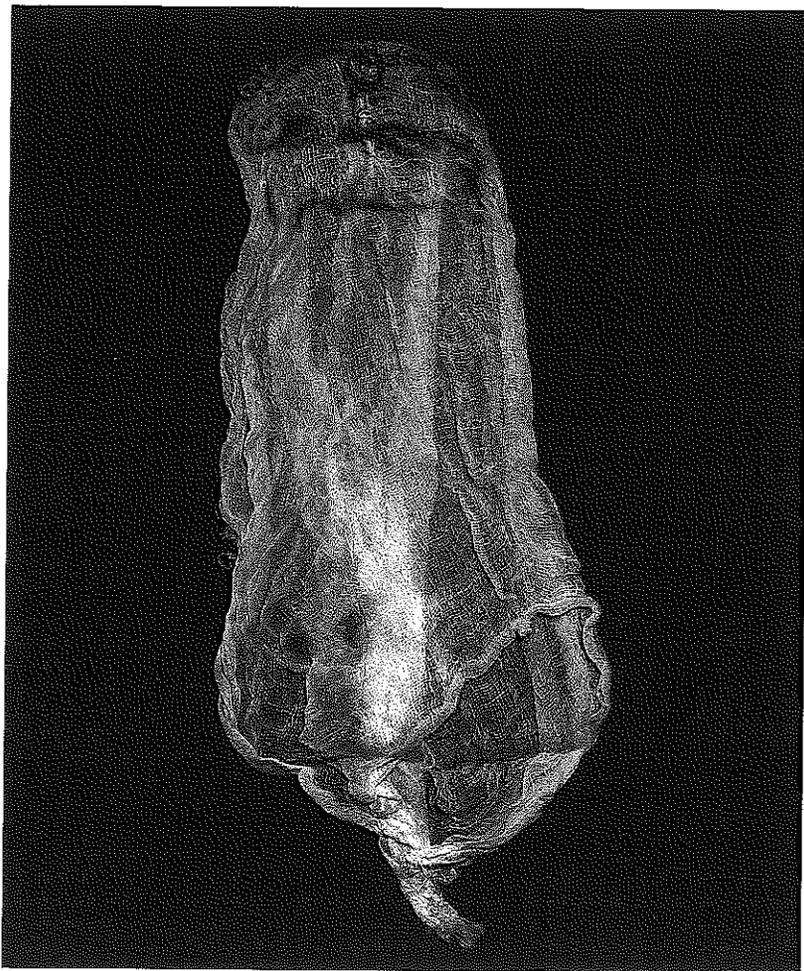
10 Como os historiadores do cinema Karen Beckman e Tom Gunning indicam em *Imponderable*, geralmente se recrutava uma moça para o papel de *medium* [*medium*].

11 Por que essas coleções agora parecem tão relevantes? Essa pertinência é comparável à da arte marginal, da arte popular e da arte dos loucos. Seria esta uma versão fornecida pelo mundo da arte dos ventos antiestablishment que sopram hoje em nosso país? Ou, em termos mais locais, seria o atestado de um cansaço da arte que é demasiadamente esclarecida a respeito de movimentos internos e

demasiadamente consciente da participação do público? Certamente, como a arte marginal, boa parte do material em "The Hidden World" e no

catálogo *Imponderable* não só é produzida sem ironia, muito menos sem cinismo, como também é movida por uma convicção que beira a compulsão.

dos congressistas do começo do século XIX em Buncombe County, Carolina do Norte, e *debunking* [desmascaramento] – tirar sarro da bobagem política – ainda é uma atividade necessária.<sup>12</sup> É aqui que “Imponderable” nos faz hesitar, pois repetidas vezes traça um círculo vicioso conectando mistificação e desmistificação, os que falam absurdos [bunkers] e os que os desmascaram [debunkers]. Esse ciclo se expandiu e ao mesmo tempo se retraiu com a internet, que parece espalhar ideologias repulsivas com muito mais frequência do que as expurga.



12 Ver Harry Frankfurt, *Sobre falar merda*, trad. Ricardo Gomes Quinta. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005. Por razões óbvias, esse ensaio ganhou vida nova nos anos recentes.

*Ectoplasma*, começo do século XX. Fotografia da coleção “Imponderable”, de Tony Oursler.

Nas duas últimas décadas, a noção de “vida nua” ganhou protagonismo na teoria crítica. Embora trate de questões práticas dos direitos humanos, esse discurso diz respeito, acima de tudo, a questões filosóficas acerca da origem da lei e da natureza da soberania ou, mais exatamente, à aparente falta de qualquer base sólida para essas instituições, ao menos uma que não seja estabelecida sobre violência, a violência absoluta do poder autoproclamado. Foi esse paradoxo que intrigou pensadores como Jacques Derrida, Giorgio Agamben e Eric Santner – o fato de os primórdios da lei e da soberania parecerem se fundamentar numa exceção à regra justa que, por outro lado, elas alegam garantir e representar. E o que os desconcerta nesse enigma é o que ele nos informa não só sobre o poder político ao longo da história, como também sobre governos rebeldes e “Estados vilões” [ou Estados delinquentes] em nossa época.

Antes de sua morte, em 2004, Derrida dedicou o primeiro de seus dois últimos anos de seminários a um conjunto de reflexões sobre “a besta e o soberano”. Muitas vezes, ao começar um seminário, ele usa essas duas palavras juntas, separando-as depois por meio da distinção de gênero de *la bête* e *le souverain*. No entanto, a diferença entre feminino e masculino, que Freud, Lacan e teóricas feministas tornaram tão central para nossa compreensão de todas as outras diferenças, encontra-se deslocada aqui pela diferença entre o humano e o animal. À primeira vista, essa manobra parece um movimento antigo, a volta a uma linha tradicional na filosofia que define o humano em oposição ao animal: o homem como a espécie com razão, linguagem, história etc. Contudo, nesse discurso sobre o criatural, o animal é mais íntimo do humano do que estranho a ele. Na realidade, para Derrida e os outros, embora a besta e o soberano sejam antípodas – um inferior, o outro supremo, um abaixo da lei, o outro acima dela –, também são parecidos nessa excepcional exterioridade, e historicamente eram representados sob a aparência um do outro: o príncipe como lobo, a besta como rei (o exemplo mais famoso é o Leviatã de Hobbes). Nessa “obscura e fascinante cumplicidade”, essa “inquietante atração mútua”, Derrida busca uma chave para o mistério maior do fundamento da lei ou, mais uma vez, da ausência desse fundamento.<sup>1</sup>

1 Jacques Derrida, *A Besta e o Soberano* (Seminário), v. 1 (2001-2002), trad. Marco Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016, p. 39.



Aqui, Derrida está próximo de Agamben, cujas reflexões sobre o “poder soberano e a vida nua” foram publicadas pela primeira vez em *Homo sacer* [homem sagrado], em 1995. O tema de seu livro, como nos conta Agamben em sua tão citada frase, é “a vida nua, isto é, vida *matável* e *insacrificável* do *Homo sacer*”.<sup>2</sup> Esse homem é sagrado no sentido antitético da palavra, agora quase perdido para nós, ou seja: ele é amaldiçoado, está à mercê de todos. Na ordem social romana, o *homo sacer* era o mais

2 Giorgio Agamben, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* [1995], trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 16.

Abraham Bosse, frontispício de *Leviathan* (1651), de Thomas Hobbes. Água-forte.

baixo dos baixos; no entanto, como tal também era o complemento do mais alto dos altos:

Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e *homo sacer* representam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas: no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri*, e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos.<sup>3</sup>

Essencialmente, então, aquilo que a combinação de besta e soberano representa em Derrida é o equivalente à combinação de *homo sacer* e soberano em Agamben – uma charada que indica como o poder está fundado numa subjugação primordial da violência e da lei. Pois é a exclusão original do *homo sacer*, argumenta Agamben, que autoriza o soberano a agir como todo-poderoso e “funda a cidade dos homens”; essa ação forja “a relação ‘política’ originária”.<sup>4</sup> Assim como Derrida reflete sobre uma máxima de Plauto (revivida por Hobbes), o *homo homini lupus* (o homem é o lobo do homem), Agamben reflete sobre um fragmento de Píndaro: “O *nómos* de todos soberano/ dos mortais e dos imortais/ conduz com mão mais forte/ justificando o mais violento”. E é esse “nó” – o governante supremo como “o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência traspassa em direito e o direito em violência” – que ele tenta desatar.<sup>5</sup>

Esse problema não é desconhecido do pensamento político, e, como Derrida, Agamben se apoia num cânone particular de filósofos. O pensamento de Aristóteles sobre o homem como animal político permanece fundamental, assim como Hobbes e Rousseau sobre a passagem do estado da natureza para a comunidade e sobre o contrato social, respectivamente. (A máxima de Hobbes, “A autoridade, não a verdade, faz a lei”, poderia ser o mote de todo esse discurso.) Ainda mais crucial é uma constelação de pensadores mais recentes, bastante familiares, mas não tanto como aparecem aqui. Assim, Walter Benjamin surge com sua origem da violência (e não, digamos, com a crise da aura artística na era da reprodução mecânica), e Georges Bataille, com a condição “heterogênea” do soberano (e não, digamos,

3 *Ibid.*, p. 86.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, pp. 185n, 38.

com seus escritos surrealistas dissidentes). Do mesmo modo, Rilke e Heidegger têm uma presença importante, mas mais por discordarem quanto às diferentes disposições do homem e do animal em relação ao Ser do que por qualquer outra coisa. Contudo, o precedente-chave nesse discurso sobre o poder é o jurista nazista Carl Schmitt, recuperado por sua noção do inimigo como uma forma, para qualquer Estado, de manipular seus cidadãos, graças à sua teoria do decisionismo em que uma ação política é validada não por seus méritos, mas pela autoridade do governante ("Eu sou o decisor", como George W. Bush gostava de dizer), e, acima de tudo, por seu conceito do estado de exceção à lei que fundamenta a lei.<sup>6</sup>

De acordo com Schmitt, o estado de exceção não é um ato primordial perdido nas brumas do tempo; ele se repete sempre que um governo declara estado de emergência e suspende seu próprio código judiciário. Na realidade, como previsto por Benjamin em "Sobre o conceito da história" (1940), seu último texto antes do suicídio enquanto fugia da Europa nazista, esse estado ameaça tornar-se "na verdade a regra geral".<sup>7</sup> Agamben, efetivamente, converte esse presságio em um princípio: "[os judeus] não foram exterminados no curso de um louco e gigantesco holocausto", escreve ele, "mas literalmente, como Hitler havia anunciado, 'como piolhos', ou seja, como vida nua. A dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas a biopolítica".<sup>8</sup> Agamben estende, então, esse princípio a um julgamento da modernidade do pós-guerra como um todo: a vida nua agora se aproxima do status normativo, afirma ele, e o campo é o "novo *nomos* [lei] biopolítico do planeta".<sup>9</sup> Agamben extrai a noção de biopolítica, ou a administração da vida humana como matéria vital, de Michel

Foucault, e ela se torna sua versão da famosa tese hegeliana, proposta por Alexandre Kojève nos anos 1930, de que o fim da história chegou, isto é, o fim do homem em qualquer sentido humanista. "A única tarefa que parece conservar ainda alguma seriedade é a ocupação com a 'gestão integral' da vida biológica, isto é, da própria animalidade do homem", argumenta Agamben em *O aberto* (2002).

6 Ver Carl Schmitt, *O conceito do político / Teoria do partisan* [1932], trad. Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

7 Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, trad. e org. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

8 G. Agamben, *Homo sacer*, op. cit., p. 113.

9 Id., "O que é um campo?", em *Meios sem fim: notas sobre a política*, trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 46-47.

"Genoma, economia global e ideologia humanitária são as três faces solidárias deste processo em que a humanidade pós-histórica parece assumir sua própria fisiologia como último impolítico mandato."<sup>10</sup>

Por mais poderosa que seja, essa consideração sobre a gestão da vida toda é demasiado integral; no mínimo, a designação de *homo sacer* difere no tempo e na cultura. Se "o judeu parasita" foi um "caso flagrante" na Alemanha nazista, "o muçulmano terrorista" é muitas vezes o alvo no Ocidente contemporâneo; a vítima encapuzada na infame fotografia de Abu Ghraib pode ser considerada uma figura recente do *homo sacer*, aquela que pode ser morta mas não sacrificada. (Já nos campos de concentração testemunhados por Primo Levi, os mais baixos dos baixos eram chamados de "muselmann".)<sup>11</sup> É importante, então, complicar, e mesmo historicizar, o quadro agambeniano da vida nua, pois do contrário ele se torna não só demasiado definitivo em termos políticos, como também predeterminado demais em termos ontológicos.

Nesse ponto, Eric Santner é útil. Seu *On Creaturely Life* [Sobre a vida criatural] (2006) trata de vários dos autores abordados por Agamben, e, como Santner a define aqui – "vida abandonada ao estado de exceção / emergência, aquele domínio paradoxal no qual a lei foi suspensa em nome da preservação da lei" –, a vida criatural está próxima da vida nua.<sup>12</sup> Além disso, ele acrescenta dois importantes parâmetros, Kafka e W. G. Sebald; alguns de seus personagens, capturados entre estados humanos e não humanos ou encaixados no espaço vertiginoso do exílio, permitem que Santner, quase excepcionalmente nesse discurso, imagine a vida nua com base na posição do

*homo sacer*, no "limiar onde a vida adquire sua intensidade biopolítica específica, onde adota a postura retraída da criatura". Para Santner, esse retraimento é produzido pela "exposição a uma dimensão traumática do poder político", quando a vida se torna pura matéria da política e a política penetra a própria matéria da vida. Essa exposição é obscena, por certo, mas também pode revelar falhas não só na ordem social como também na

10 Ibid., *O aberto: o homem e o animal*, trad. Pedro Mendes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2017, pp. 121-22.

11 Ver Primo Levi, *É isto um homem?*, trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, pp. 88-102.

12 Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke / Benjamin / Sebald*. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 22. A maneira como Santner une a exceção e a emergência pode ser questionada: na emergência, a lei é suspensa com a promessa de que será restaurada; na exceção, não existe esse pretexto.

ordem simbólica – “fissuras ou cesuras no espaço do significado”, como Santner afirma – que, por sua vez, se tornariam lugares de barganha em que se pode, de alguma forma, resistir ao poder ou pelo menos repensá-lo.<sup>13</sup>

“O que estou chamando de vida criatural”, escreve Santner, “é a vida que é, por assim dizer, gerada, *ex-citada*, por exposição à ‘criatividade’ peculiar associada a esse limiar entre lei e não lei.”<sup>14</sup> Essa criatividade pode assumir a forma de crítica; com certeza, foi esse o caso dos filósofos evocados nesses textos, que testemunharam os mecanismos do poder em épocas de crise. Hobbes trabalhou no *Leviatã* durante a Guerra Civil inglesa. (A obra foi lançada em 1651, ano em que a guerra terminou.) Rousseau concebeu *O contrato social* quando a autoridade dos reis e príncipes europeus começava a desmoronar. (Foi publicado em 1762.) Benjamin escreveu sua “Crítica da violência” (em que o problema da vida nua é proposto pela primeira vez) em 1921, na esteira de um Reich destruído e em meio a *Freikorps* [paramilitares] agressivos. Bataille debateu a natureza da soberania com seus amigos no Collège de Sociologie quando o fascismo se alastrava pela Europa. E Schmitt elaborou suas teorias jurídicas quando os nazistas ganharam força e subiram ao poder. Tampouco é acidental que a maior parte dos textos relevantes de Derrida, Agamben e Santner tenha sido escrita na sequência do 11 de Setembro. (Na realidade, em seu primeiro seminário sobre a besta e o soberano, Derrida fala de um espelhamento entre terror estatal e não estatal.)

No entanto, o 11 de Setembro por si só não produziu as condições de insegurança radical que provocaram essas reflexões. Qualquer litania dos acontecimentos relevantes das duas últimas décadas incluiria uma eleição presidencial manipulada, a decepção da Guerra do Iraque e a debacle da ocupação, Abu Ghraib, baía de Guantánamo, entrega de prisioneiros a campos de tortura fora do país, outras eleições presidenciais problemáticas, indiferença federal às vítimas do furacão Katrina, a culpabilização dos imigrantes, a crise climática, o castelo de cartas financeiro, o ataque hipócrita ao governo por aqueles que viriam a assumir o controle (ou seja, o Tea Party) e assim por diante. Apesar da discussão de Estados falidos em outros lugares,

o nosso chegou a operar rotineiramente como vilão [*rogue*]. (Um “*rogue*”, Derrida nos lembra, “é o indivíduo que não respeita nem mesmo a lei da comunidade animal, da matilha, da horda, de seus congêneres”.)<sup>15</sup> Claramente, nessa posição, eles nos ameaçam também (embora de maneira desigual), e não só com a desregulamentação total, que é o objetivo do neoliberalismo. Schmitt certa vez resumiu Hobbes da seguinte maneira: “*Protego ergo obligo é o cogito ergo sum do Estado*”.<sup>16</sup> Essa poderia ser a legenda na insígnia do Departamento de Segurança Interna: “Protejo, logo imponho”.

As condições históricas para esse extenso discurso sobre o poder soberano estão, portanto, bastante claras. Mas quais são suas implicações hoje? Quero apontar duas, uma específica, outra geral, entre muitas outras que podem ser propostas. A primeira diz respeito ao meu próprio campo, a arte modernista, especialmente seu fascínio persistente pela arte das crianças, dos loucos e dos primitivos. Na maior parte das vezes, mapeamos, de um lado, essa exploração nos termos do inconsciente e, do outro, nas linguagens da psicanálise e da antropologia. Até certo ponto, isso não é errado, mas é preciso considerar também essas múltiplas identificações como expressões criaturais de uma “fissura no espaço do significado” aberta pela “exposição a uma dimensão traumática do poder político”. Veja-se, por exemplo, o grupo de artistas do pós-guerra conhecido como Cobra, um acrônimo criatural formado pelas iniciais da cidade natal de cada um de seus membros: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. (Dois membros do Cobra, o dinamarquês Asger Jorn e o holandês Constant, tornaram-se importantes situacionistas.) Devotado ao trio criança, louco e primitivo, o Cobra adotou a serpente como símbolo e pintou muitos animais dignos de Kafka. Esses artistas serão mal-entendidos se forem vistos simplesmente como expressionistas tardios ou neoprimitivistas, pois a eles se deve igualmente uma abertura política à criaturalidade como signo potente da crise do pós-guerra, tanto na ordem simbólica como na autoridade política.<sup>17</sup>

A outra implicação é mais importante, porém mais especulativa.

O discurso da vida nua e da existência criatural é sem dúvida radical, o que pode levar a extremos

13 J. Derrida, *A Besta e o Soberano*, op. cit., p. 40.

16 C. Schmitt, *O conceito do político*, op. cit., p. 56.

17 Ver “Asger Jorn and His Creatures” em meu *Brutal Aesthetics*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

13 Ibid., pp. 35, 12, xv.

14 Ibid., p. 15.

políticos. Se a lei não tem lei em sua origem, essa ausência de fundamento poderia ser tomada, paradoxalmente, como o fundamento para um novo fascismo, de modo a justificar sua reivindicação ao poder e até a naturalizar seu estado de emergência. E, inversamente, essa ausência de fundamento poderia também ser tomada como fundamento para o anarquismo, com vistas a justificar sua recusa da institucionalidade política. No fim de seus seminários, Derrida menciona um círculo vicioso similar:

E quem ousará militar em favor de uma liberdade de deslocamento sem limite, em favor de uma liberdade sem limite? Quer dizer: sem lei? [...] O *double bind* diz respeito ao fato de que seria preciso desconstruir ao mesmo tempo, teórica e praticamente, certa ontoteologia política da soberania sem recolocar em causa certo pensamento da liberdade em nome do qual se põe em obra essa desconstrução. [...] O dia em que esse *double bind*, em que essa implacável contradição fosse suspensa, [...] seria o paraíso.<sup>18</sup>

Parafraseando Kafka, talvez exista um paraíso, mas não para nós. Enquanto isso, como Santner sugere, podemos olhar para o criatural como um “recurso para novos tipos de vínculos sociais”.<sup>19</sup>

Isso é também o que o pequeno Max sugere na famosa história de Maurice Sendak. Quando sua mãe exclama “Monstro!”, Max é expulso do âmbito familiar; e é então que ele veste sua fantasia de lobo e as Coisas Selvagens aparecem.<sup>20</sup> Talvez, para nós, seja mais uma questão de quando as Coisas Selvagens aparecem do que onde elas estão – temos nomes para esses espaços, que projetamos dentro de nós ou para fora, como o inconsciente ou o outro. Potencialmente, é nesse instante, ou sempre que há uma fratura na ordem simbólica sob pressão política. Esse não é necessariamente um momento psicótico, nem mesmo

romântico; ele pode ser, como ocorre com Max, um tempo de intensa imaginação de novos vínculos sociais por meio do criatural.

18 J. Derrida, *A Besta e o Soberano*, op. cit., pp. 429-30.

19 E. Santner, *On Creaturely Life*, op. cit., p. 30.

20 Nas versões de 2009 para cinema e romance, respectivamente de Spike Jonze e Dave Eggers, a viagem à terra dos monstros peludos também acontece logo depois que Max foge de sua família destruída.

## 5 Pai Trump

Diante do trumpismo, os métodos habituais da crítica parecem muitas vezes inadequados, quase esvaziados pela escala imensa da calamidade e por sua combinação versátil do burlesco com o letal. Se a farsa vem depois da tragédia, o que vem depois da farsa? E como devemos reagir ao que quer que isso seja?

Uma maneira de abordar essa situação é levar as velhas críticas a um novo patamar. “Nunca houve uma época tão bem *informada* sobre si mesma”, escreveu Siegfried Kracauer em 1927 a respeito da nova cultura visual da Alemanha de Weimar, e “nunca uma época foi tão pouco *informada* sobre si mesma”.<sup>1</sup> Essa condição paradoxal – em que a superabundância de informação compromete o conhecimento real – é intensificada em nosso ambiente midiático, que nos sobrecarrega de dados ao mesmo tempo que nos desqualifica para interpretá-los, que nos conecta e simultaneamente nos desconecta. Outro exemplo, que também diz respeito ao período de Weimar, pode ser extraído de *Crítica da razão cínica* (1983), de Peter Sloterdijk (escrito antes de ele se tornar um queridinho da direita alemã).<sup>2</sup> Segundo Sloterdijk, a razão cínica tem a estrutura da negação fetichista (“sei que x não é verdade, mas acredito nisso”) e oferece a noção como uma forma de justificar a vista grossa que se fez para o nazismo no início de sua popularidade na década de 1920. Se quisermos compreender a mentalidade trumpista, também temos de promover esse conceito a um nível mais elevado, pois a razão cínica hoje em dia não se preocupa em saber; ou, se sabe (e a maioria dos apoiadores de Trump sabe), não se preocupa. Como se diz, os críticos levam Trump de modo literal, mas não a sério, enquanto os apoiadores o levam a sério, mas não literalmente. E a não razão não cínica, alguém encara?<sup>3</sup>

1 Siegfried Kracauer, *O ornamento da massa*, trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 75.

2 Ver Peter Sloterdijk, *Crítica da razão cínica*, trad. Marco

Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

3 Essa frase é creditada a diferentes pessoas, como os trumpistas Peter Thiel e Corey Lewandowski, e à jornalista Salena Zito.



Uma política da pós-verdade com certeza é um problema enorme, mas uma sociedade da pós-vergonha também é. Como menosprezar um líder que não sente vergonha? Ou caçoar de quem se vale do absurdo para ter sucesso? Como "desdadaizar" o presidente Ubu?

Pensamentos sobre uma condição pós-vergonha conduzem a histórias sobre uma época pré-vergonha; a mais remota delas tem como protagonista o "pai primevo". Em *Totem e tabu* (1913), Freud extrai essa figura da ideia da "horda primeva" de Darwin, um grande bando de irmãos governados por um patriarca todo-poderoso. Esse pai terrível desfruta de todas as mulheres da horda (o único papel que as mulheres têm nessa fábula inverossímil), privando os filhos de sexo, até que eles finalmente se rebelam, matam e devoram o tirano. Porém, esse ato os mergulha na culpa, então eles promovem o pai morto de novo, agora como deus ou ao menos como um totem, em torno do qual são estabelecidos os tabus (contra o homicídio e o incesto, acima de tudo). Para Freud, é desse modo que começa a sociedade.

Há uma maneira histórica de ler essa fábula da pré-história – seria um comentário sobre as revoluções burguesas que destronaram os reis, isto é, uma alegoria da democracia, "a transformação da horda paterna", nos termos de Freud, "em uma comunidade de irmãos".<sup>4</sup> Anos depois, ele retoma o pai primevo em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921) e, se em *Totem e tabu* ele faz uma reflexão indireta sobre a democracia, em *Psicologia das massas* faz o mesmo com o fascismo – ou seja, com a volta, muito após a democrática decapitação do rei, da figura do ditador. Com efeito, para Freud, a política das massas da época induz uma regressão à "psicologia de grupo da horda": "O que é assim despertado", segundo ele, é "a ideia de uma personalidade muito potente e perigosa, ante a qual só se podia ter uma atitude passivo-masquista". "O líder da massa", Freud conclui, "continua a ser o temido pai primordial; a massa quer ainda ser dominada com força irrestrita, tem ânsia extrema de autoridade."<sup>5</sup>

Por que evocar o pai primevo em relação a Trump? É perigoso psicologizar qualquer grupo de pessoas, ainda mais milhões de eleitores, e generalizá-lo desse modo, mas há em seus apoiadores uma dimensão psíquica que devemos entender. Sem dúvida, muitos de seus

eleitores – lembremos que ele recebeu 63% dos votos masculinos brancos em 2016 – são machistas e racistas, abertamente ou não; é certo ainda que a maioria está irritada com as elites. Mas também – e especialmente – está *excitada* com Trump, excitada em apoiá-lo: há uma paixão positiva aqui, não só ressentimento negativo. Pode ser difícil para os progressistas entender por quê, porém uma maneira é sugerir que ele explorou "o vínculo erótico" que liga a horda ao pai primevo. Pois essa figura tanto encarna a lei (ele é o senhor absoluto dos irmãos) como efetua sua transgressão (ele pode agarrar qualquer mulher).<sup>6</sup> Uma potente dupla identificação aparece aqui: os irmãos se submetem ao pai como autoridade e o invejam como fora da lei. E, assim, temos uma celebridade como presidente

4 S. Freud, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos – Obras completas*, v. 15, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 84. Personalidades de direita como Milo Yiannopoulos gostam de chamar Trump de "Daddy" [papai].

5 Ibid., p. 91. Em um texto breve intitulado "Toward a Real Revolution" ["Vers la révolution réelle"] (1936), Georges Bataille escreve: "Sob a autocracia, é a autoridade que se torna intolerável. Na democracia, é a ausência de autoridade" (*October* n. 36 [1986], p. 35).

6 Minha breve análise deixa de fora uma enorme peça do quebra-cabeça eleitoral: por que uma maioria de mulheres brancas votou em Trump. Mas, então, elas também podem ser sujeitos do vínculo erótico, ou, melhor, podem estar sujeitas a ele.

“se você é uma estrela, pode fazer qualquer coisa”) representando um retrocesso ao pai primevo (o agressor no comando), e há legiões de homens brancos que querem ser seus aprendizes.

O que deve fazer a esquerda quando a direita se apropria de suas estratégias culturais? A neutralização da transgressão é uma história familiar: por um lado, ela é recuperada como espetáculo (pensemos na artista performática Marina Abramović); por outro, é incorporada na instituição da arte (como os leopardos em Kafka, que invadem o templo para depois se tornarem parte do ritual); e, ainda, é entorpecida pela repetição. (Em 1966, Robert Smithson já falava da “vanguarda dos escândalos dissipados”.)<sup>7</sup> No entanto, o golpe de misericórdia foi dado apenas recentemente e ocorreu no âmbito político, em que a transgressão foi usurpada pela direita. Quando Steve Bannon, um autoproclamado aluno de Lênin, propôs a “desconstrução” do governo, Trump respondeu com ordens executivas, nomeações e tuítes que, com extraordinária facilidade, descartaram todos os tipos de leis, costumes e convenções, alguns dos quais protegiam as pessoas sem poder. Cinquenta anos depois, o brado leninista “Esmaguemos o Estado!” foi revivido, a Casa Branca cumpriu ela mesma e com eficácia a tarefa. O fato de que para muitos norte-americanos o FBI e a CIA são a salvação é outro sinal de como a situação se inverteu.

Diante disso, onde ficam os artistas e críticos da esquerda? Uma estimativa é oferecida no filme *The Square: a arte da discórdia* (2017), do diretor sueco Ruben Östlund. *The Square* acerta em cheio particularmente em duas cenas, que, juntas, revelam um mundo da arte dividido entre rotina transgressora de um lado e vigilância ética do outro. A primeira cena é um jantar elegante após a inauguração de um museu em que um homem sem camisa, bombado, prestes a virar o Hulk, faz uma performance. Ele circula pela sala do banquete saltando como um macaco irado, e os presentes da elite cultural são entretidos, atiçados e até provocados, mas eles conhecem as regras do jogo – afinal, é só uma performance. Logo, porém, a situação sai do controle. O homem-macaco caçoa do artista, desafia-o e o força a fugir da sala.

7 Robert Smithson, “Responses to a Questionnaire from Irving Sandler” [1966], *The Collected Writings*, org. Jack Flam. Los Angeles e Berkeley: University of California Press, 1996, p. 329.

O curador anuncia o fim da performance, mas o homem grunhe e prossegue, molestando outros presentes, depois agredindo uma mulher. Essa amostra de agressão descontrolada subverte mais do que o decoro cultural. Por um momento, o animal tornou-se soberano, e, embora o filme tenha sido rodado antes da eleição de Trump, a cena é lida como uma alegoria de seu governo transgressor. Como reagir? Nenhum dos convidados endinheirados parece saber, até que, por fim, o homem de smoking, agora enlouquecido, se revolta contra essa figura primeva.<sup>8</sup>

A segunda cena é uma coletiva de imprensa em que o artista é entrevistado por uma curadora. Um homem da audiência, que não vemos, interrompe a conversa com ataques verbais dirigidos sobretudo à mulher. Conforme o tumulto prossegue, outras pessoas do público gritam para ele calar a boca. Suas interrupções são obscenas, mas também são compulsivas, e no final se explica que o homem tem síndrome de Tourette. De súbito a situação se inverte: ele transforma-se na vítima, ouvem-se apelos à tolerância, e aqueles que o contestaram um minuto antes são, por sua vez, criticados. Outra situação tensa, uma alegoria político-cultural diferente, mas com a mesma questão: como reagir?

A performance animalesca é transgressora. Às vezes o criatural sinaliza uma crise na ordem social e com frequência a violência irrompe quando a lei é suspensa, como ocorre aqui.<sup>9</sup> A tarefa, então, não consiste em simplesmente restaurar a lei, como a transgressão costuma fazer com o tabu, mas reinscrevê-la de outra maneira; não

simplesmente conter a desordem, mas moldar sua disrupção em uma nova configuração de comunidade. Esta é a oportunidade no presente período de caos político: converter a emergência disruptiva em mudança estrutural.

A tolerante coletiva de imprensa é, por seu lado, um exercício de aprendizado do que chamaríamos de “estética ética”. Não muito tempo atrás, a “estética relacional” entrou em cena para propor, na prática, que, se a sociabilidade estava fortemente

8 O que acontece quando o soberano é a besta ou o rei se torna o louco? (O caso oposto é um momento delirante dentro da corte que perturba sua ordem, para depois restabelecê-la.)

Trump poderia inadvertidamente dessoberanizar a presidência nesse processo? E como o gigantesco balão inflável com a figura de Trump demonstra, poderia o Pai Trump se duplicar como Bebê Donald? (Lembre-mos de que o senador Bob Corker descreveu a Casa Branca de Trump como uma “creche para adultos”.)

9 Ver “Coisas selvagens” neste livro.

arruinada pelo neoliberalismo (lembremo-nos do lema thatcheriano “a sociedade não existe”), então uma preservação reparadora poderia ser moldada nas instituições culturais: nelas ainda era possível interagir com outros. O caso atual da estética ética é similar. À medida que os códigos de conduta são descartados em uma profissão após outra, cabe às instituições culturais insistir mais fortemente neles e ser exemplares nesse aspecto. No entanto, aqui também há um problema: assim como o social estava em parte terceirizado para a cultura na estética relacional, na estética ética é o ético que está parcialmente realocado na cultura.<sup>10</sup> Essas instituições não podem ser tratadas como meramente compensatórias nesse sentido. Como bem sabemos, a indústria cultural tem seu quinhão de Trumps-macacos, e muitos de seus quadros estão profundamente envolvidos na economia política da marca Trump. Essa cumplicidade foi uma importante alavanca para o aparecimento de novas críticas feministas e institucionais – de movimentos abrangentes como o #MeToo a grupos mais focados, como

Occupy Museums e Decolonize This Place.<sup>11</sup> Ao mesmo tempo, não deveríamos deixar que pessoas mal-intencionadas obtivessem passe livre onde, mais do que tudo, deveriam responder por seus atos – no âmbito político. A tarefa é exigí-lo também nesse âmbito, sobretudo aí.

10 Ver MTL Collective, “From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art”, *October*, n. 165, 2018. Essa vigilância pode assumir um tom ameaçador, como ocorre no notável conto “Now More than Ever”, de Zadie Smith, *The New Yorker*, 23 jul. 2018.

11 Eis aqui um extrato da “J-20 Proclamation” referente à greve da arte no Inauguration Day 2017 [posse presidencial de 2017] que continua válida hoje: “A despeito de suas contradições, o mundo da arte tem à sua disposição quantias consideráveis de capital – material, social e cultural. Chegou o momento de imaginar e de implementar formas de redirecionamento desses recursos em solidariedade aos movimentos sociais mais abrangentes, abrindo o caminho para a luta contra o trumpismo”. O texto em sua totalidade foi reimpresso em *October*, n. 159, 2017.

## 6 Conspiradores

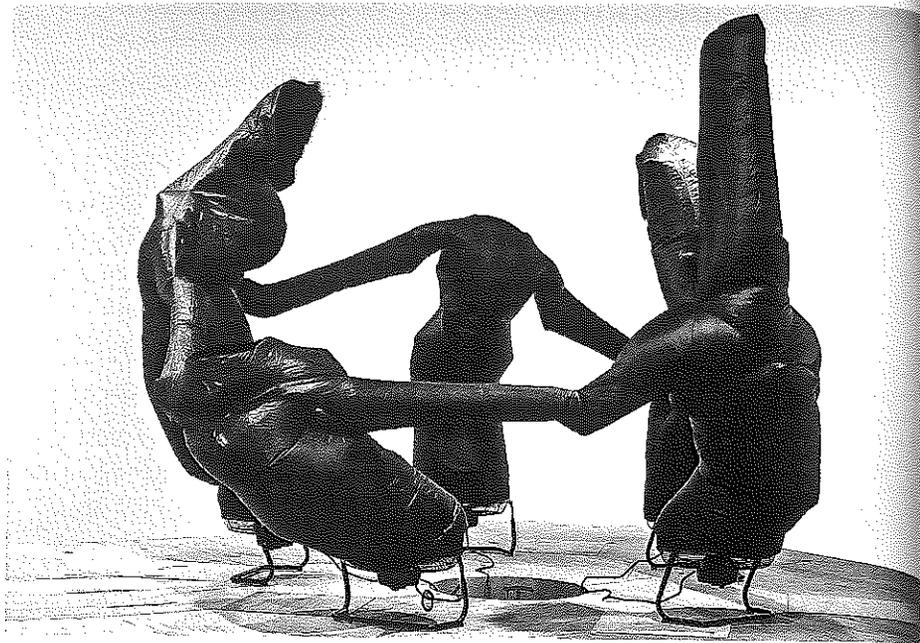
“O *télos* da forma artística”, insiste o artista Paul Chan, é um “espírito de incompatibilidade”.<sup>1</sup> Como Chan bem sabe, esse princípio contraria as ideias tradicionais da arte como conciliação – tanto a produção de uma obra composta como a de um espectador composto. Ele defende esse espírito de incompatibilidade porque quer manter a forma artística aberta e dinâmica e porque esse fazer e desfazer do objeto pode inspirar um movimento análogo no sujeito.

Em março de 2017, quando a catástrofe Trump foi assimilada, Chan instalou formas abertas e dinâmicas em sua galeria em Nova York. O título da exposição, *Rhi Anima*, remetia ao tratado de Aristóteles *De Anima*, que propõe que “o conhecimento é para algo que se move por algo que se move”. Chan quer que suas peças, que ele chama de “respiradores” [*breathers*],

suscitem essa “relação entre vida (*bios*), consciência ou espírito (*anima*) e movimento”, segundo a abordagem de “diversos filósofos clássicos de Heráclito em diante”, alguns dos quais ele indica em seus títulos.<sup>2</sup> Feitas de náilon e de musselina e ancoradas com concreto e madeira, essas figuras fantasmagóricas, algumas brancas, outras pretas, são agitadas por ventiladores elétricos instalados embaixo delas. Com tubos para os torsos e os membros e capuzes para as cabeças, os respiradores tremulam e se retorcem, virados para cima e para baixo, isolados ou em grupos, a um só tempo ligados e soltos. Às vezes parecem dançar como se estivessem possuídos, às vezes parecem gesticular compulsivamente, embora o que sinalizam não seja claro – uma ordem, um retraimento, uma saudação, uma oração? Em um momento eles parecem figuras humanas e no momento seguinte parecem sacos de lixo ao vento. É difícil livrar-se da sensação de que são pessoas transformadas em refugo, a vida desnudada, ou, inversamente, o banido reanimado pelo medo e pela repugnância, lumpemproletários ávidos para a próxima chamada às armas fascistas.

1 As citações de Chan foram extraídas de seus *Selected Writings 2000-2014*. New York: Badlands Unlimited, 2014. E também de seu comunicado de imprensa para *Rhi Anima* (2017); de uma nova tradução do diálogo de Platão *Hippias Minor*, com introdução de Chan (Platão, *Hippias Minor*. New York: Badlands Unlimited, 2015); e de uma conversa entre Chan e a classicista Brooke Holmes em *Liquid Antiquity*, org. Brooke Holmes e Karen Marta. Atenas: Deste Foundation, 2017.

2 O “Rhi” em *Rhi Anima* faz pensar em “Reanimators”, bem como em Rhianna. A esse respeito, “Respiradores” poderia também aludir a duas outras figuras importantes para Chan: Samuel Beckett, cuja curtíssima peça *Respiração* (1966) consiste inteiramente de um longo último suspiro, e Marcel Duchamp, que observou certa vez (em um livro publicado por Chan), “Oh, sou um respirador, um *respirateur*, não é o suficiente?”. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited, 2013, p. 3.



Nos últimos anos, outro personagem clássico povoou as reflexões de Chan – Odisseu, que Homero descreve como *polutropos*, frequentemente traduzido como “astuto”. Chan defende Odisseu – difamado por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (1947), como o primeiro *Homo economicus* – e valoriza particularmente sua sagacidade, contrapondo-a ao logro que prevalece no mundo da arte. Odisseu “sobrevive e resiste graças ao que ele conhece e ao que é capaz de imaginar e criar”, escreve Chan. “Como um artista.” “Não há nada como a sagacidade para fazer o coração bater mais forte”, acrescenta. “Gosto do paradoxo. Preciso dele.” *Polutropia* significa literalmente “muitas voltas e reviravoltas”, o que os respiradores de Chan representam literalmente. Mas a palavra também aponta para um tipo de sagacidade que utiliza múltiplos tropos num desempenho crítico do paradoxo, que contradiz maneiras oficiais de pensar (*doxa*). É isso que Chan encena em sua arte.

Considere-se a multivalência dos “respiradores”.

Para Chan, a palavra faz pensar como o *pneuma*, do grego antigo para “respiração”, “ânima” o vivente em

Paul Chan, *Pentasophia* (ou *Le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental*), 2016. Náilon, metal, concreto, sapatos, ventiladores, papéis variados, 383,5 x 330,2 x 249,9 cm. Cortesia do artista e de Greene Naftali, Nova York.

3 Sobre o desafio dessa ecologia da mídia para os artistas contemporâneos, ver David Joselit, *After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

espírito e na forma”. Nos Estados Unidos contemporâneos, contudo, ela também evoca o oposto: a súplica desesperada da vítima do policial, Eric Garner (“não consigo respirar”), e de todas as outras cujo espírito é asfixiado, que sofrem afogamento simulado, injustamente presas ou deportadas, atropeladas ou simplesmente assassinadas – respiradores mortos-vivos que nos assombam. Ao mesmo tempo, em outra reviravolta, os respiradores dispostos em grupos parecem respirar juntos, que é a etimologia de “conspirar”; nesse sentido, parecem tão sagazes quanto assombrosos. Essa *polutropia* se estende às associações provocadas pelos respiradores, as quais atravessam períodos históricos e linhas culturais – das assembleias de bruxas de Goya e dos rituais do Ku Klux Klan (alguns títulos remetem ao nacionalismo branco do GOP [Grand Old Party, como é referido o Partido Republicano dos Estados Unidos]) às fantasias de Halloween e aos *banners* publicitários em estacionamentos.

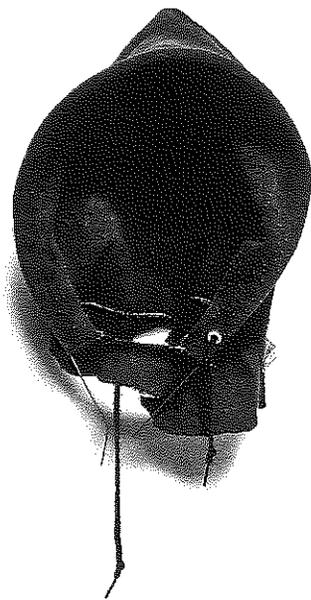
Isso tudo para dizer que Chan explora a iconicidade de seus respiradores espectrais. Como o capuz decapitado que David Hammons pendurou numa parede pela primeira vez em 1993 (muito antes do assassinato de Trayvon Martin, o garoto com capuz, em 2012), essa iconicidade tem uma vida anacrônica que permite que essa imagem, cujo sentido nunca está fixo, seja reanimada por todo o presente que a evoca. Assim, alguns símbolos continuam potentes e mnemônicos hoje, mesmo numa ecologia da mídia, que, por outro lado, é dispersiva e amnésica.<sup>3</sup> Classicista amador, Chan designa essas imagens anacrônicas como “objetos de arte kairológicos”. (*Kairós* é o tempo decisivo, e mesmo epifânico, em oposição ao tempo sequencial de *cronos*.) “Elas encarnam

4 Embora Chan veja os respiradores como um novo caminho em sua arte, eles são prefigurados por *The 7 Lights* (2005-07), que consiste basicamente em seis animações digitais projetadas no chão e na parede. Evocando a passagem de um único dia, cada projeção começa tranquilamente, com cabos de telefone balançando no céu, por exemplo, ou a luz do sol filtrada através de um toldo de folhas. Mas o clima logo se anuvia quando imagens em silhueta começam a passar – objetos que vão do mundano (por exemplo, telefones celulares) ao deslumbrante (por exemplo, um bando de pássaros).

uma imanência desesperada, como se o que é dado não fosse bom o bastante, mas é o que temos para o momento”, argumenta Chan. “Elas captam o tempo como o pulso de um compasso marca uma canção, para suscitar a sensação vertiginosa de ver algo sendo feito e desfeito no mesmo instante. Elas perduram como experiências sem permanecer inteiras como formas.”<sup>4</sup>

Logo, figuras humanas também passam fluando e fica difícil suprimir a memória das vítimas despencando das torres do World Trade Center. Às vezes essas imagens parecem descer, como ocorre para uma morte individual; às vezes parecem ascender, como

num arrebatamento coletivo. *The 7 Lights* sugere, portanto, um apocalipse igualmente catastrófico e beatífico; ao mesmo tempo, evoca nosso mundo cotidiano como uma precária caverna de Platão de sombras esvoaçantes sem iluminação.



Freud especulou certa vez sobre os sentidos antitéticos embutidos nas palavras primevas, e muitas vezes há também uma volatilidade similar em imagens anacrônicas. A forma como *Rhi Anima* explorou essa energia nos permitiu refletir, já no começo do regime, sobre o terrível absurdo do trumpismo; como ele é a um só tempo ridículo e aterrador, cartunístico e cataclísmico. Já tivemos o kitsch de Bush – fitas amarelas e decalques das torres embrulhadas em bandeiras – e, em seguida, o terror de Trump. Só que, de acordo com a lei segundo a qual todo presidente de direita relativiza o anterior, foi ainda pior – jatos particulares para os membros do gabinete e tochas

tiki para os seguidores racistas nas ruas. Nos primeiros anos da era Reagan, Saul Friedländer se viu impelido a refletir sobre o “*frisson* estético” criado pelas justaposições názis de kitsch e morte. (Goebbels chamou seu coquetel tóxico de “uma música melodramática agregada a uma dança macabra”.) Para Friedländer, esse *frisson* anima “um tipo particular de servidão alimentada pelos desejos simultâneos de submissão absoluta e liberdade total”.<sup>5</sup> Claramente esse *poltergeist* retornou com Trump, e Chan, com seus respiradores, visa a um só tempo representá-lo, parodiá-lo (ou paradoxá-lo) e desviá-lo [*détourn*]. (Respiradores do Mundo, Conspirem!) Ele até insiste no amor entre as ruínas; num círculo de respiradores, Chan congrega os dançarinos de Matisse e reforça a alusão com o título *Le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental* [A alegria de viver na catástrofe do mundo ocidental]. “Fazer algo sujeitando-o às mesmas forças que tornam a vida impossível de viver”, escreve Chan, “e fazê-lo como se a vida estética do que se faz dependesse disso impregna o que é feito com uma urgência incalculável.” Em um momento tenebroso, *Rhi Anima* reanimou esse espírito de incompatibilidade.

5 Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch & Death*. New York: Harper Collins, 1984, p. xv. Friedländer cita Goebbels na p. 40.

## PARTE II Plutocracia e exibição

A arte moderna nasceu em uma economia de mercado e no começo do século XX ela não podia mais ignorar seu status de mercadoria especial, apropriada ao investimento especulativo. Enquanto alguns artistas procuraram evitar essa condição com formas austeras de pintura abstrata, outros trabalharam para reiterá-la com produtos do dia a dia, por eles designados obras de arte, também conhecidos como ready-mades. Em sua primeira encarnação, com o dadá, esse expediente era visto como uma crítica ao sistema socioeconômico no qual a arte estava enredada. Na época da arte pop, porém, essa negatividade tinha sido praticamente apagada. "Uma nova geração de dadaístas surgiu hoje", escreveu Richard Hamilton em 1961, "mas o Filho do Dadá é aceito."<sup>1</sup> Com Jeff Koons, a receptividade foi além da afirmação, tornou-se "celebração" (termo dele).

A criança como uma figura de visão inocente é outro velho tropo, que remonta pelo menos aos românticos. Esse avatar também adquire novo sentido com Koons, que quer transmitir um maravilhamento juvenil pelo mundo-objeto em torno de si. Aqui, contudo, inocência não significa tanto estar livre da convenção quanto ter prazer no consumo, até mesmo identificar-se com ele, como Koons dá a entender numa cena primária narrada ao crítico David Sylvester:

A infância é importante para mim, e foi quando tive meu primeiro contato com a arte. Eu tinha uns quatro ou cinco anos. Lembro que um dos meus maiores prazeres era olhar para uma caixa de cereais. Naquela idade era um tipo de experiência sexual, por causa do leite. Você foi desmamado de sua mãe, e está comendo cereais com leite, e não consegue despregar os olhos da caixa. Quer dizer, você fica sentado ali, e olha a frente da embalagem, e olha o verso. Aí, então, talvez no dia seguinte, você pega aquela caixa de novo e continua maravilhado com ela; sem se cansar desse maravilhamento. Sabe, tudo na vida é assim ou pode ser assim. É só ser capaz de encontrar a maravilha nas coisas.<sup>2</sup>

Esse ponto de vista – do mundo observado por um menino precocemente alerta para a sexualidade

1 Richard Hamilton, *Collected Words 1953-1982*. London: Thames & Hudson, 1982, p. 42.

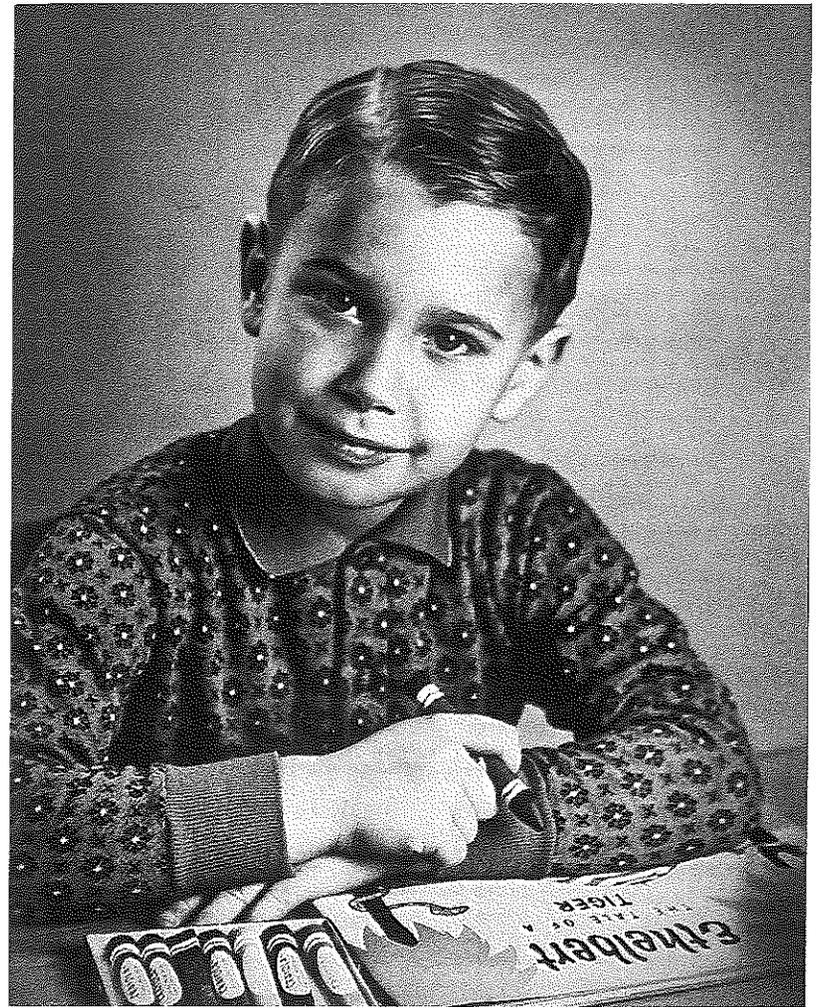
2 Jeff Koons em David Sylvester, *Interviews with American Artists*. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 334.

incitada pelo consumismo – é uma chave para entender Koons. E certamente dirige a remodelação que ele faz do ready-made para torná-lo um produto de luxo com um olho voltado para a criança que a cultura comercial pede que, no fundo, todos sejamos. Na realidade, sua reformulação da tradição do ready-made tem a ver com a forma de exibição, a propaganda e a publicidade, assim como com a mercadoria em si. Seu pai, Henry, um decorador de interiores, tinha uma loja de móveis em York, Pensilvânia, e o jovem Koons já era um ávido vendedor. (Depois, por um breve período, ele vendeu fundos de investimento e negociou *commodities* em Wall Street.)

Koons fez sucesso como artista no começo da década de 1980 com a série "The New", que consistia em aspiradores de pó e outros eletrodomésticos novos em folha dentro de caixas com luz fluorescente, de modo a lhes conferir uma aura semidivina. Entre esses *New Hoover Convertibles* estava *The New Jeff Koons* (1980), um retrato ampliado de si mesmo extraído de uma fotografia de família do futuro artista, tirada pouco depois de seu encontro fatídico com a caixa de cereais. Ele irradia um bem-estar especial, de um garoto de classe média por volta de 1960: de camisa abotoada e cabelo meticulosamente repartido, o pequeno Jeff, sentado a uma mesa com um caderno de colorir, um lápis entre os dedos gorduchos, sorri para a câmera. (O Koons adulto também sorri nas fotografias.) Em seu léxico, "The New" pressupõe perfeição no sentido de puro e de empacotado, e *The New Jeff Koons* exala as duas qualidades. Embora essa foto de família seja obviamente encenada, o jovem Jeff veste tão completamente o papel do artista embrionário que ela parece igualmente autêntica. Mais uma vez: esse mundo deve ser celebrado, e por que não, se nossa visão de vida não suporta a morte nem a decadência?

Koons dá um lustro panglossiano a seus objetos tanto quanto a suas imagens e declarações, e, como acontece com Warhol, que "gostava" de tudo exatamente como era, somos levados a perguntar: Koons é sincero ou irônico ou, de certa forma, ambos ao mesmo tempo? É difícil esperar que ele mostre o jogo (mais uma vez, como ocorre com Warhol, ficamos presos a sua linguagem) ou pegá-lo no pulo. (Há quatro décadas, Koons raramente sai do personagem, uma

performance impressionante que pode ser sua melhor obra.) "Espero que meu trabalho tenha a veracidade da Disney", ele disse a Sylvester, e aqui, assim como em outras declarações, tem-se a impressão de que Koons acredita no que diz e ao mesmo tempo que sua versão de sinceridade é o que há de mais sarcástico. No entanto, quando ele acrescenta em seguida "Quer dizer, na Disney você tem otimismo total, mas ao mesmo tempo tem a Bruxa Má com a maçã", ele nos fornece um bom insight sobre os mecanismos astutos dos dois empresários.<sup>3</sup>



Jeff Koons, *The New Jeff Koons*, 1980. Duratan, caixa de luz fluorescente, 103,2 x 77,8 x 20,3 cm. © Jeff Koons.

3 Ibid., p. 339.

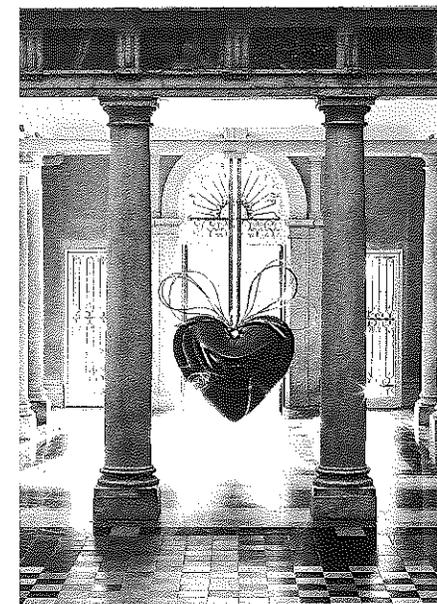
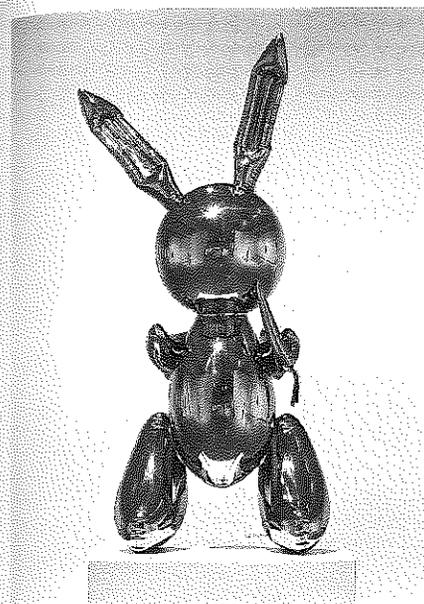
Essa maçã envenenada, esse feitiço sedutor, é o que Koons oferece em seus melhores trabalhos; e, quando essa ambiguidade não é clara, o resultado é frustrante. Nesse sentido, a maioria de suas pinturas recentes é uma atualização computadorizada da arte pop e do surrealismo – James Rosenquist e Salvador Dalí (seu primeiro amor) em partes iguais –, e suas esculturas recentes, que mesclam figuras da cultura pop, como Elvis e Hulk, costumam ser excessivas. Assim, também, Koons muitas vezes não consegue modular as três categorias que são seu pão com manteiga – kitsch, pornografia e estatuaária clássica – com suficiente contundência ou mesmo excentricidade. Não obstante, alguns de seus objetos ainda enfeitiçam, especialmente os mais antigos. Alguns exemplos são seus Hoovers apresentados como deuses-fetice e suas bolas de basquete submersas num estado aquoso de “equilíbrio” (título de uma série de 1985), que Koons comparou a um feto no útero, assim como a um estado de graça. Ele também é capaz de fascinar com objetos que não são o que parecem ser, como *Rabbit* (1986), um coelhinho fundido em aço inoxidável e com acabamento tão perfeito que parece exatamente o plástico barato do brinquedo inflável no qual se baseou. Essa é uma peça talismânica para Koons; também marcou sua passagem do sistema relativamente simples do ready-made para a manufatura laboriosa do fac-símile.<sup>4</sup>

Aqui, Koons adapta um gênero incomum, ambigualmente posicionado entre arte e artesanato, do objeto *trompe l'œil* (a versão pictórica desse ilusionismo é bastante familiar), como quando ele reproduz com exatidão um bibelô de mau gosto (como a estatueta de Bob Hope) ou uma bugiganga efêmera (como um balão torcido e amarrado na forma de um poodle de lembrancinha de aniversário) num material inesperado como o aço inoxidável. A coisa (que já é um múltiplo) torna-se uma estranha simulação de si mesma, a um só tempo fiel e distorcida;

paradoxalmente, esse ilusionismo revela uma verdade básica sobre a condição ontológica de incontáveis objetos do nosso mundo, em que a oposição entre original e cópia ou modelo e réplica é desfeita.<sup>5</sup> Com esse ilusionismo, Koons também inverte o sentido do ready-made, transformando

4 *Rabbit* é talismânico também em outros aspectos: em 15 de maio de 2019, foi vendido no leilão da Christie's por 91,1 milhões de dólares, um recorde para um artista vivo. O negociante de arte Robert Mnuchin, pai do Secretário do Tesouro Steven Mnuchin, o adquiriu para o bilionário de fundos multimercado Steven Cohen.

5 Ver “Mundos-modelo” neste livro.



quinquilharias baratas em requintes caríssimos. O exemplo supremo nessa linha é sua série “Celebration” (1994-2006); ultrapolidos, esses corações violeta, anéis de diamante e coisas do tipo são inspirados nos presentes luxuosos trocados em dias especiais de comemoração. Esses adornos gigantescos poderiam impressionar até espectadores *blasés* com o mesmo encantamento que o jovem Koons sentia diante de sua caixa de cereais. Certamente são adequados a um rei ou a qualquer outro equivalente plutocrático hoje em dia.

O que está em questão nesse trabalho? Koons afirma que quer nos eximir de nossa vergonha, o que explica seu enfoque em dois temas enraizados em humilhação: sexo e classe social. “Eu só estava

tentando dizer que qualquer coisa que provoque uma reação em você é perfeita, que a sua história e seu contexto cultural são perfeitos”, diz Koons dos bibelôs reelaborados na série “Banality” (1988), em termos que evocam a linguagem de um palestrante motivacional.<sup>6</sup> No entanto, mais uma vez, aqui seu trabalho só é eficaz quando a vergonha, ou pelo

6 Jeff Koons em *Jeff Koons*. Basileia: Fondation Beyeler, 2012, p. 24.

Jeff Koons, *Rabbit*, 1986. Aço inoxidável, 104 x 48,3 x 30,5 cm. © Jeff Koons; Jeff Koons, *Hanging Heart (Red / Gold)* [Coração pendente (vermelho / dourado)], 1994-2006, em exposição no Palazzo Grassi, Veneza, 2006. Latão, aço inoxidável, revestimento colorido transparente, 291 x 280 x 101,5 cm. © Jeff Koons.

menos nossa ambivalência, é desencadeada em vez de ser escamoteada. Quando Koons deserotiza o sexo, há pouco efeito além do choque gráfico inicial, como nas imagens criadas com sua mulher na época, a estrela pornô e política húngaro-italiana Ilona Staller (conhecida como La Cicciolina), na série "Made in Heaven" (1989-91). Porém, quando ele erotiza "coisas que normalmente não são sexualizadas", como crianças, flores e animais, por vezes produz uma inquietação nervosa.<sup>7</sup>

Considerem-se o menino e a menina de porcelana de *Naked [Nus]* (1988). Em vez de pureza edênica, esse par pré-púbere evoca uma lascívia sórdida. Eles olham para um buquê de flores que dá a impressão de conter um obscuro segredo batailliano sobre a verdadeira natureza dos órgãos sexuais. Koons torna seus animais ainda mais polimorfamente perversos; baseados em brinquedos e bibelôs, são, antes de mais nada, assustadoramente semi-humanos. Por exemplo, *Rabbit* é uma coisa infantil, mas é também um símbolo adulto de sexo desenfreado, e está ereto em todas as suas partes bulbosas. (Koons refere-se a seu coelhinho com uma cenoura na boca como "o grande masturbador", um aceno a uma pintura de Dalí de 1929 com esse título.) Ou consideremos *Balloon Dog* (1994-2000), que a princípio parece tão inocente quanto um enfeite de festa de aniversário. "Mas é, ao mesmo tempo", observa Koons, "um cavalo de Troia. Há outras coisas aqui dentro: talvez a sexualidade da peça."<sup>8</sup> E, de fato, ela lembra uma *poupée* provocativa de Hans Bellmer adaptada para uma criança super-rica de hoje. Ainda mais desconfortável é a sexualidade evocada por *Bear and Policeman* [O urso e o policial] (1988), uma peça de madeira policromada que mostra um urso de história em quadrinhos numa camisa listada infantil olhando para um policial inglês com jeito de menino (cujo apito o urso está prestes a soprar), e em *Michael Jackson and Bubbles* (1988), uma famosa peça de porcelana que mostra o rei do pop aconchegando seu chimpanzé de estimação. (Koons antecipa aqui um Jackson branqueado.) As duas esculturas apontam para um amor ilícito que atravessa não só gerações, como também espécies. *Bear and Policeman* sugere, além disso, uma brincadeira sobre a cultura pop inglesa (o policial

7 Id., em Marga Paz (org.), *Taschen Collection Art of Our Time*. Los Angeles: Taschen America, 2005, p. 149.

8 Id., em David Sylvester, *Interviews with American Artists*, op. cit., p. 339.



inglês juvenil) escolarizada pela versão, maior e piorada, norte-americana (o papai urso).

"Meu trabalho" visa "liberar as pessoas de terem que julgar", Koons disse a Sylvester. "Sempre tive consciência dos poderes discriminativos da arte e sempre me opus fortemente a eles."<sup>9</sup> No entanto, o que ocorre com o sexo ocorre com as classes sociais: seu trabalho é mais contundente quando aguça nossa percepção de diferença social e atíça nossa culpa em relação ao mau gosto, não o contrário. Assim, nos acessórios de coquetel que ele fez em aço inoxidável na série "Luxury and Degradation" (1986), seu balde de gelo, o bar portátil e o conjunto de cristal Baccarat, em vez de suprimir, enfatizam as distinções de classe. E nos bibelôs kitsch da série "Banality" não estamos dispensados de julgamento tanto quanto somos estimulados a manter uma distância exagerada de desejos suburbanos.

Em um momento revelador, Koons declara a Sylvester que seu trabalho é "conceitual", na medida em que usa a estética como "ferramenta psicológica". No final da conversa, ele faz este comentário extraordinário:

Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988. Porcelana, 106,68 x 180 x 82,55 cm.  
© Jeff Koons.

9 Ibid., p. 335.

O que sempre adorei no vocabulário pop é sua generosidade com o espectador. E eu digo “generosidade com o espectador” porque as pessoas são todos os dias confrontadas por imagens, e são confrontadas pelos produtos que já vêm empacotados [...]. E isso deixa o indivíduo sob uma grande pressão para se sentir ele próprio um artigo a ser empacotado [...]. Então eu sempre desejo [...] ser capaz de dar a um espectador uma sensação de também estar sendo empacotado, até o ponto que quiser. Só para instilar uma sensação de autoconfiança, de autoestima. Esse é o meu interesse na arte pop.<sup>10</sup>

Esse credo é compatível com a cultura da terapia há muito predominante na sociedade norte-americana – o único ego bom é um ego forte, um ego que pode rechaçar qualquer neurose infeliz –, mas também se ajusta à atual ideologia do neoliberalismo, que procura promover nossa “autoconfiança” na forma de mercadorias empacotadas, nossa “autoestima” como capital humano, ou seja, como as muitas competências que somos forçados a desenvolver ao passar de um emprego precário a outro.<sup>11</sup> Será que o garoto tão bem apresentado em *The New Jeff Koons* está olhando para o futuro e nos observa?

10 Ibid., pp. 356-57.

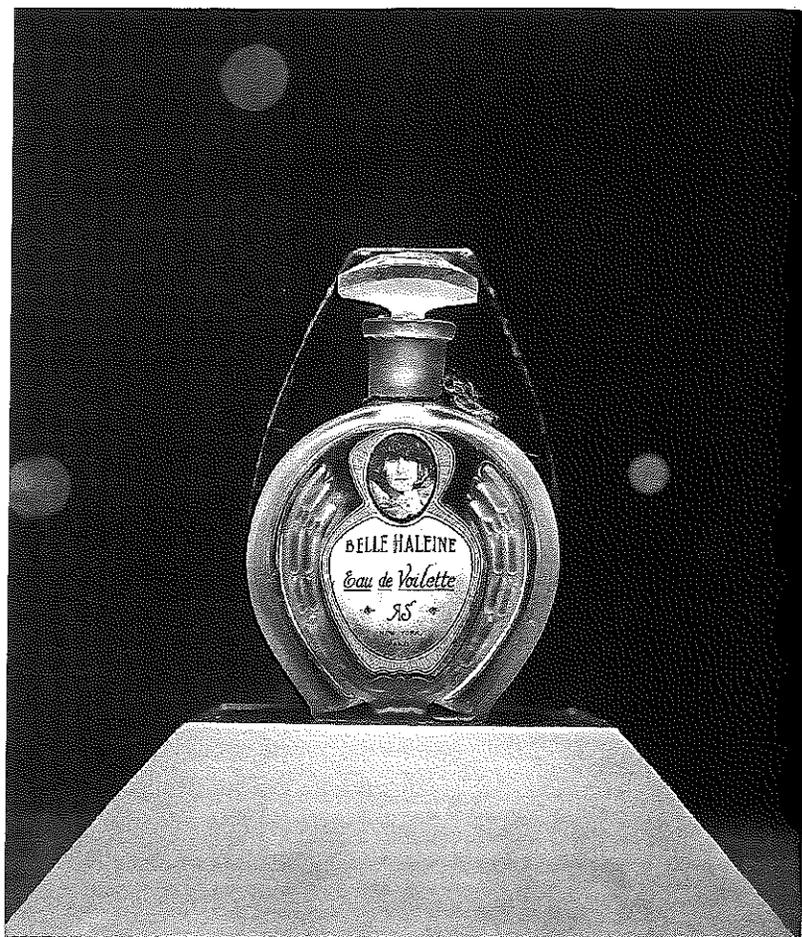
11 Ver Michel Feher, *Rated Agency: Investee Politics in a Speculative Age*. New York: Zone Books, 2018.

*Belle haleine* (1921) é considerado o único “ready-made assistido”<sup>1</sup> ainda existente que Marcel Duchamp produziu. Para essa obra, o artista se apropriou de um frasco de perfume Rigaud e substituiu o elegante rótulo por outro com uma fotografia do alter ego de Man Ray, a misteriosa Rrose Sélavy. Abaixo da imagem, aparecia o título completo, *Belle haleine, Eau de Voilette*, a marca RS (com o R invertido) e um duplo local de origem, Nova York e Paris. Em janeiro de 2011, *Belle haleine* foi exposta ininterruptamente por 72 horas na Neue Nationalgalerie, em Berlim. Assinada por Rrose Sélavy e datada de 1921 no verso, a caixa Rigaud emoldurava o frasco; a apresentação tinha extrema teatralidade: como uma joia da coroa, *Belle haleine* era iluminada por um spot em uma caixa de vidro sobre um pedestal metálico, instalada sozinha no centro do vasto pavilhão de Mies van der Rohe.

Embora celebrado como o artista que liberou as coisas comuns para a grande arte, Duchamp também refinou o objeto cotidiano, incluindo as réplicas de seus ready-mades, fabricadas na década de 1960. Seu frasco repaginado parece antecipar esse destino, e, em muitos sentidos, *Belle haleine* é o oposto sublimado de seu famoso urinol – com associações de perfume em vez de mijo, feminilidade em vez de masculinidade, refinamento em vez de vulgaridade, enigma em vez de obviedade. A peça traz igualmente trocadilhos magníficos: enquanto Rigaud denominava seu produto “*un air embaumé*” (que significa “um ar” ao mesmo tempo “perfumado” e “embalsamado”), Duchamp nomeou sua peça *belle haleine* [belo hálito] e, em vez da esperada *eau de toilette* ou *eau de violette*, rotulou sua água como *eau de voilette* [veuzinho]. Aqui Duchamp sugere que, apesar da pretensão igualitária dos ready-mades, numa economia capitalista que requer tais categorias, a arte continuará sendo um elixir mágico – o hálito do gênio, a aura do artista ou (como Barbara Kruger expressou) o per-

fume dos deuses. Ele também dá a entender que a arte só pode desempenhar seu papel se for, de alguma maneira, velada. Aliás, foi isso o que Jacques Lacan disse do falo: se ele estiver exposto,

1 Um ready-made assistido, na designação de Duchamp, ocorre quando o objeto apropriado sofre alguma intervenção do artista (como, no urinol, a mudança do ângulo em que ele normalmente é percebido, ou outra manipulação), ao contrário do não assistido, em que o objeto é apresentado tal como é visto no cotidiano (como no *Porta-garrafas*). [N. T.]



é só um pênis.<sup>2</sup> O mesmo vale para a arte: se estiver exposta, é só uma coisa.

E o que foi a apresentação de *Belle haleine* na Neue Nationalgalerie? Não foi senão um desvelamento? Inadvertidamente ou não, tudo foi revelado – a arte como produto de luxo, o museu como uma exibição teatral e tudo o mais. A revelação foi o mais longe que pôde: uma exposição especial do precioso remanescente da família ready-made (a propósito, a peça era parte do espólio de Yves

<sup>2</sup> Ver Jacques Lacan, "A significação do falo", em *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, rev. téc. Antonio Quinet e Angelina Harari. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Marcel Duchamp, *Belle haleine, Eau de Voilette*, 1921, em exposição na Neue Nationalgalerie, Berlim, 27-30 de janeiro de 2011, Alt. 22,9 cm. Fotografia de bpk Bildagentur / Art Resource, Nova York.

Saint-Laurent e Pierre Bergé), oriundo de um leilão de 2009 e a caminho de seu destino seguinte (não revelado pelo museu). *Belle haleine* foi vendida, muito acima do estimado, por 7,9 milhões de euros. Assim, o que viemos contemplar não foi apenas um artigo de luxo, mas também um objeto suntuário. Dá para sentir o belo hálito de 10 milhões de dólares? Como seria a aura desse valor excessivo? Durante três dias e três noites, Rose nos espreitou por debaixo do vidro como uma Mona Lisa moderna (na qual Duchamp havia pintado um cavanhaque dois anos antes) ou uma Helena de Troia atualizada, uma bela *haleine* que desencadeou milhares de Yves Kleins.

Mais uma vez, a revelação foi flagrante, mas nosso dilema – que não é novo e continua eternamente embaraçoso – é que pouco importa. O rei (sejam a arte, o museu, Duchamp, a arte como investimento) está nu e, ainda assim, seu corpo desnudo, iluminado por todos aqueles eurodólares, nos extasia. O que possuímos hoje não é tanto conhecimento crítico quanto consciência cínica a respeito desses assuntos, e quase todos nós somos cúmplices na piada.<sup>3</sup> Quando saí do museu naquela noite de inverno, desci as escadas com um encolher de ombros: não só o dispositivo do ready-made como também a prática da instituição crítica pareciam extintos. Embora um jornal de Berlim se referisse àquele Duchamp como "o frasco troiano", ele não chegava a ser um cavalo de Troia. *Belle haleine*, informava-nos um folheto do museu, estava "exposta numa caixa de vidro do mesmo formato e tamanho da caixa que Nefertiti ocupa no Museum Island. Chegou o momento de essa caixa conter um ícone da era moderna". Um *air embaumé* é isso; outra múmia erotizada fica para trás.

Entretanto, essa atitude poderia ser minha própria consciência cínica, e, em todo caso, o ready-made teve tantas vidas quantas mortes teve a pintura. O ready-made não é apenas uma tautologia sobre a arte como mercadoria especulativa; é igualmente um "ato criativo" (como Duchamp o chamou no final de sua carreira) que excede as intenções de qualquer artista ou curador, uma performance de apresentação que ainda pode extrair contextos latentes.<sup>4</sup> Em Berlim, o contexto que surgiu compreendia relíquias tanto quanto ícones. Rose Sélavy é Duchamp travestido como feminino, isso é certo,

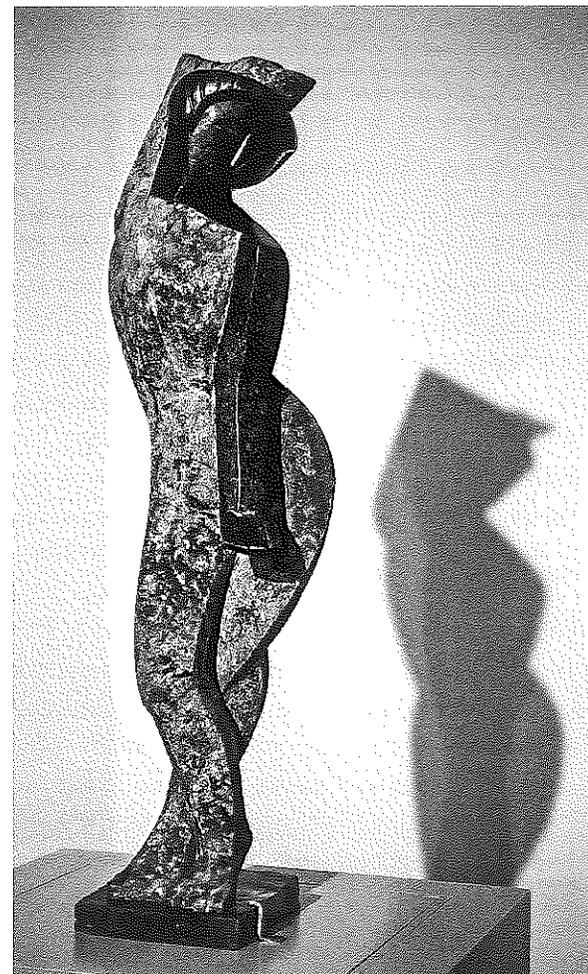
<sup>3</sup> Ver "Pai Trump" neste livro.

<sup>4</sup> Marcel Duchamp, "The Creative Act", em *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, org. Michel Sanouillet e Elmer Peterson. London: Thames & Hudson, 1975.

mas é também Duchamp passando por judeu (homonimicamente como Rose Halévy). Nesse cenário, o nome adquiriu uma nova significância: com a Neue Nationalgalerie não longe da "Topografia do terror", o local da sede da SS e da Gestapo (onde há uma extensa mostra de suas operações genocidas), o Memorial do Holocausto a nordeste e o Museu Judaico a sudoeste. Um frasco como aquele repaginado por Rose poderia figurar numa fotografia de bens apropriados na deportação em massa de judeus para os campos de extermínio.

Berlim é um lugar onde esse tipo de associação ocorre todos os dias. *Belle haleine* atrás do vidro trouxe à lembrança outra revelação de *objets trouvés* dados como perdidos, que o Neues Museum (onde reina a Nefertiti) exibiu em novembro de 2010. Em janeiro daquele ano, ao escavar a terra para uma nova estação de metrô perto da prefeitura, os trabalhadores desenterraram uma figura de bronze, não antiga mas moderna: o busto de uma mulher, de autoria de um obscuro artista chamado Edwin Scharff. Mais descobertas se seguiram em agosto – *Bailarina*, de Marg Moll, *Menina em pé*, de Otto Baum, fragmentos de cabeças, de Otto Freundlich e Emy Roeder – e outras mais surgiram em outubro, onze ao todo. Eram esculturas modernistas remanescentes da coleção de arte que os nazistas designaram como "degenerada". Na infame mostra homônima de 1937-38, eles expuseram algumas que depois foram devolvidas ao Ministério da Propaganda, onde presumivelmente seriam destruídas ou vendidas no exterior em moedas fortes – ou seja, até sua recente descoberta. Aparentemente, o advogado tributarista Erhard Oewerdieck, que tinha um escritório ali perto, no número 50 da Königstrasse, reuniu as obras, talvez para preservá-las.<sup>5</sup> Quando o edifício desmoronou, ao ser atingido por bombas aliadas em 1944, as esculturas foram soterradas. (Se havia alguma obra sobre tela ou madeira, ela foi incinerada.) Apesar de seu destino mais ameno, o frasco de perfume de Rose Sélavy também teria sido qualificado como "degenerado".

5 Oewerdieck é lembrado no Yad Vashem, o Memorial do Holocausto em Israel, por esconder um judeu em seu apartamento e ajudar na fuga de outros.



Marg Moll, *Bailarina*, c. 1930.  
Bronze.

Como é Claire Fontaine, a “artista ready-made” criada por Fulvia Carnevale e James Thornhill? Eu a imagino como a menina de *L'avant-garde ne se rend pas* (1962), um daqueles retratos encontrados em mercados de pulgas revisto pelo situacionista Asger Jorn. Vestida com roupa de domingo, mas segurando uma corda de pular, essa estranha criatura é ao mesmo tempo jovem e velha para sua idade. O modo como ela segura a corda é especialmente curioso; é uma mistura de elegância e provocação, como também o são seu olhar atrevido e seu cabelo preso. A corda poderia ser um garrote? Numa retomada de *LHOOQ* (1919), o retoque que Duchamp fez na *Mona Lisa*, Jorn pinta um bigode e um cavanhaque na menina e rabisca o título no quadro-negro ao fundo como se fosse a caligrafia dela: *l'avant-garde ne se rend pas*.<sup>1</sup>

A vanguarda não se rende? Por um lado, segundo Claire Fontaine, ela deveria se entregar. “O sonho machista da vanguarda felizmente acabou”, ela observou em 2009; “os modelos de comportamento que a acompanhavam também foram abandonados”, comen-

tara em 2005.<sup>2</sup> Assim como há mais de cem anos o ready-made chamou atenção para o valor de troca da obra de arte, a artista ready-made também adverte contra a atual condição espetacular do artista. Por outro lado, Claire Fontaine encontra muitas de suas fontes no arquivo histórico dessa mesma vanguarda. “Vasculhamos a caixa de ferramentas”, diz ela, ecoando Gilles Deleuze sobre a teoria como um kit de ferramentas, “e usamos o que for preciso, o que funcionar.”<sup>3</sup> Em conjunto com o ready-made duchampiano e o *détournement* situacionista, ela menciona o efeito de estranhamento de Bertolt Brecht, a imagem dialética de Walter Benjamin e as estratégias de apropriação dos artistas pop e pictures<sup>4</sup> e espera recuperar um pouco do radicalismo de cada um: “Às vezes é preciso recuar para encontrá-lo de

1. Diferentemente da apropriação de Duchamp, o *détournement* [desvio] de Jorn, mais do que objetificar a menina, mira o espectador.

2. “In Life There is No Purity, Only Struggle: An Interview with Claire Fontaine by Bart van der Heide”, *Metropolis M1*, fev./mar. 2009. Exceto quando indicado, os textos citados podem ser encontrados no website de Claire Fontaine, [clairefontaine.ws](http://clairefontaine.ws). Um volume de seus escritos foi publicado em 2020 com o nome *Human Strike and the Art of Creating Freedom*.

3. Claire Fontaine, “The Glue and the Wedge”, *Circa*, n. 124, 2008. Ela chega a propor “a possibilidade de ver todo o campo estético como um banco de dados de rebeliões potenciais” (“Foreigners Everywhere”, 2005).

4. Sobre artistas da geração pictures, ver comentário da tradutora na nota n. 9, p. 35. [N.T.]



novo", declarou em 2009.<sup>5</sup> Essa é também uma maneira de entender seu nome, ao menos em relação a Duchamp. "Claire Fontaine" é uma homenagem a uma marca francesa de cadernos e artigos de papelaria (isto é, de folhas de papel em branco para serem preenchidas) e também um movimento para "esclarecer" a Fontaine [Fonte] do artista francês (1917), restabelecer os termos da tradição do ready-made para se adequar às condições atuais. Em parte, isso significa arrebatá-lo de seu mau uso como objeto de luxo ou logotipo de massa

5 "Acts of Freedom": Claire Fontaine interviewed by Niels van Tomme", *Art Papers*, set. 2009.

Asger Jorn, *A vanguarda não se rende*, 1962. Óleo sobre pintura encontrada, 73 x 60 cm.  
© Doação Jorn, Silkeborg, Dinamarca.

(como em Jeff Koons ou Takashi Murakami) ou como acessório pretensioso numa encenação niilista (como em Damien Hirst ou Maurizio Cattelan). "Essa ação é mais uma restituição", ela observa, "no sentido de que é a recuperação do direito de uso da cultura."<sup>6</sup>

Em 1921, Duchamp adotou um alter ego, Rose Sélavy, e assim dividiu sua prática artística em duas partes, sexual e etnicamente. (Seu pseudônimo, além de feminino, parece judaico.)<sup>7</sup> Em 2004, os criadores de Claire Fontaine fizeram o inverso, passando de dois artistas a um, mas essa transformação tampouco foi simples. "Claire Fontaine é um grupúsculo feito de grupúsculos", ela afirmou, "porque cada um de nós é um e muitos ao mesmo tempo."<sup>8</sup> Esse é mais um eco de Deleuze e de Guattari, aqui da introdução de *Mil platôs* (1980): "Escrevemos *O anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente".<sup>9</sup> Como artista ready-made, então, Claire Fontaine existe em algum lugar entre o cindido Rose-Marcel e o múltiplo

6 "In Life There Is No Purity, Only Struggle", op. cit. Carnevale e Thornhill acrescentam esta nota: "Quando escolhemos o nome Claire, estávamos muito interessados nas imagens e nos desenhos de Bruce Nauman intitulados *Portrait of the Artist as a Fountain* [Retrato do artista como uma fonte]; encontramos ali um germe da ideia do artista como uma entidade objetificada, o artista como um ready-made" (comunicação pessoal).

7 Ver "Belo hábito" neste livro.

8 Claire Fontaine, "Statement pour l'exposition à la Meerrettich Galerie" (dez. 2004).

9 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, v. 1, trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 11.

10 "Macht Arbeit": An Interview with Claire Fontaine by Stephanie Kleefeld", *Texte zur Kunst*, 73, mar. 2009. Ver "Exibicionistas" neste livro e Luc Boltanski e Ève Chiapello, *O novo espírito do capitalismo*, trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

Deleuze-Guattari, mas é justamente sua dualidade que importa. Assim como o ready-made é duplo por princípio – ele propõe, de um lado, que a arte como mercadoria se resume ao valor de troca e, de outro, que seu valor de uso pode ser recuperado (uma vez que ainda podemos dispor de uma pá ou de um porta-garrafas) –, também o artista ready-made é duplo em seu significado. Por um lado, como comenta Claire Fontaine, o artista é hoje, no mais das vezes, "um produto e uma marca", com funções que se adaptam à indústria cultural. (O artista é considerado o modelo do tipo criativo essencial ao "novo espírito do capitalismo".)<sup>10</sup> Por outro, Claire Fontaine procura tirar partido do "centro vazio" de sua condição de ready-made: em vez da velha ideia da arte como um lugar de individuação heroica, ela deveria se tornar "um espaço para a desfuncionalização de subjetividades", isto é, um espaço para a recusa dos papéis roteirizados que nos alienam. Deveria até se tornar

o lugar, ela especula, de uma "greve humana" contra "as posições econômicas, afetivas, sexuais e emocionais nas quais os indivíduos estão aprisionados".<sup>11</sup>

Nascida em 2004, Claire Fontaine cresceu "na época das democracias totalitárias", um período em que a condição de "vida nua" (que Giorgio Agamben define como vida absolutamente sujeita ao poder) se tornou mais comum, em conjunção com a categoria de "singularidade qualquer" (que Agamben descreve como a forma de uma condição de

sujeito [*subjecthood*] de massa, "liberta" de propriedades específicas).<sup>12</sup> Praticamente normal agora, também, é o estado de exceção em que o estado de direito é suspenso para que o *status quo* do poder possa se manter. Esse regime é terrivelmente sombrio, mas não somos impotentes diante dele, e Claire Fontaine sugere ao menos duas maneiras de reagir.<sup>13</sup> Uma é ficar ao lado daqueles que são forçados a se manter na posição da vida nua, insistir, como ela faz numa série de letreiros neon em diferentes idiomas, que "os estrangeiros estão por toda parte" e que "nós mesmos somos estrangeiros" e, portanto, não devemos nos tornar "vítimas de nossa própria ideia de segurança".<sup>14</sup> Outra maneira é explicar a duplicidade de nossa "singularidade qualquer", pois, se nos tornamos anônimos numa sociedade de massas, também deveríamos nos tornar coletivos pelo mesmo processo. "O espetáculo contém ainda algo como uma possibilidade positiva que pode ser usada contra ele", afirma Agamben; "este é o bem que a humanidade deve saber arrancar da mercadoria em seu declínio."<sup>15</sup>

Claire Fontaine é fascinada pelos personagens literários que antecipam essa nudez e essa condição de "qualquer", criaturas que estão de alguma forma no limbo, mas que também amea-

çam o *status quo* porque se perderam.<sup>16</sup> Uma dessas figuras é Bartleby, o escrivão que simplesmente se recusa a agir: "Acho melhor não", seu criador Herman Melville o faz repetir. Outros incluem o homem do subsolo de Dostoiévski e as pessoas à margem de Robert Walser, o homem sem qualidades de Robert Musil e a persona desassossegada de Fernando Pessoa. No entanto, o mais recalcitrante desses personagens é Odradek, a inquietante figura imaginada por Kafka que frustra todas as oposições entre animado e inanimado, humano e não humano, criado e ready-made, certamente todas as categorias de personalidade tal como as conhecemos.<sup>17</sup> "O ser que vem é o ser qualquer", escreve Agamben; "o ser-qual é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade."<sup>18</sup> Com Agamben, Claire Fontaine quer encontrar um potencial nessas figuras arrasadas – acima de tudo, a recuperação da vida como potencial, pelo menos o potencial de recusa e talvez de mudança.

Como esse exemplo indica, Claire Fontaine está interessada nas inversões dialéticas e nos agentes duplos (como o artista ready-made). De acordo com Marx, o capitalismo precisa ser superado para que o comunismo surja, e, em alguns trabalhos, Claire Fontaine imagina atalhos retóricos para essa transformação histórica. Sua série de *Passe-partouts* (2004-) consiste em molhos de chaves mestras, chaves micha, serras e outras ferramentas do comércio de arrombamento, projetadas para transformar as fechaduras dos apartamentos de

diferentes cidades em portas de passagem livre. Se a propriedade é roubo, como *Passe-partouts* dá a entender (num aceno a Pierre-Joseph Proudhon), então o roubo é o compartilhamento de recursos; expropriar é antes de mais nada reaver o que foi anteriormente tirado do bem comum. ("Só roubo para redistribuir", insiste Claire Fontaine.)<sup>19</sup> O conceito do bem comum também é importante para sua prática – como Andy Warhol, ela prefere o termo "*commonist*" ao rótulo "pop".<sup>20</sup> Além das necessidades físicas da vida (ar puro, água e comida), existem manifestações sociais do bem

11 "Claire Fontaine Interviewed by John Kelsey" (2006); C. Fontaine, "Ready-Made Artist and Human Strike: A Few Clarifications" (2005). O texto clássico sobre a noção

problemática de uma greve geral é de Georges Sorel, *Reflexões sobre a violência*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Para sua relevância na arte ativista hoje, ver Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. London / New York: Verso, 2016.

12 C. Fontaine, "Statement pour l'exposition à la Meerrettich Galerie". Sobre a "vida nua", ver Giorgio Agamben, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Sobre "singularidade qualquer", ver G. Agamben, *A comunidade que vem*, trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Ver também "Coisas selvagens" neste livro.

13 G. Agamben, "O que é um campo?", em *Meios sem fim: notas sobre a política*, trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 46-47.

14 C. Fontaine, "Notes on the State of Exception", 2005.

15 G. Agamben, *A comunidade que vem*, op. cit., pp. 101, 68. Para outra versão desse alinhamento com o objeto, ver "Telas estilhaçadas" neste livro.

16 *Ibid.*, p. 15.

17 Ver Franz Kafka, "Preocupações de um homem de família", em *Contos, fábulas e aforismos*, trad. Enio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. Claire Fontaine compartilha esses interesses (entre outros) com o coletivo francês Tiquun.

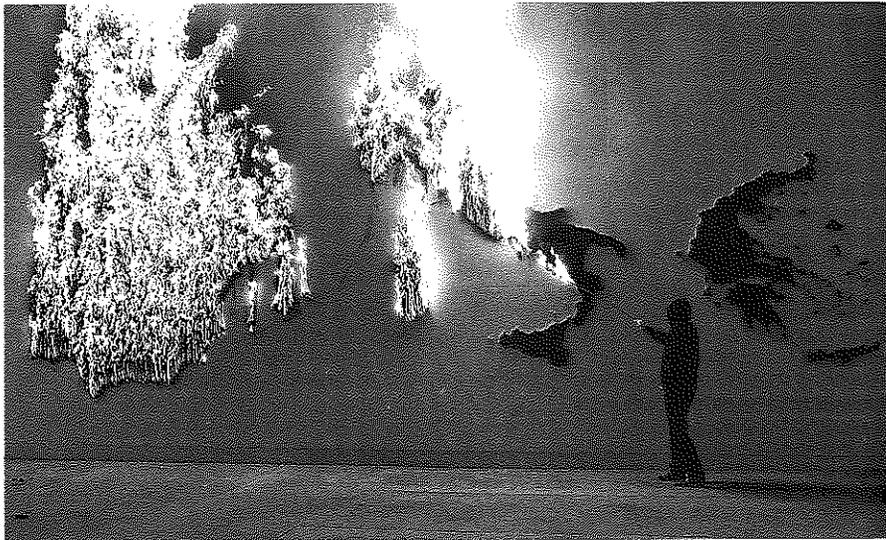
18 G. Agamben, *A comunidade que vem*, op. cit., pp. 9, 10.

19 "Claire Fontaine Interviewed by John Kelsey" (2006).

20 Warhol foi outro avatar da "singularidade qualquer", como Claire Fontaine reconhece em seus *détournements* [desvios] das serigrafias de Marilyn e Mao feitas por Warhol. (Ela imprime por meio de estêncil o texto "One is Not One" sobre elas.)

comum. Um exemplo não tão óbvio é o senso comum, que Antonio Gramsci certa vez definiu como “o folclore da filosofia”, uma mistura em partes iguais de velhas superstições a serem expostas e de verdades coletivas a serem afirmadas.<sup>21</sup> Como outros predecessores que ela *détourne*, como Bruce Nauman e Ed Ruscha, Claire Fontaine considera a linguagem, especialmente o jargão de provérbios e slogans, um “espaço de compartilhamento”; ninguém possui essa linguagem; logo, qualquer um pode fazer uso dela.<sup>22</sup> “É o reino do *lugar-comum*”, escreveu Jean-Paul Sartre.

E essa bela palavra designa, sem dúvida, os pensamentos mais batidos; mas o fato é que esses pensamentos tinham se tornado o ponto de encontro da comunidade. Neles, todos se encontram e encontram os outros. O lugar-comum é de todo mundo e me pertence; ele pertence em mim a todo mundo, é a presença de todo mundo em mim. É, em essência, a *generalidade*.<sup>23</sup>



Claire Fontaine, *P.I.G.S.*, 2011. Palitos de fósforo, parede de gesso, corredor escondido, projeção de vídeo HD, Dimensões variáveis. Foto Nacho López, cortesia da artista e MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

21 Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*, v. 2, trad. Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 209.  
22 C. Fontaine, “The Glue and the Wedge”, op. cit.

23 Jean-Paul Sartre, introdução a Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1957), reimpresso em *Portraits*, trad. ingl. Chris Turner. London: Segull Books, 2009, pp. 5-6. Sartre continua: “Para me apropriar [do lugar-comum] é preciso um ato: um ato por meio do qual me desfaço da minha

particularidade para aderir ao geral, para me tornar a generalidade. Não semelhante a todo mundo, mas, precisamente, a encarnação de todo mundo. Por meio dessa adesão eminentemente social, identifico-me com todos os outros na indistinção do universal” (p. 6). Essa leitura do comum tem menos a ver com Kant (que, na *Crítica da faculdade do julgar*, discute o “senso comum” no sentido tanto de *Gemeinsinn*, que ampara a suposta universalidade de juízos de gosto, como no sentido de *sensus communis*, que governa o entendimento) do que com Marx, que nos *Grundrisse* fala, de passagem, do “intelecto geral” como “uma força produtiva imediata” por si mesma (*Grundrisse*, trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 589). Recentemente, Paolo Virno desenvolveu essa noção da seguinte maneira: “A multidão atual tem como pressuposto um Uno não menos, senão que mais universal que o Estado: o intelecto público, a linguagem, os ‘lugares-comuns’” (*Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*, trad. Leonardo Ratamoso Palma. São Paulo: Annablume, 2013, p. 19). Virno reconhece que os aspectos contemporâneos desse intelecto público seriam repugnantes (ele menciona o oportunismo e o cinismo, em particular), mas insiste que é um recurso fundamental para a esquerda. É assim também que Claire Fontaine vê o intelecto geral, dialética e estrategicamente: um repertório para questionar e para ser usado. Como ela afirma num trabalho com fumaça, “The Educated Consumer is Our Best Customer” [O consumidor culto é nosso melhor cliente].

Claire Fontaine faz desse lugar-comum um meio de expressão, especialmente em seus trabalhos com neon, que contêm afirmações de todo o espectro político, e nos trabalhos com fumaça, que “pedem socorro como sinalizadores”. (Essas duas variedades são uma elaboração a partir do trabalho de Nauman.)<sup>24</sup> Um exemplo extremo desse s.o.s. é sua performance de 2011, em que foram queimados numa parede os mapas de países financeiramente endividados e retoricamente rebaixados – Portugal, Irlanda, Grécia e Espanha (“P.I.G.S.”).<sup>25</sup>

O capitalismo privatiza o espaço e degrada a linguagem; como Claire Fontaine afirma em outro letreiro de neon, ele também “mata o amor”.<sup>26</sup> “Nosso ambiente emocional é pobre e perigoso”, acrescenta. “O trabalho artístico não é capaz de mudá-lo, mas pode transcrevê-lo.”<sup>27</sup> Esta é outra tarefa que Claire Fontaine toma para si: não só “recriar imagens para uma insurreição vindoura”, como também “reproduzir a atmosfera afetiva de um mal-estar”.<sup>28</sup> Nesse sentido, ela produziu algumas pinturas baseadas em anúncios on-line de remédios para depressão crônica e disfunção peniana e outras que mapeiam a canalização capitalista de instintos básicos, como medo e agressão. Isso indica mais uma arena do bem comum contemporâneo – o afeto –, que pode ser definido como um sentimento que não é exatamente nosso, mas que mesmo assim nos interpela. Claire Fontaine fala do afeto no sentido de ser colonizado pelo “governo global” e pergunta:

24 “Claire Fontaine Interviewed by Dessislava DiMova” (2008).  
25 Esses trabalhos indicam que os interesses comuns [common] estão agora tão marginalizados que até sua própria expressão tem um ar de vandalismo ou anarquismo.

26 “O amor, o verdadeiro amor”, ela acrescenta, “só pode ser comunista.” Ver “Claire Fontaine Interviewed by Anthony Huberman”, *Bomb*, n. 105 (2008).  
27 C. Fontaine, “Notes on the State of Exception”.  
28 Id., “Foreigners Everywhere” (2005).

"O que é um corpo ou uma expressão facial na época de vigilância biométrica e de ditadura da televisão?".<sup>29</sup> O afeto deve ser exercido como um meio importante da ideologia contemporânea, e Claire Fontaine também encara esse desafio: "A arte lida com desejos e coloca a questão do prazer de maneira impertinente".<sup>30</sup>

No léxico dessa artista ready-made, outro termo para "mal-estar" é "metafísico terreno baldio"; é uma situação que ela não evita. "As palavras são responsáveis por levar o espectador [...] para o metafísico terreno baldio", Claire Fontaine escreveu a respeito de seus letreiros e títulos mais enigmáticos, "que se estende entre as metáforas e as metonímias."<sup>31</sup> Vale a pena analisar essa densa declaração. Metonímia é um movimento de deslocamento por meio do qual um atributo representa uma pessoa ou uma coisa (por exemplo, "verdinhas" para designar "dólares"), ao passo que metáfora é um movimento de condensação em que uma figura simboliza uma pessoa ou uma coisa (por exemplo, "gata" para designar "mulher bonita"). Roman Jakobson propôs que a prosa dá preferência à metonímia, enquanto a poesia privilegia a metáfora. Jacques Lacan afirmou o mesmo sobre os desejos e os sintomas, respectivamente. (Freud viu as duas operações em ação na elaboração dos sonhos.) Claire Fontaine, de modo geral, produz grande parte de seu trabalho por meio de deslocamentos metonímicos e cria grande parte de seu significado por condensações

metafóricas. Como Jakobson demonstrou, o cruzamento de ambos pode produzir uma confusão afásica, que é em si mesma um "metafísico terreno baldio", um lugar onde o antigo sentido já não impera, mas não há um novo sentido no lugar. Considere-se o trabalho *Change* [mudança e, também, troco ou dinheiro trocado] (2006), um conjunto de moedas norte-americanas de 25 centavos soldadas e rasgadas para o encaixe de um estilete, de forma que cada uma se torna uma lâmina. A moeda é transformada por meio dessa pequena mudança [*change*] metonímica; ela se torna uma grande metáfora. De um lado da moeda

29 Id., "Nous sommes tous des singularités quelconque" (2006); "Macht Arbeit: An Interview with Claire Fontaine by Stephanie Kleefeld", *Texte zur Kunst*, 73, mar. 2009. Ver também "Telas estilhaçadas" e "Imagens de máquina" neste livro.

30 "Grève Humaine (interrompue): Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation", *MAY Magazine*, n. 3, 2010; "Claire Fontaine Interviewed by Anthony Huberman", *Bomb*, n. 105, 2008. Ver também "O kitsch de Bush" neste livro.

31 C. Fontaine, "O artista ready-made, genealogia de um conceito", em *Claire Fontaine: em vista de uma prática ready-made*, trad. Aurore Zachayus. São Paulo: GLAC, p. 36.



refeita, George Washington parece ter sobre a cabeça um barrete frígio e, assim, o pai fundador retorna como um revolucionário, enquanto, do outro lado, a lâmina duplica a asa de uma águia, de modo que o emblema do Estado se torna uma foice da morte. Esse não é só um ready-made assistido, mas um ready-made ativado, produzido por meio de uma ligeira alteração. "A ideia cabalística de que uma verdadeira transformação consistirá num pequeno deslocamento", diz Claire Fontaine, "é muito importante para o que estamos tentando fazer."<sup>32</sup>

A lâmina curva em *Change* é uma espécie de cedilha, um grafema que transforma um som duro de k em um som de s cortante.<sup>33</sup> Os cavanhaques em Duchamp e Jorn também são cedilhas cortantes,

32 "Grève Humaine (interrompue)". Claire Fontaine chega a essa noção de Walter Benjamin por intermédio de Giorgio Agamben. "Os adeptos do chassidismo têm uma sentença sobre o mundo vindouro que afirma: nele tudo estará disposto como está entre nós", escreveu Benjamin em 1932. "Tudo será como é aqui – só um pouquinho diferente." Ver Walter Benjamin, "Ao sol", em *Rua de mão única. Obras escolhidas*, v. 2, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 258. Ver

também sua tese final em "Sobre o conceito da história" (1940), em *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, e "Ficções reais" neste livro.

33 Devo esse termo a Natalie Herren, que o utilizou numa palestra sobre *La Cédille qui sourit*, uma pequena loja montada pelos artistas Fluxus George Brecht e Robert Filliou numa aldeia pesqueira no sul da França de 1965 a 1968. Claire Fontaine também se remete ao Fluxus.

Claire Fontaine, *Change*, 2006. Doze moedas de 25 centavos de dólar, lâminas de estilete de aço, solda e rebites. Fotografia de Studio Lepkowski, cortesia da artista e Galerie Neu, Berlim.

bem como o trabalho de Claire Fontaine em geral, pelo menos na medida em que ela atualiza o ready-made como signo transformativo. Como já foi dito, outros pequenos deslocamentos incluem suas tentativas de reviver o estranhamento brechtiano como um momento de dúvida e de adaptar o *détournement* situacionista como uma forma de crítica. Um exemplo que combina os dois movimentos é a transformação dos tijolos passivos de Carl Andre em fragmentos de tijolo ativos embrulhados com capas de livros radicais. Outro exemplo, ainda, é sua proposta de refazer as *spill pieces* [peças derramadas] de Felix Gonzalez-Torres com Prozac e Viagra no lugar de balas e bombons. Mais outro caso é sua versão das *joke paintings* de Richard Prince, na qual as palavras dele é que se tornam a blague. Por fim, seu deslocamento-chave é repensar a apropriação como expropriação. "Vivemos despossuídos do mundo", Claire Fontaine observa. "Como qualquer outro artista, tento extrair o que ainda está vivo na massa dos objetos e dos significados mortos pelo capitalismo."<sup>34</sup>

34 "Interview with Claire Fontaine by Chen Tamir", *c Magazine*, n. 10, 2009. Ver também Tom McDonough, "Expropriating Expropriation", em *Claire Fontaine: Economies*. Miami: Museum of Contemporary Art, 2010.

## 10 Exibicionistas

Os surrealistas imaginavam que toda pessoa que sonha é poeta, e Joseph Beuys acreditava que toda pessoa que cria é artista. Lá se foram os dias utópicos de igualitarismo estético; o melhor que podemos dizer hoje talvez seja que toda pessoa que compila é um curador. Certamente, isso inclui uma infinidade de nós: fazemos curadoria de *feeds* de notícias, *playlists* e escolhas de restaurante, entre muitas outras coisas, e incontáveis websites e aplicativos fazem o mesmo para nós. Na realidade, "curadoria" [*curating*] está tão disseminada que é um item assíduo das listas anuais das piores palavras; já em 2014, foi posta na geladeira com "skill set" e "takeaway".<sup>1</sup> Assim como esses outros termos, a curadoria promete um novo tipo de ação, mas acaba fornecendo apenas um nível mais intenso de administração: se pessoas podem ser reduzidas a competências e discussões a *takeaways*, interesses culturais podem ser apresentados como consumo com curadoria. Com frequência, esse pacote é automático; os algoritmos sabem o que queremos antes de nós. Esse tipo de curadoria casa bem com os aspectos pós-industriais de uma economia na qual a tarefa atribuída a muitas pessoas é consumir. Afinal, quando fazemos curadoria de músicas ou restaurantes, ou quando o Spotify ou o Eater o fazem para nós, o que, na verdade, produzimos? Nós, trabalhadores cognitivos, manipulamos a informação, o que quer dizer que fazemos a curadoria do que é fornecido, e essa compilação muitas vezes envolve uma boa dose de adesão. Quantos de nós levam em conta o que está escrito quando clicamos em "Aceito"?

Embora muitos curadores carreguem um grau de responsabilidade cívica e de preocupação altruística, estamos muito longe dos avatares originais da curadoria (cuja raiz é *cura* ou cuidado): os *curatores*, os altos funcionários que supervisionavam obras públicas, como os aquedutos, na Roma antiga; e os *curati*, os sacerdotes que se dedicavam aos assuntos privados da alma no período medieval. Qualquer sumário de uma história da curadoria incluiria os montadores das *Wunderkammern* palacianas (os gabinetes de curiosidades que eram mais história natural do que história da arte),

1 *Skill set*: conjunto de habilidades ou competências requeridas especialmente para uma atividade profissional; *takeaway*: conclusão principal a que se chega após uma discussão. [N. T.]

os conservadores de coleções reais de arte, os *décorateurs* de pinturas dos salões franceses do século XVIII, os organizadores de museus como o Louvre (depois que as coleções reais foram nacionalizadas) e os *connoisseurs* da escultura clássica e da pintura renascentista, de Johann Winckelmann a Bernard Berenson. Muitos dos estudiosos que fundaram a disciplina moderna de história da arte também foram importantes curadores. (No final do século XIX, Alois Riegl supervisionou as coleções têxteis no Museu de Artes Aplicadas em Viena.)

Mais próximos a nossa época, contudo, com a separação entre a universidade e o museu, alguns acadêmicos se voltaram para a teoria crítica, enquanto a maioria dos curadores permaneceu comprometida com a *connoisseurship* [expertise]. Essa separação era menos perceptível nos campos de estudos pré-modernos (Michael Baxandall, especialista em Renascimento, era muito admirado em ambos os mundos), e alguns curadores proeminentes na área moderna também são respeitados na academia. (O MOMA em Nova York contou com um bom número desses ambidestros.) Atualmente, a separação mais relevante é aquela mais recente entre os campos moderno e contemporâneo (o último não tem uma data exata de origem – 1968, 1980, 1989?): um cisma menos entre a universidade e o museu do que entre os curadores eruditos e os ruidosos organizadores de exposições [exhibition-makers]. Essa separação começou quando a indústria cultural penetrou o museu de arte do século XX e se aprofundou ao ver expandido o mundo da arte contemporânea para o empreendimento global das bienais e das feiras de arte. Com a primeira etapa veio uma demanda de entretenimento no próprio local e, com a segunda, uma necessidade de atrações remotas. Embora este seja um retrospecto redutivo, houve uma virada acentuada para exposições espetaculares no presente momento.

Em *Caminhos da curadoria* (2014), o curador suíço Hans Ulrich Obrist evidencia essa separação entre curador e empresário. Obrist escolhe precursores inesperados, como Henry Cole, o produtor do Palácio de Cristal que abrigou a feira internacional do comércio em Londres em 1851, e Serguei Diaghilev, o patrocinador dos Ballets Russes em seus dias gloriosos dos anos 1910 e 1920. Cole erigiu sua famosa estrutura de ferro e vidro no Hyde Park, não longe das Serpentine

Galleries onde Obrist organizou muitas de suas exposições; este, por sua vez, vê Diaghilev como um pioneiro da “forma moderna de *Gesamtkunstwerk*” [obra de arte total] que ele tentou desenvolver.<sup>2</sup> Ao mesmo tempo, Obrist presta homenagem a curadores do passado que, na prática, não eram *showmen*. Entre outros, ele indica o alemão Alexander Dorner – diretor do Landesmuseum Hannover de 1925 até ser destituído pelos nazistas em 1937 –, que convidou artistas modernistas como o construtivista El Lissitzky a conceber protótipos de exposições experimentais; o holandês Willem Sandberg, um membro da Resistência, que, como curador e diretor do Stedelijk Museum em Amsterdã de 1938 a 1962, defendeu grupos de vanguarda como o Cobra; e o norte-americano Walter Hopps, que, além de organizar a histórica retrospectiva de Duchamp em Pasadena em 1963, promoveu a obra de Robert Rauschenberg, Ed Kienholz e outros. Porém, Obrist enaltece particularmente seus padrinhos imediatos: o sueco Pontus Hultén, que, quando diretor do Moderna Museet em Estocolmo, montou a primeira retrospectiva de Warhol em 1968 (Hultén tornou-se diretor-fundador do Centre Pompidou em Paris e do Museum of Contemporary Art em Los Angeles); o suíço Harald Szeemann, que pôs no mapa as práticas conceituais e pós-minimalistas com sua legendária exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* [Viva em sua cabeça: quando as atitudes se tornam forma] em Berna e em Londres em 1969; e o alemão Kasper König, pioneiro nas exposições de escultura *site-sensitive* com sua mostra *Skulptur Projekte Münster*, que ocorre a cada dez anos. É significativo Obrist ter escolhido esses três, pois eles estavam empenhados em expandir as exposições convencionais por meio de temas amplos.

Ao mesmo tempo, podem ser considerados figuras transicionais entre a velha escola de curadores modernistas e a nova estirpe dos organizadores de exposições contemporâneos. Szeemann, na verdade, preferia o

rótulo de *Ausstellungsmacher* [comissário de exposições], e Obrist chama König, com toda razão, de “empresário cultural”.

Em nossa época, por sua vez, essa linha de organizadores de exposições se dividiu em duas. Com uma improvável mescla de criticalidade e

2 Hans Ulrich Obrist, *Caminhos da curadoria*, trad. Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 168. Alguns líderes de movimentos do começo do século XX eram ousados *showmen*, entre os quais se destacam F. T. E. Marinetti e Tristan Tzara. Textos recentes sobre curadoria contemporânea foram escritos por Terry Smith, Paul O'Neill e David Balzer, entre outros.

carisma, curadores sérios como Okwui Enwezor, o falecido diretor da Haus der Kunst em Munique, e Lynne Cooke, curadora sênior na National Gallery em Washington, produziram ambiciosas mostras temáticas à la Hultén, Szeemann e König. Mas já na década de 1990 surgiu um problema nessa abordagem: enquanto alguns artistas começaram a atuar como curadores, expondo objetos que os museus haviam mantido fora da vista (um exemplo-chave é *Mining the Museum* [Garimpando o museu] (1992-93), de Fred Wilson), alguns curadores começaram a se comportar como artistas, justapondo obras de arte como se fossem material manipulável. Obrist diz, um tanto dissimuladamente, que ele foge dessa tendência ("Nunca pensei no curador como um rival criativo do artista").<sup>3</sup> Ao mesmo tempo – com todo respeito a seus críticos –, Obrist tampouco se enquadra exatamente na categoria dos ruidosos organizadores de exposições. O destaque aqui é Klaus Biesenbach, diretor do Los Angeles Museum of Contemporary Art, que, como curador-chefe geral do MOMA, organizou retrospectivas bombásticas de estrelas performáticas como Marina Abramović e Björk. Um estilo de vida como esse é deprimente: essas curadorias têm pouca relação com a erudição, menos ainda com a crítica e pouca noção do serviço público que ainda guia alguns curadores na Europa e em outros lugares. No início da prática conhecida como instituição crítica, Robert Smithson insistia que o artista deve entender o mecanismo da arte em que está "enredado" para contestar o modo usual como ela opera.<sup>4</sup> Hoje em dia, muitos artistas estão mais do que contentes de serem assim enredados e muitos curadores, mais do que ávidos para fazer esse enredamento. Hultén, Szeemann e König levantaram-se contra um sistema rígido que lutaram para libertar. Com muita frequência, a recente geração de organizadores de exposições se contenta não só em habitar aquele sistema flexibilizado, como também em ser agente de

sua exploração pelas indústrias da moda, da música e do entretenimento.<sup>5</sup>

Obrist não fez uso indevido de sua celebridade, e o compromisso que ele tem com seus artistas é sério, quase devoto; ele descreve suas peregrinações de juventude a Peter Fischli & David Weiss,

3 "Hans Ulrich Obrist: The Art of Curation", *The Guardian*, 22 mar. 2014.

4 "Conversations with Robert Smithson on April 22nd 1972", em *The Writings of Robert Smithson*, org. Nancy Holt. New York: New York University Press, 1979, p. 200.

5 Uma excelente contraposição a essa tendência é o trabalho do curador Anselm Franke e seus colaboradores na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim.

Christian Boltanski e Gerhard Richter como experiências de conversão. E sua energia não se dissipou com o passar dos anos: um perfil de 2014 em *The New Yorker* registrou aproximadamente 2 mil viagens, 2.400 horas de conversas gravadas e duzentos catálogos seus ao longo dos vinte anos anteriores. (Como muitos artistas, ele tem assistentes, mas ainda assim esses números são extraordinários.) Até hoje ele passa a maior parte de sua vida na estrada, contatando colaboradores e concebendo exposições como se não houvesse amanhã; sem dúvida, o presente está sempre em primeiro lugar na sua mira. Numa conversa em janeiro de 2000 com Matthew Barney, Obrist relata uma epifania *millennial* sobre "uma fome entre os artistas por uma experiência ao vivo" e, como seus colegas de curadoria na estética relacional, Nicolas Bourriaud, ex-diretor da École des Beaux-Arts de Paris, e Daniel Birnbaum, atual diretor do Moderna Museet,<sup>6</sup> se dedica mais às artes baseadas no tempo, especialmente performances e instalações apresentadas por artistas de sua geração, como Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Philippe Parreno e Dominique Gonzalez-Foerster.<sup>7</sup> Para Obrist, uma curadoria envolve "conversa infinita" e extensa colaboração. Em 2006, em conjunto com outro mentor, Rem Koolhaas, ele lançou "The Serpentine Marathon", um "festival de conhecimento polifônico em que todas as disciplinas se encontram", com 24 horas de duração, e adaptou sua estratégia de acumulação também a outras formas, como o manifesto.<sup>8</sup> Isso não é para qualquer um (se para Sartre o inferno são os outros, para mim é uma conversa ininterrupta sobre arte), e certamente não se dá atenção suficiente à qualidade do discurso em questão ou da comunidade afetada. Para Obrist, o fazer é tudo.

Houve três precondições para a mudança recente no modo de organizar exposições, as quais devem ser entendidas de forma dialética. (Elas também se alinham, aproximadamente, às datas de início do "contemporâneo" acima propostas.) O primeiro momento foi a arte

conceitual da década de 1960, especialmente por ter motivado as práticas de pós-estúdio e pós-*medium* das décadas de 1970 e 1980. Como comenta Obrist, a arte conceitual questionou "a ideia da arte

6 Em 2018, Daniel Birnbaum deixou o Moderna Museet, que dirigia desde 2010. [N.T.]

7 H. U. Obrist, *Caminhos da curadoria*, op. cit., p. 171. Eu tento explicar essa "fome de experiência ao vivo" em *Bad News Days: Art, Criticism, Emergency*. London / New York: Verso, 2015, pp. 126-40.

8 *Ibid.*, p. 181.

como produção de objetos materiais”, permitindo que quase qualquer coisa – uma declaração, uma fotografia, um mínimo gesto – se classificasse como tal.<sup>9</sup> Obviamente, isso abriu o campo da arte, como fica evidente nos termos interdisciplinares que Obrist cita como essenciais à produção contemporânea, como a *Gesamtkunstwerk*, a coleção, a biblioteca e o arquivo. (Ele pensa menos em termos de histórias específicas de gêneros, meios e exposições do que em uma grande “história do formato”.) Ao mesmo tempo, essa interdisciplinaridade gerou no mais das vezes um prejuízo do rigor disciplinar, e a expansão da arte também significou uma extensão de sua administração acadêmica. (Programas de estudos curatoriais hoje são abundantes, e muitas vezes acompanham programas de MFA [Master of Fine Arts].) Além disso, que arte poderia melhor corresponder a uma economia de trabalho cognitivo do que a que se dedica ao conhecimento imaterial? Desse modo, Obrist defende “o eu criativo”, que é exatamente o termo usado por Luc Boltanski e Ève Chiapello em sua análise do “novo espírito do capitalismo”.<sup>10</sup> E o lema obristiano “Não pare” é perfeitamente apropriado ao regime de trabalho digital que se tornou 24/7.<sup>11</sup>

Segundo, a transformação no modo de organizar exposições com Hultén, Szeemann e König teve consequências ambíguas, que poderiam ser evocadas na declaração de Jean-François Lyotard por ocasião de sua mostra *Les Immatériaux* [Os imateriais] no Centre Georges Pompidou em 1985 (que Obrist considera outro marco): “A exposição é uma dramaturgia pós-moderna”.<sup>12</sup> Por um lado, essa dramaturgia permite perceber como as mostras temáticas, empreendidas por filósofos como Lyotard (além de Jacques Derrida e Bruno Latour),

podem apresentar questões fundamentais da nossa época, como fez *Les Immatériaux* em relação a sua tese sobre o fim das narrativas do mestre moderno e a ascensão dos protocolos do conhecimento pós-moderno. Por outro lado, essa encenação pode fluir facilmente da indagação para o espetáculo. Há outro aspecto de Obrist que nos leva a considerá-lo mais *networker* que empresário, pois, ao acreditarmos em Boltanski e Chiapello, o *networking* é mais

importante para o novo espírito do capitalismo do que o espetáculo. Em certo sentido, Obrist é um agregador de pessoas, quase uma plataforma de mídia social ou uma mente grupal. Isso fica implícito não só em sua frenética atividade de recepções e encontros sociais, como também em sua prosa semianônima, que às vezes lembra a linguagem da Wikipédia, como se fosse um cérebro coletivo de hiperlinks. Embora *Caminhos da curadoria* seja uma espécie de *Bildungsroman*, não demonstra muita personalidade. Nesse aspecto, Obrist é como Warhol: uma cifra a um só tempo icônica e espectral. (Ambos compartilham a compulsão por registrar.)<sup>13</sup>

Terceiro, como era de esperar, 1989 foi um momento crucial para essa geração de curadores. Nascido em 1968, foi nos anos transformadores em que atingiu a idade adulta que Obrist fixou suas expectativas, e, em muitos aspectos, ele é um produto do intercâmbio cultural facilitado pela “nova Europa” (como era otimisticamente chamada nos anos 1990), possibilitado pela dissolução do bloco soviético. Inspirado pelo escritor martinicano Édouard Glissant, Obrist é tomado por noções de “crioulização artística” e “pensamento arquipelágico”; no entanto, o que Glissant e Obrist veem como uma nova “*mondialité*” que leva em conta as diferenças culturais, outros a considerariam uma globalização que homogeneiza essas diferenças de maneira brutal. (Ela é ambas, e é isso que deve ser pensado.) Por vezes, Obrist é demasiado afirmativo a respeito da era neoliberal – de fato, ele é criatura dela –,

9 Ibid., p. 175.

10 Ver Luc Boltanski e Ève Chiapello, *O novo espírito do capitalismo*, trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. Luc Boltanski é irmão do artista Christian Boltanski.

11 Para uma crítica incisiva desse regime, ver Jonathan Crary, *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* [2013], trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

12 J.-F. Lyotard citado em *Caminhos da curadoria*, op. cit.,

p. 194.

13 Sobre essa linguagem, ver “Telas estilhaçadas” neste livro. Obrist faz lembrar Peyman, o protagonista do brilhante romance *Satin Island*, do britânico Tom McCarthy: “Peyman, para nós, era tudo e nada. Individualmente e uma a uma, nossas dispersas e semiformadas noções e intuições, campos de pesquisa que teriam ficado negligenciados, não teriam encontrado nenhuma repercussão nem aderência no momento presente – ele conectava tudo isso a um mundo de ação e acontecimento, um mundo no qual as coisas poderiam realmente acontecer; isto é, nos

conectava a nossa própria idade [...] E, ao mesmo tempo, ele não era nada. Por quê? Porque, representando esse papel, sofreu uma espécie de camuflagem ao contrário (alguns antropólogos falam de algo desse tipo). Os conceitos que ele ajudou a gerar e a pôr em circulação eram tão perfeitamente talhados para a época em cujo alto-mar eles flutuavam, seus contornos tão perfeitamente alinhados aos da realidade da qual haviam sido extraídos e sobre a qual constantemente se remapeavam, que a gente se veria vindo ao encontro de algum novo fenômeno, alguma tendência –

em planejamento arquitetônico ou urbano, ou estratégia de marca ou política social, na Europa, nos Estados Unidos, na Índia, não importava o quê ou onde –, e dizendo: *Oh, Peyman apareceu com um termo para isto; ou: Isto é típico de Peyman*. A gente se pegava dizendo isso várias vezes por semana – isto é, vendo tendências que Peyman havia nomeado ou inventado, paradigmas e inclinações, movimentos e precipitações peymânicos, por toda parte, até que ele aparecia em tudo; o que é o mesmo que desaparecer”. *Satin Island*. New York: Knopf, 2015, p. 45.

mas então seria difícil se mover rápido assim se não fosse alimentado pelo pensamento positivo.

E o que dizer de todas essas exposições, conversas e livros, com a perspectiva de muitos mais por vir? Obrist não está sozinho nisso, o que levanta a questão: para qual época, presente ou mesmo futura, esses arquivos foram compilados? Que audiência, no presente ou no futuro, será capaz de processar tudo isso? (Será que toda essa curadoria vai precisar de... um curador?) Obrist apresenta seu projeto, em especial as maratonas de conversas, como um "protesto contra o esquecimento" (frase emprestada do historiador Eric Hobsbawm, um de seus muitos entrevistados). Ao mesmo tempo, seu vanguardismo o obriga a se manter em constante mudança. Um de seus "princípios orientadores" é que uma exposição deve "sempre inventar uma nova regra para o jogo" ou, pelo menos, "um novo modelo". (As últimas linhas de seu credo dizem respeito a como a "curadoria digital" desenvolverá "novos formatos" para "nosso futuro".)<sup>14</sup> Toda essa especulação, essa invenção de regras e reformatação, pode ser um protesto contra o esquecimento; pode ser também um caminho fácil para o esquecimento.

As duas últimas décadas assistiram a um boom mundial dos museus de arte moderna e contemporânea. Em 2016, a Tate Modern Switch House, projetada por Herzog e De Meuron, foi inaugurada às margens do Tâmisa, em Londres, e, em 2015, o novo Whitney Museum, concebido por Renzo Piano, surgiu à beira do Hudson, em Nova York. Em Uptown de Manhattan, o MOMA passou por mais uma expansão, dirigida por Diller Scofidio + Renfro, enquanto o Metropolitan cogita a criação de uma nova ala de arte do século xx com o escritório de David Chipperfield. Embora sejam instituições muito diferentes entre si, todos os museus que têm por fim abrigar obras modernas e contemporâneas enfrentam problemas semelhantes, nem todos de natureza econômica ou política.

O primeiro dilema diz respeito à variedade de escalas que essa arte apresenta e aos diferentes espaços necessários para exibi-la. O cenário inicial para a exposição da pintura e da escultura modernas, normalmente produzidas para o mercado, era o espaço interior do século xix, em geral o apartamento burguês, e os primeiros museus dedicados a essa arte tinham uma escala correspondente, não raro com salões remodelados com características semelhantes. Aos poucos, esse modelo foi substituído por outro: à medida que se tornou mais abstrata e mais autônoma, a arte moderna passou a demandar um espaço que espelhasse sua condição desabrigada, um espaço que veio a ser chamado de "cubo branco".<sup>1</sup> Na década de 1960, esse modelo, por sua vez, viu-se pressionado pela dimensão expandida de obras mais ambiciosas, dos objetos seriais dos minimalistas às instalações *site-specific* e *pós-medium* de artistas posteriores. Conciliar as galerias delimitadas para a pintura e a escultura modernas com os amplos salões para a produção contemporânea não é tarefa fácil, como atesta qualquer visita à Tate Modern ou ao MOMA.<sup>2</sup> E o problema se complica pela demanda de ainda outro tipo de espaço: uma área fechada e obscurecida para a projeção de filmes e vídeos, muitas vezes chamada "caixa preta". Por fim, com o interesse atual em possibilitar performances e dança nos museus, essas instituições precisam de

1 Ver Brian O'Doherty, *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

2 Esse problema foi antecipado por William Rubin, curador do MOMA por muito tempo, em "The Museum Concept is Not Infinitely Expandable", *Artforum*, out. 1974.

galerias adicionais, que uma proposta inicial para a expansão do MOMA chamou de "caixas cinza". (Esse aparente híbrido de cubo branco com cubo preto é denominado "o estúdio" [*the study*] no projeto final.) Qualquer museu que pretenda mostrar um conjunto representativo da arte moderna e contemporânea precisa, de alguma maneira, levar em consideração todos esses ambientes – num só edifício ou conjunto de edifícios. Não se trata de um simples problema arquitetônico (que de qualquer forma não é impossível de resolver); é uma questão coletiva, que envolve diretores e curadores, bem como artistas e críticos – qual seria a melhor maneira de mostrar obras de arte não apenas díspares, mas muitas vezes (e até intencionalmente) antagônicas? Um grande pavilhão não deveria nivelar as diferentes posições que se propõe abrigar.

Dois fatores foram centrais na recente expansão dos museus de arte moderna e contemporânea. Nos anos 1960, quando a produção industrial começou a entrar em declínio em cidades como Nova York, artistas como os minimalistas converteram em estúdios de baixo custo os lofts antes reservados às manufaturas, em parte para produzir obras que testassem as limitações do cubo branco. No final, contudo, estruturas industriais em desuso – armazéns, centrais elétricas – foram remodeladas e transformadas em galerias e museus para comportar as novas dimensões dessa arte. Surgiu daí uma circularidade que pode ser vista em instituições como o Dia:Beacon (2003), meca da arte minimalista e pós-minimalista localizada ao norte do estado de Nova York; uma antiga fábrica de caixas da Nabisco foi transformada numa sequência de amplos espaços para abrigar as grandes esculturas de Michael Heizer e Richard Serra (entre outros). Esse foi o primeiro caminho para a expansão. O segundo foi mais direto: a construção do zero de novos museus para obras de arte gigantescas projetados como imensos contêineres, como o Guggenheim de Bilbao (1997), de Frank Gehry. Em alguns aspectos, essa grandiosidade foi consequência de uma corrida por espaço entre arquitetos, como Gehry, e artistas, como Serra, que agora nos parece quase natural.<sup>3</sup> Mas não há nada definitivo quanto a isso, e muitos artistas importantes surgidos nas duas últimas décadas não precisam de tanto espaço, e alguns até o recusam.

3 Serra questiona essa afirmação em Richard Serra e Hal Foster, *Conversations about Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 2018, p. 242.

O Guggenheim de Bilbao é o exemplo principal de um terceiro problema: o museu como ícone escultórico. Os líderes de uma cidade decadente ou de uma região negligenciada, buscando se reaparelhar para uma nova economia do turismo cultural, acreditam que podem ser favorecidos por um símbolo arquitetônico que também sirva como emblema midiático. Para que a edificação alcance esse caráter icônico, porém, o arquiteto escolhido é autorizado, e mesmo incentivado, a modelar formas peculiares em escala urbana, em geral perto de bairros pobres que, em consequência, são seriamente afetados. Nesse processo, alguns museus se tornam tão esculturais que a arte que apresentam pode entrar apenas em segundo plano; é o caso, por exemplo, do MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 2010) de Roma, um entrelaçado neofuturista de volumes baixos desenhado por Zaha Hadid. Ao mesmo tempo, outros museus parecem tão performáticos que os artistas se veem obrigados, antes de mais nada, a atender à arquitetura; essa, muitas vezes, parece ser a situação no Institute of Contemporary Art (2006) em Boston, criado por Diller Scofidio + Renfro, que é uma espécie de máquina de olhar. Os arquitetos, é claro, também operam na arena visual e dificilmente podem ser condenados por isso. Entretanto, se os museus se apresentam como a obra dominante em exposição, eles tendem a ofuscar a arte que foram concebidos para apresentar.

A ênfase no poder do projeto também pode desviar a atenção do programa básico.<sup>4</sup> Isso aponta para um quarto problema, que é a incerteza generalizada sobre o que é a arte contemporânea e sobre quais são os espaços que ela requer. Como é possível projetar uma edificação para algo que não se pode antecipar? Uma consequência dessa incerteza é o surgimento dos "galpões culturais". Há uma

estrutura desse tipo, projetada por Diller Scofidio + Renfro, com uma ampla cobertura sobre rodas que se expande e se retrai conforme a necessidade do evento, erguida na área dos Hudson Yards, um megaempreendimento no West Side de Manhattan.<sup>5</sup> A lógica desses galpões parece ser construir um grande contêiner e deixar aos artistas e curado-

4 Abordo alguns desses problemas em *O complexo arte-arquitetura*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. O último desses problemas – capital demais investido na arquitetura, pensamento de menos posto a seu serviço – pode levar a dificuldades financeiras, como ocorreu com o American Folk Museum em Nova York e o American Center em Paris.

5 Para uma crítica, ver Claire Bishop, "Palace in Plunderland", *Artforum*, set. 2018.

res a tarefa de lidar com ele. Em geral, o resultado é uma gigantesca instalação ou performance, ou um híbrido das duas. (É esse o padrão em locais como o Park Avenue Armory.) Enquanto isso, a previsão de novos espaços como caixas cinza e *art bays* pode vir a restringir justamente as práticas que esses espaços visam apoiar. O que parece ser flexibilidade pode se revelar o oposto; vejamos as altíssimas galerias de arte contemporânea do New Museum no Lower East Side ou do MOMA, que muitas vezes sobrepõem a arte ali instalada. (Como indica o termo *entrópico*, as caixas cinza podem também atenuar o impacto das performances que, a princípio, são feitas para animá-las.)

De outra perspectiva, esses museus novos e renovados talvez tenham um programa, afinal, e um megaprograma tão óbvio que nem é enunciado: o entretenimento. Ainda vivemos numa sociedade do espetáculo – nossa confiança na informação não diminuiu nosso investimento nas imagens – ou, para empregar uma expressão anódina, vivemos numa “economia da experiência”.<sup>6</sup> Que relação os museus de arte moderna e contemporânea têm com uma cultura que tanto valoriza a experiência do entretenimento? Já em 1996, Nicholas Serota, que foi por muito tempo diretor dos museus Tate, definiu “o dilema dos museus de arte moderna” como uma opção categórica, “experiência ou interpretação”, que poderia ser reformulada como, de um lado, o entretenimento e, de outro, a contemplação estética e/ou a compreensão histórica.<sup>7</sup> Passados vinte anos, esse ou/ou não deveria mais nos confundir. O espetáculo chegou para ficar enquanto houver capitalismo consumista, e os museus têm de lidar com as expectativas dele decorrentes. No entanto, em vez de reiterar os ambientes imersivos do espetáculo, a arquitetura de museus poderia levar em conta espaços capazes de suportar outros tipos de subjetividade e sociabilidade: não

experiência ou interpretação, portanto, mas ambas ao mesmo tempo, com momentos de reflexão tanto quanto de intensidade. Além disso, em vez de abraçar os imperativos presentistas do espetáculo, a arquitetura de museus deve prever o acesso a múltiplos presentes e futuros. Se os museus não forem locais para diferentes constelações de

6 Ver B. Joseph Pine II e James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theater & Every Business Is a Stage*. Cambridge: Harvard Business School Press, 1999.

7 Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1997. Sobre a demanda por presença e participação na arte contemporânea, ver meu *Bad News Days*. London / New York: Verso, 2015, pp. 126-40.

passado, presente e futuro, para que precisamos deles? A solução é uma constelação cuidadosa; justaposições lado a lado ou alas separadas não bastam.

As duas últimas décadas também assistiram a um boom dos museus privados que abrigam as obras de arte dos milionários. (Mais de duzentos surgiram desde 2000.) É claro que há uma longa história de coleções particulares transformadas em museus públicos, mas essa transferência não é verdadeiramente completa nesses novos casos. Situadas quase sempre em propriedades distantes dos centros urbanos (como Glenstone em Potomac, Maryland), essas instituições podem ser entendidas como tentativas heroicas de resgatar a arte contemporânea das condições de espetáculo já comentadas – isto é, se elas não fossem expressões sintomáticas dessa mesma economia. O compromisso estético é muitas vezes louvável, contudo quase nunca é desinteressado, pois a arte contemporânea é atrativa para os colecionadores em vários aspectos: sendo um objeto com aura, ela é, no entanto, fungível como ativo, além de ser difícil de avaliar e, portanto, de tributar. Os museus privados também se beneficiam de reduções fiscais, já que chegam a receber visitantes (os que podem pagar a viagem); para completar, essas coleções neoaristocráticas não têm a pretensão de se vincular a nenhuma esfera pública.<sup>8</sup> Na verdade, essas instituições, que podem parecer uma ostentação de recursos, com partes iguais de prestígio e portfólio, frequentemente competem por obras de arte com os museus, que pelo menos são semicívicos.

Talvez não surpreenda que, com desigualdades imensas na distribuição da riqueza, tenha havido uma volta ao exibicionismo cultural da Era Dourada [*Gilded Age*], o que permite aos colecionadores colecionar também arquitetos.<sup>9</sup> Mas essa volta se dará com uma

8 Há até uma dimensão cultural na necessária peregrinação a esses museus distantes, o que também é verdadeiro em relação a muitos projetos em condições específicas, como o *Lightning Field*, de Walter de Maria, no Novo México e o complexo de Donald Judd em Marfa, Texas.

9 Com o tempo, alguns desses museus privados acabarão falindo, à medida que o financiamento encolher e as famílias brigarem: o que acontecerá, então?

diferença: enquanto alguns magnatas corruptos eram associados a uma cidade natal ou a uma região local – da qual extraíam valor econômico, certamente, mas à qual ofereciam largueza cultural, como recompensa parcial –, esse não é o caso com a maioria dos plutocratas contemporâneos. Boa parte desses beneficiados de uma economia global

se sente livre de contextos específicos e de compromissos cívicos.<sup>10</sup>

Por que, então, arquitetos progressistas projetam esses monumentos à magnificência neoliberal e por que artistas progressistas os ocupam? Pelo apoio financeiro, é claro. Nesse contexto, no entanto, o velho pesadelo – quando é que o dinheiro é limpo o bastante ou, inversamente, quando é sujo demais? – volta com carga total e é especialmente urgente para os museus de arte na era trumpista.

10 Ver Elizabeth Kolbert, "Gospels of Giving for the New Gilded Age", *The New Yorker*, 27 ago. 2018.

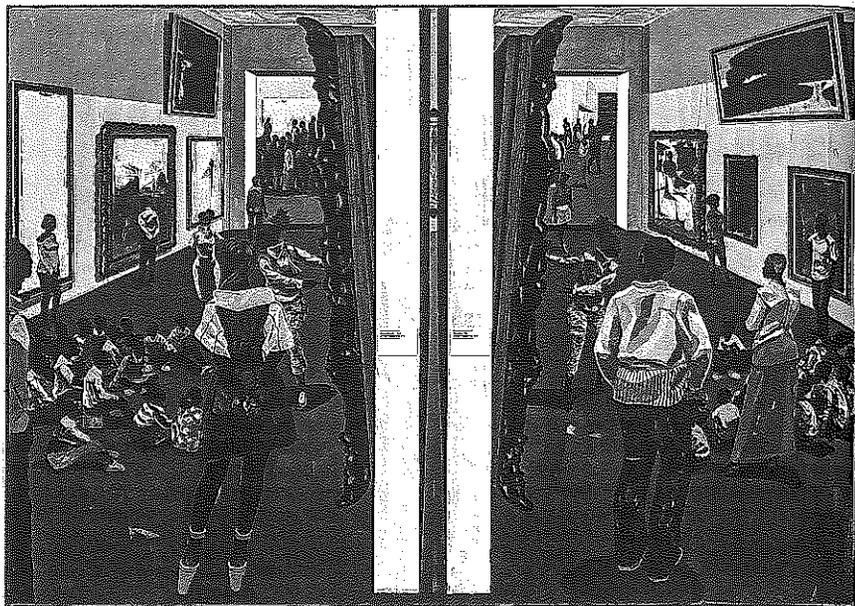
Em 2018, Kerry James Marshall apresentou a exposição *History of Painting*, elaborada com temas de cenas de seu cotidiano de pessoas negras em casa, no trabalho ou no lazer. Esses quadros cumprem a sua promessa, feita na adolescência, de reparar a ausência marcante de figuras negras na arte tradicional.<sup>1</sup> Também atestam sua crença de que "a transformação ocorre no nível do comum" e que, para capturá-la, o artista deve "isolar, recontextualizar, mudar a escala, mudar o material, inverter etc."<sup>2</sup> Essa maneira de abordar a representação dá ao seu trabalho uma reflexividade especial, e isso ocorre mais intensamente em *Untitled (Underpainting)* (2018), uma grande imagem de crianças e adultos negros num museu de arte. O quadro constitui sua própria reflexão sobre a história da pintura, tanto a passada como a possível.

Em *Underpainting*, vemos de cima uma galeria comprida que se estende até uma sala contígua. Na verdade, nós a vemos duas vezes

1 Isso continua sendo um compromisso: "Nada pode mudar mais nossas expectativas em relação à arte do que museus repletos de representações desafiantes de figuras 'negras'": Kerry James Marshall, "Just Because" (2010), em *Kerry James Marshall: Mastry*, org. Helen Molesworth. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2016, p. 245. Para Marshall, não existe um "fardo da figuração", e as "imagens positivas" é que são a questão de seu trabalho. Uma versão inicial do presente texto foi publicada em *Kerry James Marshall: History of Painting*. New York: David Zwirner Gallery, 2019.

2 Marshall citado em Griselda Murray Brown, "Kerry James Marshall: 'You Don't See Black People in Trauma in My Work'", *Financial Times*, 3 out. 2018; e Marshall, "Young Artist to Be" (2006), em *Kerry James Marshall*, p. 237. Marshall continua: "Sintetizar, sintetizar, sintetizar. Forçar relações entre formas que podem parecer incompatíveis" (p. 237).

porque a cena é duplicada em painéis amarronzados separados por duas faixas brancas sobre as quais aparecem duas etiquetas. Em cada galeria há um grupo escolar e adultos dispersos contemplando as pinturas nas paredes. Os quadros têm os formatos tradicionais: pintura histórica (grande), retrato (vertical) e paisagem (horizontal); com molduras históricas (ornadas) ou modernas (simples); e estão pendurados como nos salões. Curiosamente, porém, são todos abstratos, expressionistas abstratos até (em estilos que lembram De Kooning, Kline, Still e Motherwell), o que não combina com o período da cena. Intrigados, procuramos no título uma chave. "*Underpainting*" é uma camada inicial de cor, em geral marrom, aplicada, seja monocromaticamente, seja por áreas (ambas são evidentes aqui), para fornecer calor cromático às cores a serem empregadas em seguida. (Terra queimada era a preferida no Renascimento e depois, e aqui também ela é dominante.) Embora os



espectadores contemporâneos muitas vezes supõem que a base da pintura seja branca – a tela não pintada ou coberta com gesso –, o fundo que dá suporte à luz nos quadros tradicionais é escuro. As imagens em *Underpainting* são quadros figurativos reduzidos à pintura de base [*underpainting*], são apenas preparadas para serem executadas mais tarde ou, de alguma forma, são as duas coisas ao mesmo tempo?

As crianças estão sentadas em volta de uma grande tela que não vemos, talvez uma pintura histórica, enquanto a professora gesticula na direção do quadro. Ela parece ser a mesma nos dois painéis, mas a roupa, a postura e a disposição das crianças e dos adultos variam, assim como ocorre com os grupos ao fundo. Os dois lados provavelmente indicam um lapso de tempo ou duas turmas de alunos sucessivas; de qualquer maneira, a diferença na repetição permite que Marshall apresente grande variedade de figuras. Cada um deles propõe um conjunto próprio de questões. Em cada painel, a moldura da pintura estudada está rente ao plano do quadro. Um recurso tradicional muitas vezes usado por Vermeer, esse *repoussoir* auxilia na ilusão de profundidade da pintura, assim como

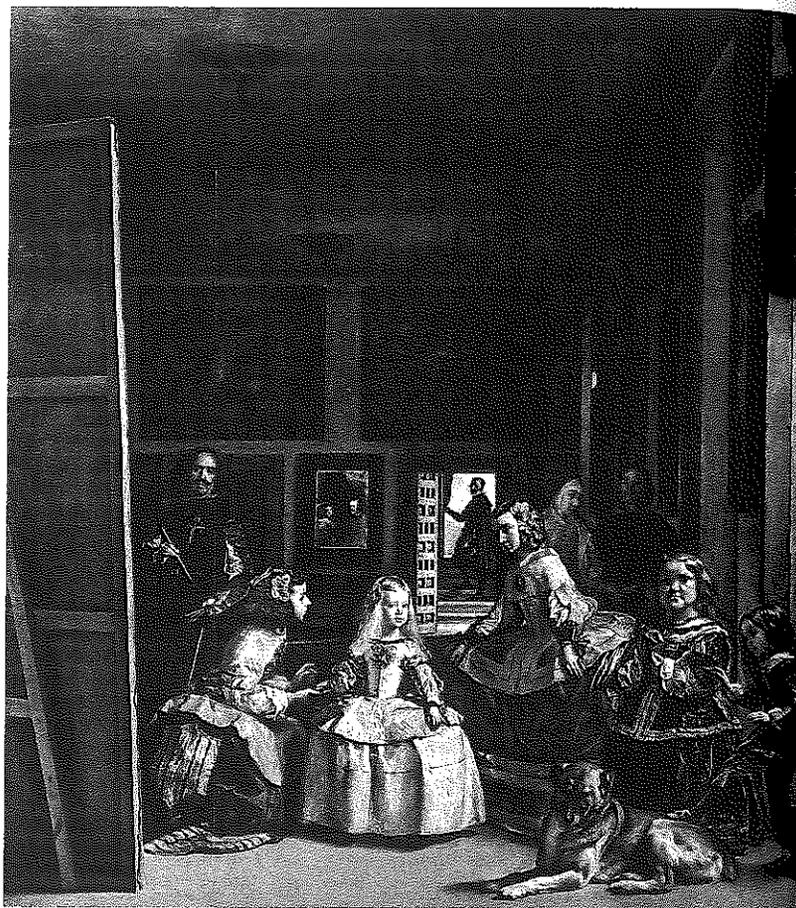
Kerry James Marshall, *Untitled (Underpainting)*, 2018. Acrílica e colagem sobre PVC, 213,4 × 305,8 × 10,2 cm. © Kerry James Marshall, cortesia do artista e David Zwirner.

os quadros em perspectiva nas paredes. Também de cada lado, um observador – uma mulher à esquerda e um homem à direita – está próximo do plano do quadro, de costas para nós. Esse recurso tradicional, a *Rückenfigur*, associada particularmente a Caspar David Friedrich, funciona como nosso sucedâneo em cada cena, de modo que ambos contribuem para a atmosfera contemplativa no museu e tornam nosso olhar mais autoconsciente. Essa reflexividade é favorecida pelas duas faixas brancas no centro, que podem ser interpretadas tanto como as extremidades das paredes sobre as quais as pinturas estudadas se apoiam como faixas da parede real existentes em nosso próprio espaço; elas parecem estar ao mesmo tempo dentro e fora do trabalho. Essa externalidade é sublinhada pelas etiquetas nas faixas, que incluem a mesma informação – o artista, o título da obra e as datas –, exceto que, à esquerda, Marshall é identificado como “afro-americano” e, à direita, como “americano”. Seria essa distinção a chave para toda a duplicação em *Underpainting*, ou seria uma pista falsa? As variações entre os dois painéis são significativas, ou é uma diferença que não faz diferença? Seriam a pintura e o artista uma única entidade (como “americano” poderia indicar) ou duas (como qualquer identidade composta sugeriria), ou, mais uma vez, seriam ambos válidos?

*Underpainting* é o que os historiadores da arte chamam de metaquadro.<sup>3</sup> No entender de Victor Stoichita, essas imagens autoconscientes se destacaram na pintura da Europa do Norte nos séculos XVI e XVII, muitas vezes em quadros flamengos das coleções de arte, pinturas holandesas que contêm outras imagens e retratos de artistas (incluindo autorretratos). O metaquadro põe em relevo a arte da pintura, como fez Vermeer em sua obra com esse título (1666), *A arte da pintura*, ou Velázquez, na ainda mais famosa *Las Meninas* (1656).<sup>4</sup> Fosse por essa autoconsciência relativa à representação refletir uma nova confiança por parte do artista (não mais um modesto artesão, Velázquez se tornara membro da corte espanhola), fosse em razão de uma nova dúvida a respeito da percepção na era de Descartes, o metaquadro completava a transição do antigo paradigma do ícone religioso ao novo paradigma do *tableau* secular, que acima de tudo servia aos propósitos de uma burguesia emergente. Marshall comentou que

3 Ver Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

4 Ver Leo Steinberg, “Velázquez’ *Las Meninas*”, *October*, n. 19, 1981.



nessas pinturas “as pessoas brancas parecem se gostar”.<sup>5</sup> Por que a mesma forma não tem servido igualmente às pessoas negras? E por que deixar essa tradição de lado (como alguns críticos, entre os quais eu mesmo, insistíamos na época em que Marshall começou a trabalhar) se ela ainda não reconheceu adequadamente os afro-americanos como indivíduos ou como artistas?<sup>6</sup>

5 J. Marshall citado em Murrey Brown, “Kerry James Marshall”.  
6 J. Marshall falou da “sensação de grandeza que vem com as imagens monumentais”, perguntando-se: “Isso é acessível a você também?” (ibid.). No começo dos anos 2000, ele mudou para um novo suporte em

suas pinturas, chapas de acrílico ou pvc emolduradas com perfil de plástico branco, que Carrol Dunham entende como “uma atualização da tradição da pintura sobre painel na Europa do Norte”: “The Marshall Plan: Kerry James Marshall’s ‘Mastry’”, *Artforum*, jan. 2017, p. 187.

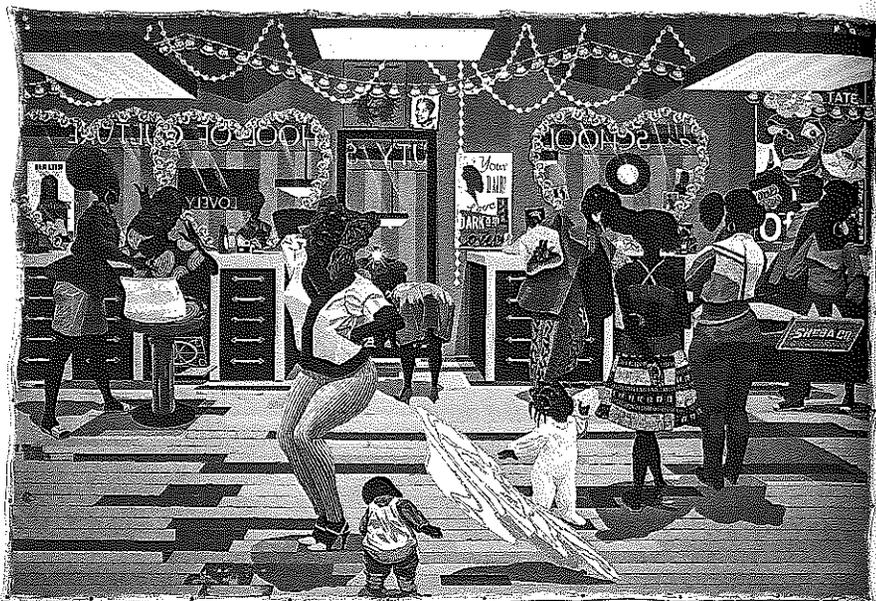
Diego Rodrigues Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Óleo sobre tela, 320,5 x 281,5 cm. © Museo Nacional del Prado / Art Resource, Nova York.

Nos metaquadros tradicionais, os modelos básicos de representação, como a janela e o espelho, geralmente são evidentes, assim como outras formas de representar e emoldurar (tapeçarias, mapas e outros). Nesse sentido, *Las Meninas* é considerado exemplar pela maneira como retrata, com grande elegância, não só uma janela e um espelho, mas também o suporte da pintura na qual Velázquez parece estar trabalhando. (O tema desse quadro dentro do quadro é o rei e a rainha, que, indistintos, aparecem no espelho distante.) Segundo Svetlana Alpers, o Renascimento italiano preferia a janela, enquanto a pintura holandesa do século XVII privilegiava o espelho; no primeiro paradigma, o espectador tem prioridade (vemos o mundo como se estivesse num palco), enquanto, no segundo, o mundo vem em primeiro lugar (ele é refletido como se nossa presença não fosse necessária).<sup>7</sup> Contudo, teóricos como Michel Foucault e Louis Marin ignoraram essa oposição norte-sul, bem sedimentada na disciplina da história da arte, e afirmaram que a “representação clássica” combina os modelos de janela e espelho em um só, que uma “transparência refletora” é sua essência.<sup>8</sup> Assim, para Foucault, *Las Meninas* é um epítome da representação clássica, ao passo que para Alpers só pode ser uma anomalia, suspensa entre as orientações setentrionais e meridionais.

*Underpainting*, que é igualmente uma janela através da qual olhamos e um espelho em sua duplicação interna, não é o primeiro metaquadro que Marshall realizou. Trabalhos notáveis como *De Style* (1993), *Souvenir I* (1997) e *School of Beauty, School of Culture* (2012) também se classificam assim. Ambientadas respectivamente numa barbearia e num salão de beleza, a primeira e a última dessas obras apresentam figuras diversas em um espaço espelhado, e as três incluem representações discordantes – fragmentos da pintura da grande arte e da arte folclórica, pincelada abstrata e símbolos populares – na mesma superfície pictórica. Em *De Style*, Marshall faz referência a duas tradições da arte holandesa em específico, o retrato de grupo asso-

7 Ver Svetlana Alpers, *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*, trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

8 Ver Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 3-21; e Louis Marin, “Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s *The Arcadian Shepherds*”, em *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, org. Susan Suleiman. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 310. Ver também Craig Owens, “Representação, apropriação e poder”, *Arte & Ensaio, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, ano XVIII, n. 23, nov. 2011.



ciado a Rembrandt e a abstração do De Stijl exemplificada por Mondrian. (O título é um trocadilho múltiplo.) De aparência ainda mais complexa, *School of Beauty* faz alusão a *Las Meninas* e a *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein; além disso, seu título jocoso evoca *A Escola de Atenas* (1509-11), de Rafael, e sua sala espelhada remete a *Um bar no Folies-Bergères* (1882), de Manet. Mas, apesar dessas apropriações, Marshall não exagera nas citações. Embora tenha trabalhado com materiais de colagem do artista quando jovem, ele evita a paródia explícita de um Robert Colescott e o pastiche aleatório de um Julian Schnabel. Nesse aspecto, Marshall segue o conselho de Baudelaire, para quem a pintura pode servir como "a mnemotecnica do belo" desde que suas referências à

história da arte sejam sobretudo subtextuais na obra e subliminares no espectador.<sup>9</sup> "É um programa complexo de referência e retificação", Jordan Kantor comentou com inteligência, "que serve não só para posicionar Marshall dentro de uma linhagem respeitável, como também para ler a história da arte à luz de seus pontos cegos."<sup>10</sup>

9 Charles Baudelaire, "Salão de 1846", em *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 701. Marshall comenta essa noção em "Mickalene's Harem" (2008), em *Kerry James Marshall*, p. 239.  
10 Jordan Kantor, "Kerry James Marshall", *Artforum*, jan. 2011.

Kerry James Marshall, *School of Beauty*, *School of Culture*, 2012. Acrílica sobre tela, 274 x 401 cm. © Kerry James Marshall, cortesia do artista e David Zwirner.

Os homens e as mulheres em *De Style* e *School of Beauty* são elegantes, assim como Marshall é elegante ao descrevê-los: "Gente 'negra' gosta de ver gente 'negra'... REPRESENTAR", diz ele.<sup>11</sup> Aqui, com efeito, a cena do metaquadro é deslocada dos espaços privilegiados da corte, da galeria e do ateliê para a vida cotidiana de uma barbearia e de um salão de beleza, e desse modo Marshall a franqueia para diferentes temas e outras audiências.<sup>12</sup> A inserção de novos conteúdos em velhas formas não raro produziu importantes transformações na pintura moderna: Baron Gros introduziu cadáveres congelados no enobrecido espaço da pintura histórica em seu *Napoleão no campo de batalha em Eylau* (1808); Géricault abalou o gênero próprio do retrato com seus quadros impróprios dos loucos; Courbet adaptou imagens de Épinal; Manet, com suas gravuras japonesas; Degas, com fotografias; Picasso, com esculturas africanas.<sup>13</sup> De uma maneira ou outra, esses "estrategemas da vanguarda" eram passos fora da grande arte, mas que também funcionavam como movimentos em seu interior.<sup>14</sup>

Com Marshall é diferente: por um lado, seus indivíduos negros já estão muito arraigados na cultura norte-americana, fundamentais para muitas de suas maiores invenções; por outro, mesmo participando da grande tradição da pintura, ele acusa a dificuldade de um artista negro fazer o mesmo.<sup>15</sup>

Em *Underpainting*, essa dificuldade poderia ser indicada pela divisória entre os dois painéis. Mais uma vez, as faixas brancas existem na cena da pintura, em nosso espaço ou em ambos? Essa ambiguidade cria uma tensão modernista entre profundidade ilusória e superfície real, entre a pintura como representação e a pintura como objeto. E ainda apresenta outra perturbação: estamos situados precisamente na lacuna entre os painéis, o que, ao mesmo tempo que nos centraliza, nos bloqueia. Essa orientação difere bastante de nosso posicionamento na representação clássica.

11 J. Marshall, "Just Because" (2010), em *Kerry James Marshall: Mastry*, op. cit., p. 246.

12 "Para mim [havia] de fato uma necessidade de ver mais imagens de figuras negras nas pinturas que entram para os museus." Marshall citado em Murray Brown, "Kerry James Marshall", op. cit.

13 Para os dois primeiros exemplos, ver Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

14 Ver Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*. London: Thames & Hudson, 1992.

15 J. Marshall: "Para as pessoas não brancas, garantir um lugar na história moderna da arte é um processo cheio de confusão e contradições sobre o que e quem deveriam ser - artistas negros, ou artistas que por acaso são negros". "Shall I Compare Thee...?" [2016], em *Kerry James Marshall*, p. 73.

Foucault declarou que *Las Meninas* são o epítome de tal representação precisamente porque o quadro posiciona o espectador no “lugar do rei” (o tema da pintura na qual Velázquez está trabalhando); somos soberanos do mundo que está disposto em representação para nós.<sup>16</sup> Talvez a divisória em *Underpainting* seja análoga à distância que um artista negro deve sentir em relação à grande tradição ou à diferença entre “afro-americano” e “americano” registrados nas duas etiquetas.

“A estética negra” incorpora a ‘duplicidade’ sobre a qual W. E. B. Du Bois escreveu em *As almas da gente negra*”, comentou Marshall; “é glamorosa e pobre, ingênua e sofisticada, arrojada e abjeta.”<sup>17</sup> Aqui Marshall alude à famosa noção de uma “consciência dupla” proposta por Du Bois em 1903:

É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos dos outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir sua duplicidade – americano e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destróce.<sup>18</sup>

16 M. Foucault, *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 423.

17 J. Marshall, “Mickalene’s Harem”, op. cit., p. 241.

18 W. E. B. Du Bois, *As almas da gente negra*, trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 54.

19 Ibid. Du Bois continua: “Ele não africanizaria a América, porque a América tem muitíssimas coisas a ensinar ao mundo e à África. Tampouco desbotaria sua alma negra numa torrente de americanismo branco porque sabe que o sangue negro tem uma mensagem para o mundo. Ele simplesmente deseja que alguém possa ser ao mesmo tempo Negro e americano sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara”.

Talvez *Underpainting* seja um comentário pictórico sobre a ideia duboisiana de que “a história do Negro americano é a história desta luta – este anseio, por fundir sua dupla individualidade em um eu melhor e mais verdadeiro. Nessa fusão ele não deseja que uma ou outra de suas antigas individualidades se percam”.<sup>19</sup> Talvez seja também essa consciência dupla que está inscrita nas duas etiquetas, com a pressuposição de que “americano” é evidentemente branco e “afro-americano” é o termo que identifica a cor. Por um lado, as duas cenas na pintura não são diferentes; por outro, permanecem separadas.

Uma divisão de posições, uma hierarquia da identificação também opera em discursos em torno

da pintura; como Carroll Dunham observou com agudeza, questões sobre a negritude em Marshall ainda são separadas de questões sobre a branquitude em, digamos, Robert Ryman.<sup>20</sup> Obviamente, a cultura em geral durante muito tempo considerou a negritude ou visível demais (como na “experiência vivida do negro” analisada por Frantz Fanon) ou não suficientemente visível (como no “homem invisível” explorado por Ralph Ellison), e desde seus trabalhos mais antigos Marshall chamou atenção para problemas análogos na representação.<sup>21</sup> Se as figuras

brancas são excessivamente familiares, as figuras negras, ao contrário, não são nem um pouco (apesar da criada Laure na *Olympia* [1863], a famosa imagem de Manet mencionada por Marshall); e, muitas vezes, quando são pintadas, ou se destacam inequivocamente ou quase nem são percebidas. Em uma pintura inaugural, *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self* [Retrato do artista como uma sombra de seu antigo Eu] (1980), Marshall abordou essa dificuldade de pintar figuras escuras sobre um campo escuro, e outros retratos que se seguiram também o fizeram, como *Black Painting* (2003) e *On Sale Black Friday* (2012). Era imperativo, Marshall recorda, “descobrir uma maneira de fazer um preto cromático também”.<sup>22</sup>

Aqui, “*underpainting*” reverbera de outras maneiras. Quando Kant definiu “esclarecimento” como autonomia, como a condição da mente livre, ele o fez contra um fundo de corpos sem liberdade (a “autonomia estética” também está imiscuída nesse discurso). Embora seus termos sejam “menoridade da qual [os homens] são culpados” e “menoridade religiosa”, eles evocam superstição e fetichismo, respectivamente, o que por sua vez remete à África e à escravidão.<sup>23</sup> (Hegel foi mais explícito em sua visão de que a África simplesmente não era parte da história do mundo.) Dois séculos

20 Ver Carroll Dunham, “The Marshall Plan”, op. cit., p. 188.

21 Para Frantz Fanon, “a experiência vivida do negro” se fez sentir quando uma criança branca em um ônibus o objetificou com seu olhar, exclamando: “Olhe, um negro!” (Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* [1952], trad. Sebastião Nascimento, com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 125). Marshall se empenha em contestar, abrir e aplacar, a um só tempo, esse olhar. Quanto a Ellison, Jeff Wall associou Marshall a sua “conhecida definição de realismo norte-americano como um discurso híbrido de reportagem, folclore e vernáculo mesclado com elementos de sonho e fantasia numa estrutura formal literária do alto modernismo”. Jeff Wall, “Introduction”, *Kerry James Marshall*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2010, p. 15.

22 J. Marshall citado em Murray Brown, “Kerry James Marshall”, op. cit. Com sua cabeça multicolorida arranhada em cima de um fundo multicolorido coberto com preto, *Garoto negro* [*Black Boy*], incluído em “História da pintura”, se sai brilhantemente bem nesse aspecto.

23 Ver Immanuel Kant, “Resposta à pergunta: Que é ‘Esclarecimento?’”, em *Textos seletos*, trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 100-16.

depois, a exploração desse lado inferior do pensamento eurocêntrico tornou-se essencial para a crítica pós-colonial. Por exemplo, em *Cultura e imperialismo*, Edward Said questiona o romance inglês ao longo dessas linhas contrapontísticas: no Império Britânico, onde é que o sombrio Heathcliff vai para fazer fortuna em *O morro dos ventos uivantes* e como exatamente a faz? Qual é a história oculta de Bertha Mason, a esposa caribenha em *Jane Eyre*, que, levada à loucura por

seu aprisionamento no sótão, atea fogo na mansão de Rochester? Quais são as cotas desconhecidas na fazenda africana que sustentam as progressistas irmãs Schlegel em *Howards End*?<sup>24</sup> Em *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* [Brincando no escuro: branquitude e a imaginação literária], Toni Morrison faz perguntas similares sobre a literatura norte-americana: por que os heróis brancos de alguns romances clássicos têm “como pano de fundo a selvageria” e por que são os afro-americanos que a representam? “Nada chamou tanto a atenção para a liberdade [...] como a escravidão.”<sup>25</sup> Assim como Said e Morrison perscrutam o subtexto da literatura, Marshall se volta para a *underpainting* da arte. Sob essa luz, em vez da ausência absoluta na grande tradição, a negritude pode ser vista como seu lado inferior reprimido, tanto um plano de suporte real como um lugar possível de transformação. “Nunca houve um monumento da cultura”, numa famosa enunciação de Walter Benjamin, “que não fosse também um monumento da barbárie.”<sup>26</sup> Adaptado aqui, esse adágio dá a entender que a *underpainting* da alta cultura é trabalho expropriado, o que no contexto norte-americano significa acima de tudo trabalho escravo.

Numa época de insistentes contestações do teor racista de muitas estátuas públicas e da base

colonialista de muitas coleções de arte, *Underpainting* também pode ser entendida como apoio ao apelo para decolonizar monumentos e museus.<sup>27</sup> Nesse sentido, *Underpainting* sugere uma escavação necessária tanto da pintura como da instituição – para ver o que está embaixo, para ver a base oculta que as edifica. No entanto, Marshall descreve seu projeto em termos não tão confrontadores: “Não estou tentando eliminar o cânone, o museu ou o que quer que seja”, ele observou. “Em algum nível, o objetivo é fazer face à [...] complexidade das coisas que já estão aí. Trata-se menos de mudar a narrativa do que participar.”<sup>28</sup> Porém, se essa participação não é transgressora, mesmo assim pode ser transformadora. Em *Underpainting*, especificamente, Marshall reelabora o metaquadro de pinturas do acervo artístico, deslocando-o de uma exibição privada de propriedade e prestígio para um espaço social de contemplação e aprendizado. Essa ocupação pode ser benevolente, mas ainda é uma ocupação; como diz Marshall em outro contexto, ela é “insurgente” porque é “negra e bonita”.<sup>29</sup> Além

disso, em vez de uma cena de distração (como costuma ser mostrada nas fotografias de museu de Thomas Struth, por exemplo), a galeria torna-se um lugar de atenção. Com o auxílio da professora, as crianças poderiam até ser levadas a “garimpar o museu” e fazê-lo sem nenhuma fratura aparente da comunidade negra: jovens e velhos, homens e mulheres, indivíduos ou grupos, eles coexistem sem dificuldade.<sup>30</sup> Enquanto Marshall se empenhou durante muito tempo para inserir figuras negras no espaço da pintura, ele trabalha atualmente para posicionar crianças negras no espaço do museu, e os dois projetos estão interligados: “A baixa frequência de ‘afro-americanos’ [a museus] está correlacionada a sua baixa visibilidade na arte”.<sup>31</sup>

Como *O ateliê do pintor* (1855), de Courbet, *Underpainting* poderia ter o subtítulo de “Uma alegoria real”. No sentido etimológico, um estúdio é um lugar de estudo e, tradicionalmente, como na

24 Edward Said, *Cultura e imperialismo*, trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 104-64.

25 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, pp. 44, 38, 57. Morrison continua: “Penso que essas questões – autonomia, autoridade, novidade e diferença, e poder absoluto – não só se tornam os temas e as premissas principais da literatura norte-americana, como também cada uma é possibilitada, moldada e ativada por uma consciência complexa e pelo emprego de um africanismo constituído. Foi esse africanismo, implementado enquanto cruzeira e selvageria, que forneceu o solo e a arena para a elaboração da quintessencial identidade americana” (p. 44).

Para um relato admirável dessas questões relativas à arte norte-americana, ver Huey Copeland, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

26 Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, em *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, org. e trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225. Haveria uma alusão em *Underpainting* ao slogan racista recentemente descoberto sob o modernista *Quadrado negro* (1915), de Malévitch?

27 Ver, em particular, MTL Collective, “From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art”, *October*, 165, 2018.

28 J. Marshall citado em Murray Brown, “Kerry James Marshall”, op. cit. Para Marshall, o artista deve envolver predecessores significativos: “Uma das coisas que um trabalho de arte deve fazer é mostrar o modo como a pintura de uma pessoa se constrói sobre as inovações de outras”. Kerry James Marshall, p. 252.

29 J. Marshall, “Shall I Compare Thee...?”, op. cit., p. 79.

30 Ver Lisa G. Corrin (org.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. Baltimore: The Contemporary; New York: The New Press, 1994. Aqui, como no trabalho de Wilson, *mining* conota ao mesmo tempo exploração, extração e reivindicação.

31 J. Marshall, “Just Because”, op. cit., p. 242.

pintura de Courbet, o artista é seu protagonista. Mais uma vez Marshall opera uma abertura social da categoria: o estúdio se torna uma sessão de grupo no museu, e, em vez de um mentor cego a seu séquito distraído, vemos uma professora concentrada em seus alunos extasiados. "Estamos comprometidos com a ideia de que estudo é o que a gente faz com outras pessoas", comenta Fred Moten em *The Undercommons* (2013). "É conversar e caminhar com outras pessoas, trabalhar, dançar, sofrer, alguma irredutível convergência dos três, sob o nome de prática especulativa."<sup>32</sup> A "underpainting" no museu encontra eco nos "subcomuns" [*undercommons*] na universidade, e tanto Marshall como Moten exigem uma "organização profética" desses domínios, com uma mistura análoga de diferentes linguagens, cada

32 Stefano Harney e Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Autonomedia, 2013, p. 110.

33 *Ibid.*, p. 31.

34 J. Marshall citado em Murray Brown, "Kerry James Marshall". Na primeira frase de "The Case of Blackness" (2008), uma reflexão sobre Fanon, Moten escreve:

"O discurso cultural e político sobre a patologia negra tem sido tão generalizado que poderíamos dizer que constitui o fundo contra o qual todas as representações de negros, de negritude ou de preto (a cor) ocorrem". *Criticism*, 50: 2, 2008, p. 177.

35 S. Harney e F. Moten, *The Undercommons*, op. cit., p. 26. "Isso será considerado roubo, ato criminoso. E é, ao mesmo tempo, o único ato possível!" (p. 28).

36 M. Brown, "Kerry James Marshall"; J. Marshall, "The Legend of Sun Man Continues" (2010), em *Kerry James Marshall*, op. cit., p. 249. Para Marshall, tais cenas são associadas, historicamente, à Igreja; em suas pinturas ele visa capturar cenas similares em atividades seculares no presente.

37 Wall, introdução a *Kerry James Marshall*, p. 18.

qual em seu próprio meio.<sup>33</sup> Eles também concordam que a "patologia negra" é excessiva. "Tem coisas que não faço", Marshall diz simplesmente. "Você não vê imagens de pessoas negras vitimizadas no meu trabalho; você não vê imagens de pessoas negras abjetas no meu trabalho."<sup>34</sup> No entanto, eles diferem em tom e tática. Para Moten, "o subcomum do esclarecimento [está] onde o trabalho é feito, onde o trabalho é subvertido, onde a revolução ainda é negra, ainda é forte".<sup>35</sup> De seu lado, Marshall visa associar "as pessoas negras à alegria" e fazê-lo em cenas evocativas de "conforto" e "salvação".<sup>36</sup>

Esse programa o levou, algumas vezes, a "imaginar a vida hipotética das pessoas negras [...] nas condições românticas e pastorais de seus senhores de escravizados".<sup>37</sup> Um exemplo dessa remodelação hiperbólica é *Gulf Stream* [A corrente do Golfo] (2003), uma revisão radical da pintura homônima de Winslow Homer: em vez da imagem melodramática de um homem negro deitado sozinho num barco sem mastro à mercê dos tubarões que o rodeiam e de uma tromba-d'água

que se aproxima, Marshall oferece uma imagem entre kitsch e zombeteira de quatro pessoas velejando alegremente ao pôr do sol.<sup>38</sup> Embora muitas vezes situe os dias felizes no passado, Marshall também alinha sua prática a "predições da sorte e a leituras de sonhos", recorrendo assim às "possibilidades imaginativas" de fontes que vão dos quadinhos de Marvel a Sun Ra. "Há uma dose pesada de anseio messiânico em todos os seus sermões", escreve Marshall sobre esses precedentes, "uma combinação de *realpolitik* e mitopoética."<sup>39</sup> Essa mistura caracteriza sua arte.

Concluo com uma última olhada em *Underpainting*. De fato, a pintura nos pede para estar em dois lugares ao mesmo tempo – olhar o quadro real diante de nós e imaginar a pintura fictícia que só as crianças podem ver. Esse duplo posicionamento, simultaneamente central e tangencial, evoca o dispositivo da anamorfose, isto é, de uma imagem distorcida que só pode ser apreendida quando vista de um ângulo oblíquo. Em *School of Beauty*, Marshall alude ao exemplo mais famoso de anamorfose na pintura ocidental. Em *Os embaixadores*, Holbein apresenta dois diplomatas franceses na corte inglesa cercados por símbolos de poder e conhecimento. No entanto, uma aparição emerge da base do quadro como se saída da alucinação de um túmulo, uma coisa iridescente que os aristocratas não podem detectar.<sup>40</sup> Mas, vista da extrema esquerda da pintura, esse item se revela um crânio, que de súbito desloca *Os embaixadores* para a categoria das *vanitas*: o

*memento mori* da caveira é um lembrete de que não há poder nem conhecimento que permita a qualquer mortal transcender a morte. Jacques Lacan fez uma leitura do crânio segundo suas próprias luzes: seria um falo, o símbolo da castração, a falta fundamental que toda criança precisa aceitar quando entra na linguagem e na sociedade.<sup>41</sup> Em *School of Beauty*, Marshall substitui o crânio-falo de *Os embaixadores* pela cabeça loira de uma garota branca, e não é uma garota qualquer – é a Bela Adormecida do filme clássico da Disney de 1959. Assim, ele inverte a cabeça anamórfica de Holbein

38 Na verdade, Marshall efetua um desdobramento da revisão que Holmer já havia feito a partir de *Watson e o tubarão* (1778), de John Singleton Copley.

39 J. Marshall, prefácio a *Kerry James Marshall*, p. 227, e "The Legend of Sun Man Continues", op. cit., p. 249.

40 Em *Modos de ver* ([1972] trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999), John Berger associa o globo em *Os embaixadores* ao advento da violência racial do colonialismo e do imperialismo.

41 Ver Jacques Lacan, *O seminário – livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, pp. 87-91.



não apenas literalmente (da esquerda para a direita), mas também retoricamente: angelical em lugar de diabólica, a Bela Adormecida representa não o fato traumático da castração-morte, e sim uma fuga fantástica de um tempo enfeitado. Como os embaixadores, nenhum dos adultos em *School of Beauty* pode vê-la; contudo, dois bebês a veem e não têm medo nenhum: a menina aponta para a Bela Adormecida enquanto o menino espia embaixo dela. Ela é uma vinheta que indica um convite divertido em vez de uma iniciação dolorosa. Marshall introduziu “moças angelicais” também em outras pinturas; como em *School of Beauty*, elas parecem em sintonia com essa memória primeva de felicidade: “Gosto do rosto marrom-escuro da minha mãe, porque quando eu era criança ele parecia pairar sobre mim dia após dia, irradiante, como um enorme sol sépia”.<sup>42</sup>

Hans Holbein, o Jovem,  
*Os embaixadores*, 1533. Óleo  
 sobre carvalho, 207 x 209,5 cm.  
 © National Gallery, Londres / Art  
 Resource, Nova York.

42 J. Marshall, “Just Because”,  
 p. 243.

Entretanto, nem tudo é plenitude em *Underpainting*; ainda há aquela divisória no meio do quadro. Através dessa brecha vemos uma nesga de marrom. Seria uma pintura na parede do fundo? Mas não há parede no fundo; as galerias se abrem para outras salas, ocupadas por outros grupos. Então, o que é essa obra não vista? Poderia ser a pintura que está diante de nós, já incluída no museu. Ou a nesga marrom seria uma fração anamórfica da pintura que está na frente dos alunos, o tema da aula. Ora, novamente, de certa forma, poderia ser ambas ao mesmo tempo. Nos dois casos, *Underpainting* aponta para um quadro que, apenas preparado, resta a ser terminado. E isso, por sua vez, supõe um desejo que ultrapassa “ver figuras ainda não percebidas” ou ver imagens ainda não pintadas.<sup>43</sup> A consciência dupla não pode ser suturada; embora similares, as perspectivas “afro-americana” e “americana” permanecem assintóticas. No entanto, nessa difícil diferença, nessa brecha traumática, Marshall também sugere uma abertura angelical, um portal para outra maneira de ver e estar (juntos).<sup>44</sup>

43 J. Marshall, “The Legend of Sun Man Continues”, p. 249.

44 Esse portal poderia estar relacionado às frestas do realismo mágico em romances recentes, como *The Underground Railroad: Os caminhos para a liberdade* (2016), de Colson Whitehead, e *Passagem para o Ocidente* (2017), de Mohsin Hamid; quando os acontecimentos históricos se tornam insuportáveis, a narrativa propõe uma abertura, como uma saída de emergência fantástica. Longe de se fixar no trauma, isso tampouco é um esquecimento do trauma, mas uma passagem imaginária através dele. Finalmente, e se os visitantes brancos percorressem essas galerias de arte com essas crianças negras de *Underpainting* em mente e o museu fosse vivenciado como um *bardo* budista?

**PARTE III**  
**Mídia e ficção**

Por mais de meio século, o romancista William Gaddis trabalhou intermitentemente num manuscrito sobre a curta vida da pianola nos Estados Unidos. Por que se ocupar durante tanto tempo com uma forma ultrapassada de divertimento? “*Agapē Agape* é uma celebração satírica da conquista da tecnologia e do lugar da arte e do artista numa democracia tecnológica”, escreveu Gaddis em um projeto para o livro, no começo da década de 1960. “Assim como em ‘The Secret History of the Player Piano’, ele explora o crescimento dos Estados Unidos em termos da evolução dos aspectos programáticos e organizacionais da mecanização na indústria e na ciência, na educação, no crime, na sociologia, no lazer e nas artes, entre 1876 e 1929.”<sup>1</sup> Esse foi um vasto projeto, e ele foi demais para Gaddis. Felizmente, seus quatro grandes romances se interpuseram, cada qual uma celebração satírica por si só, e todos importantes para o desenvolvimento da literatura norte-americana do pós-guerra: *The Recognitions* (1955), *JR* (1975), *Alguém parado lá fora* [*Carpenter’s Gothic*] (1985) e *A Frolic of His Own* (1994). “The Secret History of the Player Piano” não desapareceu; na realidade, Gaddis muitas vezes se valeu de seus temas. Uma figura trabalhando arduamente num complicado tratado é um elemento constante em sua ficção (em *JR* um personagem chamado Jack Gibbs se debate em torno desse mesmo manuscrito), e, com o passar dos anos, ele escreveu vários ensaios sobre tópicos relacionados, postumamente reunidos em *The Rush for Second Place* (2002). No começo de 1997, Gaddis foi diagnosticado com câncer terminal, o que o motivou a destilar sua massa de notas, recortes de jornais, esboços e rascunhos numa ficção de 84 páginas manuscritas. Ele morreu no ano seguinte e nos deixou essa versão de *Agapē Agape* (2002).

Como seus outros romances, *Agapē Agape* é quase totalmente falado, o solilóquio de um homem agonizante na cama, que é e não é Gaddis. Em um estado frenético de extrema agitação (acentuado pelas doses de prednisona que Gaddis tomava para seu enfisema), ele se esforça para reunir os pedaços de seu livro e de seu corpo e então concluir e morrer; seu prazo é improrrogável. Para suas obras

1 William Gaddis, “Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano”, em *The Rush for Second Place*, org. Joseph Tabbi. New York: Penguin, 2002, p. 142.

anteriores de ficção, Gaddis monitorava seus diversos personagens, ideias e riffs em séries de notas pregadas nas paredes à sua volta.

*Agapē Agape* também é composto como uma colagem de textos, um último solo delirante. Mais do que os outros livros, este faz um tema de seu próprio (des)fazer e nesse processo dramatiza o dilema do autor. Imaginemos um cruzamento de Marcel Proust recostado na cama, divagando sobre sua vida de escritor, com Walter Benjamin, em seus últimos dias na Bibliothèque Nationale, reordenando suas notas para *Passagens*, e acrescentemos uma pitada do "Não posso continuar, vou continuar" de Samuel Beckett e uma boa dose da arenga ininterrupta de Thomas Bernhard, um contemporâneo a quem o sucedâneo de Gaddis acusa de plágio antes do fato. A acusação, entretanto, também poderia ser invertida: *Agapē Agape* lembra *Beton* (1982), o romance de Bernhard sobre um escritor incapaz de começar a biografia de um compositor. No final, quando o homem agonizante se apressa em pôr suas coisas em ordem, ele se identifica com Lear, mas seu Lear é um alto modernista enlouquecido por um mundo negligente que descambou na cultura de massa. Livro e corpo aos pedaços ao seu redor, ele fixa uma nota aqui, um sintoma acolá; puxa-os como fios e os deixa cair de novo num emaranhado de observações e obsessões. Ele não tem tempo a perder, mas deixa-o escapar com seus pensamentos volteantes e súplicas gaguejantes:

Não mas acontece que eu preciso explicar tudo isso porque não sei, não sabemos quanto tempo resta e tenho que trabalhar no, terminar esse trabalho meu enquanto eu, bem, eu trouxe toda esta pilha de livros notas páginas recortes de jornal e sabe Deus o que mais, selecionar e organizar tudo [...] é disso que meu trabalho trata, do colapso de tudo, do sentido, da linguagem, dos valores, da arte, desordem e confusão por todo lado que se olhe, a entropia que submerge todas as coisas visíveis, divertimento e tecnologia e toda criança de quatro anos com seu computador, todo mundo seu próprio artista de onde tudo isto veio, o sistema binário e o computador de onde a tecnologia veio antes de mais nada, entende?²

2 Id., *Agapē Agape*. New York: Viking, 2002, pp. 1-2; a não ser quando indicado, todas as demais citações deste ensaio são dessa obra.

Para o homem agonizante, essa luta entre ordem e entropia é pessoal, mas também é o dilema filosófico desse livro e a questão prática de sua época.

Excêntrica enquanto artefato deslocado, a pianola é central para a história secreta que dá pretexto ao romance, o abre-te sésamo para a "estrutura padronizada da tecnologia moderna e para a bem-sucedida democratização das artes na América".<sup>3</sup> Os objetos antiquados que intrigavam os surrealistas também possuíam essa rica ambiguidade, e Benjamin olhou da mesma forma para tais coisas em busca da "iluminação profana" dos sonhos históricos que elas criptografavam. (Em seu ensaio de 1929 sobre o surrealismo, ele listou "[as] primeiras construções de ferro, [as] primeiras fábricas, [as] primeiras fotografias, [os] objetos que começam a extinguir-se, [os] pianos de cauda".)<sup>4</sup> Nesse sentido, a *idée fixe* do homem agonizante, que ele telegrafia como "toda minha tese divertimento os pais da tecnologia", poderia ter interessado a Benjamin, que ganhou uma pequena participação no livro. Entretanto, a noção de que a mecanização é interna à arte, e até teve início na arte, parece inverter a visão benjaminiana de que ela revolucionou a arte de fora para dentro, a partir do mundo da indústria. De forma dialética (para não dizer diabólica), o homem agonizante lamenta os efeitos da mecanização mesmo ao implicar a arte nessa degradação tecnológica.

Para esse duplo de Gaddis, a história relevante da mecanização começa com os autômatos do Iluminismo de Jacques de Vaucanson (embora ele também observe os órgãos hidráulicos de Heron de Alexandria e os pássaros de ouro de Bizâncio, tão caros a Yeats). Inventor, na década de 1730, de um tocador de flauta e de um pato [mecânico] que evacua, Vaucanson tornou-se inspetor das manufaturas de seda na França e, em 1756, transformou a indústria com teares mecânicos controlados por cilindros perfurados. Foi literalmente a partir das peças

desse aparelho, restaurado no Conservatoire des Arts et Métiers, que Joseph Jacquard concebeu seu tear com cartão perfurado em 1804, o qual, três décadas depois, inspirou a Charles Babbage sua "máquina analítica", um antecessor do computador

3 Id., "Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano", op. cit., p. 142.

4 Walter Benjamin, "Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia", em *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 24-25.

[A citação em português está ligeiramente modificada, N. T.]

contemporâneo. Para o homem agonizante, a pianola é um termo perdido entre essas duas últimas máquinas, o intermediário em extinção entre a era industrial e a digital: “[...] o início da chave de ordenação e dos cartões perfurados e da IBM e da NCR e de todo o mundo acionado que herdamos de algum rolo de pianola ordinário”. Ela se torna o número mágico em seu próprio histórico da automação, o que explica por que “ordenar toda a cronologia de 1876 a 1929” é tão importante para ele. Por que essas datas? Uma cronologia em *The Rush for Second Place* nos informa que a pianola Pianista foi exibida pela primeira vez em 1876 na Exposição Universal da Filadélfia acompanhada de um órgão elétrico; 1876 é também a data de nascimento do telefone. O fim da pianola veio em 1929, com a disseminação dos gramofones e dos rádios (nos Estados Unidos, em 1920, havia 5 mil rádios; em 1924, eram 2,5 milhões de aparelhos), o advento do cinema sonoro e a primeira demonstração pública da televisão. Essa história é intencionalmente abreviada. Em 1876, por exemplo, Gaddis inclui a Associação da Ciência Cristã, mencionando os termos de sua carismática fundadora, Mary Baker Eddy: “Eu atrelo para sempre a palavra *Ciência a Cristianismo*; e erro a *sentido pessoal*; e exorto o mundo a lutar por essa ideia”.<sup>5</sup> Para Gaddis, essa “eliminação da falha por meio da análise, da medição e da previsão” é o grande poder da tecnocracia, mas é um poder que pode prevalecer sobre todas as matérias do espírito, na religião e na arte, “em que verdade e erro são possibilidades interdependentes em busca de uma perfeição não predeterminada”.<sup>6</sup> Além disso, Gaddis argumenta em seu projeto, “a carreira da pianola seguiu em paralelo ao empenho por ordem e a tendências patrióticas para a estandarização e a programação, com contribuições de McCormick (patentes), Rockefeller (indústria), Woolworth (*merchandising*), Eastman (fotografia), Morgan (crédito), Ford (linha de montagem, polícia de fábrica), Pullman (cidade modelo), Mary Baker Eddy (ontologia aplicada), Taylor (estudos do tempo), Watson (behaviorismo), Sanger (sexo) etc. etc.”.<sup>7</sup> Claramente, Gaddis está preocupado menos com a mecanização em si do que com “o princípio mais generalizado de organização” que continua a governar

“a automação e a cibernética, a matemática e a

5 Mary Baker Eddy citada em *The Rush for Second Place*, op. cit., p. 147.

6 W. Gaddis, “Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano”, op. cit., p. 143.

7 *Ibid.*, pp. 143-44.

física, a sociologia, a teoria do jogo e, por fim, a genética”.<sup>8</sup> Claramente, também, esse projeto levou o próprio Gaddis a um “empenho por ordem” quase paranoico. Ao mesmo tempo, sua breve história de técnicas obsoletas aponta igualmente para um contra-argumento à sua visão da organização total: a racionalização nem sempre é racional, a invenção da mídia está cheia de impasses, e o avanço científico muitas vezes está ligado a catástrofes tecnológicas.

Para o homem agonizante, a pianola também fornece uma ocasião para refletir sobre a representação e a reprodução, e aqui ele recorre a três linhas conservadoras do pensamento pop-platônico: a representação é ilusória, logo, perigosa; a reprodução é dispersiva, logo, entrópica (ele está chafurdado nas versões do próprio texto, uma condição bastante comum entre os escritores na era da reprodutibilidade eletrônica); e, por fim, a replicação é inquietante, logo, subversiva, “esse demônio perigoso que não conseguimos controlar não é exatamente parte da gente, mas pode nos forçar a fazer coisas”. Esse último ponto atualiza a antiga visão da tecnologia como um Frankenstein descontrolado, e o homem agonizante faz um riff sobre uma variedade de estranhos bonecos, desde a Olympia de E. T. A. Hoffmann até Dolly de Ian Wilmut, em cuja honra ele transforma uma “canção da inocência” blakiana num fragmento de experiência mefistofélica: “*Little lamb, who made thee? Dost thou know who made thee? [...] Doctor Wilmut made thee, Doctor Ian Wilmut cloned thee outside Edinburgh*” [Ovelhinha, quem te fez? Não sabes quem te fez? [...] Foi doutor Wilmut quem te fez, doutor Ian Wilmut te clonou fora de Edimburgo]. Para o homem agonizante, o perigoso demônio da replicação mira o artista em específico, “a tecnologia que o artista criou sendo usada para eliminá-lo”. E, nessa automação da arte, a pianola figura entre o flautista de Vaucanson e “toda criança de quatro anos com seu computador”: de acordo com Gaddis, a pianola servia para dissuadir intérpretes potenciais e para desqualificar os reais, de modo que seu sucesso (em 1919 foram produzidas mais pianolas do que pianos convencionais) quase acabou com o cultivo da prática real da interpretação na classe média.

8 *Ibid.*, p. 143.

Os anos de 1876 a 1929 viram o advento da arte modernista e da sociedade do espetáculo – o cinema sonoro e as primeiras televisões, como já foi mencionado, surgiram perto do fim desse período. Não obstante, a oposição implícita entre prática ativa e entretenimento passivo é um clichê da crítica cultural e se coaduna com outros binários familiares, como arte séria *versus* cultura de massa e vanguarda *versus* kitsch. Nesse aspecto, o homem agonizante se coloca na linha elitista dos críticos associados a *The Criterion* (tanto a nova como a antiga versão) e à *Partisan Review*, embora, por vezes, sua diatribe não seja tão reativa. Se não trata a alta e a baixa cultura em termos adornianos como “metades dilaceradas da liberdade integral que, no entanto, não é igual à soma das duas”, ele esboça uma dialética entre composição musical e reprodução mecânica.<sup>9</sup> Alguns compositores, Franz Liszt, por exemplo, afirma o homem agonizante, tendiam para uma “batida de banjo” com o fim de se adequar à regularidade tosca da pianola, enquanto outros, como Maurice Ravel, preferiam os ritmos complexos para anulá-la. Isso é determinista demais, mas o pensamento dele a respeito de Glenn Gould possui mais nuances. É sabido que esse intérprete supremo se retirou para o estúdio de gravação; contudo, ao fazê-lo, propõe o homem agonizante, Gould se entregou tão completamente à manipulação tecnológica que superou a oposição entre interpretação e mecanização; sua imersão na mediação foi tal que ele se voltou para o outro lado, o da imediaticidade: “Ele queria ser o Steinway porque odiava a ideia de estar entre Bach e o Steinway [...]; ele teria controle total com seus cortes, seu processo de edição e as alterações tonais que chamava de trapaça criativa para alcançar a interpretação perfeita”. A música representou por muito tempo esse tipo de graça na arte – o homem agonizante cita T. S. Eliot sobre “a música tão profundamente ouvida/ Que aos ouvidos se furtou, mas vós, sois a música/ Enquanto a música perdura”.<sup>10</sup> Claramente, Gaddis vê um espírito similar em Gould, pois ele também procura a imediaticidade da

voz pura pela mediação de textos colados: “entre o leitor e a página o que se passa, essa solitária empresa”. Entretanto, essa busca pela “realidade imediata” – ou “a flor azul no jardim da técnica”,

9 Theodor Adorno, carta de 18 de março de 1936 a Walter Benjamin, em *Correspondência (1928-1940) Adorno-Benjamin*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 210.

10 Em T. S. Eliot, “The Dry Salvages”, em *Poesia*, trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1981, pp. 223-24 [N. T.].

como Benjamin expressou em seu famoso ensaio sobre a reprodução mecânica – pode ser um feitiço sedutor (esse é o maior problema de grande parte da nova arte de mídia), e Gaddis é mais sutil na prática que o homem agonizante na teoria.<sup>11</sup> Seus romances não buscam transcender os discursos corriqueiros que eles reescrevem – as linguagens da publicidade em *JR*, do fundamentalismo cristão em *Alguém parado lá fora* e do direito em *A Frolic of His Own*. Nas palavras precisas de Joseph Tabbi, editor de *Agapē Agape* e de *The Rush for Second Place*, Gaddis trabalhava “assistindo às operações do poder, apropriando-se de sua linguagem, reciclando seu volumoso lixo” para criar um espaço crítico “sob regimes de informação, irrealidade e dominação burocrática”.<sup>12</sup> Nesse sentido, ele é menos um Lear alto-modernista que um inconveniente bufão do discurso cotidiano.

Mais uma vez, sua história da tecnologia por meio da pianola é esquemática, mas esse esquematismo é que é o ponto: a história é uma colagem de trechos encontrados em versões mais ou menos persuasivas. Gaddis extrai alguns de seus fragmentos de Platão, Nietzsche, Freud, Norbert Wiener, Johan Huizinga e Benjamin (os dois últimos participam de um diálogo hilariante em *Agapē Agape*), porém outros não citados também vêm à mente: Lewis Mumford em *Technics and Civilization* [Técnica e civilização] (1934), Sigfried Giedion em *Mechanization Takes Command* [A mecanização assume o comando] (1955) e Hugh Kenner em *The Counterfeiters* [Os falsificadores] (1968) e *The Mechanic Muse* [A musa mecânica] (1987), bem como, mais distantes, Friedrich Kittler (com sua noção de redes de discurso), Gilles Deleuze (com sua ideia de sociedade de controle) e Jacques Attali (com seu estudo sobre a economia política da música). Embora mais tecnologicamente determinista do que esses pensadores, Gaddis não é indiferente à intervenção social. Essa preocupação é indicada por seu

título enigmático. *Agapē Agape*, como nos conta o homem agonizante, é “aquela festa do amor nos primeiros tempos da Igreja” que celebrava a criação do Universo e que, ele acredita, é reencenada em pequena escala a cada execução artística: “É isso que foi perdido, que não se encontra nesses

11 W. Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1936], em *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 186. Ver também meu *O complexo arte-arquitetura*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

12 Joseph Tabbi, “Introduction”, em *The Rush for Second Place*, op. cit., p. xi. Seu grande legado nesse aspecto é George Saunders.

produtos das artes imitativas feitos para reprodução em grande escala". Aqui, a força negativa da mecanização na arte é o definhamento menos da aura benjaminiana do que de duas outras qualidades – risco individual por um lado, participação comunal por outro. Mais adiante, o homem agonizante brinca com a palavra "ágape": a comunidade do amor invocada pela arte, diz, está sempre perplexa com sua contraparte, "o rebanho entorpecido e a ágape silenciada ante o sangue o sexo e as armas [...] acabou-se a elite não para onde quer que se vá apenas a extensão da multidão com a sua, como ele chamou, o que Huizinga chamou sua sede insaciável de recreação trivial e de sensacionalismo cru, a massa dos medíocres alargando o abismo". Todas essas ideias – a arte como ritual eucarístico, a comunidade perdida da experiência estética, o rebanho estúpido da cultura de massa – são elementos constantes do discurso do alto modernismo e, de novo, costumam ser reacionárias (e, para completar, às vezes antissemitas). Mas Gaddis é esperto demais para deixar pontas soltas, e o homem agonizante, em todo caso, não é idêntico a ele. Gaddis também é fascinado por outra palavra grega, *aporia*, a qual define como "diferença, descontinuidade, disparidade, contradição, discordância, ambiguidade, ironia, paradoxo, perversidade, opacidade, obscuridade, anarquia, caos", e a saúda com um "viva!".<sup>13</sup> Ainda que lamenta o abismo entre arte de elite e entretenimento de massa em nome da ágape, Gaddis aprecia outros abismos, outras aporias, que abrem espaços para o experimento e a dúvida, a atividade criativa e o pensamento crítico. Para ele, então, ágape e aporia estão em tensão, talvez do mesmo modo que ordem e entropia; o primeiro termo em cada par oferece um pouco de esperança e razão; o outro, um pouco de espaço de manobra e iluminação.

É aí que o homem agonizante e Gaddis se apartam. O homem agonizante, a respeito da democracia, cita Flaubert – "todo o sonho da democracia consiste em elevar o proletariado ao mesmo nível de estupidez da burguesia" – e faz uma revisão maldosa disso: "rebaixar o nível de estupidez da burguesia ao apetite subliterário do proletariado".<sup>14</sup> Aqui ele vai além da crença da alta modernidade no distanciamento estético e na dificuldade artística em direção à reação

política e ao racismo de classe: "A multidão, a massa, o rebanho sempre será detestável. Nada tem importância salvo um pequeno grupo de intelectos, sempre os mesmos, que passam o bastão". Por um momento, o homem agonizante considera as tentativas de criar uma ponte entre elite e rebanho empreendidas por Tolstói e Whitman, mas as descarta por considerá-las absurdas hoje: "Nossa linguagem literária não é adequada a esse rebanho comum de milhões de pessoas por aí afora talvez eles estejam inventando o seu, tem ido ao cinema ultimamente? Ouviu as letras de suas músicas?! Cara, quer dizer como se eu tivesse ouvido isso seu cuzão de merda faça um boquete nesse filho da puta cada um é o próprio artista nesta democracia das artes".

Gaddis, por sua vez, é levado a momentos de dissociação de uma maneira que não ocorre com o homem agonizante – no sentido eliotiano de uma "dissociação de sensibilidade" – e tira o melhor partido deles. Apesar de sua simpatia pelos modernistas e seus firmes princípios, ele também realiza experimentos na linguagem demótica de autores pós-modernos, como Robert Coover, Don DeLillo, Harry Mathews, Joseph McElroy e, acima de todos, Thomas Pynchon (cujo interesse pela entropia, além da propensão à paranoia, ele compartilha). Muitas vezes essa distinção entre modernistas e pós-modernistas é artificial, e Gaddis parece escrever no fosso entre as duas ordens de imaginação linguística. E aqui outros pares vêm à mente, não só Bernhard em *Beton*, como Max Frisch em *Der Mensch erscheint im Holozän* [O homem no Holoceno] (1979) e William Gass em *Willie Masters' Lonesome Wife* [A vida da solitária esposa de Willie Masters] (1968). Como essas obras, *Agapē Agape* existe no limiar entre técnicas modernistas de colagem e modos posteriores de escrita, hoje chamados arquivísticos e autoficcionais. Ao contrário do homem agonizante, Gaddis não lamenta a morte pós-modernista do autor porque sabe que o escritor está sempre em via de ser encarnado em uma nova roupagem. Enquanto isso, ele faz com que seu sucedâneo examine diferentes atitudes sobre arte, tecnologia e sociedade, caçoando delas e defendendo-as sucessivamente, suspenso entre ágape e aporia, ordem e entropia. Em um momento, o homem agonizante é um ressentido honesto; em outro, um trapaceiro cínico cuja arenga na maior parte é

13 W. Gaddis, carta a George Comnes, citada em Tabbi, "Introduction", op. cit., p. xiii.

14 Essa é uma das *idées reçues* [ideias feitas] que Flaubert lista em seu dicionário com essa temática.

piada: "Sou claramente a pessoa qualificada para uma obra como esta, primeiro porque não sei ler música nem tocar nada além de um pente. Depois porque só uso material de segunda mão que qualquer tribunal descartaria como ouvir dizer, de modo que podemos reduzi-lo a conversa-fiada como tudo o mais, e por fim. Por fim, a verdade é que não acredito em nada disso". Ainda em outro momento, seu último, na realidade, o homem agonizante é esperançoso, ao convocar seu antigo eu artístico, que é sempre um eu futuro em formação: "Aquele Jovem que podia fazer qualquer coisa".

## 14 Olho-robô

Nascido em 1944 de pai indiano e mãe alemã, Harun Farocki estudou na Academia Alemã de Cinema e Televisão em Berlim de 1966 a 1968. Isso o situa no âmbito dos celebrados diretores do Novo Cinema Alemão, como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders, mas sua prática está mais próxima do cinema engajado de Alexander Kluge, Helke Sander, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Politizado pela Guerra do Vietnã na década de 1960 e pela Fração do Exército Vermelho [Grupo Baader-Meinhof] nos anos 1970, Farocki, como esses quase contemporâneos, desenvolveu um cinema crítico, focado na imagem como "um meio de controle técnico".<sup>1</sup> Essa postura crítica é fundamental em seu trabalho, marcado também pela diversidade: mais de cem filmes e vídeos, muitos feitos para a televisão; numerosas peças de rádio; uma longa lista de livros, artigos, resenhas e entrevistas; e, relativamente tarde em sua carreira, um bom número de videoinstalações em galerias e museus.<sup>2</sup> Os filmes variam, tanto em estilo como no assunto, de um *thriller* psicológico aos filmes-ensaio pelos quais é mais conhecido. Farocki faleceu em 2014, tendo deixado numerosos projetos inacabados.<sup>3</sup>

Entre os filmes-ensaio estão *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1988), *Como viver na República Federal da Alemanha* (1990), *Videogramas de uma revolução* (1992), *A saída dos operários da fábrica* (1995), *Eu pensei que estava vendo condenados* (2000) e *Olho / Máquina I-III* (2001-03). Aqui, Farocki recupera, corta e reenquadra ima-

1 Volker Pantenburg, "Visibilities: Harun Farocki between Image and Text", em Harun Farocki, *Imprint / Writings*, orgs. Susanne Gaensheimer e Nicolaus Schafhausen. New York: Lukas & Sternberg, 2011, p. 18. Farocki fez não menos que três filmes sobre a Guerra do Vietnã.

2 Farocki editou e contribuiu para a *Filmkritik* até sua demissão em 1984; também escreveu para *Die tageszeitung* e *Jungle World*, entre outras publicações. Além de ter examinado métodos industriais, ele os praticou: "Em meu trabalho, tento fazer um composto segundo

o modelo da indústria siderúrgica, em que todo resíduo volta para o processo de produção e quase não se perde energia. Financio a pesquisa básica com um programa radiofônico; os livros estudados durante o período de pesquisa são abordados em programas sobre livros, e alguma coisa do que observo enquanto estou fazendo esse trabalho aparece em programas de televisão" (*Imprint / Writings*, op. cit., p. 32). Seu movimento na direção das videoinstalações também acompanhou o destino industrial do cinema: ao entrar em

parte para a história, moveu-se em parte para a galeria de arte e o museu.

3 Farocki era cético quanto à categoria do filme-ensaio. O termo "é inadequado", comentou, "assim como 'filme-documentário', que tampouco é particularmente apropriado. Na televisão, quando ouvimos muita música e vemos paisagens – hoje em dia isso é chamado de filme-ensaio, também. Muita atmosfera e jornalismo difuso é ensaio" (entrevista de 2000 com Rembert Hüser, citada em *Imprint / Writings*, op. cit., p. 38).

gens de arquivos – grande parte extraída de gravações institucionais, filmes industriais, vídeos educativos, imagens de câmeras de vigilância e filmes caseiros – de assuntos variados, como práticas de trabalho, métodos de treinamento, testes de armamentos, cenários controlados e vida cotidiana. Muitas vezes ele desacelera essas imagens, repete-as em diferentes justaposições e discute-as em narrações que vão do analítico ao inexpressivo; como efeito, temos a impressão de estar vendo essas representações com ele, pela primeira vez. Nesse aspecto, seus filmes-ensaio são pedagógicos sem serem pedantes: a inteligência neles contida, extraída das imagens e modulada pelo comentário, é irônica, elíptica e generosa demais para ser sentida como redutora ou rígida, e de qualquer maneira a voz fílmica não pode ser identificada estritamente com Farocki.<sup>4</sup> Sua maneira de trabalhar a montagem como um agregado recorrente de *leitmotive* adjacentes também dá muito o que fazer aos espectadores, convidados a refletir sobre os textos-imagens que ele reúne para nós. (“Procuro não adicionar ideias ao filme”, observou; “tento pensar no filme de modo que as ideias emergem da articulação fílmica.”)<sup>5</sup> Na realidade, somos convidados a pensar essas combinações o mais dialeticamente possível, com a compreensão tácita (se atentarmos para a ética da voz fílmica) de que o quebra-cabeça continuará aberto no final – um problema a reconsiderar, precisamente uma tentativa de revisar, num momento posterior, numa conjuntura diferente.

Os filmes-ensaio têm uma dimensão forense e um imperativo mnemônico. De *Imagens do mundo* a *Olho/Máquina* e outros mais, Farocki justapõe imagens significativas de vários momentos da indústria capitalista – de uma simples prensa mecânica, por exemplo, a um sofisticado míssil – para resgatar a relação, tanto técnica como vivenciada, entre diferentes tipos de trabalho, guerra e representação. Repetidas vezes ele volta aos instrumentos de visão e aos modelos computacionais para efetuar uma dialética entre novas e antigas mídias, destacando o papel do cinema nesse processo. Essa preocupação não só é o foco de sua prática como também a fundamenta em seus meios. Isso lhe permite mostrar tanto quanto falar, e o que ele mostra são sobretudo transformações notáveis na visão e na represen-

4 Isso não quer dizer que esses filmes não sejam *partisans*; ver mais adiante neste capítulo.

5 H. Farocki, *Imprint/Writings*, op. cit., p. 38.

tação. Muitas vezes ele apresenta seus variados expedientes – gravuras que tratam da perspectiva, fotografias aéreas, filmes militares, espetáculos televisionados, videogames e modelos computacionais – não meramente como efeitos da transformação tecnológica, mas como indícios de suas mudanças mais significativas. Como Marx, Farocki pressupõe que cada nova fase de produção e de reprodução estabelece uma nova linhagem de poder e de conhecimento; como Michel Foucault e Jonathan Crary, ele pressupõe que cada nova linhagem envolve uma nova configuração do sujeito.<sup>6</sup>

Embora Farocki às vezes reflita sobre a perspectiva renascentista, ele se debruça com mais frequência sobre o nascimento do cinema.

“A característica central de seu trabalho”, escreve o historiador da mídia Thomas Elsaesser, “é o insight de que o advento do cinema tornou o mundo visível de uma maneira radicalmente nova, gerando amplas consequências para todas as esferas da vida – desde o mundo do trabalho e da produção até a política e nossa concepção de democracia e comunidade –, para a guerra e o planejamento estratégico, para o pensamento abstrato e a filosofia, assim como para as relações interpessoais e os vínculos emocionais, para a subjetividade e a intersubjetividade”.<sup>7</sup> Algumas dessas consequências já haviam sido exploradas na arte pop – logo se pensa em Andy Warhol –, mas Farocki não duplica o mundo da imagem tão passivamente quanto Warhol; como foi dito anteriormente, ele trabalha para indicar sua trajetória histórica por meio de uma arqueologia de seus estratagemas reveladores. Além disso, Farocki era guiado por um imperativo brechtiano de fazer novo uso dessas “inscrições” e, nesse aspecto, reconhece Brecht, assim como Warhol, como sua “influência mais importante”. “Nos dois casos”, afirmou, “o impulso consiste em evitar naturalizar a imagem. A diferença, obvia-

6 Ver especialmente Jonathan Crary, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Em “What is a Camera?, or: History in the Field of Vision” (*Discourse*, n. 15, p. 3 [1993]), Kaja Silverman faz uma extensa comparação entre Farocki e Crary. Os filmes ramificam-se com outros projetos críticos, como os de Paul Virilio, Vilém Flusser, Manuel DeLanda e Samuel Weber. A literatura sobre Farocki é vasta; para textos fundamentais em inglês, ver Thomas Elsaesser (org.), *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, e Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

7 Thomas Elsaesser, “Introduction: Harun Farocki” (2002), *sensesofcinema.com*. Ver também Elsaesser (org.), *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. Essa conjuntura é muito estudada na teoria do cinema; ver especialmente Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

mente, é que Brecht pretende desenvolver um modo de representação, enquanto a arte pop insere outro.”<sup>8</sup> Ou seja, Farocki aplica meios warholianos para fins brechtianos: ele também insere imagens encontradas – isto é, tanto as neutraliza como as subsume – para insistir numa relação crítica com a visão e com o modelo computacional.

“Meu trabalho”, ele comentou, “consiste em buscar o significado submerso, eliminando os detritos das imagens.”<sup>9</sup> Esse desejo de desnudar também é essencialmente modernista; ele se vale ao mesmo tempo da teoria crítica da ideologia, central na tradição marxista, especialmente nos moldes em que foi desenvolvida primeiro por Brecht e depois por Roland Barthes em *Mitologias* (1957).<sup>10</sup> Farocki resenhou esse texto seminal logo depois de sua publicação em alemão em 1964, e seus filmes-ensaio funcionam como críticas do mito à maneira de Barthes, isto é, rearticulações analíticas de imagens ideológicas. A associação de Brecht e Warhol traz à baila Jean-Luc Godard, outra importante influência de Farocki. Como Godard, Farocki produziu um metacinema político. No entanto, enquanto o primeiro focalizava os gêneros clássicos dos filmes de Hollywood, ele se concentrava na exploração industrial-militar do cinema. E, enquanto Godard adotava uma correspondência realista entre câmera e olho que ele então deslocava para provocar uma perturbação, Farocki demonstrava uma reestruturação permanente do olho pela câmera que ele trabalhava

para desconstruir.<sup>11</sup> Essa remodelação, proposta em *Imagens do mundo* e elaborada em *Olho/Máquina*, é o interesse central de sua prática.

O título *Imagens do mundo e inscrição da guerra* propõe que o mundo é mediado por imagens e que a guerra é fundamental para essa mediação; “inscrição”, além disso, sugere que essas condições precisam ser decodificadas. Logo de cara Farocki anuncia seu tema principal – a imbricação de instrumentos de representação com os de destruição –, que o filme de 75 minutos examina por meio de exemplos específicos. À força da repetição, eles adquirem a forma hermenêutica de objetos

8 H. Farocki, numa entrevista de 1998 com Rolf Aurich e Ulrich Kriest, citado em Farocki, *Imprint/Writings*, op. cit., p. 24. Igualmente brechtiano é seu interesse pela expressão particular ou *gestus* que indica uma formação social específica.

9 H. Farocki sobre *Imagens do mundo*, citado em *ibid.*, p. 26. Essa abordagem também norteia sua crítica; um texto de 1982 começa assim: “Uma fotografia do Vietnã. Uma foto interessante. É preciso ler muita coisa nela para tirar muita coisa dela” (*ibid.*, p. 112).

10 Ver “Ficções reais” neste livro.

11 Farocki é coautor, com Kaja Silverman, de um livro muito incisivo sobre Godard: *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1998.

alegóricos – objetos técnicos que deciframos por eles mesmos e que depois utilizamos para decifrar outros objetos similares. Começamos e terminamos com uma máquina de ondas num laboratório marítimo em Hanover, Alemanha, que figura o controle por meio da reprodução da natureza. Em seu movimento repetitivo, o dispositivo parece tão inexorável quanto o mar e, assim, representa menos engenho tecnológico que indiferença mecânica, um mundo sem qualidades e certamente quase sem humanos. Em seguida, numa manobra dialética, Farocki relaciona essa insistente extensão dos atributos humanos no mundo natural ao desenvolvimento histórico da perspectiva individual no Renascimento (ele nos mostra gravuras de Dürer sobre o tema) e na Idade da Razão (aqui ele faz uma reflexão sobre *Aufklärung*, o termo alemão para Esclarecimento). A conexão entre perspectiva e individualismo remete ao Heidegger de “O tempo da imagem de mundo” (1938), enquanto a alusão à história da racionalidade ecoa Adorno e Horkheimer de *Dialética do Esclarecimento* (1947), ainda que Farocki reavalie essas diferentes críticas com seu próprio ponto de vista sobre a dimensão ideológica da representação.

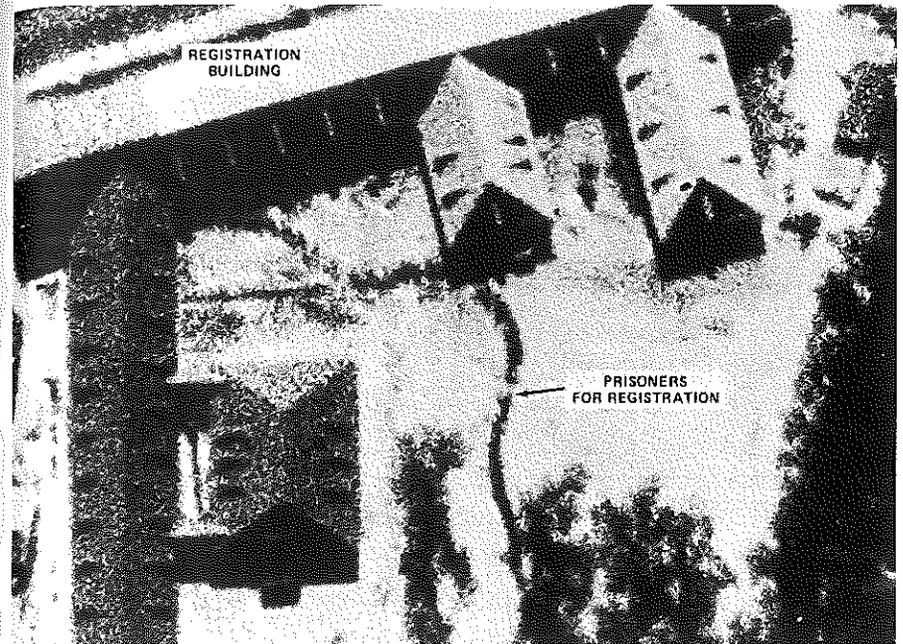
Ele procede a isso, a princípio de maneira oblíqua, por meio da anedota de certo Albrecht Meydenbauer, que em 1858 começou a medir a fachada da catedral de Wetzlar, na Alemanha, para fins de conservação. Depois de quase sofrer uma queda fatal, Meydenbauer concebeu um método fotográfico para medição em escala dos edifícios. Esse agrupamento de ideias-imagens é típico de Farocki: um perigo mortal provoca uma inovação técnica, um desejo de controle por meio da representação, mas, nessa mistura de desejo e técnica, a razão científica resvala para o uso instrumental. Meydenbauer propôs em seguida um instituto para a medição em escala (na verdade, um arquivo de imagens arquitetônicas) que o ministro da Guerra prussiano apoiou para fins militares. Com muita frequência, Farocki sugere, a representação e a conservação não estão longe da guerra e da destruição.

Mais adiante em sua genealogia da instrumentalidade visual, Farocki reflete sobre o deslizamento, na palavra *Aufklärung*, entre “esclarecimento” e “reconhecimento” [*reconnaissance*] (no sentido de coleta de informações). Ele conta que um avião de guerra norte-ameri-

cano, num bombardeio à Silésia em 4 de abril de 1944, inadvertidamente fotografou Auschwitz e essa prova do campo de morte não foi detectada pelos analistas militares, que tinham como foco o complexo da IG Farben nas adjacências. Em 1977, inspirados pela série de televisão *Holocausto*, dois funcionários da CIA pesquisaram os antigos arquivos militares com o auxílio de uma técnica nova de computador, encontraram as imagens em questão e efetuaram a análise do campo – ignorada por seus antecessores 33 anos antes. Nessa sequência, Farocki justapõe uma grande capacidade de “efetuar o reconhecimento” [*reconnoiter*] com uma falha fatal de “reconhecer” [*recognize*] para demonstrar quão trágica pode ser a separação entre o modelo computacional e a compreensão.<sup>12</sup> Ele então associa essa falha de ver com outra falha, a de ouvir (Farocki insiste em que a prova visual requer tanto testemunho como análise), por meio da história de dois prisioneiros, os judeus eslovacos Rudolf Vrba e Alfred Wetzler, que, contra todas as probabilidades, escaparam de Auschwitz, e cujos relatos dos horrores foram ignorados, primeiro na Suíça e depois em Londres e Washington. Por fim, Farocki dá a entender que essa separação entre reconhecimento [*reconnaissance*] e reconhecimento [*recognition*] ainda está inscrita nas tecnologias contemporâneas da visão e do modelo computacional, como a vigilância por satélite.

Nossos dispositivos de representação informam não só como vemos mas também como aparecemos, e *Imagens do mundo* força essa tensão entre representar e ser representado. Na sequência de Auschwitz, Farocki se demora sobre uma fotografia extraordinária da chegada de uma nova leva de prisioneiros ao campo, uma mulher atraente vestida com um mantô, que olha furtivamente para a câmera, enquanto atrás dela um soldado nazista inspeciona vários prisioneiros homens. Todavia, o que fica subentendido com esses olhares é difícil de suportar, mas ao menos a mulher conserva autocontrole suficiente para lançar um olhar a seu fotógrafo nazista com o que parece ser uma mistura de medo e indignação. Em outro momento do filme, Farocki apresenta outro encontro brutal entre a câmera e o indivíduo: retratos de arquivo feitos em 1960 de mulheres argelinas sem véu pela primeira vez, para fins de identificação do Exército francês durante a guerra.

12 Em parte, Farocki relaciona essa falha à imensa profusão de imagens, fato evidente já mesmo à época: “Mais imagens do mundo do que os olhos do soldado são capazes de avaliar”.



Essas mulheres são expostas em todos os sentidos da palavra, mas a violação também é literalmente encarada e silenciosamente enfrentada.<sup>13</sup> No final de *Imagens do mundo*, quando Farocki nos mostra uma aula de modelo-vivo, o efeito cumulativo de sua montagem é tal que já não conseguimos manter nossas práticas humanistas de visão, medição e representação separadas dos abusos militares, industriais e burocráticos dessas técnicas. Enquanto alguns de nós somos posicionados como objetos dessa ciência geral baseada em imagens, Farocki conclui, outros são configurados como seus operadores. Desse modo, também, poderíamos ocupar ambas as posições; nosso treinamento é tão inócuo quanto nos divertirmos com um jogo de computador ou assistirmos a uma reportagem sobre guerra na televisão.

O interesse de Farocki pelo treinamento continua em *Como viver na República Federal da Alemanha*, que trata extensamente de filmes institucionais – um menino é testado com um quebra-cabeça, futuros pais se preparam com

13 Na sequência dessas imagens, Farocki apresenta cenas de uma mulher ocidental sendo maquiada em um salão de beleza. Mais uma vez, essa des/conexão é o princípio de sua montagem.

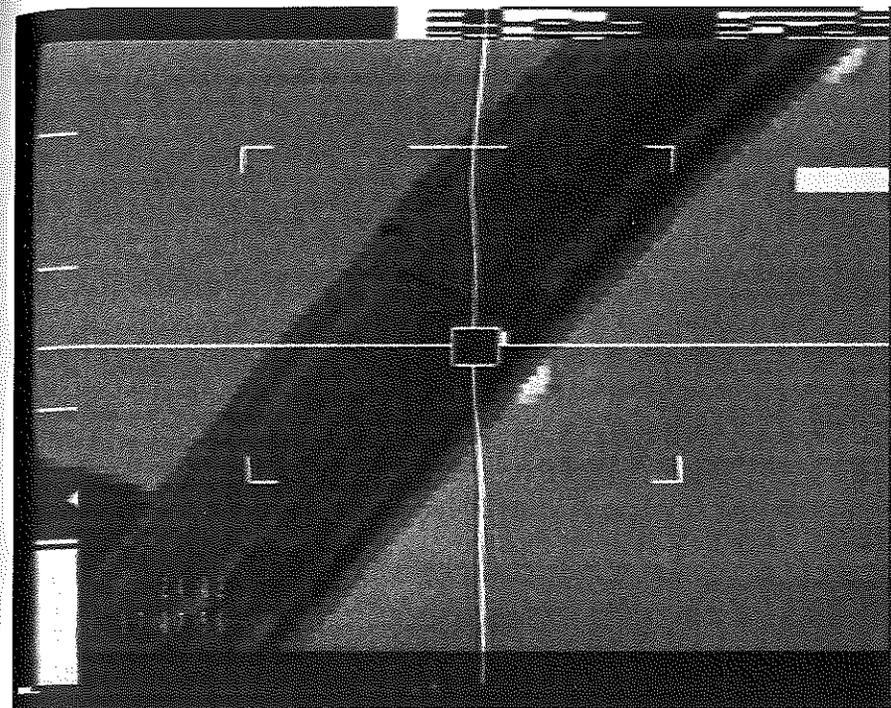
bonecos de bebês, crianças em idade escolar são adestradas no trânsito, caixas de banco e cadetes de polícia são treinados em gestão de conflitos – para sugerir como as aulas de comportamento apropriado tendem a uma socialização forçada.<sup>14</sup> (Nessas cenas, não só as pessoas são testadas, como também as coisas – gavetas, cadeiras, assentos sanitários – são submetidas a abuso robotizado; ao que parece, o ideal de todas essas cobaias, humanas ou não, é ser um objeto que possa aguentar uma surra.) Em uma sociedade administrada, Farocki insinua, *como viver* praticamente subsumiu *viver como tal* e, nesse aspecto, o filme antecipa nosso atual regime de testagem constante e reestruturação contínua.<sup>15</sup> Além disso, como documentário de dramatizações, *Como viver* antecipa igualmente nossa era pós-warholiana de reality show, na qual a vida real não raro só parece real se for representada, e viver se torna sinônimo de encenar. Enquanto Farocki desenvolve linhas relacionadas de investigação em seus filmes posteriores sobre prisões e shopping centers, *Olho / Máquina III* vincula-os diretamente aos temas abordados pela primeira vez em *Imagens do mundo*.

Como *Imagens do mundo*, a trilogia *Olho / Máquina* faz uma reflexão sobre instrumentos de trabalho, guerra e controle, especialmente aqueles desenvolvidos a partir da primeira Guerra do Golfo de 1990-1991 – novas técnicas de produção robótica, mísseis e videovigilância. (As imagens reaparecem nas três partes, com duração de

25, 15 e 15 minutos, respectivamente.) Aqui, também, o título *Olho / Máquina* levanta imediatamente a questão da relação. A barra evoca a velha divisão entre corpo e mente, e Farocki subentende que o problema olho / máquina é para nossa época o que o problema mente / corpo era para o pensamento pós-Descartes, e suas ramificações mais uma vez vão além do âmbito da filosofia. Significaria a barra uma separação entre olho e máquina (como amiúde em *Imagens do mundo*), ou uma nova elisão de ambos, ou uma separação que produziu uma elisão?

14 Walter Benjamin discute o treinamento na cultura industrial em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936) e "Sobre alguns motivos em Baudelaire" (1939), entre outros textos – um aspecto de seu trabalho brilhantemente elucidado por Miriam Bratu Hansen em *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012. A testagem contemporânea também é abordada por Hito Steyerl e Trevor Paglen; ver "Telas estilhaçadas" e "Imagens de máquina" neste livro.

15 Ver Avital Ronell, *Test Drive*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.



Farocki com frequência divide sua tela em dois quadros iguais, às vezes numa diagonal que desce da parte superior esquerda até a inferior direita, com uma superposição no centro (o filme também pode ser exibido em monitores separados). Os efeitos dessa tela dividida são múltiplos. Ela nos torna conscientes da representação e do enquadramento como tais e assim estabelece uma distância que impede nossa costumeira identificação com a câmera. (O comentário do cineasta interfere de modo complementar.) Ao mesmo tempo, o expediente imita um alvo que, como nas repetidas imagens da bomba inteligente, praticamente nos compele a assumir a visão da câmera. Os quadros, porém, nunca convergem de fato: a visão como alvo é evocada, porém instrumentos de imagem, dos estetoscópios de meados do século XIX às telas divididas do presente. Inegavelmente, nem uma janela nem um espelho (os modelos tradicio-

16 Como o título da coletânea de Elsaesser sugere, Farocki "trabalha nas linhas de visão". Sobre a visão como mira, ver Samuel Weber, "Target of Opportunity: Networks, Netwar, and Narratives", *Grey Room*, 15, 2004.

nais de representação realista), essa tela representa um paradigma dominante da visualidade hoje – um monitor de informações que manipulamos, mas que pode nos monitorar. Esse olhar vigilante, assim apresentado por Farocki, parece quase ultrapassar o humano. Como ocorre com *Imagens do mundo*, uma preocupação principal de *Olho/Máquina* é a automação gradual não só do trabalho e da guerra, como também da visão e da representação. Farocki é fascinado pelas operações destituídas de afeto, e mesmo de sujeito, do processamento de informações e da correspondência de dados. Muitas vezes no mundo de *Olho/Máquina* ninguém parece estar em casa ou no trabalho.<sup>17</sup>

O primeiro objeto alegórico em *Olho/Máquina I* é a mira da bomba inteligente que se tornou um caso escandaloso durante a primeira Guerra do Golfo. Que tipo de posição de sujeito é projetada por essa máquina-olho específica? É muito poderosa, pois vê o que destrói e destrói o que vê. Os alvos no chão parecem minúsculos, e, uma vez que as câmeras explodem com as bombas mas nós não, nós nos sentimos empoderados pela destruição que parecemos dirigir:

numa atualização tecnológica do sublime, a devastação objetiva é convertida em ataque subjetivo.<sup>18</sup> Farocki também apresenta exemplos menos extremos de máquinas-olho, como vídeos de vigilância de locais de trabalho e de áreas (sub)urbanas – o tráfego numa rua, pessoas num centro comercial –, embora, mais uma vez, imagem e espaço tenham se fundido numa única zona de controle contínuo. O observador postulado pela máquina vigilante faz uma varredura e se antecipa: enquanto, como afirmou Walter Benjamin, Atget fotografava Paris como se fosse uma cena de crime, as câmeras de vigilância miram os cidadãos como possíveis criminosos.<sup>19</sup> Seguem mais exemplos de máquinas-olho – um míssil em voo, um robô sofisticado, imagens de satélite do aeroporto de Dubai durante a primeira Guerra do Golfo etc. “Essas imagens são desprovi-

17 Mais uma vez, ver “Telas estilhaçadas” e “Imagens de máquina” neste livro.  
18 Benjamin fornece a formulação prototípica desse sublime fascista no final de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: a “autoalienação” da humanidade “atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 196. Discuto uma versão contemporânea desse efeito no capítulo 7 de *O retorno do real*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

19 Ver Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia” (1931), em *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, op. cit., 1987, pp. 91-107.

das de conteúdo social”, diz Farocki; elas não têm autoria e, como inspecionam sobretudo o que é predeterminado, parecem ser mais automaticamente monitoradas do que humanamente visualizadas. Assim, ele insinua que um “olho-robô” está ali presente, um olho que, à diferença do “cine-olho” celebrado pelo cineasta modernista Dziga Vertov, mais substitui o humano roboticamente do que estende o humano proteticamente. Em vez de um inconsciente ótico, *Olho/Máquina* aponta para uma visão pós-subjetiva, um não consciente visual.<sup>20</sup>

A certa altura, Farocki joga com o termo *erkennen*, que significa “reconhecer” e também “perceber”. Com as máquinas-olho, o reconhecimento é esvaziado de conteúdo humanista; significa pouco mais que a faculdade de um drone inteligente, a capacidade algorítmica de comparar imagens ao vivo com dados armazenados, processar informações e selecionar a ação correspondente.

Por ironia, o drone inteligente é o protagonista principal de *Olho/Máquina*; aqui, tudo que resta de autonomia, o ideal do Esclarecimento, parece estar do lado dos mísseis automatizados, dos robôs, das câmeras de vigilância e de outras máquinas-olho. Isso tem consequências funestas para o trabalho, um interesse focal para Farocki. Como afirma Elsaesser, desde que os irmãos Lumière fizeram seu primeiro filme, *Trabalhadores saindo da fábrica Lumière em Lyon* (1895) – isto é, desde que o cinema e a indústria “tiveram contato, se colidiram e se combinaram” –, “cada vez mais trabalhadores têm saído da fábrica”.<sup>21</sup> Farocki volta repetidas vezes a esse local de trabalho (ele fez sua própria *Saída dos operários da fábrica* em 1995, o centenário da versão de Lumière); no entanto, quando faz o mesmo em *Olho/Máquina*, ele o considera tão automatizado que quase não há humanos. Porém, como o corpo, o trabalho nunca é transcendido; é apenas realocado e redefinido, e em *Olho/Máquina III* esse treinamento não tem fim.

20 Desenvolvo esse ponto em “Telas estilhaçadas” e “Imagens de máquina” neste livro. Um guia indispensável para a vigilância é Thomas Y. Levin, Ursula Frohne e Peter Weibel (orgs.), *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media; Cambridge: MIT Press, 2002.

21 T. Elsaesser, “Introduction: Harun Farocki”. “Filmes sobre trabalho ou trabalhadores não se tornaram um dos gêneros principais”, comentou Farocki, “e o espaço na frente da fábrica ficou nas laterais. A maioria dos filmes narrativos ocorre naquela parte da vida em que o trabalho foi deixado para trás” (*Imprint/Writings*, op. cit., p. 232). Outro artista que trabalhou consistentemente contra essa falta de representação foi Allan Sekula; ver, entre outros projetos, sua *Fish Story* (1988-94). Se o trabalho raramente aparece nos filmes, sua representação também é muito limitada na televisão, onde tende a se restringir a policiais, advogados e médicos (ou alguma perversa combinação forense dos três).

Farocki mostra-o em operação em fliperamas, na frente de jogos de computador, por meio de anúncios do Exército etc. Todos os espectadores da série sobre a Guerra do Golfo, segundo ele, também "foram transformados em técnicos de guerra". Este é outro de seus temas centrais que se desenvolve com base em Benjamin: de uma maneira fascista, essas imagens produziram uma empatia generalizada pela tecnologia da guerra.

Talvez a implicação mais sinistra de *Olho/Máquina* não tenha sido dita nem mesmo vista. *Imagens do mundo* examina uma realidade que ainda pode ser capturada pelas inscrições indexicais da fotografia e do cinema; por mais míticas ou mudas que as imagens sejam, vestígios de fatos ainda podem ser extraídos delas, expostos numa hermenêutica da suspeita. *Olho/Máquina* aponta para uma reformatação digital desse antigo mundo analógico, no qual as imagens fluem como informações fosforescentes e as telas podem ser reiniciadas sem deixar resíduos, um universo de imagens em fluxo que pode moldar a realidade em um momento e dissolvê-la no momento seguinte. Esse mundo no qual tudo parece mutável e nada transformável não chega a ser novo (esta é uma definição de modernidade capitalista proposta no *Manifesto comunista* [1848]: "tudo que é sólido desmancha no ar"), mas a tecnologia a esse respeito que nossos senhores atuais têm à mão é impressionante.

Aqui, Farocki encontra uma dificuldade. *Olho/Máquina* investiga um mundo de intensa alienação, não simplesmente do homem em relação ao mundo, mas também do mundo em relação ao homem; ele mostra um ambiente que nós mesmos criamos e que agora está fora do nosso alcance. Nesse caso, poderia um efeito de alienação brechtiano competir com ele? Isto é, se a alienação extrema é um estado geral, sua exacerbação mimética – a grande e velha provocação de Marx para fazer as condições reificadas dançarem conforme sua própria música – pouco oferece em termos de desafio real: poderia cair em ouvidos moucos e pés mortos.<sup>22</sup> Repetidas vezes Farocki mostra imagens do mundo esvaziadas de consciência, mas, nesse caso, suas próprias manipulações seriam inúteis. Depois de ver *Imagens do mundo* e *Olho/Máquina*, qualquer grade – uma pintura em perspectiva,

a tela de um computador, a janela de uma sala – começa a parecer outro alvo, uma mira em via de ser alinhada.

A certa altura em *Imagens do mundo*, Farocki cita Hannah Arendt no sentido de que os campos de concentração foram laboratórios do totalitarismo que provaram que "tudo é possível" quando se trata da dominação humana sobre outros humanos.<sup>23</sup> Em *Olho/Máquina*, Farocki atualiza a prova. Esta permanece uma obra essencial, ainda que o force a ir além da dialética crítica rumo a uma oposição completa. Essa oposição, porém, era profunda na velha geração do Maio de 1968, e é esse desejo intransigente de resistir ao poder desenfreado de que a esquerda mais necessita. No final de um ensaio de 1982 sobre a Guerra do Vietnã, Farocki cita Carl Schmitt a respeito da figura do "partisan". Se a "racionalidade imanente ao mundo tecnicamente organizado for implementada por completo", escreveu Schmitt em 1963, "o partisan não será talvez nem mesmo um perturbador. Ele desaparecerá automaticamente na consumação sem atritos dos processos técnico-funcionais, do mesmo modo como um cão desaparece na rodovia".<sup>24</sup> Por mais destituídas de atrito que pareçam ser as rodovias da nossa época, não devemos permitir que o trabalho de *partisan* de Harun Farocki desapareça.

22 Retomo essas questões em "Imagens de máquina" neste livro.

23 Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*, trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 488.

24 Carl Schmitt citado em Farocki, *Imprint/Writings*, op. cit., p. 160.

Mais de um século atrás, as pressões que o cinema e a fotografia exerceram sobre a pintura e a escultura causaram transformações no campo estético, e modernistas como Walter Benjamin e László Moholy-Nagy redefiniram o letramento como a capacidade de ler essas novas formas de expressão. Como todos sabem, Benjamin pensou que a reprodutibilidade dessas mídias poderia não apenas estilhaçar o poder da aura da obra de arte única (e essa ideia foi em sua maior parte um autoengano de Benjamin), mas que, ao fazê-lo, essa mesma reprodutibilidade abriria a prática artística para outros propósitos – sobretudo políticos (e isso de fato aconteceu, para o bem e para o mal). Além disso, Benjamin destacou que a câmera havia revelado a existência de coisas que ultrapassavam o limite da visão humana, o que chamou de “inconsciente ótico”.<sup>1</sup> Contudo, se a fotografia e o cinema capturaram o real de modo impressionante, também serviram para aos poucos desrealizar o mundo, conforme foram se emaranhando na trama da vida diária por meio de revistas, da publicidade e de coisas do tipo – e, já nos anos 1960, termos como *espetáculo* e *simulação* se mostraram necessários para que fosse possível lidar com seus efeitos. Naquela época, a reprodução mecânica e a circulação em massa alteravam a representação e a subjetividade; hoje, a replicação digital e a distribuição via internet geram uma nova reformatação, e mais uma vez as mudanças não são fáceis de entender. Atualmente, muitas imagens não se prestam nem a documentar nem a desrealizar o mundo; pelo contrário, as imagens virais modelam as próprias realidades, não raro de forma independente de nossa agência e contra nossos interesses – o que também vale para a informação nos casos em que seu fluxo é repentinamente interrompido e passa a emergir em espasmos, como inserções comerciais ou notícias de última hora.

Nos boletins reunidos em *Duty Free Art*, de 2007, a artista e teórica de mídias alemã Hito Steyerl descreve essa condição, que podemos chamar de “não consciente algorítmico”, da seguinte maneira:

1 W. Benjamin, “Little History of Photography” (1931), em *Selected Writings*, v. 2: 1927–1934, org. Michael Jennings et al. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 512.

A percepção contemporânea é maquínica em um grau ainda mais intenso. Apenas uma minúscula parte dela está inserida no espectro da luz visível para humanos. As cargas elétricas, as ondas de rádio, os pulsos de luz codificados por máquinas e para máquinas cruzam o ar em velocidades quase subliminares. A visão perde sua importância e é substituída pela filtragem, pela decifração e pelo reconhecimento de padrões.<sup>2</sup>

Esqueçam o letramento voltado para as fotografias e para o cinema; hoje, a habilidade necessária é detectar como "a realidade em si mesma é pós-produzida e roteirizada" e saber navegar "o espaço conectado" do "complexo industrial-militar-do-entretenimento", com

seus "jogos sérios",<sup>3</sup> "afetos pós-cinemáticos"<sup>4</sup> e "espaços-lixo".<sup>5</sup> Steyerl apresenta esses quatro conceitos como parte de um léxico de sobrevivência para a vida contemporânea capturada pela rede capitalista.<sup>6</sup> Na visão dela, essa vida ameaça se tornar uma jogada interminável de Captcha (os testes de Turing públicos e completamente automatizados para diferenciar computadores de humanos): conforme nos resignamos a aceitar os textos que os websites nos oferecem, Steyerl observa secamente, "conseguimos fazer uma máquina acreditar que somos humanos".<sup>7</sup>

Como nos letrar hoje, como lidar com o regime de Captcha? De acordo com Steyerl, devemos abordar esse sistema em seus próprios termos amorfos e precisamos aprender a ver e a pensar da mesma forma que seus programas – escanear, decodificar e conectar –, mesmo que sejamos brutalmente derrotados nesse jogo. Assim, a autora clama por um curso intensivo de *apofenia* (ou a percepção de padrões significativos em dados) e de *inceptionismo* (ou a extração de saliências informacionais do ruído da internet por

meio de mecanismos de "deep dreaming"<sup>8</sup> (o neologismo resulta de um improviso envolvendo o filme *A origem [Inception]*, de Christopher Nolan, sobre um ladrão corporativo de sonhos).<sup>9</sup> Mais adiante, Steyerl nos incita a organizar essas capacidades em uma nova interpretação intervencionista o mais depressa possível, mas não deixa claro em que nível isso deve ser realizado: o "reconhecimento de padrões" sugere que esse novo modo de interpretação deve ser aplicado à superfície ruidosa dos dados, enquanto o "inceptionismo" traz implícita a ideia de que precisamos nos esgueirar com o silêncio e a profundidade que se costumam atribuir à *deep web*. Enquanto esse primeiro nível se conforma à ênfase pós-estruturalista dada à superfície tagarela dos signos, o segundo aponta para a reforma de uma velha hermenêutica da suspeita, que sonda o engano das aparências em busca da realidade verdadeira subjacente. Ainda assim, como podemos remover as várias camadas de nossos monitores, como Steyerl faz de maneira literal em seu vídeo *Strike [Golpe ou Greve]*, de 2010, no qual usa um cinzel contra uma tela LCD de última geração? Seria esse um chamado para abandonar o espaço totalizante de trabalho do laptop? Ou seria uma forma de destacar a atual futilidade desse tipo de greve? Totó só precisava puxar as cortinas para expor a farsa do Mágico de Oz – mas como poderemos abrir a caixa-preta do temido complexo industrial-militar-do-entretenimento?

Em suas obras, Steyerl faz o possível para desembulhar o espaço adimensional das imagens, dos dados e dos ativos digitais, bem como para realizar a engenharia reversa de suas formas típicas. Ela extrai materiais de filmes industriais, de vídeos de treinamento, de jogos de computador e de relatórios de mercado, a fim de construir *mockumentaries* [pseudodocumentários], muitas vezes apresentados por ela mesma – seja como suposta guia, seja como falsa boba ou os dois –, de modo a estabelecer múltiplas conexões entre a expropriação dos recursos, a transferência de riqueza, a militarização da tecnologia, a reestruturação do trabalho e a vigilância de nossa vida diária. Seu trabalho de 2014, intitulado *Liquidity Inc.*, é uma bricolagem

2 Hito Steyerl, *Duty Free Art*. London / New York: Verso, 2017. p. 47.

3 Os "serious games" são jogos eletrônicos com o objetivo de capacitar ou treinar seus usuários, como no caso de softwares de simulação de operações militares. [N. T.]

4 Conceito elaborado por Steven Shaviro em seu livro *Post-Cinematic Affect*, de 2010, em que explora a ascensão das mídias digitais e as consequências trazidas para as sensibilidades culturais dos espectadores em razão da perda de predominância do cinema e da televisão como formas estéticas. [N. T.]

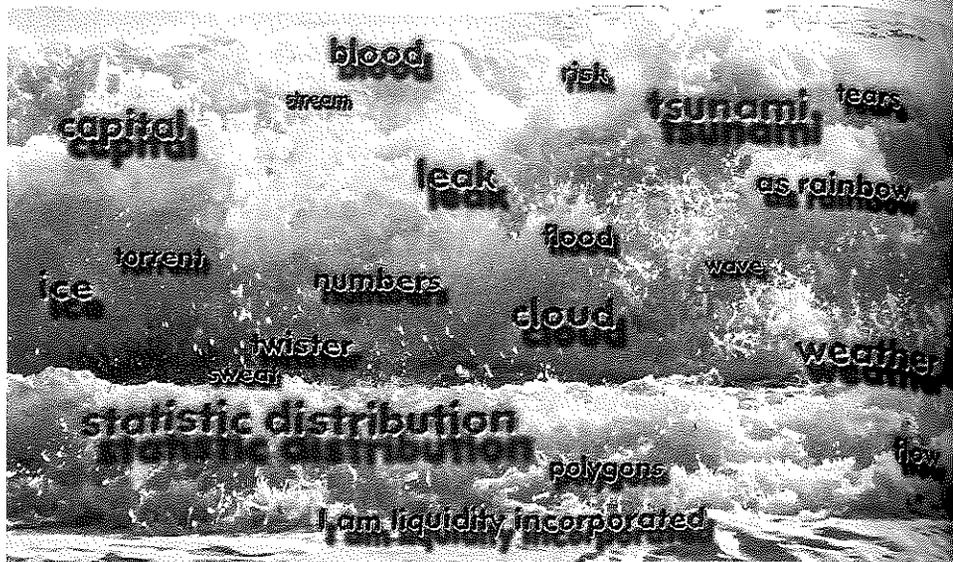
5 *Ibid.*, pp. 148, 145.

6 Esses quatro termos foram adotados por Thomas Elsaesser, Rem Koolhaas, Harun Farocki e Steven Shaviro, respectivamente.

7 H. Steyerl, *op. cit.*, p. 159. Mas ao menos nossa velha inimiga, a mercadoria que move mesas, tinha como aspiração vir a ser humana – e também nos considerava tais. [Ver a frase "um espectro não faz somente mover mesas", em Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 171, N. T.]

8 Processo de criação de imagens por redes neurais convulsivas que encontram e intensificam padrões por meio do uso de algoritmos treinados na identificação de rostos. Como resultado, os algoritmos podem ressaltar qualquer ponto que se assemelhe a um olho, por exemplo, e criar uma imagem semelhante a uma alucinação ou a um sonho. [N. T.]

9 H. Steyerl, *op. cit.*, pp. 49, 56.



bem característica de imagens imersivas de artes marciais mistas, sistemas de meteorologia e de negociações de alta frequência que ressalta a demanda inatingível sobre o sujeito capitalista, de quem se exige não só que não se afogue, como também que, de algum modo, seja capaz de surfar nesse fluxo.

Para Steyerl, assim como para outros agentes inflamados como Trevor Paglen e Eyal Weizman, seu precursor mais importante é o videoartista Harun Farocki, para quem o computador havia substituído a fotografia, o cinema e a televisão como paradigma dominante da visualidade contemporânea.<sup>10</sup> Não mais limitado a uma tela de emissão óptica ou de projeção, esse modelo consiste em uma superfície de informações que insiste em uma transmissão afinada entre olho, mente, corpo e máquina – e Farocki acompanhou nosso constante processo de adaptação como operadores-observadores em atividades inócuas como jogar videogames ou ver televisão. Assim como Farocki, Steyerl aponta para a automação gradual não apenas do trabalho e da guerra, mas igualmente do enxergar e do produzir imagens, além de se fascinar pela supressão do sujeito em operações de processamento de informação. Ao lado de Paglen e de Weizman,

Hito Steyerl, *Liquidity Inc.*, 2014. Arquivo de vídeo HD de canal único. Cortesia da artista, Andrew Kreps Gallery, Nova York, e Esther Schipper, Berlim.

10 Ver "Olho-robô", "Imagens de máquina" e "Ficções reais" neste livro.

Steyerl se lança contra o poder de controle que as corporações e o governo vêm acumulando, graças ao uso de imagens de satélite e de mecanismos de mineração de informações, sobre aquilo que nos apresentam desde o início como real – como o que pode ser representado, conhecido, discutido – em todas as escalas, desde o pixel individual até as vastas aglomerações da *big data*. Cada um a seu modo, todos esses artistas defendem a urgência de uma ciência da *agnotologia* ou da análise dos mecanismos do não saber – ou, melhor ainda, do que nos impede de saber.<sup>11</sup>

Mais uma vez, então: como poderemos remover as várias camadas de nossas telas e abrir a caixa? Como poderemos nos manter na superfície dos dados e sondar as profundezas? Ou será que essa antiga oposição superfície-profundeza teria sido anulada pela ordem digital que se manifesta tanto ontologicamente plana como epistemologicamente opaca? De Marx a Foucault, o lema da crítica de esquerda sempre foi procurar por um valor efetivo na própria forma de poder que estava sendo questionada. Na maior parte do tempo, Steyerl não está interessada nesse tipo de resistência. Sua divisa é "não quero resolver contradições, quero intensificá-las", e seu *modus operandi* não é tanto a desmistificação de crenças ideológicas, e sim a exacerbação de protocolos corporativos até, em teoria, o ponto de uma explosão transformadora.<sup>12</sup> Um exemplo dessa estratégia é seu texto bastante influente "In Defense of the Poor Image", incluído em sua coletânea anterior *The Wretched of the Screen* [Os condenados da tela], de 2012. Uma *imagem pobre* é "um trapo ou um rasgo, um AVI ou um JPEG" que sofre uma compressão agressiva para que sua forma, agora bem mal dilapidada, possa circular digitalmente. De um lado, a imagem pobre é "perfeitamente adaptada à semiotização do capital" em informação; de outro, ela é "um lumpemproletariado na sociedade

de classes das aparências" que registra sua própria e infeliz "apropriação e deslocamento".<sup>13</sup> De um lado, ela "transforma qualidade em acessibilidade"; de outro, coloca-se "contra o fetichismo da alta resolução". De acordo com Steyerl, "os condenados da tela" podem apontar para uma "economia

11 Os historiadores da ciência Robert Proctor e Jimena Canales argumentam que uma agnotologia desse tipo é um aspecto necessário da epistemologia de hoje.

12 H. Steyerl, *Duty Free Art*, op. cit., p. 169. E, se isso se parece com uma forma de "aceleracionismo", é porque de fato é.

13 Id., *The Wretched of the Screen*. Berlim: Sternberg Press, 2012, pp. 42, 32.

alternativa" que "construa alianças conforme avança" e que poderá dar lugar a "uma plataforma para um novo e frágil interesse comum".<sup>14</sup>

Em *The Wretched of the Screen*, Steyerl oferece outro exemplo de dialética extrema, um olhar mais demorado sobre o mundo da arte contemporânea, que ela vê como "uma refinaria cultural para o conjunto de oligarquias pós-democráticas" e também como um "lugar de comunalidade, movimento, energia e desejo".<sup>15</sup> No interior dessa refinaria cultural, ela escreve em *Duty Free Art*, estão depósitos de obras caríssimas que, como nos cofres secretos dos filmes de James Bond, permanecem escondidas em Genebra, Singapura e outras zonas semiextraterritoriais. Steyerl acusa esse sistema de "arte *duty-free*" que pode nunca ver a luz do dia, não só como manobra para sonegar impostos, mas igualmente como negação do imperativo fundamental de visibilidade que é inerente a qualquer obra de arte. Ao mesmo tempo, ela detecta nesse status "*duty-free*" uma nova possibilidade para a retomada de uma autonomia para a arte, que poderia se ver livre das obrigações da representação, da exibição e da promoção.

Steyerl joga todas as suas fichas em uma ideia em especial: "Não devemos tentar escapar da alienação; pelo contrário, devemos aceitá-la e aceitar a objetividade e a qualidade de objeto que a acompanham".<sup>16</sup> Essa não é uma nova aposta na teoria crítica – em

*O ornamento da massa*, de 1927, Siegfried Kracauer conclamava os contemporâneos a cruzar a "razão turva" da reificação capitalista em direção à outra margem, e em *Teoria estética*, de 1970, Theodor Adorno afirmava que uma "mimese do que está petrificado" era essencial para a vocação crítica da arte moderna – porém, Steyerl leva isso ao extremo.<sup>17</sup> Do ponto de vista da artista, as afirmações de que o proletário e o pós-colonial são os sujeitos verdadeiros da história estão desatualizadas, assim como também estão fora de lugar as demandas atuais de reconhecimento da subjetividade do feminismo e do movimento queer. "A subjetividade não é mais um lugar privilegiado de emancipação",

14 Ibid., p. 42. Como David Joselit em *After Art*. Princeton: Princeton University Press, 2012, Steyerl enxerga aqui a possibilidade de uma intervenção renovadora. Ela é claramente mais otimista quanto a seu lumpem-proletariado do que Marx era em relação ao dele.

15 Ibid., p. 99.

16 Ibid., p. 120.

17 Siegfried Kracauer, *O ornamento da massa*, trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 91-103; e Theodor Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, p. 27. A versão comunista dessa posição foi esboçada por Sergei Tretyakov em "A biografia do objeto" (1929), em *October*, n. 118, 2006.

Steyerl escreve em *The Wretched of the Screen*. "Que tal nos alinharmos ao objeto em nossa busca pela mudança? Por que não afirmá-lo? Por que não ser uma coisa?"<sup>18</sup>

Talvez por influência dos "novos materialismos" que varreram o mundo da arte nos últimos anos, Steyerl potencializa essa empatia pelo objeto em *Duty Free Art*.<sup>19</sup> Para justificar esse movimento, ela aponta para uma mudança qualitativa em nossa relação com produtos-imagem conectados às redes; no "animismo corporativo" de hoje, Steyerl argumenta, "as mercadorias não são só fetiches, mas se transformam também em quimeras franqueadas".<sup>20</sup> A ideia, aqui, é que viemos projetando nossa força vital nessas entidades mágicas de modo tão absoluto que elas agora têm mais vida do que nós, e, por isso, devemos recuperar o máximo possível de energia por meio da identificação com elas. "Participar na imagem como coisa significa participar em sua agência potencial": essa frase diz tudo.<sup>21</sup> Ainda assim, essa empatia pelo objeto não é um assunto ligado diretamente à alta tecnologia, como seu interesse pelas imagens pobres atesta. Steyerl leva essa identificação ainda mais longe em *Duty Free Art*, em que inclui um apelo ao "disparo de um elemento improvável de comunalidade" por meio de "uma encarnação feliz de escombros de bancos de dados" – ou, em uma única expressão, "tornar-se spam".<sup>22</sup>

Assim como há imagens pobres, há escrita empobrecida – e Steyerl também se posiciona em defesa dessa linguagem condenada, cuja qualidade alienada considera instrutiva. Primeiro, ela se vale do exemplo específico do "Inglês Internacional da Arte" (IIA), a linguagem dos comunicados de imprensa das galerias "cheia de jargões grandiloquentes e vazios, tantas vezes arrancados de maneira descuidada de

traduções incorretas da filosofia continental" – uma linguagem que, como "um coprodutor voluntário de spam em IIA", tem a aprovação da artista.<sup>23</sup> Depois disso, Steyerl se volta à forma geral do *Spamsoc*, termo que utiliza para se referir ao inglês desajeitado que está por toda a internet: o discurso da multidão que não tem esse idioma como língua materna, mas também o dos robôs e avatares, dos

18 H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, op. cit., p. 52.

19 Ver Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2009; e também Emily Apter et al., "A Questionnaire on Materialism", *October*, n. 155 (2016).

20 H. Steyerl, *Duty Free Art*, op. cit., p. 57.

21 Id., *The Wretched of the Screen*, op. cit., p. 56.

22 Id., *Duty Free Art*, op. cit., p. 114.

23 Ibid., p. 135.

programas de tradução e dos esquemas de *phishing*.<sup>24</sup> Steyerl sugere que, caso consigamos ler sem preconceitos esse dialeto de uma subclasse novata, poderemos entender melhor as tensões globais ao redor da linguagem e da cultura, da propriedade intelectual e da divisão sexual do trabalho. Aqui, mais uma vez, a artista faz um apelo de vanguarda “por uma alienação ainda maior da linguagem”, que ela sempre procura alcançar em seus próprios textos, para o bem ou para o mal.<sup>25</sup> “A escrita quase parece alternar entre as abas de um navegador”, diz um perfil em geral positivo sobre Steyerl no *New York Times*; e algumas vezes ela de fato beira um tipo de wikicrítica na forma com que a prosa veloz sutura seus grandes saltos de argumentação.<sup>26</sup> Talvez esse seja um dos destinos da teoria crítica on-line, à medida que a forma do ensaio vai se adaptando a um ambiente de comentários bombásticos e a *links* sem fim. (Certamente os colegas de Steyerl do *e-flux journal*, no qual a maior parte de seus textos é publicada em primeira mão, fizeram bem em injetar críticas específicas de arte, cultura e política na logorreia generalizada da internet.) Apesar disso, se já é bastante difícil cruzar a razão turva da linguagem alienada na ficção (George Saunders é mestre nessa dialética sombria), fazê-lo na crítica é ainda mais complicado.

Steyerl vê quase tudo de maneira sintomática, o que nos convida a fazer o mesmo com o trabalho dela. No fim das contas, seu pensamento é menos dialético do que paradoxal: mais do que intensificar as contradições, ela gosta de demoli-las; mais do que desconstruir uma posição, ela gosta de estourá-la como uma bolha. Assim como Slavoj Žižek e Boris Groys, Steyerl não consegue resistir a uma piada filosófica ou a um floreio retórico, e algumas vezes isso a faz oscilar entre projeções semiparanoides e implosões semicínicas (de um modo que lembra os

trabalhos tardios de Jean Baudrillard). Uma crítica desse tipo tem um gosto especial pela catástrofe, a que parece quase almejar. Com uma ambição enorme, desafia a cultura do capitalismo, mas ao final ela também se encontra tão deslumbrada com esse leviatã – a quem considera o único motor da história – que não se mostra capaz de contestá-lo e

24 Uso de e-mails fraudulentos ou cópias de websites legítimos para extrair dados financeiros de usuários de computadores visando roubar sua identidade. [N. E.]

25 Ibid., p. 141.

26 Kimberly Bradley, “Hito Steyerl is an Artist with Power. She Uses It for Change”, em *New York Times*, 17 dez. 2017, p. AR 21. Sobre a mutação na linguagem, ver também “Exibicionistas” neste livro.

acaba por se contentar com uma posição padronizada, na qual, como afirma com frequência, é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do sistema. De alguma forma, o mundo e o sistema são um só para Steyerl, o que significa dizer que o fim já nos alcançou. Cética quanto ao “pós”, ela no entanto se delicia nele: estamos em um “pós-período” em que a “pós-democracia” é a regra, ela nos diz; somos os últimos destroços no grande mar de detritos históricos.

Quatro décadas atrás, nos anos iniciais do discurso pós-modernista, Jacques Derrida saía picava com uma série de questões os colegas filósofos que adotavam um “tom apocalíptico”:

Qual o proveito? Qual a vantagem sedutora ou intimidadora? Qual o benefício social ou político? Querem causar medo? Querem causar prazer? Para quem e como? Querem aterrorizar? Fazer alguém cantar? Chantagear? Enganar em direção a um um-pouquinho-melhor em termos de satisfação? Isso é contraditório? Com vistas a que interesses, a que fins pretendem chegar com essas proclamações inflamadas do fim que está por vir ou do fim já alcançado?<sup>27</sup>

Essas questões, ligeiramente modificadas, parecem despontar mais uma vez: por que esse tom apocalíptico vindo de críticos de esquerda agora que nos vemos cercados por políticos mefistofélicos de direita?

TRADUÇÃO Humberto do Amaral

27 Jacques Derrida, “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy”. *Semeia*, n. 23, 1982, pp. 67-68.

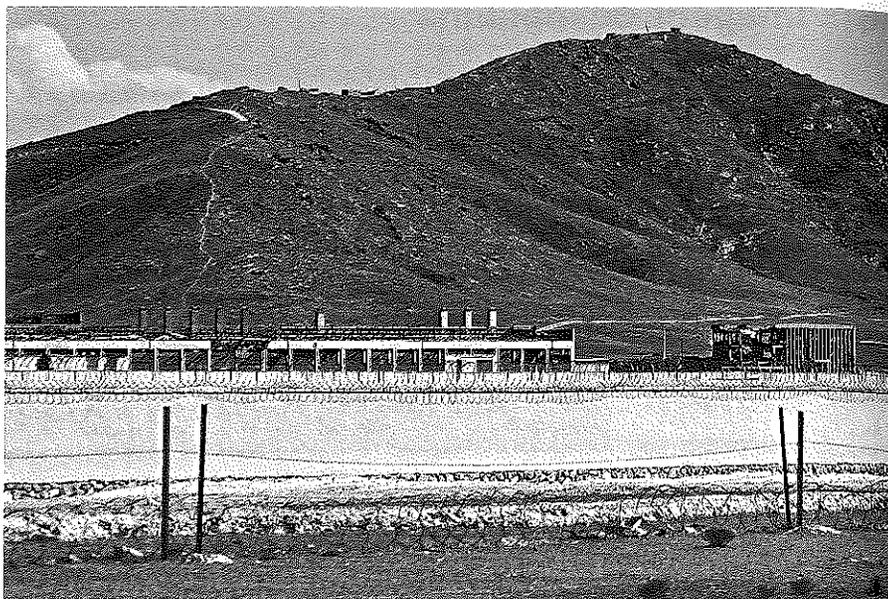
Como responder a uma cultura em que a vasta maioria das imagens é produzida por máquinas e para máquinas, descartando seres humanos do processo? O que resta a um artista visual em particular? Essa virada tecnológica complica nossas ideias básicas sobre a mimese: a de que imagens representam o mundo, de que devem ser vistas por nós, de que têm um sentido de fato. (Pensemos nos programas de reconhecimento facial.) A crítica-padrão de que a sociedade contemporânea está atolada no espetáculo, nas imagens que procuram nossa atenção, talvez também precise ser revista. Se hoje o poder depende em grande parte dos dados – de informações invisíveis coletadas, buscadas, vigiadas e manipuladas por corporações, por governos, por departamentos de polícia, por seguradoras e por agências de crédito –, como poderemos rastreá-lo e, pior ainda, desafiá-lo?<sup>1</sup>

Essas são algumas das questões que motivam Trevor Paglen, um artista americano radicado em Berlim. Geógrafo de formação, Paglen ficou impressionado com as edições pesadas que o Serviço Geológico dos Estados Unidos aplicou em fotos aéreas descobertas depois que a Guerra do Iraque teve início; essas fotos o impeliram a preencher os espaços que eram deixados em branco nos mapas, a registrar os *black sites*<sup>2</sup> de algum modo. Sua resposta foi *Limit Telephotography* (2005–), uma série de fotografias tiradas em geral de muito longe (até dez quilômetros) e com lentes de longo alcance que retratam operações militares clandestinas e sistemas de vigilância remota situados muitas vezes em terrenos de difícil acesso. (Paglen considera o próprio ato de fotografar esses lugares secretos uma ação política: “Fotografar é insistir no direito de tirar uma foto”.)<sup>3</sup>

1 De modo implícito, Michel Foucault definiu o regime de vigilância em oposição à sociedade do espetáculo articulada por Guy Debord. Hoje, no entanto, vemos como essas ordens podem ser combinadas e intensificadas durante o processo.

2 Termo militar usado nos Estados Unidos para locais em que operações ou projetos secretos são conduzidos. Em uma acepção menos ampla, também é usado para designar as prisões secretas mantidas pela CIA ao redor do mundo (como Abu Ghraib, no Iraque). [N. T.]

3 Trevor Paglen, “The Expeditions: Landscape as Performance”, em *TDR: The Dance Review*, n. 55, v. 2, 2011, p. 3. Também utilizei os textos de John P. Jacob e Luke Skrebowski, *Trevor Paglen: Sites Unseen* (Washington: Smithsonian American Art Museum, 2018) e de Lauren Cornell, Julian Bryan-Wilson e Omar Kholeif, *Trevor Paglen* (London: Phaidon, 2018).



Não importa quão escondidas elas estejam, as redes de segurança, as extradições forçadas e coisas do gênero ainda dependem de infraestruturas físicas – satélites, receptores, cabos, servidores, prédios administrativos, armazéns, aviões, aeroportos, hangares, torres e pistas de pouso e de decolagem. Ainda assim, não são essas as coisas que Paglen nos mostra. Em vez disso, suas imagens jogam com as várias desconexões que somos induzidos a superar. Contemplamos uma bela abstração com faixas nebulosas em tons pastel que vão do rosa-areia ao azul-celeste e então vemos a legenda “Área de teste para armas químicas e biológicas / Dugway, UT / Distância aproximada: 67 quilômetros / 11h17 da manhã”. Ou, ao analisarmos uma cena pastoral de nome *English Landscape*, notamos um arranjo estranho de globos brancos ao fundo, identificado como “Base americana de vigilância próxima a Harrogate, Yorkshire”. Paglen admite que suas fotos – um borrão listrado no primeiro caso e quase uma miragem no segundo – são

“inúteis como prova”, mas seu objetivo é outro: mostrar que o sigilo é produzido como um conjunto de limitações sobre o que pode ser visto, representado e conhecido.

Trevor Paglen, *The Black Sites: The Salt Pit, Northeast of Kabul, Afghanistan*, 2006. Impressão cromogênica. 61 x 91,5 cm.  
© Trevor Paglen, cortesia do artista, Metro Pictures, Nova York, e Altman Siegel, São Francisco.

Para Jacques Rancière, o mais importante da política é a “partilha do sensível”; para Paglen, o poder contemporâneo adentrou uma zona superprotegida que anseia pelo “desaparecimento do sensível”.<sup>4</sup>

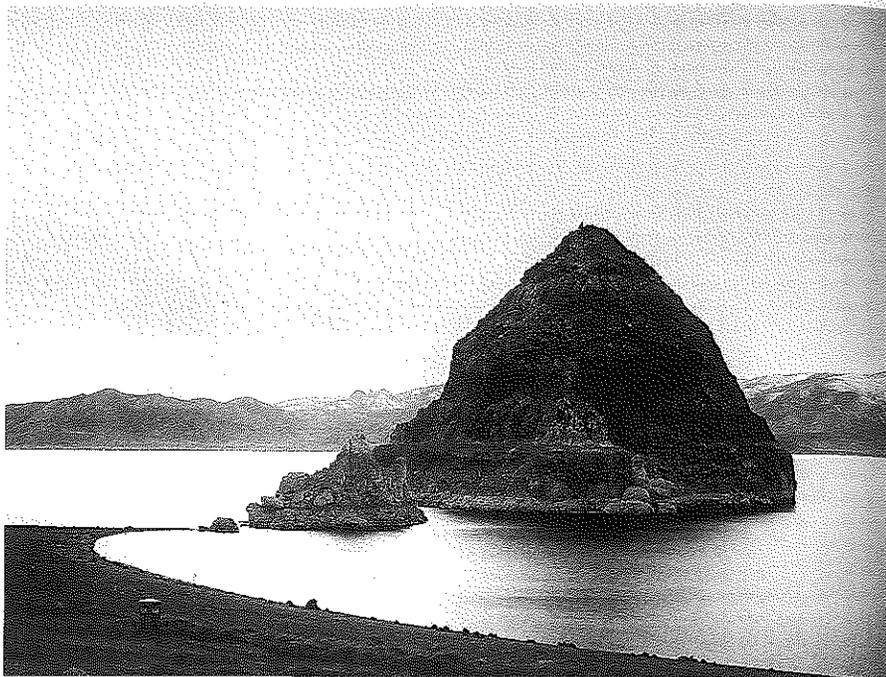
Em sua série seguinte, *The Other Night Sky* [O outro céu noturno] (2007–), Paglen oscilou da orientação horizontal da paisagem para o eixo vertical dos céus. Com informações coletadas de documentos oficiais e observadores amadores de satélites, o artista treinou suas lentes de longo alcance, montadas em suportes controlados por computador, para se ajustarem à rotação da Terra e acompanharem as rotas orbitais dos satélites de vigilância, que aparecem em suas fotografias escuras como traços suaves. (Como Thomas Pynchon escreveu na linha de abertura de *O arco-íris da gravidade*, de 1973, “Um grito atravessa o céu” – com a diferença de que aqui esse grito está a quilômetros de distância e não faz barulho nenhum.) A série se divide em três grupos, cada um com o próprio vetor de tempo. Além da coleta de informações no presente, os satélites também são o lixo espacial do futuro – ou até mesmo artefatos potenciais deixados por uma humanidade extinta. (Aqueles que estão em uma órbita sem fricção existirão para sempre.) Outras imagens são projetadas para evocar as fotografias de reconhecimento que Timothy O’Sullivan e outros tiraram do Oeste americano no século XIX. Nessa analogia entre o reconhecimento de fronteiras de então e do espaço de agora, Paglen sugere que a paisagem como gênero quase nunca é inocente, que ela muitas vezes mascara atos de violência, de expropriação, o desastre e a morte. Uma diferença, ele propõe, está no fato de que “o outro céu noturno” já “encerrou o ciclo temporal que consiste em explorar, organizar e mirar”.<sup>5</sup>

A vigilância vem até nós pelo mar, mas também pela terra e pelo ar, e, no rastro dos documentos da Agência Nacional de Segurança que Edward Snowden vazou, Paglen se voltou ao domínio aquático. Em duas séries, *Cable Landing Sites* [Áreas de passagem de cabos] e

*Undersea Cables* [Cabos submarinos] (ambas de 2015 a 2016), ele apontou sua câmera para gargalos onde sabemos estarem instaladas as partes físicas de redes de segurança, mas onde raramente

4 T. Paglen citado em Jonah Weiner, “Prying Eyes: Trevor Paglen Makes Art out of Government Secrets”, *The New Yorker*, 22 out. 2012, p. 60.

5 T. Paglen, “Trevor Paglen Talks About ‘The Other Night Sky, 2007–’”, em *Artforum*, p. 228, mar. 2009. Estariam os alvos do próprio Paglen implicados nessa lógica?



podemos vê-las. Cada obra em *Cable Landing Sites* é um díptico com uma foto de uma orla aparentemente banal justaposta a um mapa náutico da região, sobre o qual há colagens de informações extraídas tanto dos arquivos de Snowden como de outras fontes; cada imagem de *Undersea Cables* retrata um fundo de mar turvo em que se vê um pedaço de tubo que poderia passar por lixo marinho. Aqui, como apontou o curador John Jacob, Paglen trabalha contra o obscurecimento de termos como “ciberespaço” e “nuvem”; em suas palavras, Paglen procura “rematerializar” a rede e, ao fazê-lo, “expandir o vocabulário visual que usamos para ‘ver’ a comunidade de inteligência dos Estados Unidos”.<sup>6</sup>

Na prática, esse aspecto de “geografia experimental” se vale do precedente das obras “site-nonsite” de Robert Smithson como forma de resposta à convocação que Fredric Jameson faz por um “mapeamento cognitivo” do capitalismo

6 Id., “New Photos of the NSA and Other Top Intelligence Agencies Revealed for the First Time”, em *The Intercept*, 10 fev. 2014.

Trevor Paglen, *DMSF 5B/F4 na reserva indígena de Pyramid Lake (satélite meteorológico militar; 1973-0054A)*, 2009. Impressão cromogênica. 95,25 x 76,2 cm. © Trevor Paglen, cortesia do artista, Metro Pictures, Nova York, e Altman Siegel, São Francisco.

avançado.<sup>7</sup> Nesse processo, Paglen sugere um modelo de fotografia que vira de cabeça para baixo as influentes considerações de Barthes: mais do que o detalhe inadvertido que muda a imagem quase por acidente (aquilo a que Barthes chamou *punctum*), Paglen fotografa de maneira proposital objetos que estão quase escondidos de nossa vista – no fundo distante da *Limit Telephotography*, no azul longínquo de *The Other Night Sky* e na orla e no fundo do mar nas duas séries *Cable*.<sup>8</sup> Esse é um projeto bastante difícil, talvez impossível. Mais do que revelar segredos, Paglen mostra o sigilo em funcionamento, não só em estruturas militares remotas ou em instalações espaciais secretas, mas também em áreas extralegais e em “territórios fora do espaço nacional” (Guantánamo, a mais conhecida). Ele as retrata quase como abstrações que, contudo, nos indicam um sistema inteiro de capital, vigilância e controle.<sup>9</sup> Diante dessas imagens, somos levados mais a acreditar do que a ver; ou, melhor dizendo, ao enxergarmos um pouco, somos levados a acreditar em muito mais – um modo de enxergar que é “paranoico-crítico”. (Uso esse termo de maneira positiva, assim como fazia Salvador Dalí, o artista que o criou.)

Em meados do século XIX, um pintor francês poderia omitir um indício desagradável da produção industrial de suas belas paisagens,

7 Ver Fredric Jameson, “Cognitive Mapping”, em *Marxism and the Interpretation of Culture*, org. Cary Nelson e Lawrence Grossberg. Champaign: University of Illinois Press, 1988.

8 Ver “Ficções reais” neste livro.

9 De acordo com Jacob, 89 *Landscapes* (2015), um vídeo de dois canais sobre esses gargalos, conjura “o pictórico do Terror de Estado” (“Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects”, em *Trevor Paglen: Sites Unseen*, op. cit., p. 57). Os objetos retratados não estão restritos a *black sites* extralegais ou a territórios fora do espaço nacional; em algumas de suas fotos, Paglen sugere que as estruturas opacas de nosso regime de vigilância e de “guerra generalizada” podem ser encontradas à luz do dia em prédios comerciais à nossa volta.

enquanto sua contrapartida americana poderia tentar introduzir “a máquina no jardim” com otimismo pelo progresso nacional. Já no começo do século XX, no entanto, uma “segunda natureza” das estruturas criadas pelo ser humano acabou por se sobrepor ao mundo natural de modos que não poderiam mais ser ignorados ou absorvidos. Hoje, como Alexander Kluge sugere, nós nos deparamos com uma “terceira natureza”, um mundo não apenas produzido por máquinas, mas também operado por redes que estão muito distantes de nossa percepção – e mais ainda de nosso controle. “Quando a esfera pública, as artes, os relacionamentos com as pessoas deixam de acompanhar a complexidade da sociedade como um todo”, Kluge

nos adverte, “então surge a terceira natureza.”<sup>10</sup> É essa complexidade que Paglen tenta transmitir em suas obras mais recentes.

Em um passo rumo a essa meta, Paglen se apoderou dos dispositivos sempre tão úteis do regime de vigilância e desabilitou suas funções. *Nonfunctional Satellites* e *Orbital Reflectors* (2013–) são protótipos, resultantes da fundição de belos metais em formas geométricas puras, que deslocam o uso comercial e militar desses objetos e o reposicionam para o maravilhamento visual e estético: Maliévitch no céu com diamantes. Se um satélite pode se tornar uma obra de arte, então, como corolário, a obra de arte pode se tornar um dispositivo. Paglen criou seu *Autonomy Cube* (2015), a ser montado em uma caixa de acrílico dentro de uma galeria ou de um museu, como um roteador de wi-fi livre que roda na rede aberta Tor, projetada para anonimizar as comunicações eletrônicas. Aqui, o espaço da arte é transformado momentaneamente em um espaço seguro separado da vigilância corporativo-estatal (teria a esfera pública realmente chegado a esse ponto?), e a autonomia passa a ser definida menos em termos de uma

finalidade sem fim kantiana e mais como um breve hiato da “cidadania algorítmica” (a forma como David Bridle designa a submissão ao FAANG, isto é, Facebook, Apple, Amazon, Netflix e Google).<sup>11</sup>

Em seus trabalhos anteriores, Paglen abordou o aparato de segurança de longe; em seus projetos mais recentes, tenta penetrar os mecanismos deles. Essa estratégia segue o caminho trilhado pelo cineasta Harun Farocki, que, de acordo com Paglen, “entrava nos estúdios, nas salas de edição, nos escritórios de pós-produção e nos laboratórios tecnomilitares” a fim de “mostrar para os humanos o que as máquinas estavam vendo”.<sup>12</sup> Onde Paglen antes evocava o aspecto físico do sigilo, agora ele apresenta imagens que normalmente não conseguiríamos ver, imagens feitas por uma máquina para máquinas.<sup>13</sup> Em geral, somos levados a acreditar que dispositivos visuais melhoraram

10 Sobre a segunda natureza, ver Georg Lukács, *A teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2009, p. 63. Sobre a terceira natureza, ver “A Conversation Between Alexander Kluge and Thomas Demand”, em *Thomas Demand*. London: Serpentine Gallery, 2006, pp. 51–112.

11 Ver David Bridle, *Citizen Ex: Algorithmic Citizenship*, disponível em [citizen-ex.com/citizenship](http://citizen-ex.com/citizenship).

12 T. Paglen, “Operational Images”, em *e-flux*, n. 59, nov., 2014. Ver também “Olho-robô” neste livro.

13 “A lógica das imagens invisíveis vira a lógica do sigilo do avesso”, afirma Jacob. “Nenhum mapa é capaz de traçar a circulação de imagens invisíveis. Elas não respondem nem às regras do geógrafo nem ao olhar do artista” (“Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects”, p. 73).

nossa capacidade de enxergar – como no caso da cronofotografia de Muybridge e de Marey, que revelou os mecanismos do movimento –, que esses dispositivos são capazes de expandir nossa visão de maneira artificial. Nos dias de hoje, no entanto, muitas máquinas não só fazem todo o esforço de enxergar por nós, como também agem com base em padrões detectados por elas mesmas. Daí o advento das “imagens operacionais” que “intervêm na vida diária”, como Paglen as define, “imagens cujos propósitos mudaram da representação para a ativação.”<sup>14</sup> Imagens operacionais são invisíveis, ele continua; “é raro que máquinas se deem ao trabalho de produzir versões de suas imagens operacionais que possam ser interpretadas por olhos de carne”.<sup>15</sup> Produto da fantasia de ficção científica no passado, a temida singularidade que absorve e ultrapassa as habilidades humanas já começou. Leitores automatizados de placas de veículos nas ruas e sistemas de detecção de movimentos em lojas já são rotina, assim como o escrutínio e a categorização de informações disponibilizados pelo Facebook para anunciantes, agências de crédito, seguradoras, agentes fiscais e departamentos de polícia. Paglen afirma que o Facebook é alimentado com dois bilhões de imagens por dia, das quais são extraídos “lugares e objetos, hábitos e preferências, raça, classe e identidades de gênero, status econômico e muito mais”. Dessa maneira, “o capital alcança novos domínios da vida diária e os traz para dentro de sua esfera”, como agências de segurança de todos os tipos podem fazer.<sup>16</sup>

Assim, para o artista, o essencial é mostrar para os humanos como as máquinas leem e também “desaprender a ver como seres humanos”: “Precisamos aprender a ver um universo paralelo composto de ativações, pontos-chave, *eigenfaces*,<sup>17</sup> modificadores e classificadores de imagens e seus parâmetros de treinamento e outras coisas do gênero”.<sup>18</sup> A videoinstalação *Behold These Glorious Times!* [Contemplem estes tempos gloriosos!] (2017) é uma aula sobre essa reeducação: Paglen pareou centenas de milhares de imagens usadas em experimentos de visão computa-

14 T. Paglen, “Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)”, em *The New Inquiry*, 8 dez. 2016. Alguns poderiam reclamar neste ponto – representações análogas também podem ter efeitos performáticos, e a missão de modernistas como Moholy-Nagy era fazer do cinema e da fotografia artes ativamente produtivas, e não passivamente reprodutivas –, mas essas mesmas pessoas certamente entendem aonde queremos chegar.

15 Id., “Operational Images”.

16 Id., “Invisible Images”.

17 Imagem formada pelo conjunto de vetores usados por softwares de reconhecimento de padrões faciais. [N. T.]

18 Ibid.

cional com representações feitas por um programa de inteligência artificial conforme aprendia a reconhecer rostos e expressões, objetos e ações.<sup>19</sup> Dessa forma, Paglen produz retratos compostos de "assinaturas faciais", os atributos únicos de um rosto que são registrados pelos programas de biometria. Estes são usados em sistemas de segurança, obviamente, mas também em plataformas digitais. (O Facebook propaga a precisão quase total de identificação graças a seu algoritmo DeepFace.) Paglen descreve essas técnicas como "alavancas extremamente poderosas de regulação social que servem a uma raça e a interesses específicos", um "sistema normativo" que pode ser facilmente convertido em um "sistema de repressão".<sup>20</sup> Alguns dos aspectos mais problemáticos da fisiognomia do século XIX reaparecem nesse regime – as medições de Francis Galton são atualizadas para uso tanto das corporações como dos governos. E nossa vida interior pode acabar não sendo tão mais protegida do que nossa aparência externa. Em *Machine-Readable Hito* (2017), Paglen apresentou centenas de fotos da artista e teórica Hito Steyerl a um programa de reconhecimento facial algorítmico, a fim de avaliar como ele calibrava não só fatores objetivos como idade, como também estados subjetivos como afetos – prazer, nojo e assim por diante.<sup>21</sup> (Talvez o único espaço seguro que ainda pode ser ocupado pela humanidade seja o inconsciente, mas pode o inconsciente ser considerado seguro em qualquer acepção da palavra?)<sup>22</sup> Ao lado do medo de que máquinas se tornem humanas, confrontamos uma preocupação com a condição oposta. Meu iPhone me avisa o tempo todo que "Você tem uma nova memória" e invoca uma fotografia de seus arquivos, uma fotomemória de cuja existência eu não fazia ideia. É em momentos como esses que eu sou o replicante dele.

Preconceitos são incorporados a esses programas; o antigo termo GINGO (*garbage in, garbage out*)<sup>23</sup> ainda continua válido. Paglen nos dá

19 A câmera transformou o repertório de gestos humanos – de que formas podem esses programas fazer o mesmo?

20 T. Paglen, "Invisible Images".

21 Ver "Telas estilhaçadas" neste livro.

22 O estudioso de mídias e psicanalista Ben Kafka sugere a seguinte reinterpretação do "Cogito ergo sum":

"Me falta capacidade de autoentendimento, logo sou humano".

23 "Lixo entra, lixo sai": expressão atribuída a George Fuchsel, que nos anos 1950 treinava usuários dos antigos computadores IBM 305 RAMAC. Referindo-se ao caráter eminentemente lógico e objetivo dos mecanismos de

processamento de dados, ele dizia aos usuários que não levassem em consideração o conteúdo enunciativo das proposições, apenas sua adequação a parâmetros preestabelecidos – de forma que, caso as informações fornecidas fossem de má qualidade, os resultados decorrentes seriam igualmente ruins. [N. T.]

um exemplo quase cômico – aparentemente a criada do quadro *Olympia* é muitas vezes percebida como um burrito – e outro, assustador – afro-americanos retratados como gorilas. Tentam nos assegurar que erros racistas desse tipo podem ser corrigidos, mas, como as estudiosas de mídias Wendy Chun e Kate Crawford perguntam, "o que vale como neutro aqui, e será que a fixação de um padrão do tipo é desejável ou mesmo possível?"<sup>24</sup> Não seria esse padrão capaz de consolidar desigualdades do status quo? Paglen aponta para esses problemas numa série de 2017, *Adversarially Evolved Hallucinations* [Alucinações evoluídas em contraposição]. Aqui, o artista trabalha com um programa de inteligência artificial treinado para reconhecer categorias do inexistente, como monstros, sonhos e presságios, e faz com que outro programa de inteligência artificial gere imagens que possam ser consideradas exemplos de cada um desses grupos. Os dois programas trocam mensagens sem parar, o primeiro rejeitando os exemplos oferecidos, o segundo refinando as imagens geradas até que sejam aceitas – processo que está longe de ser exato. O propósito da obra era "mostrar quão absurda é a construção de sentido" em programas do tipo, ainda que Paglen saiba que demonstrar inadequações pode ajudar na aprimoração desses programas.<sup>25</sup> (É uma marca das histórias de ficção científica, do HAL, em *2001 – uma odisseia no espaço*, à Samantha, em *Ela* que, quanto mais informação for assimilada pelos algoritmos, mais precisos eles se tornam.) Paglen também é cético quanto ao valor das obras de arte confrontacionais, que podem "simplesmente ser incorporadas em exercício de aprendizagem de máquinas". "No longo prazo", ele conclui, "não há solução técnica" e "nenhum jeito evidente de intervir nos sistemas máquina-máquina".<sup>26</sup> Tudo o que ele pode fazer é nos indicar a direção geral: "É preciso criar ineficiências deliberadas e esferas de vida removidas da predação do mercado e da política – 'abrigos' na invisível esfera digital. É nessa ineficiência, na experimentação, na autoexpressão e muitas vezes no desrespeito às leis que podemos encontrar a liberdade e a autorrepresentação política".<sup>27</sup>

Além das novas questões éticas levantadas pelo desenvolvimento da visão computacional, Paglen se interessa pelas antigas suposições filosóficas hoje postas em

24 John P. Jacob, Wendy Hui Kyong Chun e Kate Crawford, "A Conversation with Trevor Paglen", em *Sites Unseen*, p. 215.

25 *Ibid.*, p. 217.

26 T. Paglen, "Invisible Images", op. cit.

27 *Ibid.*

xeque – suposições que podem produzir “distorções, grandes pontos cegos e falhas grosseiras de interpretação”.<sup>28</sup> Mais uma vez ele nos convida a atualizar nosso entendimento sobre categorias artísticas como paisagem e abstração. Para além da violência escondida no gênero da pintura de paisagens, seus próprios exemplos ressaltam que a segunda e a terceira naturezas estão emaranhadas na primeira. A abstração assume uma valência diferente daquela de suas costumeiras associações modernistas com a pureza transcendental ou com a facticidade matemática; aqui ela significa a opacidade de sistemas que vão muito além da arte.<sup>29</sup> Então por que se dar ao trabalho de apresentar essa pesquisa na forma de arte? Há, é claro, a ajuda financeira que o mundo da arte pode fornecer, mas a justificativa principal é a de que Paglen dá continuidade à crítica das representações e das instituições desenvolvida por seus predecessores artísticos, que vão de Hans Haacke a Jenny Holzer. Paglen também deixa implícito que, não importa quão engravado na economia liberal o mundo da arte esteja, ele ainda pode propiciar ocasiões delimitadas para abrigos midiáticos.

E quanto à acusação previsível de que Paglen esteticiza o regime de vigilância? Ao longo da história, esse tipo de crítica tende a seguir uma de duas linhas possíveis: a rejeição brechtiana fundada na afirmação de que fotografias de fábricas servem apenas para embelezar o capitalismo industrial ou a objeção benjaminiana de que a retórica futurista muitas vezes nos oferece a destruição como forma de excita-

ção estética em si mesma. Contudo, dificilmente Paglen pode ser considerado culpado de qualquer uma dessas duas coisas. Suas fotos erigem pontos de referência na ordem atual, e não pontos cegos; apontam não apenas para satélites na noite ou para cabos nas praias, mas também para as redes ocultas a que eles servem. E, mesmo que os céus e os mares já não ofereçam apoio às projeções imaginativas de um Júlio Verne ou de um Paul Scheerbarth, eles seguem se voltando para nós, pelo menos em parte, como mundos que ainda podem nos maravilhar. Na verdade, e de maneira paradoxal,

28 Ibid.

29 Paglen também desafia a opacidade linguística. Cada nova guerra parece degradar ainda mais a linguagem (como nos casos da “pacificação” na Guerra do Vietnã e da “extradição” na Guerra do Iraque), e o mesmo acontece na atualidade na guerra generalizada ao Terror. Em seu vídeo de três canais *Code Names of the Surveillance State* [Codinomes do Estado de vigilância] (2015), projetado pela primeira vez na fachada do Palácio de Westminster, em Londres, Paglen repassa mais de 4 mil termos codificados que são usados nos arquivos de Snowden para designar grupos e ações secretos.

o “desaparecimento do sensível” na visão computacional permite uma evocação sublime do espaço e do tempo na arte de Paglen.<sup>30</sup>

Talvez a pergunta mais difícil continue sendo aquela com que começamos: como a visão computacional afeta nossas ideias comuns sobre representação, sentido e crítica? Para Paglen, toda a discussão acerca da transformação digital das imagens, da reproduzibilidade virótica e da perda de indexicalidade nos distraiu da mudança crucial trazida pela capacidade de leitura das máquinas e pela invisibilidade das imagens. E a crítica cultural, cuja atenção esteve toda voltada à ambiguidade semiótica, ignorou o fato decisivo da roteirização algorítmica da informação. Na nossa atual configuração tecnológica, o que a “comunicação” comunica, qual é o sentido de “sentido” e como poderá a crítica continuar a existir se seus velhos protocolos de exposição e desmistificação perderam seu valor? “Letramento” é um termo problemático – é intrinsecamente excludente e nos prepara a todos para a necessidade de um recondicionamento constante –, mas o que poderá contar como requisito de capacitação neste estranho mundo de hoje?

TRADUÇÃO Humberto do Amaral

30 Em *The Last Pictures* (2012), Paglen selecionou cem fotografias, muitas delas de desastres naturais ou provocados pelo homem, gravou-as em um disco e o colocou em um satélite. O artista vê essas fotografias como artefatos futuros “de alienígenas do passado (nós mesmos)”, artefatos que sugerem que “o futuro já existe, mesmo que ainda não tenhamos conseguido alcançá-lo” (“A Conversation with Trevor Paglen”, op. cit., pp. 222-23).

“Definir a ideia de escultura”, afirma Sarah Sze, “significa quebrá-la.”<sup>1</sup> Foi esse o princípio que a levou a engendrar mundos estranhos a partir de coisas familiares. Suas construções não são simples como a maior parte dos *objets trouvés*; ao mesmo tempo, são mais bem organizadas que a maior parte das *assemblages*. Tampouco são instalações típicas – não se trata de cenas pictóricas muito ampliadas que temos que ver de longe ou de espaços imersivos cujos ambientes nos absorvem –, ainda que possam oferecer ambos os tipos de experiência.<sup>2</sup> Há cinquenta anos, quando confrontado com a questão sobre o futuro da escultura, Richard Serra passou a adotar materiais que não eram tradicionalmente artísticos, como borracha e chumbo, e concebeu ações básicas a serem executadas empregando-os. Como se lê em sua obra bastante conhecida *Verb List* [Lista de verbos], de 1967: enrolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar. Já faz mais de vinte anos que Sze também se voltou para materiais não convencionais – produtos baratos e objetos descartáveis do cotidiano, como cotonetes, alfinetes e tampas de garrafas –, submetendo-os a procedimentos específicos. Entre os verbos (tão conceituais quanto físicos) que direcionam o trabalho da artista estão: selecionar, organizar, construir, romper, conectar, desconectar, calcular, improvisar, modelar.

Ao discutir o próprio trabalho, Sze destaca dois outros verbos: valorizar e oscilar. Na valorização, ela resgata, organiza e exhibe o que já foi consumido, misturado com outras coisas e jogado fora. Nesse sentido, a exatidão de suas composições de miudezas nos faz pensar não apenas nas vicissitudes do valor de uso e nos caprichos do valor de troca, mas também no modo como coisas “percebidas como desprovidas de valor estético” podem adquiri-lo.<sup>3</sup> Ainda que Sze trafegue por um excesso de objetos, sua operação básica não está na exacerbação mimética do “balde de lixo capitalista” que é comum a alguns de seus contemporâneos, como Isa Genzken, Thomas Hirschhorn e Rachel Harrison.<sup>4</sup>

1 “Okwui Enwezor in Conversation with Sarah Sze”, em Benjamin H. D. Buchloh et al., *Sarah Sze*. London: Phaidon, 2016, p. 24.

2 Para uma análise excelente sobre as ressonâncias artísticas e históricas dos trabalhos, ver Benjamin H. D. Buchloh, “Surplus Sculpture”, em *ibid.*, pp. 41-91.

3 Sarah Sze, “Interview with Jeffrey Kastner” (2003), em *ibid.*, p. 134. Buchloh faz uma pergunta pertinente aqui: “Será que são as estruturas formais que restituem a função e o uso do valor dos objetos? Ou será que a repetição apenas expande suas desvalorizações manifestas?” (“Surplus Sculpture”, *op. cit.*, p. 73).

4 Ver “Mimetic” no meu *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London / New York: Verso, 2015.

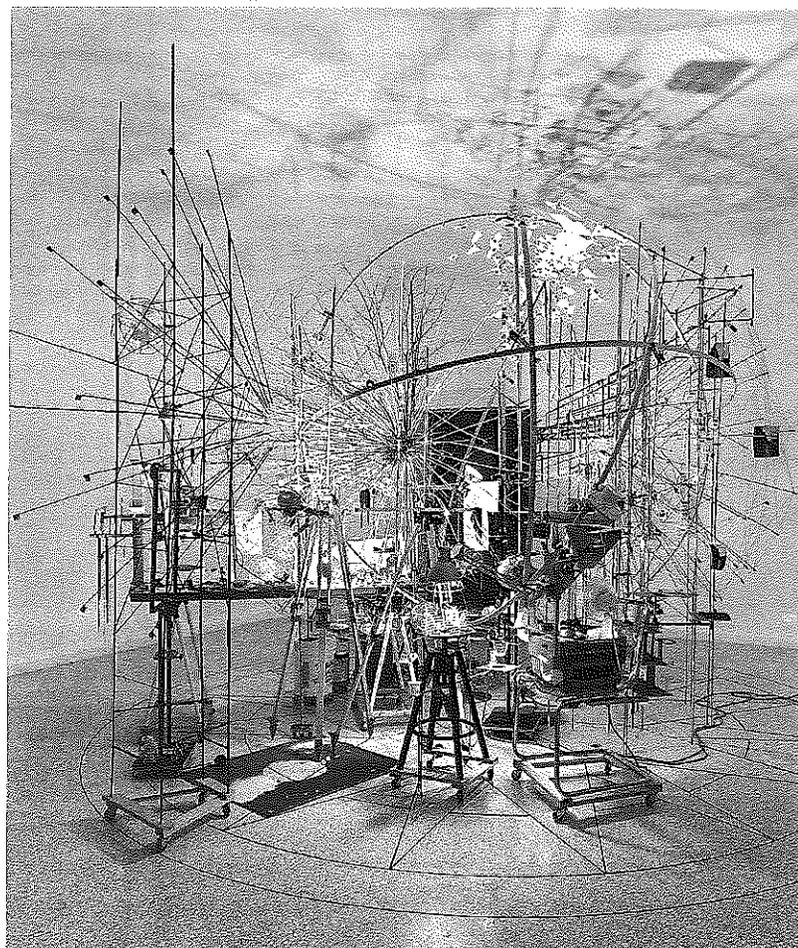
Cada um a seu modo, esses artistas pegam coisas ruins e as pioram, de forma a detonar de dentro para fora produtos kitsch e espaço-lixo – Sze, por outro lado, trabalha com um leque variado de objetos genéricos e se ocupa deles demoradamente, ao mesmo tempo especificando partes individualizadas e compondo um todo coerente. Frágeis como elementos e precárias como construções, suas obras intrincadas incentivam uma postura de cuidado.<sup>5</sup>

Se esse cuidado com as coisas sugere aquilo a que Sze se refere como *valorizar*, o que a artista poderia querer dizer com *oscilar*? Uma pista nos é dada pelo título de sua exposição na Bienal de Veneza de 2013, *Triple Point*, termo que se refere a uma condição física em que os três estados da matéria – gasoso, líquido e sólido – coexistem. “É essa oscilação entre estados” que a artista procura, “a fragilidade do equilíbrio e o desejo constante de criar estabilidades e um senso de pertencimento que faça um recorte narrativo”.<sup>6</sup> Uma oscilação desse tipo assume múltiplas formas na arte de Sze. É ativa na maneira como nos deslocamos entre os detalhes de uma obra e o todo de sua composição nunca completamente orgânica, mecânica ou eletrônica em suas associações, mas muitas vezes os três simultaneamente, com vistas a evocar uma fusão biotecnológica dessas ordens todas. Essa presença também se dá no modo como navegamos entre o interior e o exterior de suas construções, muitas das quais produzem um isolamento que sugere um lugar de estudo, de experimentação ou de observação. (E isso é anunciado em legendas como “estúdio”, “observatório” e “planetário”.) Por isso essa oscilação ocorre igualmente entre escalas: todas as obras de Sze alternam de foco entre o minúsculo e o gigantesco, das pequenas redes de linhas que vemos aqui perto para o grande circuito de um modelo planetário que está lá longe e de volta às linhas; transitamos entre o micro e o macro, entre o celular e o estelar. E muitas vezes a oscilação é ontológica: convidados a investigar quais objetos foram encontrados e quais foram fabricados (Sze chama alguns deles de “impostores”),

frequentemente temos dificuldade em distinguir entre o real e o artificial. Por fim, a oscilação dá vida à composição das obras, que pode aparentar ser planejada ou improvisada. Isso significa ainda dizer

5 Nesse sentido, as esculturas também convidam a uma intimidade meditativa própria à interação exigida pela arte relacional – mas sem a participação aberta de que trabalhos do tipo dependem.

6 Sarah Sze, “Interview with Rikrit Tiravanija” (2013), em *Sarah Sze*, op. cit., p. 144.



que a arte de Sze oscila entre a ordem e a desordem, entre a homeostase e a entropia, entre a expansão autopoiética e o colapso catastrófico. “Não dá para saber se a obra ainda está em construção ou em desmoronamento”, como Sze sintetiza o próprio trabalho.<sup>7</sup> Por que toda essa

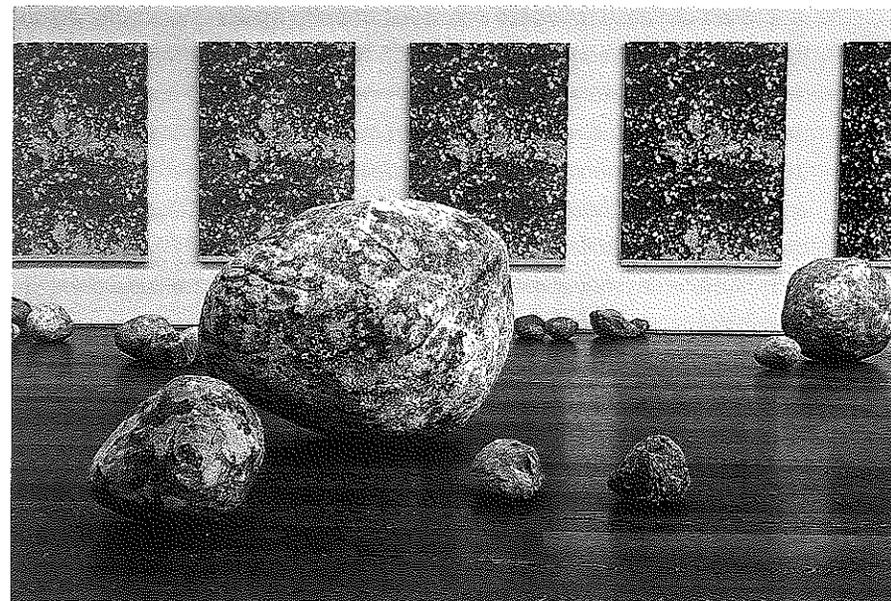
7 Id., “Interview with Phong Bui” (2010), em *ibid.*, p. 140. Seria possível conceituar esse estado como “definitivamente ‘inacabado’”, como Duchamp designou seu grande vidro *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (1915–23) depois de trincado, exceto que aqui não há quase nenhum indício de um acidente do tipo.

Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, 2013, como exposta na Bienal de Veneza de 2013. Madeira, aço, plástico, pedra, barbantes, ventiladores, projetores, fotografia de uma rocha impressa em tyvek, técnica mista. 6,23 × 5,5 × 17 m. © Sarah Sze, cortesia da artista e de The Fabric Workshop and Museum.

oscilação? A qual fim serve a tensão entre o equilíbrio e o desequilíbrio? Talvez uma filosofia esteja implicada aqui, uma filosofia que enxergue a vida como um sistema em luta contra um fluxo. Essa oscilação no mínimo nos mantém alertas; visual, corporal e mentalmente ativos e receptivos, uma vez que cada nova obra nos demanda a resolução de um quebra-cabeça que é ao mesmo tempo perceptivo e cognitivo – e essa demanda se dá em tempo real. Em suma, ela nos deixa epistemologicamente alertas, o que por si só já consiste em um valor.

“Eu me interesso por objetos que têm uma identidade dual”, disse Sze certa vez.<sup>8</sup> Essa afirmação pode ser entendida de várias maneiras. Primeiro, que seus objetos são duplos. Eles são tanto elementos individuais – são o que são, um fato que nunca perdemos de vista – quanto partes constitutivas de um todo maior – são aquilo que constituem, uma ordem geral que entra e sai de foco conforme nos movimentamos pela obra. Em segundo lugar, as coisas de Sze são duplas no sentido de que são igualmente específicas e genéricas, singulares e seriais, concretas e metafóricas. Mais uma vez, a particularidade dos detalhes continua a existir mesmo quando estes são absorvidos pelo padrão da obra. O que é bastante significativo, aqui, é que essas várias dualidades nos convidam a refletir sobre a mudança de status dos objetos cotidianos que nos cercam. Como muitos de seus contemporâneos, Sze admite que a mercadoria não é apenas uma referência primária da escultura de hoje, mas consiste igualmente em um ingrediente relevante para sua realização. Ainda assim, conforme os materiais são dispostos em arranjos, Sze não se limita a reafirmar a equivalência da forma-mercadoria; ela modela um mundo alternativo que a toma como ponto de partida. Sze também não se restringe à crítica da predominância total do espetáculo, uma vez que joga com o que ele descarta.<sup>9</sup> Dessa forma, a artista manifesta pouco da frustração de alguns de seus contemporâneos (como Genzken e Harrison) e nada do niilismo de outros (como Jeff Koons e Damien Hirst).

O consumismo de nossa época é igualmente marcado pelo devir-imagem do mundo, e Sze também nos convida a considerar essa condição. Um elemento em uma obra, simples como uma pedra, pode mostrar-se ambíguo; não sabemos se foi encontrado ou se foi criado. Se foi pintado para parecer uma pedra, então esse objeto carrega sua



própria representação em sua superfície – isto é, torna-se o próprio simulacro. Por fim, em algumas ocasiões nos vemos cercados pelos objetos de Sze de uma forma que nossa própria presença parece distorcê-los.<sup>10</sup> Essa dupla oscilação – entre coisa e representação e entre objeto e sujeito – é a mais desnorteadora de todas. No estágio inicial do capitalismo de consumo, a arte pós-moderna desconstruiu a oposição entre original e cópia – que já tinha sido destruída em todos os lugares pela economia, àquela altura movida tanto pela reprodução

mecânica como pela simulação eletrônica. É um problema simples, se comparado com aquele com que nos confrontamos hoje, no qual uma miríade de objetos é produzida como iteração digital e que pode ser dimensionada em qualquer escala. A versão contemporânea do dilema pós-moderno entre o original e a cópia está nesse desmoronamento da distinção entre coisa e modelo. Sze pega esse problema ontológico, brinca com ele e nos convida a desvendá-lo dentro do possível.

10 Gilles Deleuze descreve esse efeito de simulacro de modo relevante para o que dizemos aqui: “O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (“Platão e o Simulacro”, em *Lógica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 264).

8 Id., “Interview with Jeffrey Kastner”, op. cit., p. 134.

9 Neste ponto essencial, discordo da visão de Buchloh em “Surplus Sculpture”, op. cit.

Sarah Sze, *Stone Series*, 2013-15, como exposta em Victoria Miro, Londres. © Sarah Sze, cortesia da artista e de The Fabric Workshop and Museum.

Para um escultor como Koons, o tamanho é mais importante do que tudo; para Sze, a escala é a preocupação essencial. “Ela está sempre mudando, deslizando”, Sze comenta; “nunca é estática.”<sup>11</sup> Essa mudança gera uma ativação em nós conforme vemos uma obra e nos guia enquanto nos movimentamos em torno dela. Assim como Serra, Sze encontrou nos jardins japoneses um modelo para essa ativação que, além de possibilitar a oscilação da atenção entre os detalhes e a apreensão do todo, induz a um movimento contínuo ao longo da topografia da obra. Em seus objetos, assim como nesses jardins, “o observador se torna parte do trabalho”, uma parte em ritmo de anda e para; “a forma como essas peças são montadas”, Sze acrescenta, “tem tudo a ver com o modo como uma pessoa acelera ou desacelera, lembra e pressente”.<sup>12</sup> Há também momentos de desconforto nessa passagem, já que não raro suas obras representam outro tipo de oscilação, um princípio da incerteza semelhante àquele que é fundamental à física quântica, no qual a mera presença do observador, implicado no experimento, interfere nos resultados. Às vezes, de maneira similar, parecemos estar sendo testados pelas obras conforme as observamos, um sentimento estranho que Sze já associou a este poema de Emily Dickinson: “The show is not the show, / But they that go. / Menagerie to me / My neighbor be. / Fair play— / Both went to see”.<sup>13</sup>

O modo como Sze envolve seus observadores levanta a questão de como ela mesma reage a seus locais de exposição. Em geral, suas obras não são totalmente *site-specific* – isto é, caso apliquemos o teste determi-

nante desenvolvido por Serra na controvérsia sobre seu *Tilted Arc*, de 1981, segundo o qual transportar a obra de arte para outro espaço significa destruí-la. Em vez disso, suas obras são sensíveis ao sítio, o que significa dizer que sua arte se adapta ao espaço, mas continua semiautônoma em sua relação com ele – assim como um ninho ou uma teia de aranha que, ainda que se valham de seus arredores, produzem as próprias estruturas. Sze já se referiu a suas obras como “sistemas concretos” que “criam condições climáticas” próprias: “no interior da peça em si mesma há ar, luz, sistemas aquáticos e assim por diante”.<sup>14</sup>

11 S. Sze, “Conversation with Phong Bui”, em *The Brooklyn Rail*, 6 out. 2010. Em comparação, os dois modelos de instalação de arte mencionados acima, o pictórico e o de imersão, nos deixam imóveis. Em algumas de suas preocupações (como escala e simulação), Sze está afinada com Vija Celmins.  
12 Id., “Interview with Rilkrit Tiranvanija”, op. cit., p. 144.  
13 O título do poema é “XLIV”, reproduzido em *Sarah Sze*, op. cit., p. 113. [Em tradução livre: “O espetáculo não é o espetáculo / mas aqueles que lá estão / Ave exótica para mim / a pessoa ao meu lado é, / mas, para sermos justos, / ambas estamos aqui”, N. T.]

14 S. Sze, “Interview with Phong Bui”, op. cit., p. 138.

A relação entre o que Sze constrói e os locais escolhidos é, assim, próxima àquela esboçada na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann, para quem um sistema se diferencia do sistema de que depende na medida em que sua estrutura seja recursiva, e até mesmo autopoietica, em sua criação. “É uma questão de se afundar tanto no trabalho que ele começa a dizer o que você deve fazer”, Sze já declarou.<sup>15</sup>

Certa vez, o filósofo Arthur Danto fez um comentário importantíssimo para Sze; ele apontou que, nas obras dela, o modelo tinha um papel menos arquitetônico do que científico – e, como já dissemos, os nomes de muitas de suas esculturas sugerem lugares de experimentação e de observação.<sup>16</sup> “Cada peça”, Sze acrescenta, “atua como um lugar em que algum comportamento é evidenciado”, um cenário em que ele possa ser estudado e testado.<sup>17</sup> Esse aspecto a levou a descrever suas construções como “hábitats”, e por vezes elas de fato parecem

ter sido produzidas por outra espécie de animal, talvez uma ave de outro mundo que foi forçada a construir um ninho terrestre utilizando os objetos descartados por nosso ambiente antropocênico. Nessas ocasiões, Sze evoca o *Umwelt* [mundo circundante] de uma inteligência alienígena, uma construção de mundo paradoxal na qual, ainda que os efeitos do humano pareçam onipresentes, a eficácia do humano, nossa agência humana, se mostra diminuída.<sup>18</sup> Mas aí vemos que esse é nosso hábitat do presente, pelo menos na medida em que somos absorvidos em sistemas que parecem estar para além de nosso controle. Como o teórico de mídias Alexander Galloway defendeu, as redes digitais oscilam entre duas modalidades: uma a que ele chama “a corrente do triunfo”, capaz de uma interconectividade “linear, eficiente e funcional”, e outra a que ele se refere como “a rede da ruína”, que captura nossos dados conforme nos comunicamos através dela e, assim, “nos enreda no próprio ato da conexão”.<sup>19</sup> Essa ambiguidade fatal (talvez seja otimista demais

15 Ibid., p. 140.

16 Ver Arthur C. Danto, “Scientific and Artistic Models in the New Work of Sarah Sze”, em *Sarah Sze at the Fabric Workshop and Museum*, org. Marion Boulton Stroud. Philadelphia: Fabric Workshop, 2014.

17 S. Sze, “Interview with Phong Bui”, p. 138.

18 Sobre o conceito de *Umwelt*, ver Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* (1934), trad. Joseph D. O’Neill. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

19 Alexander R. Galloway, “Networks”, em *Critical Terms for Media Studies*, org. W. J. T. Mitchell e Mark Hansen. Chicago: University of Chicago Press, 2010, pp. 281, 291. Sze parece adotar o ponto de vista mais benigno sobre as redes, aquele articulado por Bruno Latour em sua teoria do ator-rede. Ver Bruno Latour, *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*, trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Editora da UFBA / Educs, 2012.

chamá-la de dialética) é evocada em muitas das estruturas de Sze, nas quais o sonho utópico da construção e da relação imaginativa (a corrente do triunfo) confronta o fato distópico da comodificação e do controle (a rede da ruína).<sup>20</sup>

Existe uma abordagem alternativa para essa ambiguidade, no entanto. Outra pedra de toque para Sze é o conto de Borges "O idioma analítico de John Wilkins", sobre uma "certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*": "Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabaram de quebrar o jarro, n) que de longe parecem moscas".<sup>21</sup> Em *As palavras e as coisas*, de 1966, Michel Foucault reconhece nessa enciclopédia uma enumeração absurda que inutiliza a própria ordem que se espera obter de qualquer espécie de tipologia. À sua própria maneira, o narrador borgiano concorda com essa afirmação, ou ao menos em parte: "Sabidamente não há classificação do universo que

não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo". Ao mesmo tempo, ele é mais otimista do que Foucault quanto às ramificações dessa arbitrariedade: "A impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios".<sup>22</sup> Sze parece concordar: ainda que fale em "sistemas impossíveis de informação" e de "projetos fúteis em última análise", isso não a afasta de suas propostas de calendários, de sistemas planetários, de enciclopédias e coisas do tipo.<sup>23</sup> Nas versões de Sze, esses velhos sistemas podem falhar – talvez apresentem defeitos, parem de maneira abrupta ou simplesmente quebrem –, mas a artista não comemora esse fracasso. Diferen-

temente de muitos artistas pós-modernos da geração anterior, Sze está do lado da totalidade simbólica, e não da fragmentação alegórica; do lado da aspiração utópica, e não do desespero distópico.<sup>24</sup>

O que vale como ciência em um período muitas vezes é tido como limite no seguinte, e talvez também seja produtivo ver Sze sob essa luz antropológica. "Dir-se-ia que os universos mitológicos estão destinados a ser desmantelados assim que formados", afirmou o etnógrafo Franz Boas, "para que novos universos possam nascer de seus fragmentos."<sup>25</sup> Em sua própria análise do mito (que é baseada em Boas), Claude Lévi-Strauss concebe esse renascimento como questão de *bricolage*. Um *bricoleur*, ele escreve, em uma definição bastante conhecida, "é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando os meios indiretos se comparados com os do artista"; em contraste com o engenheiro, ele "se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura".<sup>26</sup> Ainda que o *bricoleur* seja sensível à facticidade de seus materiais, ele os trata

como algo "intermediário entre a imagem e o conceito", isto é, como signos em que "os significados se transformam em significantes e vice-versa", mesmo como "operação" que "representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais".<sup>27</sup> Isso também acontece em Sze: com objetos e imagens que são tanto encontrados como produzidos (e muitas vezes unidos por ferramentas cotidianas como fita ou cola quente), ela constrói novos mundos a partir de velhos fragmentos.

Para Lévi-Strauss, o mito é uma solução imaginária para uma contradição real, isto é, sua narrativa trabalha com conflitos sociais que não podem ser solucionados na vida.<sup>28</sup> Para o filósofo marxista Louis Althusser, é exatamente isto que a ideologia faz: oferece soluções imaginárias para contradições reais.<sup>29</sup> Acompanhando seu espírito crítico, podemos perguntar a Sze se há uma dimensão ideológica em sua própria arte: "Mudan-

20 Sze se inspira em várias disciplinas, mas suas esculturas também possuem afinidade com o diagrama deleuziano, tantas vezes ambíguo na prática – uma linha de fuga que é igualmente um modo de localização ou, nos termos de Galloway, uma corrente do triunfo que é ao mesmo tempo uma rede de ruína. Em "Surplus Sculpture", Buchloh aponta para um paradoxo similar nos projetos da "Nova Babilônia" de Constant.

21 Jorge Luis Borges, "A linguagem analítica de John Wilkins", em *Outras inquisições*, trad. Davi Arriguoi Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 124.

22 Ibid., p. 125.

23 Stephanie Cash, "The Importance of Things: Q+A with Sarah Sze", *artnamericamagazine.com*, 12 out. 2012; S. Sze, citada em "Interview with Phong Bui", op. cit., p. 138.

24 Ver Craig Owens, "The Allegorical Impulse, Parts 1 and 2", em *October*, n. 12 e n. 13, 1980.

25 Franz Boas, citado em Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem* [1952], trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989, pp. 33, 36.

26 Ibid., pp. 32 e 34-35. Há críticos a esse ponto de vista, e o mais importante deles é Jacques Derrida em "A estrutura, o signo e o jogo do discurso das ciências humanas". Em *A escritura e a diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

27 Claude Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, op. cit., pp. 33, 36.

28 Ver C. Lévi-Strauss, "A estrutura dos mitos" [1955], em *Antropologia estrutural*, trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

29 Ver Louis Althusser, *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*, trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1980.

ças incessantes – da tectônica à semiótica, do tátil ao sintático, da gravidade e da fenomenologia promulgadas à simulação outorgada das meras superfícies e signos – parecem ser os parâmetros dos modelos esculturais que Sze faz da contemporaneidade”.<sup>30</sup> Isso sugere que essa mudança, essa oscilação, pode amenizar alguns de nossos próprios desconfortos culturais. A questão, assim, passa a ser: será que Sze comprova ou estetiza, modela ou mistifica as vicissitudes da desmaterialização eletrônica, a rede da ruína armada pelas redes digitais, a derrocada ontológica da distinção entre coisa e modelo? Poderia ela oferecer muita “vida social” a objetos de outro modo inanimados? Em suma, qual é a relação entre a estética orientada ao objeto de Sze e o nosso Antropoceno biotécnico?<sup>31</sup> O fato de que a arte de Sze suscite questões do tipo com tanta perspicácia – questões tão cruciais para nossa contemporaneidade – é de importância fundamental para sua concretização.

TRADUÇÃO Humberto do Amaral

30 В. Н. Д. Buchloh, “Surplus Sculpture”, op. cit., p. 62.

31 Pretendo sinalizar aqui as várias preocupações da filosofia recente com o objeto – da “vida social das coisas” (Arjun Appadurai), da “teoria das coisas” (Bill Brown) e do “materialismo vital” (Jane Bennett) ao “realismo especulativo” (Quentin Meillassoux) e à “ontologia orientada ao objeto” (Graham Harman). Jeffrey Kastner analisa Sze em termos de uma “epistemologia orientada ao objeto” em seu excelente “Point of Order”, em *Stroud, Sarah Sze at the Fabric Workshop and Museum*. Para uma visão geral sobre esses temas, ver *October*, n. 155, 2016.

## 18 Ficções reais

A crítica moderna se norteou por Marx, Freud e Nietzsche, mas o que esses pensadores tinham realmente em comum? Pouco mais do que uma “hermenêutica da suspeita”, a suposição operacional de que o real está escondido ou enterrado e de que o crítico deve caçá-lo ou escavá-lo.<sup>1</sup> Para Marx, a verdade não reconhecida da história era a luta de classes; essa é a narrativa oculta que precisa ser extraída de todos os processos. Para Freud, a realidade inconsciente da vida subjetiva é o conflito psíquico; é esse o conteúdo latente a ser limado das confusões manifestas de nossos sonhos, sintomas e atos falhos diários. E, para Nietzsche, a força não mencionada por detrás de qualquer sistema de pensamento é uma vontade de poder, que deve ser desafiada ou celebrada conforme se entenda necessário.

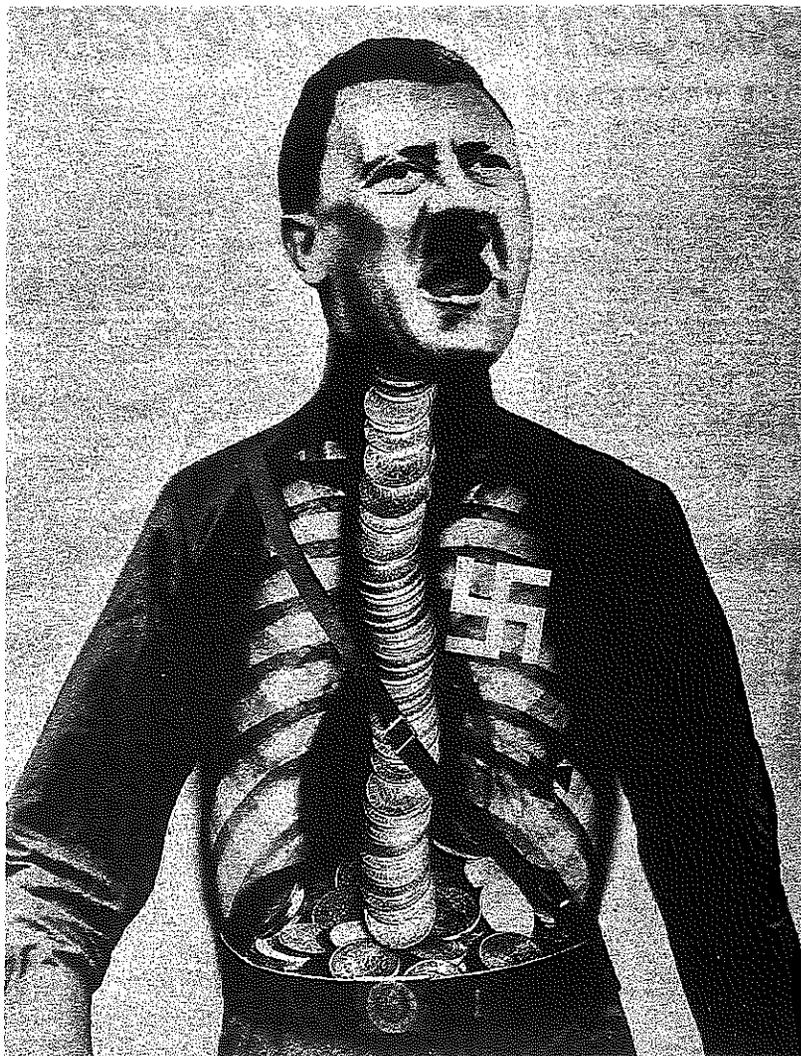
Em intensidades diferentes, críticos da Escola de Frankfurt se valeram desses três métodos. Um exemplo revelador é a avaliação cáustica da fotografia da Nova Objetividade que Bertolt Brecht fez por

meio de Walter Benjamin: “Uma fotografia das fábricas da Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições”, Brecht ressaltou (referindo-se à manufatura de aço e à companhia elétrica). “As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial, de fabricado*”.<sup>2</sup> Essa afirmação captura o movimento característico da teoria crítica da ideologia: expor a realidade por trás das representações que a ocultam ou, em sentido oposto, fortalecer-lá. Como Brecht indicava, uma estratégia para essa exposição é verificada nas artes por meio de uma imagem ou de um texto – ou, de John Heartfield a Barbara Kruger, de uma combinação dos dois – que sejam “construídos”, montados.

*Mitologias*, de 1957, é um epítome dessa teoria crítica da ideologia. Com uma mistura de estranha-

1 Ver Paul Ricœur, *Freud & Philosophy: An Essay on Interpretation*, trad. Denis Savage. New Haven: Yale University Press, 1970, p. 34. Na verdade, Ricœur só usa essa frase exata mais tarde, em uma retrospectiva sobre esse texto. Críticas da crítica são abundantes, mas ver, em particular, Rita Felski, *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

2 Brecht citado em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, org. e trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 106. Benjamin dobra a aposta desse ataque em “O autor como produtor” (1934). Nos dois casos, o alvo principal é Albert Renger-Patzsch; no entanto, seu trabalho é mais diferenciado do que admitem Benjamin ou Brecht. Ver Michael W. Jennings, “Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Early Weimar Republic”, *October*, n. 93, 2000, pp. 23-56.



John Heartfield, *Adolf, o super-homem, engole ouro e vomita lixo*, *AIZ Magazine*, 17 jul. 1932. Fotomontagem. © Comunidade Heartfield de Herdeiros / Artists Rights Society, Nova York / *va Bild-Kunst*, Bonn, 2019.

mento brechtiano e decodificação semiótica, Roland Barthes lê várias manifestações da cultura de classe média (por exemplo, a exposição *The Family of Man*, de 1955, ou os guias de viagem *Blue Guide*), da mesma forma que lê muitos dos “mitos” que apresentam crenças específicas como verdades gerais. Traduzido para o inglês em 1972, *Mitologias* foi o primeiro manual de

treinamento crítico para muitos artistas e críticos até boa parte dos anos 1980; sua influência foi especialmente forte entre artistas conceituais e entre feministas, como Victor Burgin e Sherrie Levine, respectivamente, que se valiam da apropriação de imagens. Contudo, logo depois de 1968, Barthes já estava começando a refletir melhor sobre o assunto: “Qualquer estudante pode e deve denunciar o caráter burguês ou pequeno-burguês de tal ou tal forma [de vida, de pensamento ou de consumo]”, escreveu em 1971. “Já não são os mitos que é preciso desmascarar (a *endoxa* encarrega-se disso), é o próprio signo que é preciso abalar.”<sup>3</sup>

O que poderia ser mais radical do que essa conclamação quase maoísta por um “semioclismo” que fosse além da desmistificação para atacar a própria representação? Essa nova conclamação não pretende apenas expor os signos que suturam o real: ela visa abrir seus pontos.

Na ocasião, o real estava apenas reposicionado; não mais escondido ou enterrado, agora se acreditava que poderia ser encontrado na superfície das coisas, ignorado mas exposto para quem quisesse vê-lo. Prestes a ser associada à teoria pós-estruturalista, essa mudança foi assinalada em outro ensaio de Barthes, “O efeito de real”, de 1968, que analisa a função do detalhe na narrativa, tanto ficcional como histórica, do século XIX. (Seus precedentes foram Flaubert e Michelet, respectivamente.)<sup>4</sup> Nessas narrativas, defende Barthes, espera-se que tudo *faça sentido*; mesmo detalhes acidentais que parecem não significar nada na verdade significam, já que o que eles significam é a insignificância, e a aparente falta de sentido dos fatos puros do mundo contingente ajuda a aprisionar a evocação realista do real. Sob esse ponto de vista, nada escapa do “império dos signos” – de modo que não foi preciso muito esforço para enxergar o realismo *in toto* qual um sistema de convenções, como Barthes enxerga em *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*, de 1970, sua análise meticulosa de um único conto de Balzac, “Sarrasine”.<sup>5</sup> Aqui, Barthes demonstra, linha a linha, como Balzac falava “não de uma linguagem a um referente mas de um código a outro código”, isto é, como a narrativa consiste “não em copiar o real, e sim em copiar uma cópia (pintada) do real”. “Por essa razão o realismo não pode ser chamado de ‘copiador’”,

3 Roland Barthes, *O rumor da língua*, trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 78.

4 *Ibid.*, pp. 181-90.

5 A frase a seguir foi tirada de R. Barthes, *O império dos signos* [1970], trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

What does  
possession  
mean to you?



7% of our population  
own 84% of our wealth

The Economist, 15 January, 1988

Victor Burgin, *Possession*, 1976.  
Litografia. 1,25 x 0,8 m. © Victor  
Burgin, cortesia da Richard  
Saltoun Gallery, Londres.  
[“O que posse significa para  
você? 7% da população detém  
84% da nossa riqueza.”]

concluía Barthes, “mas antes [de] ‘pastichador’ (por uma segunda *mimêsis*, ele copia o que já é cópia).”<sup>6</sup> Uma década depois, essa figura do *pasticheur* se torna o avatar predominante do artista pós-moderno, manifestado tanto como pintor neoexpressionista que combina motivos da história da arte e motivos da cultura popular quanto como crítico apropriacionista que oferece estereótipos da mídia a nosso escrutínio. Esses oponentes ideológicos jogaram no mesmo time semiótico.

Se Barthes contribuiu para os primeiros dois enquadramentos do real, para o terceiro ele serviu de exemplo. Aqui, o real ainda estava ligado ao detalhe que resiste ao sentido, porém estava localizado tanto no sujeito como no objeto. Esse detalhe é o famoso *punctum*, termo que Barthes

6 Roland Barthes, *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac* [1970], trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, pp. 85-86.

7 Id., *A câmara clara* [1980], trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 29.

8 Ver o ensaio que dá título a meu *O retorno do real* (São Paulo: Ubu Editora, 2017). Para o bem e

para o mal, *A câmara clara* dominou por muito tempo a reflexão teórica sobre a fotografia; sua ênfase na subjetividade traumática certamente impediu que muitos de nós percebêssemos o campo sócio-histórico da fotografia. Barthes reconhece esse campo, a que chama *studium*, mas sua atenção está no *punctum*. (Ele vê o *studium* como uma coleção de signos convencionais.) Assim, também a

leitura traumatófila que Barthes faz da fotografia restringe sua temporalidade a um passado que nos afeta, mas que não podemos influenciar de volta. Essa visão limita a fotografia a um meio de reflexão histórica; também reduz seu potencial para a crítica e para a construção – ambos levados a uma posição de destaque nos debates do entreguerras na Europa, sem falar no trabalho de

Allan Sekula (entre outros).

usa em *A câmara clara*, de 1980, para descrever o ponto não intencional que, em dada fotografia, alfineta o inconsciente do observador: “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”.<sup>7</sup> Modulado por Lacan, esse terceiro posicionamento do real, a que poderíamos chamar *traumatófilo*, difere dos dois primeiros de modo fundamental. Enquanto na teoria crítica da ideologia o crítico expõe o real, aqui é o real que expõe o crítico; enquanto na crítica pós-estruturalista o sujeito é deslocado e o real é subsumido por meio de convenções e de códigos, aqui o sujeito é reconvocato como testemunha para um real entendido como traumático.<sup>8</sup> O que poderia ser mais real do que um real que resiste a toda e qualquer simbolização? Aos poucos, contudo, ficou evidente que também esse real poderia ser codificado; de fato, poderia ser transformado em um realismo à parte. Esse era o caso da arte e da ficção abjeta dos anos 1990, simbolizadas respectivamente pelas obras de Mike Kelley e Dennis Cooper, assim que seus padrões narrativos de sujeira e de deterioração se estabeleceram.

De uma forma ou de outra, todos os enquadramentos do real mencionados rejeitam a noção

ingênua de que a obra realista é um espelho do mundo – ainda que um pressuposto reflexivo se reapresente sorrateiro quando relacionamos os paradigmas de representação aos processos econômicos. Apesar disso, algumas poucas conexões entre esses dois registros podem ser arriscadas aqui, nem que seja para demonstrar que existem de fato. Assim, para dar um exemplo importante, Fredric Jameson enxergou a transição para a cultura pós-moderna como um estilçamento do signo no capitalismo avançado. Na época moderna, ele afirma, “a reificação ‘liberou’ o Signo de seu referente”, como evidenciado pela abstração que se espalhou pelas artes de então. De todo modo, essa dissolução se aprofundou ainda mais no período pós-moderno: absorvida pelo signo, a reificação se esforçava para liberar “o Significante do Significado, ou do próprio sentido”.<sup>9</sup> Aqui, nosso segundo enquadramento do real, o real como efeito textual, sofreu um reposicionamento repentino, já que um semioclasmo foi levado a desempenhar o trabalho cultural de uma dinâmica capitalista que prosperava em “significantes flutuantes”. O terceiro enquadramento do real, o real como afeto traumático, emana em parte do reconhecimento de que a ruptura pós-moderna dos signos não se mostrou tão resistente ao capitalismo avançado como pretendia ser, de que na verdade talvez seja um efeito daquele sistema. É claro que outras forças também estavam em campo nessa mudança do textual para o traumático – a epidemia da Aids, a pobreza sistêmica, o racismo, o machismo, um Estado de bem-estar social despedaçado, um corpo político ferido. Em alguma medida, no entanto, “o corpo dolorido” surgiu como uma forma de protesto interno contra o império dos signos.<sup>10</sup>

A década passada testemunhou mais uma mudança no enquadramento do real, que sugere uma frustração com os três posicionamentos que a precederam. Primeiro, a teoria crítica da ideologia já estava sob ataque pela autoridade que o crítico aparentava arrogar para si. Assim como a maior parte das teorias pós-estruturalistas, muito da arte pós-moderna havia questionado essa autoridade, mas logo se percebeu que essa contestação erodia a própria capacidade de estabelecer uma verdade ou até mesmo de postular qualquer realidade, razão pela

9 Fredric Jameson, “Periodizando os anos 60”, em H. B. de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e política* [1984], trad. César Brites e Maria Luisa Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 113-14.

10 Mais uma vez, é essa condição que a arte abjeta evoca com sua própria versão do realismo. Faça alusão aqui a Elaine Scarry, *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

qual essa abordagem passou a ser criticada por suas tendências niilistas. (Essencial tanto para o pós-estruturalismo como para o pós-modernismo, a crítica da representação também ficou malvista quando foi apropriada pela direita e aplicada para seus fins, como na afirmação de que o aquecimento global não passa de “uma construção”.) Por último, o enquadramento traumatófilo do real trouxe a autoridade mais uma vez a campo, sob a forma mais robusta do sujeito como testemunha, e mesmo como sobrevivente, não obstante esse desenvolvimento tenha sido o causador dos problemas – pois como poderia então uma autoridade desse tipo ser questionada?

Nesse ponto, Bruno Latour apareceu como um cético de destaque quanto aos três enquadramentos anteriores do real, em especial no que se refere à negatividade que cada um parecia intensificar à sua maneira. Contra essas diferentes encarnações da crítica destrutiva, Latour ofereceu a própria figura benevolente:

O crítico não é aquele que desmascara, mas aquele que reúne. O crítico não é aquele que arranca o tapete de debaixo dos pés dos crentes ingênuos, mas aquele que oferece o palco de participação em que podemos nos reunir. O crítico não é aquele que alterna ao acaso entre o antifetichismo e o positivismo, como o bêbado iconoclasta desenhado por Goya, mas aquele que considera frágil uma coisa construída, e que ela, portanto, necessita de muita atenção e cuidado.<sup>11</sup>

Essa mudança em que o real é visto como uma construção frágil que deve ser tratada com preocupação é evidente nas práticas documentais recentes, uma categoria que muitas vezes era um mau objeto tanto para a teoria crítica da ideologia como para a arte pós-moderna (sem falar da teoria pós-estruturalista). Brecht pode representar as primeiras dessa série de posições – de novo, “uma fotografia das fábricas da Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições” –, enquanto Martha Rosler pode defender a segunda, ao enquadrar a fotografia documental como um “sistema descritivo inadequado”.<sup>12</sup> Hoje, contudo, essa crítica do

11 B. Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, em *Critical Inquiry* (2004), p. 246. Ver também “Post-Critical?” no meu *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London / New York: Verso, 2015.

12 O título de seu conhecido livro de fotografias e textos de 1974-75 é *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*. London: Afterall Books, 2012.

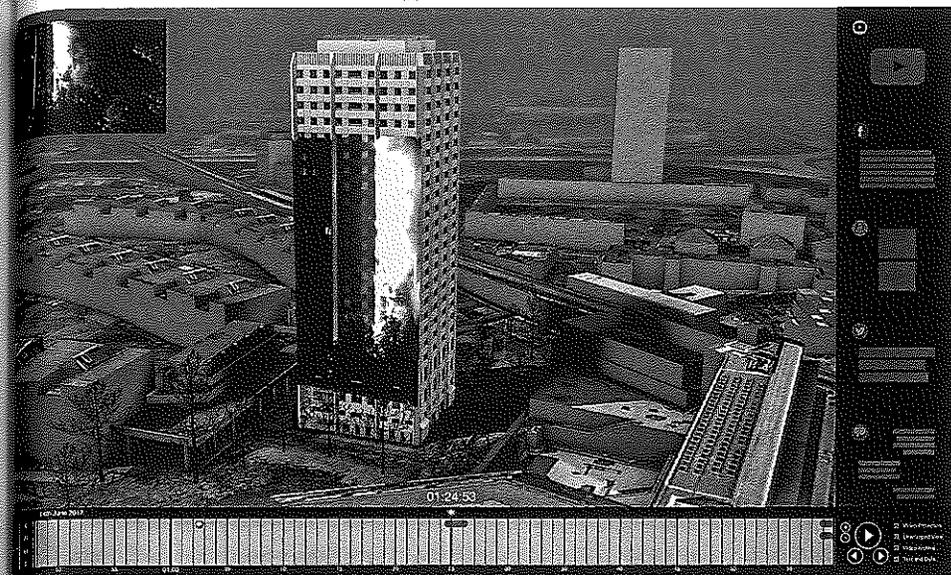
documento já foi bastante assimilada, e muitos artistas passaram de uma postura de desconstrução a uma de reconstrução – isto é, ao uso do artifício para reabilitar o modo documental como um sistema, se não descritivamente adequado, ao menos criticamente eficiente. Em linhas gerais, é essa a postura epistemológica de Harun Farocki, Hito Steyerl e Trevor Paglen, entre outros.

Em grande medida, essa mudança foi uma resposta ao quase monopólio, por parte das corporações e dos governos, sobre o que vale como real em primeiro lugar. Com um controle do tipo, eventos criminosos ou catastróficos (guerras secretas, campanhas genocidas, ocupações territoriais, desastres ambientais, abusos contra refugiados, centros de detenção, ataques com drones e assim por diante) podem ser parcial ou totalmente excluídos de nossos campos de visão.<sup>13</sup> Torna-se imperativo, então, reconstruir esses eventos de forma tão cogente quanto possível por meio tanto das mídias novas como das antigas (algumas das quais foram questionadas na fase inicial da crítica documental). Eyal Weizman chama essa modelagem do real de *arquitetura forense* e aponta para a mudança de uma política da testemunha, fundada no “depoimento individual” e voltada à “empatia com as vítimas” (que corresponde ao nosso enquadramento traumatofílico do real), para uma política de defesa de direitos humanos levada a cabo como “um processo de materialização e mediatização”.<sup>14</sup> Esse tipo de prática forense resgata, reúne e sequencia

13 Ver “Imagens de máquina” neste livro.

14 Ver Yve-Alain Bois, Michel Feher e Hal Foster, “On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman” em *October*, n. 156, 2016, pp. 120-21. Ver também Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017. Esse abandono do depoimento é apenas parcial, como demonstrado por um projeto recente de arquitetura forense que, com a ajuda de sobreviventes, criou um modelo da prisão de Saydnaya, um *black site* em que, segundo um novo relatório da Anistia Internacional, o governo sírio torturou e assassinou cerca de 13 mil pessoas desde 2011. Ver [forensic-architecture.org](http://forensic-architecture.org).

representações fragmentárias a fim de atribuir tanto uma imagem como uma narrativa a eventos contestados; esses roteiros podem então ser oferecidos como prova em julgamentos e apresentados à opinião pública como um todo. (Assim como Latour fala em “palcos de participação”, Weizman fala de “fóruns”, que podem incluir instituições de arte, e nos lembra de que *forensis* é a palavra latina para “aquilo que está ligado ao fórum”.) À primeira vista, essa mudança pode ser interpretada como neobrechtiana (“alguma coisa deve ser afinal ‘construída’, algo artificial, montado”), mas a obra relevante, aqui (de novo, a de Farocki, Steyerl, Paglen e outros), está menos preocu-



pada com a exposição de dada realidade por detrás de uma representação do que com a reconstrução de uma realidade oculta, ou com a revelação de uma realidade ausente, por meio da representação.<sup>15</sup>

A recalibragem epistemológica também está ativa na literatura recente. Essa ficção não expressa uma “fome de realidade” como a proclamada por David Shields – ou seja, ela não convoca a experiência real a fim de reanimar a escrita do romance em uma tentativa de superar o velho binário vida *versus* arte. Em vez disso, ela emprega grandes artifícios – não tanto para desmistificar ou perturbar o real, e sim para torná-lo *real* de novo, o que é o mesmo que dizer novamente eficiente, novamente perceptível como tal. Consideremos *Remainder* [Sobras], o romance de 2005 de Tom McCarthy. Um objeto desconhecido cai do céu e atinge o narrador não nomeado, que por isso recebe um monte de dinheiro de uma seguradora. Ele então gasta essa imensa soma na

contratação de atores para encenar suas memórias fragmentárias de cenas que parecem ter sido relevantes para o evento. Afetivamente bloqueado pelo trauma, o narrador encena esses episódios como forma de vivê-los pela primeira vez, e, em seu

15 Paglen chama seu método de *geografia experimental*. Prima da arquitetura forense, a geografia experimental envolve a indexação do espaço que não pode ser documentado de maneira positiva ou que de algum modo é removido da representação; em suas fotografias, esse registro se dá muitas vezes pela (não) forma de um borrão. Ver “Imagens de máquina” neste livro.

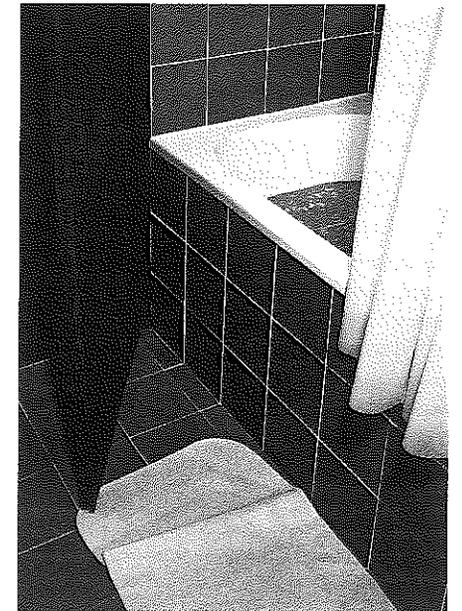
Forensic Architecture, *Grenfell Tower Fire Project*, 2018. Vídeo do incêndio de 2017 projetado e mapeado em um modelo arquitetônico da torre.

© Forensic Architecture.

desespero por fazê-lo, suas reconstituições ficam cada vez mais violentas. De um lado, *Remainder* gravita em torno do real como sobra traumática; em termos lacanianos, o livro narra um "encontro faltoso" com o real que, por ter sido perdido, só pode ser repetido.<sup>16</sup> De um lado, a repetição das cenas tem como objetivo a realização delas, e não sua simulação – e muito menos sua desrealização. A adaptação de *Remainder* para o cinema captura perfeitamente essa repetição-compulsão; o diretor, o artista Omer Fast, explora no próprio trabalho esse enquadramento híbrido do real que oscila entre o traumatófilo e o reconstrutivo.<sup>17</sup>

Thomas Demand também levou adiante esse posicionamento híbrido do real. Como se sabe, Demand constrói suas fotografias a partir de modelos baseados em imagens encontradas – fontes jornalísticas, cartões-postais e coisas do gênero – de um modo que complica antigas oposições discursivas entre representações indexicais e construídas. Demand define a mediação do mundo como dada e supõe que nós façamos o mesmo. Pensemos em *Bathroom*, de 1997, que oferece, de um ângulo oblíquo, a visão de uma banheira de porcelana em azulejos azuis. Em 1987, Uwe Barschel, ex-governador da Schleswig-Holstein, foi encontrado morto em uma banheira de hotel igual a essa; Demand baseou sua imagem na foto de tabloide tirada pelo jornalista que encontrou o corpo. Uma estrela em ascensão no partido da União Demócrata Cristã, Barschel estava envolvido na investigação secreta de um oponente político, e a causa de sua morte, indicada como suicídio, permanece indeterminada. Essa informação altera o modo como respondemos à imagem. De repente, a porta aberta, a cortina que farfalha, o tapete desarrumado e a banheira ainda cheia são lidos como potenciais indícios de um crime. Ainda assim, *Bathroom* também faz jus à banalidade absoluta de suas fontes. "O que

é decisivo", Demand ressaltou, "são os traços indefinidos deixados na mídia pelos incidentes [que ela registra]." De um lado, essa indefinição produz uma distração em nós, "uma sensação muito difusa de embotamento"; de outro, ela permite que esses vestígios de incidentes "se fixem na memória", considerada por Demand tanto coletiva quanto



16 Ver Jacques Lacan, "Tiquê e Autômaton", em *O seminário – Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 57. Ver também Tom McCarthy e Simon Critchley, "The Manifesto of the Necronautical Society", *The Times*, 14 dez. 1999, p. 1.

17 Mais sobre essas reconstituições na arte contemporânea no fechamento de meu *Bad* *New Days*, op. cit.

Omer Fast, *Remainder*, 2015. Fotografia de divulgação de Chris Harris; Thomas Demand, *Badezimmer / Bathroom*, 1997, Impressão cromogênica / Diasec. 1,60 x 1,22 m. © Thomas Demand, via Bild-Kunst, Bonn, e Artists Rights Society, Nova York.

18 Ver "A Conversation Between Alexander Kluge and Thomas Demand", em *Thomas Demand*. London: Serpentine Gallery, 2006. Assim como com Gerhard Richter, algumas vezes não é o borrão nem o detalhe que assumem uma qualidade pontual em Demand. Em sua escrita *sui generis*, Kluge pode ser considerado um praticante precoce das ficções reais discutidas aqui. Quanto a esse assunto, ver Alexander Kluge e Ben Lerner, "Angels and Administration", em *Partisan Review* (blog), [theparisreview.org/blog](http://theparisreview.org/blog).

19 Referência ao grupo de artistas formado a partir da exposição *Pictures*, organizada em 1977 pelo historiador da arte Douglas Crimp na galeria Artists Space em Nova York, que tinham como tema comum o uso de imagens figurativas e a exploração do tema das mídias de massa por meio de processos de citação, encenação e recontextualização. [N. r.]

20 W. Benjamin, "Ao sol", em *Imagens de pensamento: sobre o hashixe e outras drogas*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 113. Ver também a tese final de "Teses sobre o conceito de história" (1940), em W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1, op. cit., pp. 222-32.

21 Ben Lerner, *10:04*, trad. Maira Parula. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 26. Lerner é um praticante da autoficção, mas com o "auto", de autoficção, "riscado"; o ego é refratado, estilhaçado e até mesmo disperso sob a pressão da ficção. Do meu ponto de vista, com todas as transformações por que podem passar, outros sujeitos da autoficção são muitas vezes mais egonautas do que argonautas. Em outro *front*, a

individual.<sup>18</sup> São os vestígios indefinidos do real que Demand consegue evocar nos detalhes borrados de suas fotografias. Aqui, em oposição a Barthes, o *punctum* não é involuntário: ele deve ser construído (de novo, "montado") se quisermos que o real seja efetivado como tal.

A repetição assume uma nova valência nessa recalibração epistemológica. Das pinturas pop à arte do grupo Pictures,<sup>19</sup> a serialização de imagens geralmente evidenciava um mundo de espetáculo tornado sepulcral, no qual as representações pareciam flutuar desimpedidas por força da repetição tanto de referentes como de significados. Esse ponto de vista mudou com o enquadramento traumatófilo, no qual a repetição foi redirecionada para o real entendido no sentido lacaniano do termo. Ultimamente, no entanto, uma nova mudança ocorreu na ficção e na arte: a repetição não está do lado da simulação, mas também não vagueia ao redor de um passado traumático. Em vez disso, seu propósito é produzir uma interrupção, uma trinca ou uma abertura que talvez permita o surgimento de uma nova realidade. Pensemos em *10:04*, romance de 2014 de Ben Lerner, que situa a narrativa sob o signo epigráfico de Benjamin: "Na doutrina chassídica há um ditado que tem a ver com o mundo que há de vir, e que diz: tudo aí será como é entre nós [...]. Tudo será como aqui – só um nadinha diferente".<sup>20</sup> O narrador, que é Lerner só um nadinha diferente, também revive episódios de sua vida dessa mesma forma, "um pouco diferente, um pouco carregado no brilho", recarregado como real por força da repetição ou, talvez mais precisamente, por força da coincidência.<sup>21</sup>

prática "paraficcional", na qual um artista pode conceber um avatar ou um arquivo, parece ter sido em grande parte esvaziada em nossa cultura política da pós-verdade. Também relevante aqui é a tendência na ficção recente (por

exemplo, *Exit West*, *Underground Railroad* e *Lincoln in the Bardo*) de confrontar uma história que é tão traumática, uma realidade tão impossível que parece abrir um buraco fantástico (de um realismo quase mágico) na trama das coisas.

O narrador também reflete de modo intermitente sobre o potencial transformador das coincidências. Como esse narrador afirma a respeito da mão quase transparente, em uma pintura do século XIX de Jules Bastien-Lepage, de um santo que de resto é bastante corporificado, "é como se a tensão entre o mundo metafísico e o mundo físico, entre duas ordens de temporalidade, produzisse uma falha na matriz pictórica".<sup>22</sup> Ainda assim, seu principal exemplo dessas dobras no espaço-tempo é *The Clock*, de Christian Marclay, uma videoinstalação que se desenrola ao longo de 24 horas compostas de trechos de filmes, cada um deles sincronizado ao horário que está quase sempre registrado em algum relógio exibido nas filmagens coletadas. Lerner tirou o título de seu romance do clipe que representa as 10h04 da noite, o momento em que um raio atinge a torre do relógio em *De volta para o futuro* (1985). O narrador tira sua própria lição daí:

Eu fiquei sabendo que *The Clock* tinha sido descrito como a derradeira transformação do tempo ficcional em tempo real, uma obra concebida para obliterar a distância entre arte e vida, fantasia e realidade. Mas parte do motivo de eu ter consultado as horas no meu celular foi porque essa distância não havia sido quebrada para mim; apesar de a duração de um minuto real e a duração do minuto de *The Clock* serem matematicamente indistinguíveis, eles eram minutos de mundos diferentes. Eu via o tempo no *The Clock*, mas não estava nele, quer dizer, eu estava experimentando o tempo como tal, não tendo experiências por meio dele como meio. Enquanto eu fazia e desfazia uma variedade de narrativas sobrepostas a partir daquele apanhado de filmes, senti agudamente quantos dias diferentes podiam ser construídos a partir de um dia, senti mais possibilidade do que determinismo, o lampejo utópico da ficção.<sup>23</sup>

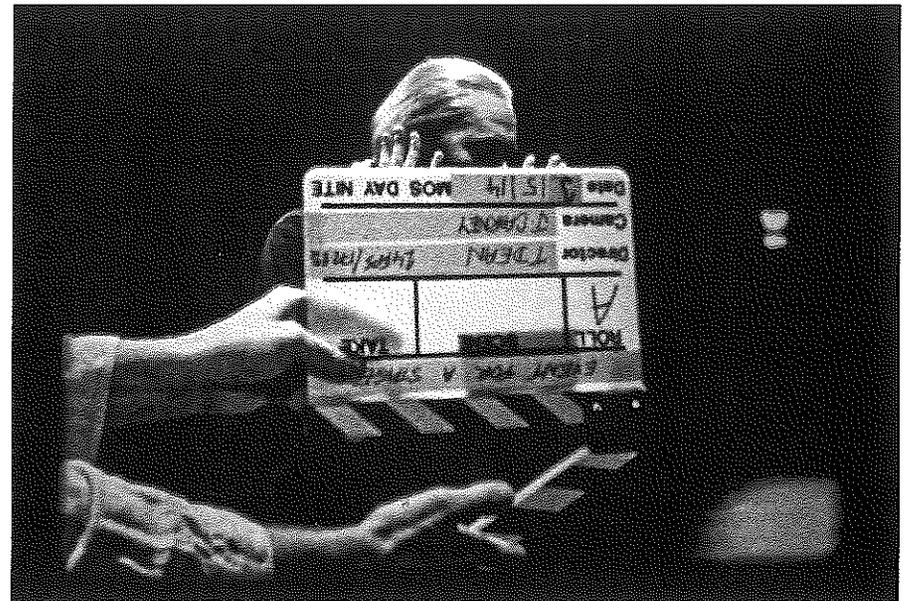
Tacita Dean também produz uma falha na matriz em seu filme de 2015 *Event for a Stage* [Evento para um palco]. Um homem percorre um palco conforme pessoas se encaminham para dentro de um auditório; nós supomos que ele seja um ator e que as pessoas sejam a plateia. Ele fala sobre uma grande tempestade; as falas de *A tempestade* sugerem que a

22 *Ibid.*, p. 16.

23 *Ibid.*, pp. 64-65.

ilusão será um dos temas desse evento. O filme, no entanto, deixa à vista não só os equipamentos e os cenários, como também seu processo de produção: há cortes abruptos de uma câmera para outra (o que é apontado pelo ator) e de um palco para outro. (Dean editou seu filme com base em quatro apresentações, cada uma delas diferenciada por figurinos e perucas distintos.) Em algumas vezes, o ator interage com uma integrante da plateia (a própria Dean) que lhe entrega papéis com suas falas; em outras, ele abandona o palco. Nesses momentos, a quarta parede (que o ator chama de "membrana") não é exatamente quebrada, e sim esticada: não é tanto a vida que invade a arte, mas é a arte que se expande para abranger ações, pensamentos e sentimentos que estão para além do âmbito usual do teatro. Esses momentos incluem confusões que parecem autênticas ("Não sei o que é isso aqui", a certa altura o ator proclama sobre o evento) e afirmações autobiográficas. (A linha entre o vivido e o atuado é igualmente difusa.) O ator nos conta sobre a demência de sua mãe (ela repete coisas) e sobre o "relacionamento não convencional" do pai com certos personagens de uma série de televisão; contudo, logo notamos que o ator compartilha essas mesmas incertezas mentais e esses mesmos relacionamentos não convencionais – e que nós também o fazemos (em especial durante nossa experiência do *Event for a Stage*). Aqui, mais uma vez, a vida não toma a arte de assalto, e tampouco o mundo como um todo se torna um palco; em vez disso, a imbricação dos dois é explorada como uma condição que é tão comum quanto complexa. Se, perto do começo, *Event for a Stage* cita *A tempestade*, mais para o final a citação é de "Sobre o teatro de marionetes", o grande texto de 1810 de Heinrich von Kleist que pondera sobre a graça equivalente ainda que oposta alcançada por Deus e pelas marionetes, o primeiro por intermédio de uma consciência infinita, os últimos por sua falta absoluta. Dean pergunta ao ator: qual é a sua relação com sua consciência de si? Você já sentiu medo de palco? Já conseguiu se esquecer do olhar da plateia? Ele responde de forma ambígua que, como todos os atores, ele só se torna real quando trabalha em um "grande texto", mas que, assim como "bons pais", bons atores são capazes de fornecer um espaço-tempo para um faz de conta que se torna concreto, real.

"A mentira descreve minha vida melhor do que a verdade", diz (ou imagina dizer) o narrador de *10:04*. "A arte é o que faz a vida ser mais



interessante que a arte", declama o ator (talvez em nome da artista) em *Event for a Stage*.<sup>24</sup> Não são tiradas à la Oscar Wilde que se regozijam no paradoxo e advogam em favor do estilo, mas propostas sobre como o artifício, o brilho utópico da ficção, pode ser colocado a serviço do real. Duas questões, no entanto, permanecem. Em primeiro lugar, o que vem preparando essa última mudança no enquadramento do real? Poderia o desejo de revelar futuros alternativos ser em parte uma resposta à predominância dos futuros financeirizados – isto é, à forma como, em um mundo governado pelo capitalismo financeirizado, o tempo presente está sempre hipotecado como garantia de um tempo por vir (um tempo que nunca chega de fato)?<sup>25</sup> Em segundo lugar,

como as ficções reais aqui analisadas se relacionam com "fatos alternativos"? E será que elas poderiam ser utilizadas para contestá-los a fim de evitar uma mera redução a um enquadramento positivista do real?

TRADUÇÃO Humberto do Amaral

24 Trata-se de uma citação de Robert Filliou.

25 Joseph Vogl chamou esse desenvolvimento de uma "incursão feita pelo futuro no resto do tempo"; ver *The Specter of Capital*, trad. Joachim Redner e Robert Savage. Stanford: Stanford University Press, 2015, p. 3.

# Índice onomástico

## A

ABRAMOVIĆ, Marina 48, 84  
ADLER, Jerry 18  
ADORNO, Theodor 26, 52, 118, 127,  
130, 142  
AGAMBEN, Giorgio 37-40, 42,  
74-75, 79  
ALPERS, Svetlana 99  
ALTHUSSER, Louis 167  
ANDRE, Carl 80  
ARAD, Michael 17  
ARBUS, Diane 21  
ARENDR, Hannah 135  
ARISTÓTELES 39, 51  
ATGET, Eugène 132  
ATTALI, Jacques 119

## B

BABBAGE, Charles 115  
BALZAC, Honoré de 171  
BANNON, Steve 48  
BARNEY, Matthew 85  
BARSCHEL, Uwe 178  
BARTHES, Roland 126, 151, 170-71,  
173, 180  
BASTIAN-LEPAGE, Julien 181  
BATAILLE, Georges 39, 42, 47  
BAUDELAIRE, Charles 21, 23, 100  
BAUDRILLARD, Jean 144  
BAUM, Otto 68  
BAXANDALL, Michael 82  
BECKETT, Samuel 51, 114  
BELLMER, Hans 62

BENJAMIN, Walter 9, 39-42, 71, 79,  
104, 114-15, 118-20, 130, 132, 134,  
137, 156, 169, 180  
BERENSON, Bernard 82  
BERGÉ, Pierre 67  
BERNHARD, Thomas 114, 121  
BEUYS, Joseph 81  
BIESENBACH, Klaus 84  
BIRNBAUM, Daniel 85  
BJÖRK 84  
BLOOM, Harold 21, 29, 32, 35  
BOAS, Franz 167  
BOIS, Yve-Alain 102, 176  
BOLTANSKI, Christian 85  
BOLTANSKI, Luc 86  
BONAPARTE, Luís 7  
BONAPARTE, Napoleão 7  
BORGES, Jorge Luis 166  
BOURRIAUD, Nicolas 85  
BRECHT, Bertolt 71, 79, 125-26,  
169, 175  
BRIDLE, David 152  
BROCH, Hermann 25  
BUCHLOH, Benjamin H. D. 159, 166  
BURGIN, Victor 171-72  
BUSH, George W. 28-29, 40, 54

## C

CALDER, Alexander 18  
CARNEVALE, Fulvia 71, 73, 78  
CATTELAN, Maurizio 73  
CHAMBERLAIN, John 18  
CHAN, Paul 51-54

CHARLESWORTH, Sarah 21-22  
CHIAPELLO, Ève 86  
CHIPPERFIELD, David 89  
CHRISTO (Christo Vladimirov  
Javacheff) 21  
CHUN, Wendy 155  
COBRA (grupo de artistas do  
pós-guerra) 43, 83  
COLE, Henry 82  
COLESCOTT, Robert 100  
CONSTANT (Constant  
Nieuwenhuys) 43, 166  
COOKE, Lynne 84  
COOPER, Dennis 173  
COOVER, Robert 121  
COURBET, Gustave 101, 105-06  
CRANE, Hart 32  
CRARY, Jonathan 125  
CRAWFORD, Kate 155

## D

DALÍ, Salvador 60, 62, 151  
DANTO, Arthur 165  
DARWIN, Charles 46  
DEAN, Tacita 181-82  
DEGAS, Edgar 101  
DELEUZE, Gilles 71, 73, 119, 163  
DELILLO, Don 121  
DEMILLE, Cecil B. 28, 33  
DEMAND, Thomas 152, 178-80  
DERRIDA, Jacques 37-39, 42-44, 86,  
138, 145, 167  
DESCARTES, René 97, 130  
DIAGHILEV, Serguei 82-83  
DICKINSON, Emily 164

DILLER SCOFIDIO + RENFRO 89, 91  
DORNER, Alexander 83  
DOSTOIÉVSKI, Fiódor 75  
DOYLE, Arthur Conan 34  
DU BOIS, W. E. B. 102  
DUCHAMP, Marcel 24, 51, 65-68,  
71-73, 79, 83, 161  
DUNHAM, Carrol 98, 103

## E

EDDY, Mary Baker 116  
EL LISSITZKY (Lazar Markovich  
Lissitzky) 83  
ELEEY, Peter 20-21, 23-24  
ELIOT, T. S. 21, 118, 121  
ELLISON, Ralph 103  
ELSAESSER, Thomas 125, 131, 133, 138  
ENWEZOR, Okwui 84, 159

## F

FANON, Frantz 103, 106  
FAROCKI, Harun 123-35, 138, 140,  
152, 176  
FASSBINDER, Rainer Werner 123  
FAST, Omer 178-79  
FISCHLI, Peter (Fischli & Weiss) 84  
FLAUBERT, Gustave 120, 171  
FONTAINE, Claire 9, 71-80  
FORD, John 27  
FOUCAULT, Michel 99, 102, 125,  
141, 147, 166  
FRANKFURT, Harry 7, 8, 36  
FREUD, Sigmund 34, 37, 46-47,  
54, 78, 119, 169  
FREUNDLICH, Otto 68

FRIEDLÄNDER, Saul 25, 54  
FRIEDRICH, Caspar David 97, 119  
FRISCH, Max 121

## G

GADDIS, William 113-21  
GALLOWAY, Alexander 165-66  
GALTON, Francis 154  
GARNER, Eric 53  
GASS, William 121  
GEHRY, Frank 90  
GENZKEN, Isa 159, 162  
GÉRICHAULT, Théodore 101  
GIBBS, Jack 113  
GIEDION, Sigfried 119  
GLISSANT, Édouard 87  
GOBER, Robert 29-30  
GODARD, Jean-Luc 126  
GOEBBELS, Joseph 54  
GOLDWATER, Barry 31  
GOODMAN, Marian 183  
GOULD, Glenn 118  
GRAMSCI, Antonio 10, 76  
GONZALEZ-FOERSTER,  
    Dominique 85  
GONZALEZ-TORRES, Felix 80  
GREENBERG, Clement 25-26  
GROS, Baron 101  
GROYS, Boris 144  
GUATTARI, Félix 73

## H

HAACKE, Hans 156  
HADID, Zaha 91  
HALÉVY, Rose 68

HAMILTON, Richard 57  
HAMMONS, David 53-54  
HARRIS, Chris 179  
HARRISON, Rachel 159, 162  
HEARTFIELD, John 170  
HEGEL, Georg Wilhelm  
    Friedrich 7, 40, 103  
HEIDEGGER, Martin 40, 127  
HEIZER, Michael 90  
HERÁCLITO 51  
HERZOG E DE MEURON 89  
HERZOG, Werner 123  
HESTON, Charlton 28  
HIRSCHHORN, Thomas 159  
HIRST, Damien 73, 162  
HITLER, Adolf 26, 40  
HOBBES, Thomas 37-39, 42, 43  
HOBSBAWN, Eric 88  
HOFSTADTER, Richard 31  
HOLBEIN, Hans 100, 107-08  
HOLZER, Jenny 156  
HOMER, Winslow 106  
HOPE, Bob 60  
HOPPS, Walter 83  
HORKHEIMER, Max 52, 127  
HOUDINI, Harry 34  
HUILLET, Danièle 123  
HUIZINGA, Johan 119-20  
HULTÉN, Pontus 83-84, 86  
HUSSEIN, Saddam 27  
HUYGHE, Pierre 85

## J

JACKSON, Michael 62-63  
JACOB, John 150-52

JACQUARD, Joseph 115  
JAKOBSON, Roman 78  
JAMESON, Fredric 150-51, 174  
JARRY, Alfred 8  
JORN, Asger 43, 71-72, 79

## K

KAFKA, Ben 154  
KAFKA, Franz 41, 43-44, 48, 75  
KANT, Immanuel 24, 77, 103  
KANTOR, Jordan 100  
KAYE, Russell 30  
KELLEY, Mike 35, 173  
KENNEDY, John F. 23, 31  
KENNER, Hugh 119  
KIENHOLZ, Ed 83  
KITTLER, Friedrich 119  
KLEINS, Yves 67  
KLEIST, Heinrich von 182  
KLUGE, Alexander 10, 123, 151-52, 180  
KOJÈVE, Alexandre 40  
KÖNIG, Kasper 83-84, 86  
KOOLHAAS, Rem 85, 138  
KOONS, Jeff 57-64, 73, 162, 164  
KRACAUER, Siegfried 45, 130, 142  
KRUGER, Barbara 65, 169  
KUNDERA, Milan 25-29

## L

LACAN, Jacques 37, 65-66, 78, 107,  
    173, 178  
LAMONT, Peter 34  
LATOUR, Bruno 86, 165, 175-76  
LERNER, Ben 9, 180-81  
LEVI, Primo 41

LEVINE, Sherrie 171  
LÉVI-STRAUSS, Claude 167  
LISZT, Franz 118  
LUHMANN, Niklas 165  
LYOTARD, François 86

## M

MANET, Édouard 21, 100-01, 103  
MARCLAY, Christian 181  
MAREY, Etienne Jules 153  
MARIN, Louis 99  
MARKS, Matthew 30  
MARSHALL, Kerry James 95-109  
MARTIN, Trayvon 53  
MARX, Karl 7, 75, 77, 125, 134, 138,  
    141-42, 169  
MASON, Bertha 104  
MATHEWS, Harry 121  
MCCARTHY, Tom 87, 117  
MCELROY, Joseph 121  
MELVILLE, Herman 75  
MEYDENBAUER, Albrecht 127  
MICHELET, Jules 171  
MIRO, Victoria 163  
MOHOLY-NAGY, László 137  
MOLL, Marg 68-69  
MONDRIAN, Piet 100  
MOORE, Roy 28  
MORRISON, Toni 104  
MOTEN, Fred 106  
MUMFORD, Lewis 119  
MURAKAMI, Takashi 73  
MUSIL, Robert 75  
MUYBRIDGE, Edward 153  
MUSSOLINI, Benito 26

**N**

NAFTALI, Greene 52  
 NAGEL, Alexander 23  
 NAUMAN, Bruce 73-77  
 NIETZSCHE, Friedrich 119, 169  
 NOLAN, Christopher 139

**O**

O'SULLIVAN, Timothy 149  
 OBRIST, Hans Ulrich 82-84  
 OEWERDIECK, Erhard 68  
 OHLSON, Walter 33  
 ÖSTLUND, Ruben 48  
 OURSLER, Fulton 35  
 OURSLER, Tony 34-36

**P**

PAGLEN, Trevor 9, 130, 140,  
 147-57, 176-77  
 PARRENO, Philippe 85  
 PESSOA, Fernando 75  
 PIANO, Renzo 89  
 PICASSO, Pablo 101  
 PÍNDARO 39  
 PLATÃO 53, 119  
 PLAUTO 39  
 PRINCE, Richard 80  
 PROUDHON, Joseph 75  
 PROUST, Marcel 114  
 PYNCHON, Thomas 121, 149

**R**

RAFAEL (Rafael Sanzio) 100  
 RANCIÈRE, Jacques 149  
 RAUSCHENBERG, Robert 83,

RAVEL, Maurice 118  
 RAY, Man 65  
 REAGAN, Donald 27, 54,  
 REMAINDER, Carthy 177-179  
 REMBRANDT, Harmenszoon van  
 Rijn 100  
 RICHTER, Gerhard 21, 85, 180  
 RIEGL, Alois 82  
 RILKE, Rainer Maria 40  
 ROEDER, Emy 68  
 ROSENQUIST, James 60  
 ROSLER, Martha 175  
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 39, 42  
 RUSCHA, Edward 76  
 RYMAN, Robert 103

**S**

SAID, Edward 104  
 SAINT-LAURENT, Yves 66-67  
 SALTOUN, Richard 172  
 SANDBERG, Willem 83  
 SANDER, Helke 123  
 SANTNER, Eric 37, 41-42, 44  
 SARTRE, Jean-Paul 76, 85  
 SAUNDERS, George 119, 144  
 SCHARFF, Edwin 68  
 SCHEERBART, Paul 156  
 SCHIPPER, Esther 140  
 SCHMITT, Carl 20, 40, 42-43, 135  
 SCHNABEL, Julian 100  
 SEBALD, W. G. 41  
 SENDAK, Maurice 44  
 SEROTA, Nicholas 92  
 SERRA, Richard 90, 159, 164  
 SHAW, Jim 31, 33-35

SHIELDS, David 177  
 SIEGEL, Altman 148, 150  
 SLOTERDIJK, Peter 45  
 SMITH, Joseph 34  
 SMITHSON, Robert 48, 84, 150  
 SNOWDEN, Edward 149, 150, 156  
 STÁLIN, Josef 26  
 STALLER, Ilona 62  
 STEYERL, Hito 9, 130, 137-45, 154, 176  
 STOICHITA, Victor 97  
 STRAUB, Marie 123  
 STRUTH, Thomas 105  
 SWEDENBORG, Emanuel 34  
 SYLVESTER, David 57, 59, 62-63  
 SZE, Sarah 159-68  
 SZEEMANN, Harald 83-84, 86

**T**

TABBI, Joseph 113, 119-20  
 THATCHER, Margaret 50  
 THORNHILL, James 71, 73  
 TIRAVANIJA, Rirkrit 85, 160  
 TOLSTÓI, Liev 121  
 TORRES, Francesc 17-19  
 TRUMP, Donald 7-8, 27-28, 35,  
 45-51, 54, 67

**V**

VAUCANSON, Jacques de 115, 117  
 VELÁZQUEZ, Diego Rodrigues 21,  
 97-99, 102  
 VERMEER, Johannes 96-97  
 VERNE, Júlio 156  
 VERTOV, Dziga 133  
 VRBA, Rudolf 128

**W**

WALSER, Robert 75  
 WARBURG, Aby 23  
 WARD, Chris 19  
 WHITMAN, Walt 121  
 WARHOL, Andy 21, 58, 75, 83,  
 87, 125-26  
 WASHINGTON, George 79  
 WAYNE, John 28  
 WEISS, David (Fischli & Weiss) 84  
 WEIZMAN, Eyal 140, 176  
 WENDERS, Wim 123  
 WETZLER, Alfred 128  
 WIENER, Norbert 119  
 WILDE, Oscar 183  
 WILKINS, John 166  
 WILMUT, Ian 117  
 WILSON, Fred 84, 105, 147  
 WINCKELMANN, Johann 82  
 WITTGENSTEIN, Ludwig 20  
 WOOD, Christopher 23

**Y**

YARDS, Hudson 91

**Z**

ŽIŽEK, Slavoj 144  
 ZWIRNER, David 95-96, 100

## Sobre o autor

Harold Foss "Hal" Foster nasceu em 1955, em Seattle, nos Estados Unidos. Em 1977, formou-se em história da arte e literatura de língua inglesa pela Universidade de Princeton. Em 1979, recebeu seu título de mestre em literatura de língua inglesa pela Universidade Columbia, em Nova York. Em 1990, completou um doutorado em história da arte pela City University, de Nova York – com orientação da crítica de arte Rosalind Krauss e tese voltada ao Surrealismo. Foi editor das revistas especializadas em arte *Artforum* (1977-81) e *Art in America* (1981-87). Em 1985, fundou a editora Zones, da qual foi editor até 1992. Em 1987, tornou-se Diretor de Estudos de Crítica e Curadoria do museu Whitney, de Nova York. De 1991 a 1997, lecionou no Departamento de História da Arte da Universidade Cornell, em Ithaca. De 1991 a 2011, foi editor do periódico *October*. Desde 1997, é professor no Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton. Em 1998, recebeu uma bolsa Guggenheim da fundação John Simon Guggenheim. Em 2010, tornou-se membro da American Academy of Arts and Sciences e ganhou o prêmio Clark, do Clark Art Institute, pela excelência de seus escritos sobre arte. No ano seguinte, conquistou a Berlin Prize Fellowship, da American Academy de Berlim.

### Obras selecionadas

- The mink's cry* (Seattle: Bay Press, 1982)  
*Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985)  
*Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1995)  
*Design and Crime (And Other Diatribes)* (Nova York: Verso Books, 2002)  
*Prosthetic Gods* (Cambridge: MIT Press, 2006)  
*The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2011)  
*Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Nova York: Verso Books, 2015)  
*O retorno do real* [1996], trad. Célia Euvaldo (São Paulo: Ubu Editora, 2017)  
*O complexo arte-arquitetura* [2011], trad. Célia Euvaldo (São Paulo: Ubu Editora, 2017)  
*Brutal Aesthetics: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg* (Princeton: Princeton University Press, 2020)

© Ubu Editora, 2021

© Hal Foster, 2020

© Verso, 2020

IMAGENS DA CAPA Robert Gober, *Sem título*, 2003-05. / Walter Ohlson, *Bridge Over Troubled Waters* [Ponte sobre águas turbulentas], c. 1960. / Mr. Fish, *Ubu Trump*, 2017. / Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988. / Asger Jorn, *A vanguarda não se rende*, 1962. / Claire Fontaine, *Change*, 2006. / Kerry James Marshall, *School of Beauty, School of Culture*, 2012. / Harun Farocki, *Olho / Máquina I*, 2001.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Florencia Ferrari

EDIÇÃO Maria Emilia Bender

ASSISTENTES EDITORIAIS Isabela Sanches, Júlia Knaipp

PREPARAÇÃO Giovana Bomentre

REVISÃO Cláudia Cantarin, Rita de Cássia Sam

DIREÇÃO DE ARTE Elaine Ramos

PROJETO GRÁFICO Nathalia Cury, Paulo André Chagas

COMPOSIÇÃO E ADAPTAÇÃO DA CAPA Livia Takemura

PRODUÇÃO GRÁFICA Marina Ambrasas

COMERCIAL Luciana Mazolini

ASSISTENTE COMERCIAL Anna Fournier

GESTÃO SITE / CIRCUITO UBU Beatriz Lourenção

CRIAÇÃO DE CONTEÚDO / CIRCUITO UBU Maria Chiaretti

ASSISTENTE CIRCUITO UBU Walmir Lacerda

ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO Júlia França

ATENDIMENTO Jordana Silva, Laís Matias

*Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.*

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

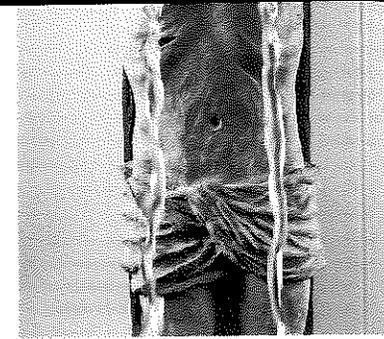
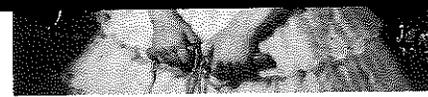
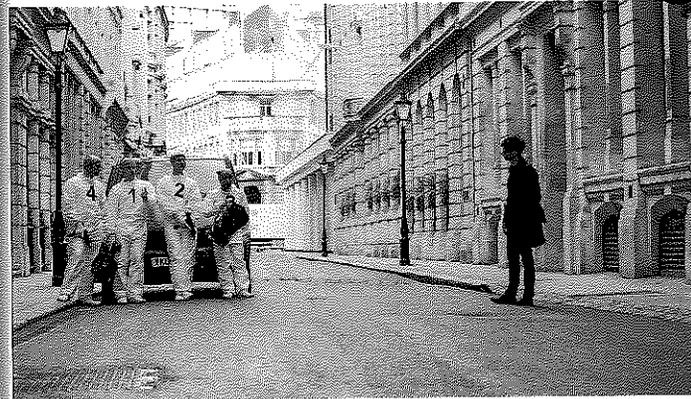
(11) 3331 2275 [ubueditora.com.br](http://ubueditora.com.br)

[professor@ubueditora.com.br](mailto:professor@ubueditora.com.br)

  / [ubueditora](https://www.instagram.com/ubueditora)

"O que vem depois da farsa? confirma aquilo que muitos já sabiam: Hal Foster é, indiscutivelmente, o mais importante crítico cultural de língua inglesa da atualidade. Ninguém analisa de maneira tão consistente, com tantas nuances e de forma tão persuasiva as trajetórias labirínticas das artes e da mídia nesta era do capitalismo financeirizado global. Poucos chegam perto da perspicaz familiaridade com que Foster aborda o trabalho dos mais arrojados artistas, escritores, cineastas e arquitetos, ou do entendimento crítico do autor sobre as dificuldades e desafios que se impõem a esses criadores no atual estado de emergência."

— Jonathan Crary, autor de *24/7 – Capitalismo financeiro e os fins do sono*



tradução  
**Célia Euvaldo**

colaboração  
**Humberto do Amaral**

