

# DOCUMENTA 11 DE 2002 E NEW YORK 11/09/2001. A OBRA DE ARTE EM SEU NOVO PONTO ZERO?

Márcio Seligmann-Silva<sup>\*\*</sup>

**SÍNTESE** – O texto investiga a condição e o status da obra de arte, nos termos contemporâneos da complexidade de sua articulação com a história recente, especialmente no que concerne aos ataques terroristas a New York em 11/9/2001 e suas decorrências, à luz da exposição *Documenta 11*, de 2002.

**PALAVRAS-CHAVE** – Arte. História. Sofrimento. Estética contemporânea.

**ABSTRACT** – The text investigates the condition and the status of the work of art in the contemporary terms of the complexity of its articulation with recent history, especially relating to the 9/11 terrorist attacks in New York and their aftermath, in light of the exhibits *Documenta 11* of 2002.

**KEY WORDS** – Art. History. Suffering. Contemporary aesthetics.

A abundância do sofrimento real não tolera o esquecimento... ela exige a continuidade da existência da arte, que ela proíbe. Agora é praticamente apenas na arte que o sofrimento pode encontrar a sua própria voz, consolo, sem ser imediatamente traído por isso. (T. W. Adorno)

A relação entre a produção artística e o momento histórico em que ela surgiu constitui um topos muito freqüente nas teorias da arte do século XX. Isso vale tanto mais para a história e reflexão sobre a arte daquele mesmo período. Sem que o marxismo tenha se tornado unânime entre os teóricos da arte de então, os momentos de abordagem exclusivamente estruturalista e semiótica constituem mais exceção do que regra. Os movimentos artísticos do século XX são pensados na sua situação com relação às guerras que pontuaram essa época. Deste ponto de vista, pensar a arte pós-11/09/2001 como uma arte que eventualmente teria um novo teor pode parecer apenas mais uma tentativa de buscar um outro corte, uma nova baliza temporal derivada de eventos históricos importantes. Neste texto eu gostaria, no entanto, de refletir sobre o estatuto da obra de arte na nossa contem-

<sup>\*</sup> Palestra ministrada na Pinacoteca de São Paulo, no dia 28/09/2002, em mesa promovida pela Pinacoteca e pela revista *Trópico*.

<sup>\*\*</sup> Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas.

poraneidade na sua relação com a História a partir da Documenta 11, e, mais especificamente de sua Plataforma 5, ou seja, a exposição ocorrida em Kassel entre os dias 8 de junho e 15 de setembro deste ano de 2002. Esta exposição teve como diretor artístico Okwui Enwezor e foi precedida por quatro plataformas com debates: a primeira dedicada ao tema “Democracia como processo inacabado”, a segunda ao tema “Experimentos com a verdade: Sistemas jurídicos em mudança e os Processos de Verdade e Reconciliação”, a terceira enfocou a questão da “Creolidade e creolização” e, finalmente, a quarta teve como título “Sitiados: Quatro cidades africanas: Freetown, Joanesburgo, Kinshasa, Lagos”. Nesta análise eu gostaria de demonstrar que se os eventos terroristas de 11/09/2001 não podem ser tratados (ou ao menos ainda não o podem) como um corte radical na produção artística mundial, não é menos verdade que eles aguçaram nossa sensibilidade para a História atual e esta sensibilização através do choque deixou marcas na nossa visão de mundo. No final desta reflexão sobre a situação atual da arte e sobre como esta encontra-se representada na Documenta 11 citarei alguns exemplos retirados desta exposição.

\*

Minha tese inicial seria, portanto, que o nosso modo de ver a arte foi sutilmente alterado pelo 11/09/2002 e essa alteração permitiu que um determinado filão da produção artística – que já vinha sendo produzido nas últimas décadas do século passado – fosse deslocado para o centro da cena artístico-cultural. Esse filão histórico e “memorialístico” da arte — que, como veremos, caminha ao lado da estruturação de um metadiscurso auto-reflexivo da arte — surge segundo a lógica esboçada pela epígrafe de Adorno a este texto: o “excesso” de realidade traumática exige o discurso artístico ao mesmo tempo em que corrói a própria possibilidade de se articular este discurso. A arte nasce sob o duplo mandamento de sua necessidade e de sua impossibilidade.

A Documenta 11 é, em certa medida, uma expressão disso. Já as suas quatro primeiras plataformas apontam para um íntimo compromisso da reflexão estética com questões sociais e históricas urgentes. A primeira plataforma apontou para a questão da democracia e sobretudo para os seus limites no chamado Terceiro Mundo e na nova ordem mundial dominada pelo espectro de uma única superpotência. A segunda plataforma, sobre “Experimentos com a verdade: Sistemas jurídicos em mudança e os Processos de Verdade e Reconciliação”, propôs um dos temas mais prementes de nossa era: a questão da memória de um passado (recente ou remoto) que tem levado diversos “povos” do mundo inteiro a travar guerras e a praticar as assim chamadas “limpezas étnicas”. Nesse sentido os tribunais de reconciliação que ocorrem na África do Sul, idealizados pelo Bispo Tutu, são paradigmáticos: trata-se aí de uma tentativa de lidar com os fantasmas do passado recente em espaços fora do âmbito jurídico, mas lançando mão da cena do tribunal onde os culpados e as vítimas tornam seus depoimentos públicos. Estes depoimentos são verdadeiros espetáculos de mídia transmitidos para todo país. A tese de base desses “tribunais” é que a catarse gerada por eles deve possibilitar a reconciliação entre as partes. A questão que esta plataforma propõe é, portanto, a

da nossa relação de dívida para com um passado (normalmente traumático) que leva nações e “povos” a guerras e a assassinatos. Já a plataforma sobre creolização remete ao debate pós-colonial do redelineamento das identidades a partir da interação de diferentes culturas e grupos étnicos. Aqui também trata-se da relação de diversas memórias que se chocam e transformam nos espaços sobretudo *urbanos* – que foram o tema da quarta plataforma.

É evidente para qualquer visitante da Documenta 11 que nem todas as obras vinculavam-se de modo direto às quatro primeiras plataformas. Alguns artistas afirmaram de modo explícito sua indiferença para com elas. Mas, por outro lado, não é menos verdade que uma maioria significativa das obras estavam em diálogo com as temáticas propostas por Okwui Enwezor. Mesmo que a idéia de direcionar a escolha de artistas e das obras a partir de uma temática préestabelecida implique necessariamente uma série de cortes realizados dentro da cena artística internacional e reduza a possibilidade da Documenta ser vista como um “panorama atual” desta produção (o que seria, de qualquer modo, utópico), ainda assim creio que nesta Documenta podemos sim ver representadas algumas das principais forças atuantes nesta cena. Esta representação estende-se pela (1) temática, (2) pelas obras enquanto modalidades de apresentação, a saber, como eventos matéricos e filiados a certos gêneros e (3) ao próprio modo de recepção dessas obras. Analisemos melhor cada um destes três segmentos.

## 1 **Temática das obras: Teatros da Memória**

A história da arte produzida no século XX demorou a despertar para o fato de que uma porção significativa da produção artística ocidental organizou-se a partir da tradição clássica da arte da memória. Devemos sobretudo ao trabalho pioneiro de Frances Yates de 1966 a abertura dessa perspectiva de leitura. Nesta grande obra ela resgatou esta antiga tradição para evidenciar a dívida da arte medieval, renascentista e barroca para com ela. Mas se o século XVIII significou a crise definitiva da tradição clássica enquanto modelo ideal a ser imitado – e, dessa forma, também a poética clássica com a sua mnemotécnica entrou em desgraça – não é tão evidente o fato de que ao longo do século XX surge uma arte onde a questão da memória – e não mais da mnemotécnica com a sua relação explícita com a visão da arte como *ensinamento* – torna-se central. Refiro-me aqui às encenações da memória tal como vemos na obra de artistas como Beuys, Kiefer, Nan Goldin, Libeskind, Boltanski onde a questão da história pessoal ou mundial é diretamente tematizada, assim como a certos procedimentos artísticos que se encontram também subsumidos à lógica da memória e da memorialização. O dispositivo fotográfico e o fílmico, por exemplo, tem desempenhado um papel fundamental na arte contemporânea. A fotografia tem funcionado enquanto escritura luminosa da memória, sendo que o mesmo vale para o vídeo e o filme que já para Walter Benjamin e S. Kracauer era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e as catástrofes, a saber, era pensado como um meio tecnológico que estava essencialmente predestinado a expor nossos traumas. Lembremos da formulação

lapidar de Benjamin: “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo” (Benjamin, 1985, p. 192; Benjamin 1989, p. 380, n. 16; Benjamin, 1974, p. 734, n. 14). Benjamin também falava neste mesmo texto do nosso inconsciente ótico sendo revelado pelo cinema. Na arte após a Segunda Guerra Mundial este traço da arte enquanto *mise en scène* de nossa memória (consciente e inconsciente) tornou-se cada vez mais central (Cf. Seligmann-Silva, 2003). Ele pode ser visto tanto nas inúmeras modalidades de apresentação do cotidiano dos artistas (e de literatos), como na arte do corpo (no sentido mais largo desta expressão) e em inúmeras apresentações, sob as mais diversas formas, de dispositivos de registro, datação e arquivamento. Em termos gerais as temáticas derivadas da memória e de seu âmbito privado e coletivo devem ser ainda desdobradas na auto-reflexão do artista enquanto agente social. Se uma das marcas características das Vanguardas foi o questionamento da obra de arte enquanto evento único, aurático e ao qual estava reservado um espaço nobre, o museu, está claro que na arte contemporânea, sob um novo contexto histórico e estético, o artista vai levar esse questionamento mais adiante. Diante da velocidade vertiginosa das modificações no cenário histórico e da enorme carga de violência à qual contingentes gigantescos da população mundial se vê quotidianamente submetida, a arte serve agora, cada vez mais, para que possamos pensar e desenhar a superfície de contato entre os indivíduos e a sociedade. Ela permite uma reflexão acerca da *identidade* e do papel dos seus membros. O artista aparece como um indivíduo na vanguarda dessa pesquisa. Ao repensar e retraçar as nossas identidades ele passa necessariamente por uma reconceitualização da própria noção de arte e, indo mais longe, de linguagem. Ele apresenta para nós o espetáculo da desconstrução e recriação da linguagem. Ele descortina o pré- e o pós-simbólico. O limite dessa pesquisa é posto pela própria questão das bordas entre arte e natureza, a saber, entre a noção de humanidade e de animalidade.

Resumindo esta primeira estação de nossa reflexão: a cena da arte contemporânea é marcada pela temática da memória, da construção da identidade e por seus desdobramentos onde questões de história nacional ou mundial atuam em maior ou menor intensidade. A auto-reflexão sobre a identidade leva a um questionamento de nossa relação com a “natureza” e com nosso “ser animal”. Uma vez que o artista reflete sobre a relação entre o indivíduo (ou seja: um constructo biológico e social com memória genética e cultural) e a sociedade (enquanto campo de interação entre os indivíduos e um conjunto de instituições com suas histórias) esta arte vai também repensar a linguagem enquanto campo do simbólico e de reflexão.

As obras da Documenta 11 permitem inúmeros *insights* nesta temática. É evidente que as plataformas anteriores determinaram em que medida cada um destes temas foi representado. Se é verdade que em exposições avulsas, nas páginas das revistas especializadas em arte e mesmo em diversos livros que têm sido publicados nos últimos anos, a arte do corpo (enquanto continuidade da *body art*, da arte

abjeta e de diversas modalidades de arte que tem o corpo humano como base) tem desempenhado um papel fundamental, isso, por outro lado, não transparece na Documenta 11. Sua opção política deslocou a escolha das obras no sentido da memória histórica. Esse deslocamento, no entanto, não torna a exposição menos representativa. Se, como já foi observado por inúmeros críticos de arte, essa foi a mais *documental* das Documentas, isso não representa uma distorção da nossa atual cena artística. Essa cena, de resto, depende de modo vital dessas grandes *mise en scène*, ou seja, dessas *megaexposições*, das quais a Documenta representa a sua aparição máxima. A Documenta 11 radicaliza este elemento “historiográfico” na escolha de suas obras em parte devido ao clima histórico particularmente tenso em que ela se deu e pela influência direta e evidente dos *cultural studies* em nosso universo cultural. As questões pós-coloniais tais como a exclusão de enormes contingentes humanos e culturais, o aparecimento de fundamentalismos culturais e étnicos (como parte essencial do movimento de Globalização), o rearranjo das forças dominantes internacionais pós Guerra Fria, tudo isso determinou de modo decisivo as plataformas desta Documenta. No limite, a própria noção do que seria “artístico” ou não é posto novamente em xeque a partir deste peso do histórico. Daí a presença na Documenta 11 de filmes e vídeos produzidos por Organizações não Governamentais que tem um intuito diretamente político, quer seja de denúncia, quer seja para fins didáticos de certas comunidades. O diretor geral da exposição Okwui Enwezor atuou como um “mega artista” na medida em que incorporou essas obras em uma exposição “de obras de arte”. Essas obras na medida em que são tratadas como artísticas revelam em que medida a arte também é *prova*, no sentido jurídico do termo. Elas apresentam partes de um enorme arquivo do nosso presente onde as tensões sociais são registradas e armazenadas. Novamente a cena do tribunal revela-se como uma metáfora forte para compreendermos a arte contemporânea.

## 2 Modalidades de apresentação da arte contemporânea: Materiais, gêneros e mídias

A história da arte desde o século XVIII pode ser traçada como a história da ascensão da representação do corpo, de seus traumas e da violência. Não que a violência estivesse ausente das representações artísticas até então. O que ocorre é que com o pré-romantismo de um Füssli e de um Willian Hogarth, com as obras de Goya, com a ascensão do gênero da caricatura, elementos que antes apareciam quer dentro da tradição da representação histórica – como nas representações da paixão de Cristo e dos seus seguidores/imitadores – quer pontualmente, na tradição sobretudo da Europa do norte de representar tanto o grotesco quanto o feio e o abjeto, tornam-se agora cada vez mais uma temática central. No século XX novos suportes darão um outro significado a essas encenações que se tornarão cada vez mais *apresentações* da memória e da dor. Essas obras podem ser em grande parte recobertas pela *fotografia*, pelo *filme*, obras para a *internet*, pela *instalação*, a *body art*, a *performance* e a arte do corpo de um modo geral, pelos no-

vos modelos de *escultura* (não mais produzidos necessariamente a partir de um bloco único de mármore, como na era aurática das obras de arte) e pelos *anti-monumentos*, como nas obras de Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Andreas Kniz e Thomas Hirschhorn (sendo que este último tinha uma obra na Documenta 11). Dentro da noção ampla de instalação encontramos as mais diversas apresentações de dispositivos de *arquivo*, que vão da apresentação de arquivos *stricto sensu* até a coleção de objetos, animais, plantas etc., que muitas vezes são organizados “ao modo” de uma tipologia ou taxionomia (pseudo-)iluminista. Também o *coleccionismo* marca essa arte da memória que se apresenta sob a forma de obras-instalações. Um outro gênero dessa modalidade colecionista é a arte dos *acúmulos* que marcou, por exemplo, a obra de um César. Muitas vezes estas obras-instalação assumem programaticamente a intenção de apresentar um *teatro do inconsciente*. Louise Bourgeois, também presente na Documenta 11, apresenta esculturas, instalações ou células onde essa intenção é evidente. Outra modalidade artística é a que trabalha com o traçamento de topografias e a *land art* que utiliza a natureza/paisagem como material. Nesse sentido podemos perceber um diálogo cada vez mais intenso e próximo entre as exposições de arte e as exposições de maquetes e planos arquitetônicos. A moradia e a cidade são pensados na chave de uma busca expandida de se traçar os limites de nosso corpo. A cidade e a moradia orgânicas constituem um mito tão visado quanto o jardim enquanto paisagem humanizada que os artistas/paisagistas europeus perseguiram ao longo dos séculos XVI ao XVIII. Finalmente, no que toca à *internet* e às suas possibilidades de abrigar obras de arte feitas especificamente para este meio (ou para o CD-Rom), ela também encerra profundas semelhanças com o nosso aparelho mnemônico. Lembrando a bipartição aristotélica entre memória e reminiscência, podemos ver no computador (e, mais especificamente, no seu disco rígido) um representante da nossa memória arquivada e na internet, com os seus *sites* de busca, um análogo da nossa faculdade de selecionar dados armazenados via reminiscência. A arte na internet e no CD-Rom, além disso, lança mão do hipertexto: uma modalidade representativa que permite uma espacialização dos textos e de seus arquivos assim como nossa própria memória e reminiscência funcionam a partir de um trabalho conjunto do tempo e das marcas espaciais. Recordar o passado é muitas vezes um ato de retilhar os nossos espaços da memória – individuais e coletivos. A memória política busca justamente retraçar os limites entre as classes, os grupos e os “povos”. A arte pode, nesse sentido, nos treinar em modalidades dialógicas e não fundamentalistas desse traçamento.

Esquemáticamente poderíamos resumir a questão dos temas e modalidades de apresentação da arte contemporânea do seguinte modo:

**Temas:**

- A) encenações da memória/identidade/história do artista/sociedade
- B) encenações da memória/identidade/história humana/animal
- C) encenações da memória/identidade/história regional, étnica, nacional etc.
- D) auto-reflexão sobre o estatuto do que é arte e sobre o seu espaço
- E) engajamento político/ético (i)mediato

### **Modalidades de apresentação:**

- A) arquivos
- B) acúmulos
- C) coleções
- D) fotografias
- E) filmes
- F) internet
- G) esculturas
- H) instalações (espaciais e/ou acústicas)
- I) arte do corpo
- J) antimonumentos
- K) trabalhos sobre tela ou papel etc.
- L) *land art*, topografias, maquetes
- M) performance, representações, teatro etc.<sup>1</sup>

### **3 A nova temporalidade e espacialidade da recepção**

Como é conhecido, Walter Benjamin estabeleceu no seu famoso texto sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica de 1936 uma polaridade entre a recepção concentrada (ou recolhida) que marcaria a recepção das obras de arte auráticas (ou seja, ligadas à tradição) e, por outro lado, a recepção distraída, que seria característica da recepção das obras pós-auráticas. Esta distinção é tanto mais importante, na medida em que Benjamin – o grande teórico da flâneria no século XIX – pensa a questão da dispersão/distração a partir da arquitetura. De fato, as implicações da arte contemporânea com a arquitetura e o urbanismo são enormes e recíprocas. A Documenta 11, no entanto, apresenta uma nova dimensão na recepção das obras de arte. Ao invés do flânar distraído entre as obras e do se deixar atrair pelas mesmas, a presença massiva de filmes e vídeos forçava o visitante a ficar longos minutos e, às vezes, horas, dentro de uma mesma sala assistindo às projeções. (Um dos filmes tinha 36 horas... para serem integralmente assistidas?) A temporalidade da recepção é profundamente modificada devido a essa presença predominante do meio fílmico. Para além da concentração e da distração, tornamo-nos espectadores de filmes/documentários nesta Documenta. Muitas vezes nos sentíamos quase que no conforto de nossos lares (e o que impede de assistirmos a muitos desses filmes e vídeos em nossas salas de estar?) assistindo a emissões do Discovery Channel ou da National Geographic. Uma gama enorme de obras digitais também podiam ser acessadas, de resto, de qualquer computador durante a exposição.

---

<sup>1</sup> Evidentemente não existe aqui nenhuma pretensão de estar esgotando o campo potencialmente infinito das diversas modalidades artísticas atuais sendo que, evidentemente, essas modalidades raramente apresentam-se de modo puro, tanto no que concerne à temática como à apresentação das obras. Meu ensaio aqui é apenas o de tentar pensar alguns conceitos que têm norteado a criação e a apresentação de obras de arte na contemporaneidade e, para tanto, este esboço de tipografia me parece necessário.

Mas essa desterritorialização é bem mais complexa. Pois ela ocorre paralelamente a uma integração entre arte e cidade na medida em que a Documenta este ano não apenas ganhou mais um enorme centro de exposições (a cervejaria) como também teve algumas de suas obras espalhadas pelo jardim da Orangerie e outras ainda, localizadas em um bairro pobre e distante do agito cultural da cidade, dominado pelos imigrantes. O visitante para poder ver toda exposição via-se obrigado a percorrer boa parte da cidade. O transporte ideal – mas acessível a poucos – era a bicicleta. O resultado do périplo pela exposição era, portanto, também um contato íntimo com a cidade de Kassel e com seus habitantes (sobretudo graças à mencionada obra de Hirschhorn). Esta tentativa de integração da cidade dentro de uma exposição que, apesar de tudo, não deixa de ser elitista e exclusivista, aponta novamente para as questões sociais que foram discutidas nas quatro plataformas anteriores, especialmente para a quarta, sobre as cidades.

### Repensando a arte

Antes de projetar alguns exemplos de obras de arte da Documenta 11, gostaria ainda de apresentar alguns elementos para repensarmos a noção de obra de arte a partir do dito acima. Não podemos dizer, eu repito, que a arte tenha sofrido uma mudança essencial com o 11/09/2001. Este abalo, no entanto, na medida em que nos jogou com força de encontro ao elemento catastrófico da história, serviu para destacar certas funções e traços do evento artístico.<sup>2</sup> De um modo geral podemos dizer a partir da arte no século XX (e também, ainda uma vez, de algumas categorias decantadas nos séculos anteriores) que ela deve ser pensada:

1. como algo que não existe em si mesmo. A Arte é determinada pela relação com o público. Ou seja, não podemos pensar mais em uma determinação ontológica da arte que a veja fora da situação pragmática da sua recepção. Assim obras documentais e provas que deveriam estar em arquivos ou em mesas de tribunais tornam-se agora obras de arte como qualquer outro objeto (ou gesto) pode tornar-se.
2. como espaço de “extraterritorialidade”, como “não lugar”. O estético é pensado como esse local excepcional, fora das regras da “prosa da vida”, para usarmos os termos de Hegel. Na medida em que a arte volta-se para o social, torna-se engajamento direto, evidentemente este traço da (sempre relativa) autonomia da arte está sendo posto em xeque. Mas até o momento não podemos dizer que a arte tenha perdido este seu estatuto de local fora das regras onde impera o “gênio” do artista (como queria Kant) e o *do espectador* (como nossa estética pragmática voltada para a recepção dita). O choque do histórico apenas faz com que relativizássemos ainda mais a improvável autonomia da arte e nos despertássemos para o fato de que na verdade o campo

---

<sup>2</sup> A saber, esse evento nos despertou para a faceta da arte enquanto “evento”, como a declaração, politicamente incorreta, de Stockhausen no dia 16/09/2001 já indicou. Naquela data, em uma entrevista coletiva, ele chamou o ataque às torres de Nova Iorque de maior evento artístico da história.

do estético depende apenas dessa “utopia libertária” com relação ao cotidiano. Um texto poético não existiria se não pudéssemos sempre pensar na possibilidade do seu “oposto banal e prosaico” por mais “banal e prosaico” que este poema seja. Não existe a possibilidade de se estabelecer uma linha entre a prosa e poesia, entre arte e não-arte, mas cada elemento da polaridade só existe na sua sobredeterminação com o outro pólo. A arte permanece assim, para empregarmos um termo caro aos primeiros românticos alemães, *medium-de-reflexão*: espaço para reflexão e ironia, autocrítica e redesenho da linguagem, do pensamento e das identidades.

3. essa extraterritorialidade da arte traz consigo o seu limite: a arte deve ser inofensiva. Ela é espaço “fora das leis” mas isso não garante que ela possa ser “fora da lei”. O limite da arte que até o século XVIII foi pensado a partir de regras prescritivas e nos séculos XVIII e XIX ganhou contornos advindos da teoria estética, passa agora a ser regido pelo que nos parece ser a última barreira: o respeito à vida, à lei, à propriedade, etc. Não podemos esquecer que a arte tem sua origem – segundo nossos mitos de origem do século XX – no sacrifício: ela nasce dentro de uma economia de trocas simbólicas visando o apaziguamento do medo da morte. Ela permite a instauração das leis e enquanto borda da lei faz com que vislumbremos a possibilidade permanente de sua transgressão. A arte ainda funciona como ritual que possibilita nossa vida em sociedade.
4. o domínio da arte é caracterizado pelo *jogo com signos*. O caráter sógnico da arte também tem sido intensamente posto em questão pelas obras de arte desde a Segunda Guerra Mundial. Mais e mais detectamos uma tendência da arte a “coisa”: como se ela quisesse se desvincular dos séculos de definição de arte como simulação. As estratégias de convencimento do espectador/leitor vão se desgastando ao longo da história e os artistas sempre tiveram de aprimorar o seu discurso para dar conta de contornar esse desgaste. Na medida em que o trabalho artístico tendeu mais e mais para a apresentação do sublime e do abjeto, essas estratégias foram não apenas totalmente repensadas, mas a nossa visão mesma do que é arte se alterou. O culto da arte produzida por supostos “loucos” surgido no século XX é apenas um exemplo desse fato. Aquilo que antes apareceria como “natureza”, a saber, como expressão da “natureza doentia” do “louco”, passa a ser cultuado como expressão artística. O entrecruzamento entre arte e loucura que se estabelece ao longo do século XX (na prática e na teoria) deve ser pensado ao lado dessa tendência da arte para apresentar o “real” enquanto resto a-simbólico que não pode ser trabalhado pelo discursivo. A Arte da memória que marca este período é, a priori, arte do inconsciente, de mergulho nele. A presença do surrealismo que se estende ao longo das décadas centrais do século passado é sintomática nesse sentido. Por último, a crise da arte enquanto signo leva também a uma radicalização da tendência romântica à auto-reflexão e ironia dentro do espaço – extraterritorial – da arte. Assim, desse ponto de vista podemos vislumbrar a íntima relação entre a arte conceitual, o surrealismo e a arte

do corpo. Nessas três modalidades da arte encontramos diferentes momentos da reestruturação da noção de arte e do estético, a saber, enquanto questionamento da estrutura lingüística/ signica da arte e encenação do inconsciente e do "real" (ou do abjeto) que, por sua vez, novamente tende a corroer essa mesma estrutura semiótica. Os abalos anteriores da noção de arte como representação que desde o romantismo colocaram em questão a noção de autoria e a possibilidade mesma de separação entre a linguagem (sua materialidade) e o "representado" atinge um novo patamar qualitativo no século XX. A questão é saber se a intensidade do histórico e dos discursos da memória vão determinar, no nosso século, mais uma virada qualitativa. Por agora, com o 11/09/2001 e com a Documenta 11 apenas podemos constatar a continuidade e o aprofundamento de características já desenvolvidas pela arte e pela reflexão estética do século XX.

### Alguns exemplos

#### **Arquivos:**

Victor GRIPPO (\*1936, Junín, Argentina, 2002, Buenos Aires) Coleção de mesas escritas.

Georges ADÉAGBO (\*1942, Coutonou, Benin, onde vive) Le socialisme Afrique (arquivo pessoal e histórico)

THE ATLAS GROUP (Fundado em 1999 por Walid Ra'ad [\*1967, Chbanieh, Líbano. Vive em Nova Iorque]) Pseudo-Árquivos (que recorda a obra de Johan Grimont da Documenta X: *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1995-1997)

Ivan KOZARIC (\*1921, Petrinja, Croácia. Vive em Zagreb, Croácia) apresenta seu atelier/obras.

#### **Teatro do inconsciente:**

Louise BOURGEOIS (\*1911, Paris. Vive em N. York)

Annette MESSANGER (\*1943, Berck, França. Vive em Malakoff, França)

#### **Performance política:**

Tania BRUGUERA (\*1968, Havana, Cuba, onde vive) Encenação de tipo teatral sobre fábrica de armamentos em Kassel

#### **Reflexão sobre códigos/escrituras:**

Cerith EVANS (\*1958, Llanelli, País de Gales. Vive em Londres) projeção de código morse em globo espelhado.

#### **Reflexão sobre a arte e seus espaços:**

Artur BARRIO (\*1945, Porto. Vive no Rio de Janeiro) Sala com escritos na parede e pó de café por toda parte.

### **Reflexão sobre a relação entre a arte, o espaço e o tempo:**

Candida HÖFER (\*1944, Eberswalde, Alemanha. Vive em Colônia) 12 Les bourgeois de Calais (reproduções fotográficas da “mesma” estátua em diversos locais).

### **Datas e escritura no/do tempo:**

On KAWARA (Japão. Vive em Nova Iorque. Fez 25.763 dias no dia 8 de junho de 2002 – 70 anos) Dentro de uma cabine de vidro duas pessoas contam os números “ao infinito”.

Hanne DARBOVEN (\*1941, Munique. Vive em Hamburgo) escritura infinita.

### **Documentação da Catástrofe:**

Touhami ENNADRE (\*1953, Casablanca, Marrocos. Vive em Paris) fotografias que se tornam reportagem com *New York September 11*.

### **Antimonumentos:**

Thomas HIRSCHHORN (\*1957, Berna. Vive em Paris) Monumento a Bataille.

### **Arte, seus códigos e trabalho político:**

Cildo MEIRELES (\*1948, Rio de Janeiro, onde vive) Picolés de água.

### **Trabalhos em tela:**

Fabian MARCACCIO (\*1963, Rosario, Argentina. Vive em Nova Iorque)

Luc TUYMANS (\*1958 Mortsel, Bélgica. Vive em Antuérpia)

### **Trabalhos etnográficos e de preservação da memória:**

IGLOOLIK ISUMA PRODUCTIONS (Fundada em 1988 em Igloolik, Canada) filmes sobre Inuit do norte do Canada.

## **Referências**

BENJAMIN, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, v. I: *Abhandlungen*.

———. 1985. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

———. 1989. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2003. “Apresentação da questão”, in: *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, org. por M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 45-58. (Também em: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/4/ensaios/seligmann.html>)