



A condição precária da arte ou a insuficiência da obra

Luiz Cláudio da Costa

Como citar:

COSTA, L. C. da. A condição precária da arte ou a insuficiência da obra. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n.1, p. 185-204, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8673779. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673779>.

Imagem [modificada]: Dalton Paula. Bamburrô (Detalhe), 2019. Instalação. Fotografia de Paulo Rezende. Fonte: arquivo do autor.

A condição precária da arte ou a insuficiência da obra

The precarious condition of the art or the insufficiency of the work

Luiz Cláudio da Costa*

RESUMO

Meu objetivo com este artigo não são os artistas considerados vulneráveis no que tange à possibilidade de participação em coleções museográficas. Tampouco pretendo trabalhar acervos em condições de fragilidade no que tange sua proteção e conservação. Viso construir caminhos para uma teoria da arte alicerçada na vulnerabilidade de todo corpo, incluindo a obra, perpassada pelo fora, pela diferença, pela alteridade. Meu intuito é elaborar uma certa poética crítica na contemporaneidade que, sob a perspectiva da precariedade – vulnerabilidade de toda fronteira que faz conectar o dentro e o fora –, apresenta alternativas à lógica da individuação – seja relativa à obra, ao sujeito ou à comunidade. O termo “precariedade” apareceu nos discursos de artistas dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Tomo como ponto de partida o pensamento e o trabalho de Lygia Clark que usou a palavra em 1963, mas abordo outras produções da década de 1970, chegando até os dias atuais. Parte-se do entendimento de que a obra de arte em sua condição precária apresenta a incerteza do processo, as falhas da expressão, os embaraços do tempo, exibindo ainda as marcas e os rastros das materialidades como sintoma de um movimento permeável entre a exterioridade e a interioridade, o que mostra um descentramento do “eu”.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Corpo. Raça. Gênero. Precariedade.

ABSTRACT

My objective with this article is not the artists considered vulnerable in terms of the possibility of participating in museographic collections. Nor do I intend to work with collections in conditions of fragility in terms of their protection and conservation. I aim to build paths for a theory of art based on the vulnerability of every body, including the work, permeated by the outside, by difference, by alterity. My intension is to analyze artistic works and texts since the 1960s to elaborate a certain critical poetics in contemporary times that, from the perspective of precariousness, presents

alternatives to the logic of individuation – whether related to the work, the subject or the community. The term “precariousness” appeared in the speeches of artists in the 1960s and 1970s in Brazil. I take as a starting point the thought and work of Lygia Clark who used the word in 1963, but I approach other productions from the 1970s, reaching the present day. I understand that the work of art in its precarious condition presents the uncertainty of the process, the failures of expression, the embarrassments of time, still displaying the marks and traces of materialities as a symptom of a permeable movement between exteriority and interiority that shows a decentering of the “I”.

KEYWORDS

Contemporary art. Body. Race. Gender. Precarity.

Introdução

O processo na arte contemporânea pode ser compreendido como esse regime poético em que a prática e a elaboração de gestos e ações artísticas envolvem experiências dos obstáculos cotidianos, a efemeridade do tempo, o assalto inesperado da memória, a vulnerabilidade do corpo a outros corpos humanos e não humanos. A relevância do processo resulta em trabalhos de aspecto precário, de materialidade frágil, de sentido incerto, lacunar, insuficiente, obras invariavelmente insubordinadas à ideia preliminar de projeto ou forma ideal. A expressão dependente do processo e da experiência do corpo relacionado ao mundo e aos poderes social e cultural acarreta aquilo que tenho chamado de condição precária da arte, essa conjuntura associada diretamente à vulnerabilidade do ser vivo. Aparece na arte na década de 1960 atrelada à efemeridade das obras-ações e aos materiais mais suscetíveis e contingentes usados pelos artistas. Diferentemente dos suportes tradicionais, esses são materiais mais passíveis às intempéries do tempo e do meio ambiente, o que dificulta igualmente a manipulação na guarda e conservação. Por outro lado, a arte assume a condição vulnerável

de todo corpo vivo, a partir do momento em que o processo passa a ser prioritário para a realização artística.

Aquilo que os trabalhos dão a ver e a sentir não são representações claras e evidentes. Ao contrário, são objetos ou ações que apresentam uma certa insuficiência de sentido, envolvendo o espectador de maneira a promover imagens que se contaminam umas às outras. Trata-se de uma experiência na qual comparecem o tempo, a adversidade, as dificuldades, os infortúnios, ou seja, a condição de vulnerabilidade da própria vida, o que pode acarretar emoções e reflexões sobre o uso político dessa vulnerabilidade para a governabilidade dos corpos em meio ao estado de insegurança hierarquizada em virtude da segmentação e categorização de certas vidas (Lorey, 2015: 21).

Vinculada à experiência concreta do corpo, a insuficiência da obra instala uma falha ou intervalos nos sentidos que interpelam o espectador, solicitam sua presença e demandam sua participação física, mental e/ou emocional. O trabalho só é percebido em seu espaço como objeto autônomo e autossuficiente enquanto sua condição precária não tocar o outro e movimentar representações, emoções, cicatrizes – os cacos da memória e os vestígios de desejos não realizados. Como diz Ana Martins Marques (2021: 81): “Existe o poema, um dardo atirado a coisas mínimas, à noite, às cicatrizes”.

Judith Butler (2015; 2019) utilizou o termo precariedade como conceito no interior do campo ético-político, baseando-se nas reflexões do filósofo Emmanuel Lévinas. O livro *Vida Precária: os poderes do luto e da violência* foi escrito após o 11 de setembro de 2001 e tem o propósito de discutir a vulnerabilidade das fronteiras políticas, a soberania desafiada, “a condição de violável e a agressão como dois pontos de partida para a vida política” (Butler, 2019: 9). A pensadora norte-americana vincula a precariedade à vulnerabilidade primária dos corpos vivos. Reflete sobre a fragilidade do limite que estrutura o espaço físico-geográfico dos Estados nacionais, mas

também sobre a desumanização realizada por enquadramentos étnicos que decidem quem será humano e quem não será.

Os temas dos capítulos de seu livro *Vida precária* remetem aos problemas da fronteira, da distribuição desigual do luto, da detenção indefinida, da condição violável de todo ser vivo, da governabilidade dos corpos em função dessa condição primária do ser vivo. O contexto em que escreve a filósofa propiciou o aumento dos discursos nacionalistas em seu país, dos mecanismos de vigilância e da violência militar. Para a autora, a consciência do fato de sermos “corpos socialmente constituídos” (Butler, 2019: 40), fisicamente dependentes e vulneráveis, poderia nos levar a outro modo de imaginar o sujeito e a comunidade de semelhantes que têm em comum essa condição de não poderem ser pensados sem a diferença, sem a alteridade que os constitui de fora. A precariedade para a filósofa diz respeito tanto à dimensão de vulnerabilidade primária e de dependência da existência em relação ao outro, como à condição política que valoriza e protege mais ou menos certas vidas. Ela resume: “A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (Butler, 2015: 31). O termo “precariedade” que apareceu nos discursos de artistas dos anos 1960 e 1970 no Brasil tem afinidades surpreendentes com as reflexões de Butler. Não pretendo, contudo, associar as duas referências históricas de modo anacrônico.

Meu objetivo com este artigo não são os artistas considerados vulneráveis no que tange à possibilidade de participação em coleções museográficas. Tampouco pretendo trabalhar acervos em condições de fragilidade no que tange sua proteção e conservação. Viso construir caminhos para uma teoria da arte alicerçada na vulnerabilidade de todo corpo, incluindo a obra, perpassada pelo fora, pela diferença, pela alteridade. Minha intenção é tão somente analisar os trabalhos e textos artísticos para elaborar uma certa poética crítica na contemporaneidade que, sob a perspectiva da vulnerabilidade do corpo e do processo, apresenta alternativas à lógica da individuação – seja essa relativa à obra, ao sujeito ou

à comunidade. Racionalidade ancorada na ilusão da invulnerabilidade e na proteção contra o fora – o estrangeiro, a diferença, a alteridade –, a lógica da individuação autossuficiente ocasionou na arte a ideia de autonomia da obra e da instituição da Arte. A contemporaneidade artística recusa essa fantasia de onipotência, aceitando a heteronomia – a exposição e a vulnerabilidade em relação ao outro – como a condição de todo corpo, aquilo que define sua passividade e atividade, sua sujeição e sua insubordinação.

Pretendo refletir, no decorrer deste texto, sobre a precariedade e a insuficiência constituintes do trabalho de arte na contemporaneidade como modo de figurar concretamente essa condição social e política tanto da existência, como também da arte. Tomo como ponto de partida o pensamento e o trabalho de Lygia Clark, mas abordo outras produções da década de 1970, chegando até os dias atuais. Entendo que a arte pode sempre ser pensada em sua incompletude – como obra aberta, na expressão de Umberto Eco (1971). Mas nos anos 60 e 70 a precariedade dos materiais, a vulnerabilidade do processo, a convicção da inevitável exposição ao outro e ao mundo parecia permitir aos artistas imaginarem a obra de arte, a existência, o si mesmo e a comunidade em sua “incompletude primária” (Todorov, 2014). A condição precária da arte reflete o estado de vulnerabilidade do ser, a apreensão do indivíduo e da comunidade como espaço sempre violável, continuidade entre interioridade e exterioridade e, conduz a uma ética e uma política que leva em conta a administração e a governabilidade dos corpos.

A precariedade como novo conceito de existência

Lygia Clark usou a palavra em seus escritos pela primeira vez em 1963: “Em seu diálogo com minha obra *O dentro é o fora*, o sujeito atuante reencontra sua própria precariedade” (Clark, 1998: 114-116). Quando Clark usou o termo, a artista elaborava os problemas do espaço contínuo e infinito entre a interioridade e a exterioridade. A obra *O dentro é o fora*, realizada em

metal, não faculta, contudo, uma compreensão da precariedade pela via dos materiais pobres e da prática da apropriação de objetos banais do cotidiano que os artistas iriam vivenciar a partir da segunda metade da década.

O metal é material industrial, vinculado à era do progresso técnico e da produção em série, modernidade supostamente virtuosa que a artista começava a questionar, como deixou claro em sua “Carta à Mondrian” de 1959. A crise do quadro, da obra, das linguagens tradicionais, o questionamento da noção de autoria e da expressão pessoal surgem, no processo de Lygia Clark, simultaneamente à desconfiança em relação à “vida construída” e à “ideia de homem” do progresso, pontos que levam a artista mineira a se distanciar do holandês Mondrian (Clark, 1998: 114-116).

A experiência na obra *O dentro é o fora* ocorre por meio do olhar e elabora o espaço contínuo e sem limites entre o interior e o exterior. Diferentemente da série *Bichos* (1959-1963), não há a participação física do espectador em *O dentro é o fora*, ainda assim a obra questiona o espaço ideal moderno, o cubo, cujos parâmetros sensíveis são a separação e a proteção entre interioridade e exterioridade. A fronteira do corpo já está em questão na série *Bichos*, cuja estratégia aponta para a experiência que toca e transforma as formas do objeto. Na série *Bichos*, a relação entre dois seres que ocorre pelo toque constituía e organizava o espaço da experiência, a atividade do corpo, os sentidos e o desejo. A continuidade dos espaços do “eu” e do outro estava posta nessa série que implicava em um descentramento do sujeito transformado em seus desejos e ações pela conjuntura sugerida por essa relação física com o *Bicho*.

Com a experiência produzida pelo olhar em *O dentro é o fora*, o espectador experimentava o mesmo abalo, mas de maneira menos lúdica, com maior distanciamento. O espectador de *O dentro é o fora* estranha a si mesmo uma vez que se percebe enredado a esse espaço exterior. Ele desconfia do isolamento do “eu” ao se refletir no espaço interdependente e infinito da forma de *Möbius*. O sentimento de se despossuir de si mesmo move emoções e representações. O espectador vê-se tocado internamente

por algo externo sem que haja participação física direta. A experiência de participação aqui envolve o distanciamento requerido pelo olhar, mas levanta, como nos *Bichos*, questões sobre a ação e a formação do sujeito humano, bem como a relação desse com a alteridade.

No mesmo ano em que a artista realizou *O dentro é o fora*, Clark utilizaria mais uma vez a fita de Möbius na proposição *Caminhando* (1963) onde a experiência acontece pela participação física do espectador. Com esse trabalho em que o participante corta a fita de papel com a forma do infinito, Lygia Clark elaborava o ato, a ação, a presença, o corpo. Ela escreveu nessa época o texto intitulado “Do ato”, onde afirma: “O ato é o que produz *Caminhando*” (Clark, 1998: 151-152). A princípio, poderíamos entender a frase como se Clark declarasse que a ação do sujeito produz o objeto dominando-o. Mas era justo o oposto o que interessava à artista, a capacidade do objeto de causar o descontrole, o estranhamento. Em *Caminhando*, tratava-se de colocar a experiência da presença do corpo no mundo em relação a um objeto que retorna sobre o sujeito tocando-o internamente. No momento mesmo em que age cortando a fita, o sujeito sofre os efeitos dessa relação com o instrumento cortante e o papel cortado. Afinal, a qualidade cortante da tesoura tem efeito sobre o corpo, sugerindo não apenas seu uso sobre o papel, mas uma ação de convite ou demanda sobre os desejos do participante.

Na exposição *Opinião 66*, a artista apresentou o trabalho *Desenhe com o dedo*. No catálogo, Lygia Clark nos oferece algumas pistas do sentido que pretendia com o uso do termo “precariedade” em meio a um palavreado filosófico. Ela diz: “Proponho a comunicação do ato na imanência e do precário como novo conceito de existência, contra toda a cristalização do fixo e a duração da transcendência” (Clark *et al.*, 1966). Ao afirmar sobre o precário como “novo conceito de existência”, Clark nos dá uma pista mais clara do domínio em que ela coloca o termo utilizado desde de 1963. Apesar dos conceitos filosóficos, não precisamos transitar por esse campo para entender os problemas envolvidos no enunciado da artista. Dedicada à leitura de textos de psicologia e psicanálise, Clark interessava-se,

particularmente, por D. W. Winnicott, que concebia a subjetividade centrada na interdependência indivíduo-ambiente (Leitão, 2017: 49).

As ideias de espaço compartilhado e de subjetividade relacional sugeridas por Winnicott pareciam acomodar-se às experiências práticas da artista. Os problemas do espaço contínuo, da relacionalidade, da interdependência entre o “eu” e o “tu”, já apontavam em 1963 como perspectiva fundamental para a artista, mesmo que embrionariamente. O tema do espaço instaurado em *O dentro é o fora* ainda se apresentava vinculado às poéticas da abstração e da forma geométrica. Realizada com a fita de Möbius, figura geométrica da topologia do infinito, *O dentro é o fora* não colocava ainda concretamente o corpo diante de outro, o problema da relacionalidade tal como apareceria na segunda metade da década.

Em *O eu e o tu: série Roupa-corpo-roupa* (1967) a estratégia utilizada é a da manipulação recíproca de um corpo sobre outro. *O eu e o tu* despertava emoções concretas vinculadas à constituição da subjetividade. Desde a fase dos objetos sensoriais (*Desenhe com o dedo, Pedra e ar*, etc.) até os objetos relacionais da fase *Fantasmática do corpo* e *Reestruturação do Self*, Lygia Clark esteve interessada por questões da formação do sujeito. Nessa época, a artista realizou *A casa é o corpo* (1968) cuja experiência gerava sintomas, traços fantasmáticos da fase inicial da existência: “penetração, ovulação, germinação, expulsão” (Clark, 1998: 228-233). São imagens da experiência originária do corpo que o “eu” não pode ter consciência em sua fase adulta, mas em *A casa é o corpo* ele experimenta toda essa fantasmática, reestruturando-se. Nessa obra, o espectador vivencia emoções vinculadas à fase da vida em que o corpo depende totalmente do outro para sobreviver.

Sob o enfoque do adulto, *O eu e o tu: série Roupa-corpo-roupa* proporciona aos participantes o reencontro com fantasmas relacionados à constituição do “eu”. Nessa investida, a fantasia de autossuficiência do indivíduo pode ficar mexida ou mesmo abalada. Tocando o outro e sendo tocado em contrapartida, o participante questiona as representações do “si mesmo” como ser isolado, senhor de suas ações e desejos, consciente

de seus atos porque originados em sua vontade interior. A proposição *O eu e o tu* sugere não somente a dependência originária em relação ao outro, mas a vulnerabilidade da existência, a exposição do corpo ao fora, a possibilidade da violação dos limites da individualidade. A incompletude, a relacionalidade, a interdependência, a vulnerabilidade do ser são sensações que os indivíduos vivenciam ao aceitarem participar da proposição.

O trabalho realizado para a exposição Opinião 66, *Desenhe com o dedo*, traz novamente a relacionalidade e o espaço contínuo entre interioridade e exterioridade. A novidade na experiência de *Desenhe com o dedo* é que agora o fora surge como uma ordem imperativa, uma regra, uma norma que regula a ação do sujeito. O participante é convocado pela proposição imperativa do título a realizar o desenho. Ele pode ou não se submeter. Submetendo-se, desejando sujeitar-se, o participante efetua seu ato condicionado por uma ordem externa. O ato de desenhar nasce da interpelação de outra voz. É uma ordem que provém do espaço externo onde um outro sujeito interpela o participante e solicita dele essa ação. Poderíamos pensar que Lygia Clark nos propõe a imagem do sujeito como subordinado ou determinado pelo outro, pela norma contida na linguagem, no título. Mas essa seria uma interpretação limitada.

Ao aceitar a demanda da proposição imperativa, o participante pretende alcançar o objetivo de obter um desenho, o objeto de sua ação. Mas o que ele experimenta é o fracasso, a impossibilidade, a perda. Ao tentar efetuar a ação demandada, o desenho se desfaz imediatamente. A novidade de *Desenhe com o dedo* é a experiência do fracasso do desenho como linguagem, como representação. A estruturação do dispositivo criado – a bolsa plástica com água – promove a experiência da movimentação do corpo-plástico e gera sentimentos e emoções ligados à impossibilidade de fixar o desenho. A princípio, o participante vive o prazer da brincadeira do desenho sobre a água, mas logo percebe a impermanência das formas e a maleabilidade da matéria. A forma escapole, desliza, roça o amorfo, tangencia

o informe. A figurabilidade de *Desenhe com o dedo* não está na possibilidade de se representar algo, mas no espaço da impossibilidade que transforma o desejo e traz a angústia da incerteza. Brincamos com uma superfície em que nada se mantém fixo, em que tudo é instantaneamente apagado. A sensação flácida, amorfa, inerte da bolsa plástica faz oscilar a experiência entre a leveza da brincadeira familiar e a gravidade do inquietante.

A imagem da vida que experimentamos com esses trabalhos de Lygia Clark não sugere um corpo definido pelos limites de sua pele. O indivíduo, o ser vivo, não é um ser isolado. Ele não é suficiente em si mesmo, mas dependente do outro, vulnerável às ações do exterior, incluindo as regras constituídas por outros e presentes na linguagem. O sujeito aparece sendo continuamente formado e transformado pelo fora, pela linguagem e pelas normas que estão no espaço exterior onde se encontra o outro. A mesma insuficiência pertence à obra que demanda algo do espectador, a participação, a contribuição, sua colaboração ativa. A obra não se limita ao espaço material de sua constituição material. Ela necessita do envolvimento afetivo, da atuação reflexiva e emocional, das operações e das imagens geradas no corpo do espectador que interage com a obra.

O corpo vulnerável aos sistemas de regulação

Na época em que Lygia Clark realizou os objetos sensoriais, entre eles, *Desenhe com os dedos*, vários artistas olhavam com interesse os suportes não artísticos. Materiais banais provenientes do cotidiano eram apropriados para o campo da arte. Lygia Clark, Ligia Pape, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Paulo Bruscky utilizaram plásticos, xerox, cartão-postal, fotografia, papel-carta, papel-jornal. Artur Barrio afirmaria, em 1975, que os materiais precários seriam um “não” às “dificuldades impostas por um mercado ou pensamento estético ligado... ao BOM GOSTO OU MAU GOSTO” (Barrio, 2001: 84). O crítico Frederico Moraes também abordou o problema:

“E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra” (Morais, 1975: 25). Estavam em questão a instituição, o mercado e a obra que supre o sistema da arte.

O objeto cotidiano apropriado servia ao questionamento da arte, mas ele trazia também marcas do mundo organizado pelas regras da indústria, do consumo, do capital. Esse outro da arte incorporado ao trabalho implicava numa elaboração sobre o limiar, a fragilidade das fronteiras, seja entre interior e exterior, entre o mesmo e a alteridade, entre a identidade e a diferença, ou entre normas e convenções e a constituição da subjetividade.

A série *Situações-limite* de Anna Bella Geiger de 1974, composta de quatro gravuras, utiliza a palavra e a fotografia numa montagem disjuntiva, isto é, cada sistema opera de modo distinto de maneira que as relações entre eles não são garantidas. O esquema gráfico de Geiger propõe situações visuais e verbais esquemáticas, um esboço sem determinação clara, sem orientação definida, sem representação ou significação evidente. Na parte inferior das quatro gravuras, encontra-se uma epígrafe manuscrita comum a todas elas: “A imaginação é um ato de liberdade”. Isso é o que se esperava do espectador, a atividade da imagem como ato reflexivo-emocional. Na gravura de nº 2, uma boca desmesuradamente aberta aparece abaixo de um imenso portal de um edifício grandioso. As frases datilografadas sugerem uma leitura: “passagens como (situações-limite)”, “abolir polaridades”, “iminência de passar”. A boca que fala é passagem semelhante à porta de um edifício, abertura entre o mesmo e a alteridade. O termo “passagem” sugere transitoriedade, mas também fresta, relação. A boca que fala é também a boca que recebeu a fala de outrem. Ela já foi atravessada pela fala de um outro, um poder, uma instituição, um comportamento, uma atitude. Os esquemas gráficos, como as cartografias de Anna Bella Geiger, são formas da semelhança precária e assumem a dependência de toda existência em relação ao outro ou outros.

Artur Barrio usava os materiais precários em suas situações desde 1969. *Situação ... OHHHHH ...ou ... 5.000T.E. ... Em N.Y. ... city* foi, a princípio, uma ação crítica à instituição dos Salões de Arte e à certa ideia de “obra acabada”. Num primeiro momento, a ação realizada no Salão da Bússola no MAM-RJ consistia em produzir um amontoado de lixo com papel, jornal, espuma de alumínio e cimento e deixar todo aquele acúmulo informe exposto no museu. Num segundo momento, ao final da exposição, Barrio acrescentou pedaços de carne e realizou as primeiras *Trouxas Ensanguentadas* que deixaria espalhadas na área do entorno do MAM. A crítica às convenções da instituição e ao mercado de arte tinha paralelo com o questionamento em relação aos costumes institucionalizados, as forças que disciplinam e governam o corpo.

A série de cinco fotografias de Barrio, *Des.Compressão* (1973), parece figurar a vulnerabilidade dos corpos em relação aos sistemas sociais, as relações de poder que regulam a subjetividade, o “si mesmo”. Em *Des. Compressão*, percebe-se o revezamento entre sofrer a pressão e o ato de pressionar, ambos constituintes da figurabilidade do trabalho, do ato do artista contra uma vidraça de janela ou porta. Vemos na sequência fotográfica o rosto, o nariz e a boca do artista deformarem-se pela pressão do material transparente. O corpo age sobre o ambiente, mas sofre igualmente sua ação. A força não é apenas aquilo que comprime o corpo, oprimindo-o, mas também aquilo que o constitui, desfazendo-o, transformando-o. O corpo não aparece como vítima de um poder externo a ele, mas como relação que envolve pressão e desejo. No momento em que a figura descomprime e se afasta do material transparente que a pressiona, ela desprende forte emoção, escancarando a boca num grito de dor ou revolta. Práticas cotidianas, objetos utilitários, sistemas institucionais atravessam os corpos, moldam nossos desejos, provocam afetos e movimentam as representações, mas os desvios que as marcas sofrem no corpo motivam igualmente diferenciações e resistências.

As pautas identitárias de raça e de gênero

Os anos 1990 trouxeram novas problemáticas para o campo das artes, entre elas, o problema da memória, do testemunho e do arquivo. Tratava-se de indagar os vestígios brutos de personagens, de vidas familiares ou anônimas, vinculadas ao presente coletivo. Abordar o arquivo e os traumas do passado revelava não apenas a finitude da vida, a possibilidade do desaparecimento e da morte, mas os laços ausentes, as perdas não processadas, as hierarquias do luto realizado na esfera pública. Com o desejo de retirar certas vidas do esquecimento, dando-lhes dignidade, os artistas deparavam-se igualmente com a impossibilidade de recuperar o tempo. Era a insuficiência da linguagem, das representações, que expunha mais uma vez a condição precária da arte, sua imperfeição, sua incompletude, sua dependência em relação ao mundo, ao outro ou o Outro que atua sobre ela, a integra, a regula, mas também a diferencia, opera passagens e contatos. Sobre o tema da memória, já tive a ocasião de desenvolver anteriormente (Costa, 2014). Sigo aqui com as pautas identitárias.

As pautas de gênero, de sexualidade, de raça e etnia surgiram na mesma época em que a memória e a história eram temas relevantes para arte. Márcia X que aparece nos anos 1980, realizaria na década seguinte uma performance com bonecos intitulada *Lovely Babies*, desempenhando 6 movimentos: “Lovely Babies”, “Inveja do Pênis”, “Strip Tease”, “Camisinha”, “Kaminhas Sutrinhas,” e “Bonequinho da mamãe”. Essa performance desdobrou-se na instalação apresentada em 1995 no Paço Imperial, *Os caminhas sutrinhas*, composta de 28 camas com bonecos de brinquedo e componentes elétricos. A problemática de gênero, a sexualidade e a experiência social do corpo da mulher que surgem com esse trabalho foram uma constante em sua trajetória.

Em *Pancake* (2001), Márcia X coloca-se no interior de uma bacia e verte latas de leite condensado da marca Moça sobre sua cabeça, deixando-o deslizar por seu corpo e sua túnica. Em seguida, derrama sobre si pacotes

de confeitos coloridos. O trabalho oferece pistas do universo da mulher: a marca do leite condensado, a referência no título aos produtos de maquiagem (ou talvez à iguaria do desjejum preparado nas propagandas e filmes estadunidense). A língua inglesa no título sugere não apenas o consumo e a cultura industrial globalizada, mas a permeabilidade à cultura de massa, a linguagem que consumimos. A possibilidade de suspender essa fala que constitui o corpo mostra-se na ação que busca ressignificar o material usado. As pistas vinculam-se à função reservada à mulher no espaço privado da casa e às práticas femininas do cuidado com a beleza, mas as significações estão suspensas pelo material deslocado, pelo movimento das imagens, dos desejos, das paixões.

Entre os objetos utilizados na curta trajetória da artista, há notas de dinheiro, pasta de dente, açúcar, velas, henê de cabelo, ovos, bananas, sabão em pó e em barra, o líquido do refrigerante Coca-Cola. Aparecem ainda outros, um tanto mais simbólicos, como as bonecas, os falos e os terços. *Desenhando com terços* (2000-2001) revira sedimentos consolidados pela cultura colonial, católica, patriarcal. Dois símbolos de poder parecem subvertidos, estranhados: o terço e o falo, o cristianismo e as leis do imaginário, o mundo da igreja e o poder masculino. Vestindo sua túnica branca diante do público, Márcia X desenha no chão o órgão sexual masculino. Ela repete obsessivamente o mesmo desenho realizado com dois terços. Na versão da performance feita para a Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura, em 2003, Márcia X utilizou 500 terços montados em par, gerando 250 desenhos do órgão. Tomada pelo horizonte normativo patriarcal, a artista cria uma abertura nos símbolos e fabula outro corpo para a mulher. Entre o final do milênio e nos anos 2000 apareceram diversos artistas afro-descendentes interessados na memória e na história vivida por esses grupos. Sem querer esgotar a lista extensa, cito alguns nomes entre os mais conhecidos: Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Antônio Obá e Dalton Paula. Dalton Paula retoma em suas performances, pinturas e instalações a herança social da diáspora, buscando imaginar figuras e situações de resistências

apagadas, esquecidas, jamais contadas pela História. Para a pesquisadora Vivian Braga dos Santos, os retratos de Paula constituem um novo arquivo distante da ideia tradicional do documento. Ela afirma: “Desse arquivo vivo advêm os traços físicos das personagens negras do passado que o artista escolhe forjar, identificando-as por meio dos nomes de ‘guerreiros’ que intitolam seus retratos” (Santos, 2022: 50-69).

Da poética *naïf* de sua fase de formação, passando pelas performances, de volta à pintura, a trajetória de Dalton Paula mostra uma relação com a memória e a história de afrodescendentes, particularmente, as lideranças negras. Sua poética passa pela fabulação e ficção e menos pela representação realista. Buscando restituir a humanidade de personagens esquecidos pela História, Paula cria seus retratos a partir de fotografias atuais, abordando o passado e a ausência não como tempo perdido a ser recuperado, mas como presença atuante pela reelaboração da memória.

Paula utiliza para suas pinturas um dispositivo de duas telas unidas por dois chassis. O procedimento mostra que o lugar da representação do negro não é apenas o da convergência e do contato com o passado. Afinal, como lembra Frantz Fanon, “o negro sofre em seu corpo de forma diversa do branco” (Fanon, 2020: 151). Mas também, ele sugere uma experiência inquietante, de tensão ou ruptura, enfim, da pressão necessária para a realização concreta da pintura. Dalton Paula esclarece:

Comecei a ver a fresta que surge ou esconde algo, indo ao encontro também da ideia do trabalho de arqueólogo, feito por partes, daí essa junção. Há certa tensão de pensar os personagens, certa violência. Mergulhar na história que eles passaram, de suor, sêmen e sangue, não é tranquilo. O incômodo visual também é gerado, vem da construção dessa imagem, dessa figura. (Paula, 2022: 134)

Em sua pintura, Dalton Paula busca não apenas os diferentes tons de marrom, o nariz marcante do corpo negro, a humanidade dos personagens, mas também as lacunas, os esquecimentos, a experiência do passado no presente. Em sua série de retratos, a fresta está presente não apenas no

dispositivo de tela dupla, mas no tratamento plástico dos rostos com seus espaços vazios. Nessa operação, Paula assume a insuficiência da obra de arte, solicita o olhar ativo do espectador, expõe o trabalho à investida do outro. A confluência entre as histórias representadas dos negros e o corpo do espectador reclama a experiência viva de uma sociedade que hierarquiza vidas humanas e distribui o luto de forma desigual.



FIG. 1. Dalton Paula. *Bamburrô* (Detalhe), 2019. Instalação. Óleo e folha de ouro sobre 40 bateias e 5 gamelas de madeira e metal, 3 x 7 m. Fotografia de Paulo Rezende.

Na instalação *Bamburrô* (2019) [Fig. 1] e *Rota do tabaco* (2016) de Dalton Paula, vemos um conjunto de apetrechos, gamelas, alguidares e bateias utilizadas na cozinha, no candomblé, no garimpo. Nos dois trabalhos,

Paula pinta elementos variados no interior das peças. A gamela e o alguidar utilizado em *Rota do tabaco* são vasilhas de madeira e barro. Em *Bamburrô*, o artista utilizou bateias, recipientes de fundo cônico usados por escravizados na mineração no Pará, em Goiânia e Minas Gerais para lavar a areia do garimpo de ouro. Vê-se, no interior dos objetos, instrumentos musicais, insetos, estandartes. A cor amarelada da folha de ouro prevalece entre os matizes da tinta óleo.

“Bamburrar” e “bamburro” são termos usados no garimpo e remetem à fortuna inesperada. As sugestões são variadas e os sentidos tendem a errar. A bateia e a folha de ouro são índices do garimpo. As imagens pintadas insinuam a música. O campo da cultura afrodescendente, os rituais religiosos, a musicalidade, o tema social da mineração estão todos implicados nas imagens da instalação, mas nenhuma síntese nos dá uma significação determinada. Não vemos o corpo negro representado. Pela ausência, sentimos sua presença. O amarelo-ouro vibra, os instrumentos musicais imóveis reverberam, os insetos ressoam e tudo toca o corpo do espectador, fazendo reverberar as histórias do negro no Brasil, a força de criação de uma identidade por meio da cultura, do trabalho desvalorizado, da hierarquia social dos corpos, a vulnerabilidade usada politicamente como modo de diferenciar corpos. Mas nada disso é exibido, nada está representado.

As cores, as imagens, os objetos são índices, pistas, sintomas que tocam o espectador, demandando dele sua participação emocional reflexiva. Toda atividade reflexiva surge a partir da interpelação da obra, mas a obra não produz todos seus sentidos. Ela mostra sua precariedade, sua insuficiência, sua vulnerabilidade tendo em conta as investidas de sentido por parte do espectador. A obra e o espectador não são entidades autônomas e acabadas, isoladas em si mesmas. Ao contrário, são vidas expostas uma à outra, à diferença, à exterioridade, à alteridade, corpos interdependentes na perspectiva de que ambos participam na formação e transformação do outro numa reciprocidade mútua. Frantz Fanon disse essa verdade na

perspectiva da colonização: “Tenhamos coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (Fanon, 2020: 107). Verdade que pode bem ser entendida na perspectiva da vulnerabilidade da vida e da subjetividade relativa às violências e violações, às marcas deixadas no corpo racializado que não podem ser extintas, ainda que possam ser tratadas e discutidas socialmente.

Considerações finais

Neste artigo, analisamos a produção de artistas sob a perspectiva da condição precária da arte, conjuntura que envolve a vulnerabilidade do corpo e da subjetividade artística na relação com o mundo social, acarretando para a obra certa insuficiência, uma não autonomia do espaço de sentidos e imagens que ela gera. O que significa dizer igualmente que esses trabalhos recusam representações evidentes. Entendemos que a obra de arte em sua condição precária apresenta a incerteza e as falhas da expressão envolvidas na experiência e no processo, nos embaraços do tempo e do ambiente social. O objeto precário e insuficiente da arte contemporânea apresenta a experiência vulnerável do sujeito social, as marcas e os rastros, a materialidade e o sintoma do movimento recíproco e contínuo entre o mesmo e o outro, o interior e o exterior. Ele mostra um descentramento do “eu”, o reconhecimento que o “si mesmo” tem sua aurora no outro ou outros, humanos e não humanos, nas relações sociais. As entidades, as instituições, os sujeitos, os seres vivos mostram-se não isolados e adaptados, mas expostos, transpostos, vulneráveis, um interpelando o outro em sua própria estranheza, um deixando marcas no outro. O trabalho artístico sustenta sua condição precária e figura a vulnerabilidade de todo corpo, de todo ser vivo, apresentando a existência aberta em seu processo ininterrupto de formação, e transformação, de desejo e ação.

Referências

- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução Andreas Lieber. 1º edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CLARK, L. *Lygia Clark*. Catálogo de exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- CLARK, L. *et al. Opinião 66*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.
- COSTA, L. C. da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quarte/Faperj, 2014.
- COSTA, L. C. da. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FANON, F. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.
- LEITÃO, H.de A. L. O self no espaço compartilhado: a subjetividade relacional em Winnicott. *Ecos, Campos dos Goytacazes*, v. 7, n. 1, p. 48-58, 2017.
- LOREY, I. *State of insecurity: government of the precarious*. Edinburgh: Verso, 2015.
- MARQUES, A. M. *A vida submarina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PAULA, D. Entrevista com Adriano Pedrosa. In: PEDROSA, A. et al. (Orgs.). Catálogo de exposição. *Dalton Paula: retratos brasileiros*. São Paulo: Masp, 2022.
- SANTOS, V. Os retratos das mais excelentes vidas pretas do Brasil, desde Ganga Zumba até os dias atuais. In: PEDROSA, A. et al. (Orgs.). Catálogo de exposição. *Dalton Paula: retratos brasileiros*. São Paulo: Masp, 2022.
- TODOROV, T. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. Tradução Maria Angélica Deângeli, Norma Wimmer. São Paulo: Unesp, 2014.

Notas

- * Professor Associado do Instituto de Artes da UERJ, atuando nos cursos da Graduação e do Programa de Pós-graduação em Artes. E-Mail: l.claudiodacosta@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0013-3623>. Este artigo nasce do livro *A condição precária da arte: corpo de imagem no século XXI*, publicado pela Relicário (Costa, 2022).

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.