



Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof

Henrique Grimaldi Figueredo

Como citar:

GRIMALDI FIGUEREDO, H. Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 572–593, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667493. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667493>.

Imagem [modificada]: Anne Imhof, **Stage I** (2021), materiais variados, dimensões variadas. Acervo pessoal.

Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof

Performance time, time of performance: impressions on Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof

Henrique Grimaldi Figueredo*

RESUMO

O objetivo desta reflexão é discutir a exposição *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*, realizada no Palais de Tokyo, em Paris, França, entre 22 de maio e 24 de outubro de 2021. Metodologicamente, baseamo-nos em visitas à exposição, acompanhamento das performances e de atividades culturais promulgadas pelo museu no contexto da mostra, e análise de catálogo, buscando, sincronicamente, ponderá-las em relação a outras reflexões sobre arte contemporânea em uma perspectiva estética.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*. Temporalidades. Coletividade. Performance. Anne Imhof.

ABSTRACT

The aim of this reflection is to approach the exhibition *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*, held at the Palais de Tokyo, in Paris, France, between May 22 and October 24, 2021. Methodologically, we based this paper on visits to the exhibition, monitoring the performances and cultural activities created by the museum in the context of the show, and also catalog analysis, seeking, synchronously, to ponder them in relation to other reflections on contemporary art from an aesthetic perspective.

KEYWORDS

Exhibition *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*. Temporalities. Collectivity. Performance. Anne Imhof.

Art is only possible together

Anne Imhof para Art Basel

Art, art, art

La la la

Plonge, plonge, plonge

Aussi profondément que possible

Jusqu'à emplir tes poumons d'eau comme de l'air!

Anne Imhof, música para *Natures Mortes*

Legião, porque somos muitos

Você me ligou e me disse que gostaria que eu escrevesse algo para sua obra *Natures Mortes*. Eu lhe disse que escreveria algo para a exposição com uma condição: eu jamais faria uma crítica de arte. Eu lhe disse que não escreveria sobre sua exposição, mas em sua exposição [...] que o que me interessava era fazer parte da exposição como uma entidade viva (ou talvez como uma *nature morte*) que produz a escrita. Escrever é para a exposição o que a pele é para um corpo: o órgão mais externo, a barreira contra a qual a mente colide (Preciado, 2021: 106-107, tradução nossa¹).

O trecho supracitado, transcrito do texto “*Après la beauté*” do filósofo e teórico da arte, Paul B. Preciado, para a intervenção de Anne Imhof no Palais de Tokyo, denota, de princípio, a proposta colaborativa e horizontal dessa experiência: para além de uma replicação das formas tradicionais da arte, um ponto de viragem, uma fratura, na qual as figurações são propositalmente embaralhadas e as hierarquias tensionadas ao ponto de esfacelamento. Uma mostra que não se encerra em sua estrutura imagética, mas que ressoa, que pulsa – ironicamente entre a estaticidade da natureza-morta e a supra sensorialidade de uma ação continuada – como um empreendimento molotov, incendiário da autoria. Para Anne Imhof, a arte é apenas possível quando em conjunto.

Despontando no cenário internacional em 2017 ao representar a Alemanha na Bienal de Veneza com a performance *FAUST*, Anne Imhof lança uma pressão contínua sobre os enredos da criação e, em alguma instância, sobre o próprio papel social do artista, de sua função na distribuição social do trabalho criativo. Combinando por vezes uma multiplicidade de papéis – curadoria, coreografia, direção artística, composição musical, etc. (Lavigne, 2021; Matarrese, 2021) – Imhof habita um não-lugar instigante entre a performance, a arte multimídia e a perversão da ópera. Em *FAUST*, por exemplo, ativa um extenso elenco de performers (e alguns cães) em um exercício de longa duração cuja energia bruta, quase dionisíaca, capturou a atenção da crítica e rendeu à artista o Leão de Ouro naquele ano.

As raízes artísticas de Imhof (1978, Giessen, Alemanha) são profundas e remontam ao panorama musical de Frankfurt, onde graduou-se pela *Städelschule*. Se conectam também de forma rizomática a uma grande rede de colaboradores que incluem sua parceira de longa data, a modelo, artista e intérprete Eliza Douglas (1984, Nova York, EUA). Há em sua produção algo de um punk futurista, um aspecto sinérgico – como estrutura epistemológica – que instiga um duplo movimento: sincronicamente ao desenho e à pintura executados de maneira individualista (um fazer de si que se encerra na temporalidade corpo-dispositivo), rompe identicamente uma esfera egóica da produção que irá se espriar na predisposição coletiva das ações que idealiza.

É justamente nesse jogo entre o Eu e o Outro, entre corpo-uno e corpo-multi, que sua obra encontra o curto-circuito da noção lacaniana do *les corps morcelé* (o fascínio pelo corpo fragmentado do sujeito *souffrant*) (Lacan, 1998). Em Imhof o *corps morcelé* é costurado de modo que sobejam as linhas; as linhas não pressionam por completo seus estilhaços, são, a um só tempo, unificantes mas também linhas de fuga (Deleuze & Guattari, 2011): uma revoada coreografada de pássaros, responsivos a si e ao outro, um tornar-se conjuntamente múltiplo – posto que possessão – como a resposta

do demônio ao Cristo, "Chama-me Legião, porque somos muitos".

"Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof", em cartaz no Palais de Tokyo, em Paris, de 22 de maio a 24 de outubro de 2021², assume justamente essa tessitura coletiva de uma arte provocativa porque reivindicadora de distintas vocalidades, ativando, e por vezes pervertendo, diferentes linguagens.

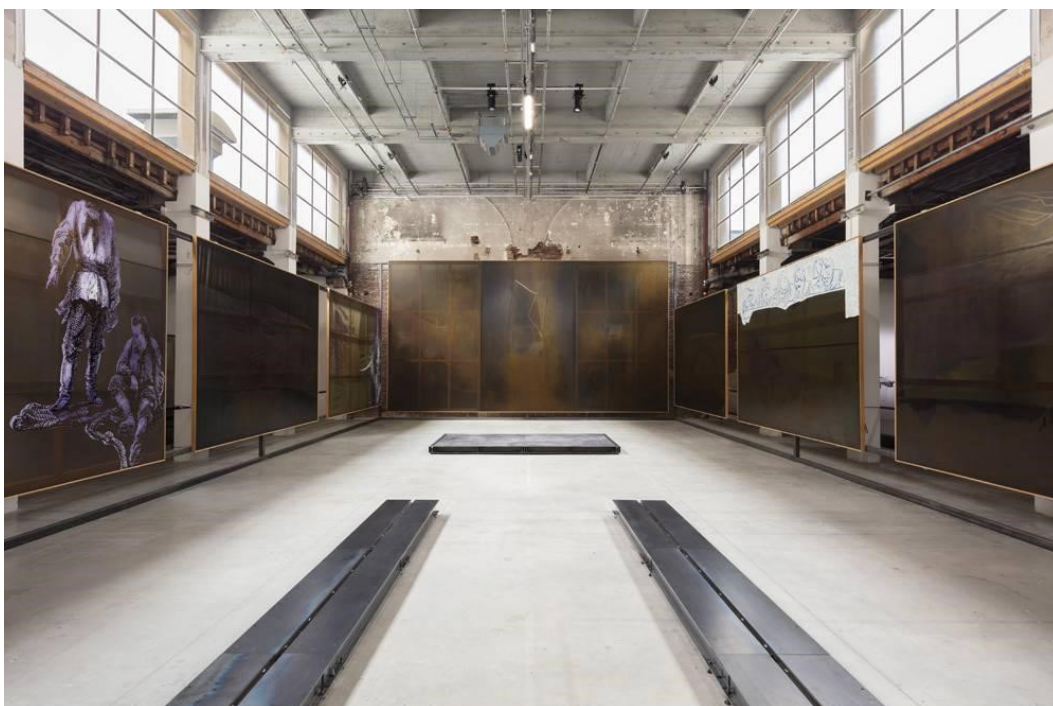


FIG. 1. Sigmar Polke, *Axial Age* (2005-2007), resina artificial e pigmento seco sobre tecido, dimensões variadas; no piso, Anne Imhof, *Room II* (2021), aço e vidro, 15 x 220 x 310 cm. Foto Andrea Rossetti. Fonte: Galerie Buchholz e Sprüth Magers.

Reunindo 113 obras selecionadas por Imhof – desenhos, instalações sonoras, pinturas, fotografias, vídeo performances, esculturas e mesmo materializações inclassificáveis – a mostra retoma de maneira dialógica, para além dos trabalhos da própria artista, criações de Eliza Douglas, Sturtevant, Cady Noland, Trisha Donnelly, Cyprien Gaillard, Mohamed Bourouissa, Oscar Murillo, Alvin Baltrop, Wolfgang Tillmans, Sigmar

Polke [Fig. 1], Bunny Rogers, Cy Twombly, Jutta Koether, Klara Liddën, Joan Mitchell, Adrián Villar Rojas, Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Eva Hesse, Mike Kelly, Eadweard Muybridge, Francis Picabia, Giovanni Battista Piranesi, Paul Thek, Rosemarie Trockel, Yung Tatu, David Hammons e Paul B. Preciado.

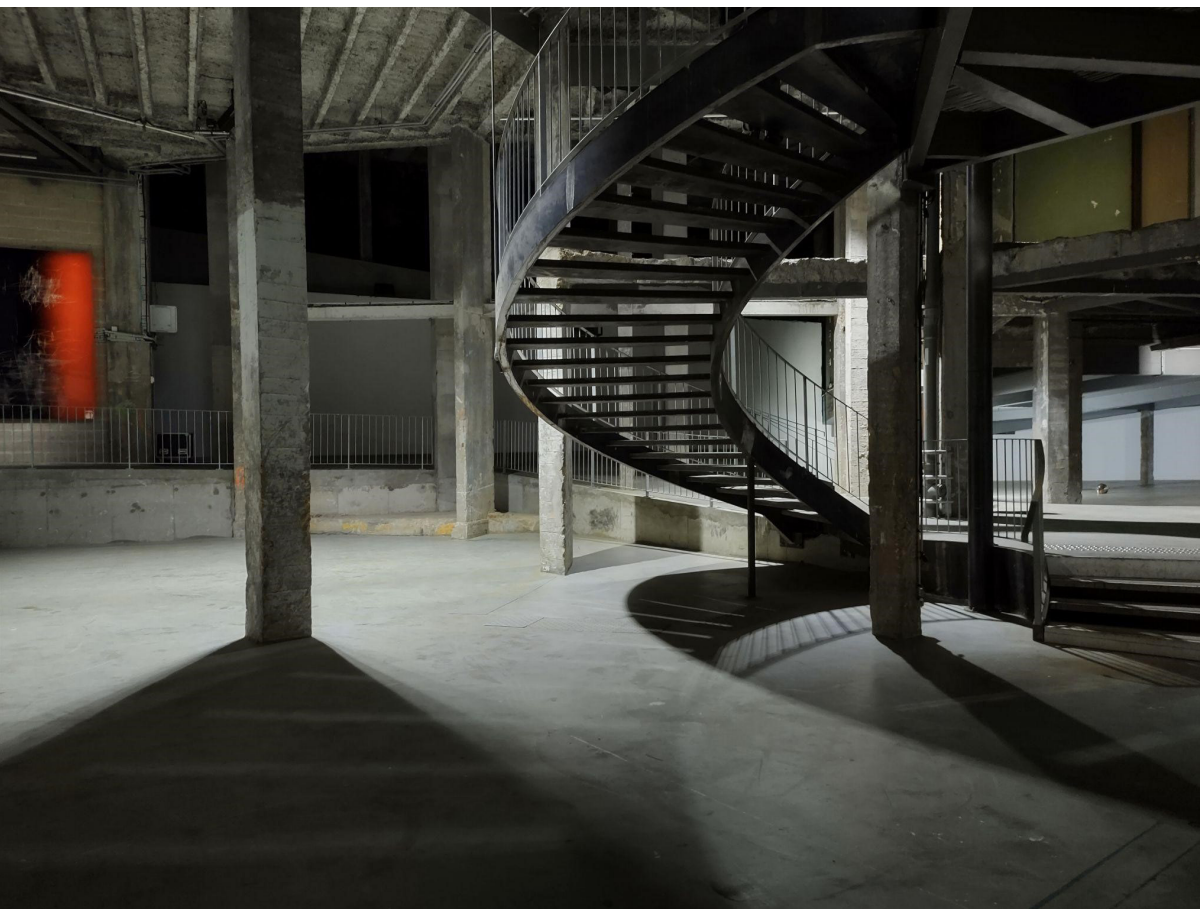


FIG. 2. Subsolo do Palais de Tokyo. Ao fundo e à esquerda, Anne Imhof, *Figure I* (2021), acrílica s/ alumínio, 300 x 190 x 4,5 cm; ao fundo e a direita, Anne Imhof, *Untitled (Imagine)* (2019), bronze, 25 x 31 x 25 cm. Fonte: Arquivo do Autor.

O edifício do Palais de Tokyo, idealizado pela artista como uma obra total – e porque não brincar, uma sociedade total, embora anárquica, na qual a intencionalidade da forma é produzida e reproduzida num chiste

constante entre reverência e profanação, tradição e hostilidade – é acionado em todas as suas instâncias: das salas expositivas à circulação vertical, do térreo ao subsolo de paredes descascadas [Fig. 2]. Não há cenografia. Todos os objetos expostos, das obras aos suportes parafusados nas paredes (no aguardo de algum corpo), constituem a totalidade de um tecido plástico. Para retomar a ideia de Preciado (2021), se o texto é a pele, estamos diante de outros órgãos, veias, músculos e ossos – *les corps morcelé* – que se desfazem e se remendam, continuamente e à vista, em cada possibilidade dialética, em cada frequência emitida por um alto falante – que reverbera nessas obras/estruturas – e que faz do corpo do observador um tipo de casa.



FIG. 3. . Anne Imhof. *Passage* (2021), aço e vidro temperado, dimensões variadas. Fonte: Arquivo do Autor.

Esta talvez seja uma das grandes percepções de Imhof: somos feitos de água e por isso vibramos ao mais ínfimo sinal de som. Já na sala de acolhida da mostra, entre a projeção de um cão que corre em um campo (*Finite Infinite* [2010], da artista americana Sturtevant, conhecida por suas repetições cuidadosamente inexatas de obras de outros criadores), um corredor que vai se estreitando³ (*Antifa Gate* [2021] e *Passage* [2021] de Anne Imhof) [Fig. 3] e caixas de som passeando por um trilho móvel (*Sound Rail I* [2021], Eliza Douglas e Anne Imhof), o corpo do visitante é assomado de um estremeamento feito convite – ou prólogo – do que está por vir. Como bem nos alerta o texto/proposição de Preciado (2021: 109, tradução nossa⁴), “uma mudança de paradigma implica necessariamente uma mutação estética”, e será precisamente sobre o que compreende como ruínas epistemológicas que Imhof constrói um mundo outro: um mundo sinestésico de sons, toques, odores, visões; um mundo de balaclavas, de exaustão, de inconformidade juvenil, cru; um mundo que extingue a máxima do poeta John Keats, “*Beauty is truth, truth beauty*”⁵.

Depois da beleza

A plástica de *Natures Mortes* não se encerra nas obras (per se). A edificação de um outro paradigma – como anti paradigma por excelência – constitui a torção ontológica como erosão e despeito às ordenações de mundo. É certamente uma passagem intranquila – porque necessária – de uma política da arte para uma arte política (Rancière, 2012), isto é, um esburacamento dos anteparos narrativos-ideológicos que tornam o viver, em alguma instância, docilizado, apreensível. Não é, portanto, de todo o espanto quando Preciado nas primeiras linhas de sua asserção-obra pontua que “o capitalismo é a estetização do mal, e por esta razão o que chamamos de feio é belo, e o que consideramos belo é feio, (...)”, a beleza é a continuação da guerra por

outros meios” (Preciado, 2021: 105, tradução nossa⁶). A guerra silenciosa assume, desse ângulo, a função daquilo que suprime a diferença, a métrica que normatiza e cafetina a existência. Assim, a beleza seria sempre uma natureza-morta.

Catherine Wood (2021) em texto desenvolvido para a mostra e intitulado “*Anne Imhof: Nature Morte Live*”, recupera essa dimensão ao relembrar que as naturezas-mortas ancoram-se na tradição pictórica das *vanitas* que desde o século XVII, na Europa, constituem uma modalidade de *memento-mori*, isto é, composições imagéticas cuja finalidade era rememorar o espectador da transitoriedade dos prazeres da vida e, em alguma instância, da necessidade do cuidado com a alma – no cerne de uma mitologia cristã – em oposição aos perigos do desejo (em um processo que esterilizava as agências individuais). Como método pedagógico, a natureza-morta, na esteira dos *memento-mori*, constitui uma sublimação das subjetividades pelo medo, pela ameaça velada de que o belo pode tornar-se feio, o sagrado em profano.

Projetar a vida em um aspecto comunitário para além dessa dualidade não é uma tarefa elementar e envolve tensões e rupturas ininterruptas em prol de algo que existe adiante, cuja cartografia permanece imprecisa, algo depois da beleza. *Natures Mortes* (2021), de Anne Imhof, interpretada por Eliza Douglas, inscreve uma tentativa de perfurar esse modelo: em uma sala escura, iluminada exclusivamente por velas afuniladas – como *ex-votos* – cuja cera em liquefação suja o piso e o ar é embaçado por densas ondas de fumaça – recendendo cereja ou baunilha que emana das bocas abertas dos performers – contemplamos cachos de rosas secas ou incendiadas amarradas grosseiramente ao palco/andaime. Há garrafas de vidro tombadas a gotejar líquido, uma guitarra elétrica encostada nos amplificadores Marshall, um pacote de açúcar branco sendo derramado languidamente de uma plataforma alta como se marcasse o tempo de duração; no centro, Eliza Douglas, vestindo apenas uma calça preta, tronco desnudo, insere-se como um corpo estranho. Douglas corrompe o ordinário, é ao contrário, uma

existência extraordinária, *genderless*, instantânea, mas permanente e de uma ativez quase ofídica. Se há nessa obra o que se reconheceria como uma instalação – um tipo de memento-mori/natureza-morta – há ademais uma presença que perturba, que subjuga a materialidade com uma transividade, algo após a beleza capaz de desmontar a crise estética de patologização da diferença.

A inauguração desse algo que habita “além” curiosamente institui uma paradoxal suspensão teleológica, um desmonte da estrutura esperada. O “além” dessa pós-beleza rasga a linearidade do pensamento histórico para fazer conviver harmoniosamente a dessemelhança. É como se testemunhássemos conclusivamente, e de imediato, a encarnação das semelhanças informes bataillianas na reinvenção de uma espiritualidade (Didi-Huberman, 2015).

Susan Sontag em *The Aesthetic of Silence* (2002), argumenta que cada época tem que reinventar seu próprio projeto de espiritualidade, que urge uma necessidade em especificar planos, terminologias ou ideias destinadas a resolver as dolorosas contradições inerentes à condição humana, a fiar, por fim, uma possibilidade de transcendência. A espiritualidade da qual Sontag nos fala não guarda nenhuma proximidade com a religião; ancora-se, todavia, na infraestrutura da subjetividade cuja descrição mais acertada seria hoje “atmosfera, matéria respirável, voz, e até mesmo o corpo” (Preciado, 2021: 109, tradução nossa⁷). É nessa chave conceitual que germina a coexistência das formas no pensamento de Anne Imhof: quando um estudo em sanguínea de Eugène Delacroix colide com a gestualidade de Cy Twombly e a força escultórica de *High Bed II* (2021), de Imhof [Fig.4]; quando desenhos de Théodore Géricault encontram-se com obras de Eva Hesse e Mike Kelley, um quadro de Picabia dos anos 1920 funde-se à *Untitled* (2016), um saco de boxe afixado em uma parede, da própria artista; quando uma gravura de Piranesi, do século XVIII, atualiza a escultura *La Corazza de Michelangelo* (1963), de Paul Thek.



FIG. 4. Cy Twombly, *Achilles mourning the death of Patroclus* (1962), óleo s/ tela, 259 x 302 cm; Anne Imhof, *High Bed II* (2021), aço e colchão de espuma, 220 x 225 x 100 cm. Fonte: Arquivo do Autor.

Essa postura de afronta hierárquica – a um só tempo conceitual, temporal, e de técnica – é replicada em todos os espaços que compõem a mostra, deliberadamente nomeados pela designação expositiva da arquitetura do Palais de Tokyo (*Courbe 1, Labyrinthe, Rue, Courbe 2, Cinémathèque, Aile, Ground, Scène, Escalier 1, Escalier 2*) de modo a não provocar cisões temáticas ou leituras equivocadas de exposições dentro da exposição. Nas palavras de Emma Lavigne, diretora da instituição, “é a arquitetura que se torna uma imagem, um palimpsesto visual, um atlas condensado ou memória ativada” (Lavigne, 2021: 79, tradução nossa⁸). A

arte é desfraldada em novos mundos, produz-se um corpo vivo que encarna essa reinvenção da espiritualidade, *d'après la beauté*, isto é, um organismo inclassificável, fugidio das standardizações, perceptível no envelhecimento natural de uma coroa fúnebre depositada em *Room V* (2021) [Fig. 5], de Imhof, ou em uma aparente mudança sazonal dos quadros que constituem a série *Untitled* (2020), de Eliza Douglas, trazendo pinturas em grande formato com personagens macabros de animes. *Natures Mortes* parece ser menos estática, menos memorabilia, do que se imagina. A mostra, como um grande corpo que abriga outros corpos, respira.



FIG. 5. Anne Imhof, *Room V* (2021), materiais variados, dimensões variadas. Ao fundo, Joan Mitchell, *La grande vallée XX* (1983), óleo s/ tela, 260 x 200 cm. Foto Andrea Rossetti. Fonte: Galerie Buchholz e Sprüth Magers.

Para Lavigne o mérito de *Natures Mortes* como um elemento *vivant* é ratificar a composição de uma “ópera sem ópera, de uma totalidade sem unidade” (Lavigne, 2021: 80, tradução nossa⁹), alinhando-se, em alguma instância, à ideia deleuziana de que “em arte, tanto em pintura como em música, não é uma questão de reproduzir ou inventar as formas, mas tornar visíveis as forças que são ocultas” (Deleuze, 2002: 78-79, tradução nossa¹⁰). O desvelar das forças incógnitas em *Natures Mortes* surge na singularidade das justaposições e possibilidades entre obras aparentemente estrangeiras umas às outras, inaugurando narrativas inauditas, mas também na gênese de um outro espaço-tempo no futuro, suspenso entre a encenação de um colapso e a concepção de renovações. Será no movimento pendular entre essas temporalidades que a exposição, como obra, se concretiza.

Temporalidades em *Natures Mortes*

As transformações dos modos de produção associam-se certamente a uma alteração radical dos modos de trabalho, de sorte que, ao arquitetar e exaltar as novas ‘trans-formas’ econômicas, ideólogos do neoliberalismo tendem a enaltecer as transfigurações ocorridas no trabalho – tanto material, quanto imaterial – criativo. Não é de estranhar que alguns teóricos vejam no trabalho criativo do artista possíveis modelos que apontam para novas disposições nos formatos de produção e consumo. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2014) chegam a delinear a estrutura do que chamam de capitalismo artista; e Richard Florida (2011), ao introduzir o conceito de classe criativa, deixa passar uma estrutura em que o trabalho é algo não claramente distinguível do lazer.

Para o filósofo búlgaro Boyan Manchev, há uma espécie de capitalismo performativo que atua sobre as instâncias sensíveis e materiais do mundo criativo e que está a se apropriar do tempo de vida, do tempo que se vive. Para ele, “o primeiro passo da operação biocapitalista é a redução do tempo

a bem de consumo. A força de trabalho e seu tempo são assim apropriados: tornam-se produzíveis” (Manchev, 2011: 240), e esta é uma operação de produção do improdutivo. A partir de uma radicalização da tese do economista e filósofo francês André Gorz¹¹, Manchev dedica-se a imaginar o tempo através de uma ruptura definitiva entre tempo-bem de consumo superqualificado (tempo rico de acontecimentos, tempo completamente preenchido, tempo docilizado na perversa ligação pseudodialética entre trabalho e lazer) e um tempo anárquico, sem qualidades normatizadas. De alguma forma, a cisão proposta por Manchev é também a correção das temporalidades defendidas por Hannah Arendt (2010) como o balanço necessário (trabalho vs. ócio, tempo público vs. tempo privado) para o desenvolvimento da consciência política dos sujeitos.

A solução de Manchev para a oposição – salutar, em sua perspectiva, entre os dois tempos – é percebê-los a partir de uma supressão teleológica em que o tempo do acontecimento é o efeito de outros tipos de tempo – físico, transcendente, fenomenológico, político, social e estético¹² – sem, contudo, corresponder a um somatório dos mesmos. Será justamente sobre essa oposição, complementar sem ser condicionada, que se desenham temporalidades distintas em *Natures Mortes*. A colisão entre tempo superqualificado e tempo anárquico é algo que pulsa na criação de Imhof e que é evidenciado de maneira incontornável quando observamos a transformação das obras e espaços – por alguns instantes totêmicos – em zona de confronto, de profanação e dessacralização.

Se há um tempo de performance – programático, físico, social – que pode ser apreendido no vídeo de David Hammons, *Path Free* (1995-99)¹³, ou ainda em *Deathwish* (2021) e *Untitled (Wave)* (2021), ambas obras de autoria de Imhof; há também um tempo da performance filiado a uma disposição política, transcendente e fenomenológica da ação. No primeiro caso há algum controle, mesmo quando e se violentado pela bestialidade da representação, que configura uma modalidade da experiência estética; no segundo, quando

as hordas de performers invadem o Palais de Tokyo começando, desde a rua, a tocar guitarra elétrica, fumando, bebendo, dançando até a exaustão, produz-se um descontrole, uma forma de autonomização anárquica das sensibilidades que responde a um duplo movimento: dos próprios atores a performar em um tempo físico e fenomenológico mas também das obras expostas que são reativadas em um território outro – que insiste continuamente em desterritorializar-se – locado depois da beleza.



FIG. 6. Anne Imhof, obra/suporte da série *Untitled* (2017), previamente utilizados em *FAUST*; aço galvanizado e vidro temperado, 38 x 65 x 75 cm. Fonte: Palais de Tokyo.

Os suportes espalhados pela arquitetura, todos denominados *Untitled* (2017) [Fig. 6] – estruturas de aço galvanizado e vidro duplo temperado, antigos conhecidos de *FAUST* – ganham então atores que sobre eles vivem uma utopia punk. No mesmo sentido, *Faroe Nowruz Eclipse B* (2015) de

Wolfgang Tillmans e *Untitled (Imagine)* (2019), de Anne Imhof, desenvolvem outra presença ao receber performers cujos corpos arrastam-se sexualmente em contato com a iluminação. As séries de Imhof – *Stage* (I-IV) [Fig. 7], *Room* (I-VI) e *High Bed* (I-III), todas de 2021 – tem seu aspecto escultórico disputado pela fricção de uma massa de jovens vestidos em jeans, regatas e t-shirts de bandas de música, skatistas, músicos de rock, em um verdadeiro arrebatamento dionisiaco do tipo *live fast die young*.

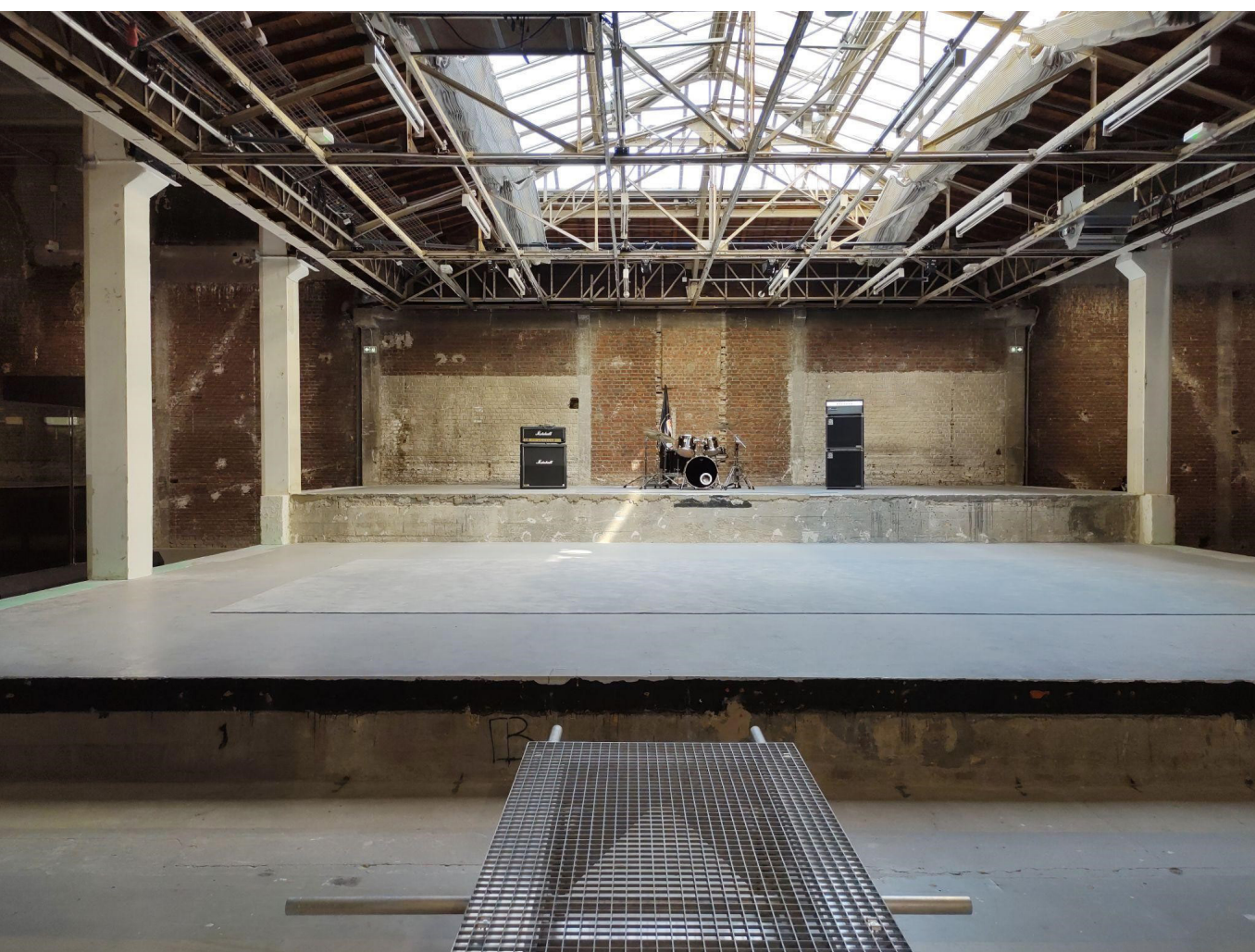


FIG. 7. Anne Imhof, *Stage I* (2021), materiais variados, dimensões variadas. Fonte: Arquivo do Autor.

A exibição que sutilmente mutava pelo envelhecimento natural de determinados objetos ou pela alteração da disposição de uma peça, torna-se nesse instante completamente outra, como se estivesse, desde o início, no aguardo desse gozo, dessa exasperação apenas possível pela invasão bárbara de corpos anômicos. Se havia um tempo-bem de consumo superqualificado (do espaço expositivo e da própria mostra como sítio de lazer), este é agora justaposto, eclipsado por um tempo anárquico em uma espécie de correção do tempo de performance pelo tempo da performance; em outros termos, correção do sacrossanto pelo sacrilégio, de um tempo rico em acontecimentos por um tempo desqualificado e, por isso, sobretudo, político.

De FAUST à Natures Mortes: uma performance continuada?

A sugestão de considerar a mostra de Anne Imhof como a colisão entre essas duas temporalidades — o tempo de performance e o tempo da performance — e ademais, da exposição como possibilidade de uma performance *per se*, não é no intuito de idealizá-la como um campo ideal para a ocorrência do acontecimento artístico, mas para realçar uma tentativa de ruptura com a retórica da produção permanente daquilo que Manchev (2011) nomeia de capitalismo performativo. Nesse sentido, o que a performance – e a mostra como performance – poderá possibilitar no horizonte das transformações é a experiência prática de um questionamento: como persistir em um movimento perene na contemporaneidade sem abolir uma fluidez estética biopolítica e o acontecimento da vida como mistério?

Talvez uma das pistas para respondermos a esta indagação esteja na própria concepção que Imhof tem de sua prática.

No passado, a performance acontecia sempre antes. Com *Natures Mortes* há um atraso. A performance só chega mais tarde. As esculturas e outros elementos no espaço, no entanto, antecipam claramente a transformação dos objetos a serem tocados e utilizados. Durante a performance, as

diferentes salas se tornam uma espécie de heterotopia, um espaço de arte misturado com um espaço de sonho, dentro do qual tudo se transforma em pano de fundo e *mise-en-scène*. [...] Com *Natures Mortes*, existem todos os tipos de palcos, construídos em metal e madeira, [...], até agora, são apenas imagens, potencialidades, à espera. Imagens de vozes, multidões, escolha, silêncio, fama, fracasso. Imagino a nova peça como uma procissão. Ela avança, nunca mais voltando ao mesmo lugar. Um [tipo de] movimento final (Imhof apud. Matarrese, 2021: 43, tradução nossa¹⁴).

A ideia de um movimento sempre em curso funde-se aqui à uma tripla existência das obras: como obras em si, como potencialidade de efeitos em espera, mas também na reintrodução de elementos passados da prática de Imhof que fazem de *Nature Mortes* uma continuação. É possível captarmos isso nas obras/suportes, *Untitled* (2017), que remontam à *FAUST* e também na incorporação de *SEX* (2019) – apresentada no Art Institute of Chicago e na Tate Modern, em 2019, e no Castello di Rivoli, em 2021 – como partes substanciais e necessárias à constituição de *Natures Mortes* [Fig. 8], conformando um pensamento, ou melhor, um movimento ininterrupto, continuado pela ativação biopolítica e estética da vida.

A arte de Imhof não se encerra, portanto, na materialidade que esta apresenta, tampouco na temporalidade artificial de um tempo ontológico (o tempo do próprio acontecimento), ou ainda no tempo físico linear de nossos relógios; ao contrário, constitui um exercício plástico de tessitura que estira a vida em continuidade estético-política. Se há alguma gênese em *FAUST*, *Natures Mortes* é somente o caminho natural – não um encerramento – fundando outro passo misterioso através de uma performance em cadeia. Nas palavras da artista, “é um todo composto de múltiplas partes que têm sua própria história, seu próprio lugar, seu próprio devir e sua própria maneira de ser produzido. Vejo-os como satélites, todos girando em sua própria esfera. E ao redor uns dos outros” (Imhof apud. Matarrese, 2021: 42, tradução nossa¹⁵).



FIG. 8. Registros da performance *Natures Mortes* (2021), nos dias que precederam o encerramento da mostra. Na primeira imagem Eliza Douglas, na segunda, Douglas e performer não identificado. Fonte: Arquivo do Autor.

Inúmeras são as provocações – e lições – possíveis através de *Natures Mortes* de Imhof, entretanto, se nos atermos à ideia de Preciado (2021) na apreensão do corpo como lugar de desenvolvimento de uma nova

espiritualidade no contemporâneo – o corpo como campo de batalha, corpo raiz da performance – poderíamos argumentar que talvez a maior seja aquela expressa no poema de Ocean Vuong e que encontra em Imhof seu caráter imanente: “Meu filho, responda / que o corpo é uma lâmina que se afia / cortando”¹⁶.

Referências

- ARENDRT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs vol. 2: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.
- FLORIDA, R. *A ascensão da classe criativa*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LAVIGNE, E. Clair-obscur/Chiaroscuro. *Magazine du Palais de Tokyo*, Paris, n. 31, p.78-81, 2021.
- LIPOVETSKY, G; SERROY, J. *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard, 2014.
- MANCHEV, B. Performance ou transformação? A arte contemporânea e a luta pelo real. In: Fundação de Serralves (Orgs.). *Às artes, cidadãos!* (vol. 2). Porto: Editora de Serralves, 2011. p. 237-247.
- MATARRESE, V. Anne Imhof interviewée par Vittoria Matarrese. *Magazine du Palais de Tokyo*, Paris, n. 31, p. 40-44, 2021.
- PRECIADO, P. B. Après la beauté. *Magazine du Palais de Tokyo*, Paris, n. 31, p. 100-117, 2021.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SONTAG, S. The Aesthetic of Silence. In: SONTAG, S. *Styles of Radical Will*. Nova York: St Martin's Press, 2002. p.3-34.
- WOOD, C. Anne Imhof: Natures Mortes Live. *Magazine du Palais de Tokyo*, Paris, n. 31, p. 86-90, 2021.

Notas

- * Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP - Fapesp 2019/10315-5) e pesquisador visitante (Fapesp BEPE 2020/02298-0) entre 2021 e 2022 na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Atua como editor executivo do periódico Todas as Artes, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPorto) e é membro do GEBU (Grupo de Estudos sobre Pierre Bourdieu da UNICAMP). E-mail: henriquegrimaldiguereado@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>.
- 1 Tradução nossa do texto original: *“Tu m’as appelé et m’as dit que tu voulais que j’écrive quelque chose pour ta pièce Natures Mortes. Je t’ai dit que j’écrirais pour l’exposition à une condition: je ne ferais pas de critique d’art. Je t’ai dit que je n’écrirais pas sur ton exposition, mais dans ton exposition [...] je t’ai dit que ce qui m’intéressait était faire partir de l’exposition en tant qu’entité vivante (ou peut-être en tant que nature morte) qui produit l’écriture. L’écriture est à l’exposition ce que la peau est à un corps: l’organe le plus extérieur de l’exposition, la barrière contre laquelle l’esprit se heurte”*.
 - 2 Visitamos a mostra em quatro ocasiões: na semana de sua inauguração, duas vezes ao longo das atividades culturais promovidas pelo Palais de Tokyo, e uma vez na semana de seu encerramento, especificamente no dia 21/10/2021, para acompanhar a performance final de Imhof. Destacamos que nas duas últimas semanas da mostra, de quinta à domingo, entre às 18-22h, o Palais de Tokyo tornou-se palco da performance de longa duração *Natures Mortes* composta por dezenas de atores.
 - 3 *Passage* (2021), faz, segundo a própria artista, uma referência à obra homônima de Walter Benjamin.
 - 4 Tradução nossa do texto original: *“un changement de paradigme implique nécessairement une mutation esthétique”*.
 - 5 Tradução nossa do texto original: *“beleza é a verdade, verdade é beleza”*.
 - 6 Tradução nossa do texto original: *“le capitalisme est l’esthétisation du mal, ce pourquoi ce que nous appelons laid est le beau et ce que nous considérons beau est le laid (...) la beauté est la continuation de la guerre par d’autres moyens”*.
 - 7 Tradução nossa do texto original: *“atmosphère, matière respirable, voix, et même corps”*.
 - 8 Tradução nossa do texto original: *“c’est l’architecture qui devient image, palimpseste visuel, atlas condensé, mémoire activée”*.
 - 9 Tradução nossa do texto original: *“Il s’agit d’un opéra sans opéra, d’une totalité sans unité”*.
 - 10 Tradução nossa do texto original: *“en art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter des forces, de rendre visible des forces qui ne le sont pas”*.
 - 11 André Gorz (1923-2007) foi um filósofo austro-francês. Em obras como *Stratégie Ouvrière et Néocapitalisme* (1964) e *Adieux au Proletariat - Au Delà du Socialisme* (1980) sintetiza e critica, à luz da teoria social, as transformações da categoria trabalho na sociedade contemporânea, definindo-a e redefinindo-a continuamente.
 - 12 Na oposição entre o tempo-bem de consumo superqualificado e o tempo anárquico, Manchev (2011) define sete tipos de tempo que se combinam, sem se somar, na produção do efeito performático. Para nossa análise da exposição *Natures Mortes*, de Anne Imhof, basta pensarmos na oposição que se inscreve entre o primeiro, como tempo de performance, e o segundo, como tempo da performance.

- 13 Simultaneamente exibido na mostra *Ouverture* da Pinault Collection, na Bourse de Commerce, entre 22 de maio de 2021 a 14 de março de 2022.
- 14 Tradução nossa do texto original: *“par le passé, les performances venaient en premier. Avec Natures Mortes, il y a un décalage. La performance n’arrivera que plus tard. Les sculptures et les autres éléments disposés dans l’espace, en revanche, anticipent clairement leur transformation en objets à manipuler et à utiliser. Pendant les performances, les différentes salles deviennent une sorte d’hétérotopie, un espace d’art mélangé à un espace onirique, dans lesquels tout se transforme en décor et mise en scène, (...), Maintenant, dans Natures Mortes, il ya toutes sortes de scènes, construites en métal et bois, (...), Jusqu’à présent, il ne s’agit que d’images, de potentialités à l’affût. Des images de voix, de foule, du choix, du silence, de la gloire, de l’échec. J’imagine la nouvelle performance comme une procession. Elle avance sans jamais revenir. Un mouvement final”.*
- 15 Tradução nossa do texto original: *“c’est un tout composé de multiples parties qui ont toutes leur propre histoire, leur propre place, leur propre devenir et leur propre façons d’être produites. Je les vois plutôt comme des satellites, qui tournent tour dans leur propre sphère. Les uns autour des autres”.*
- 16 Excerto do poema *Headfirst*, do poeta vietnamita, Ocean Vuong, no livro *Night Sky With Exit Wounds*. Londres: Jonathan Cape Publishers, 2016. Tradução nossa do original: *My son. tell them / the body is a blade that sharpens / by cutting.*

Texto submetido em novembro de 2021. Aprovado em março de 2022.