

Entre Teresa Margolles e Santiago Sierra: Do visível e do enunciável*

* Este texto constitui um capítulo de minha tese de doutorado: Por um conceito do político na arte contemporânea: o Fator Santiago Sierra, defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, em junho de 2011. Ao longo do texto, refiro-me a algumas entrevistas que realizei na Cidade do México, a partir da bolsa sanduíche que me foi concedida pela CAPES. Ao longo desta pesquisa, pude contar com a orientação da Profa. Dra. Maria Angélica Melendi..

Fabíola Tasca

Artista e pesquisadora. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993), graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2000), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004) e doutorado em Artes pela mesma instituição (2011), com bolsa sanduíche sob orientação da Profa. Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, na Universidade Nacional Autônoma do México - UNAM (2010). Desde 2005 é professora na Escola Guignard - UEMG. Tem experiência no campo de ação da arte contemporânea, focalizando os seguintes temas: instalação, arte site-specific, conceitualismo, o político na arte.

RESUMO

Os trabalhos de Teresa Margolles e Santiago Sierra analisados neste artigo incidem sobre as diagramações do visível e do enunciável. São obras que se constituem como plataformas de visibilidade e discussão para questões contemporâneas, na medida em que a partir da arte redimensionam aquilo que se pode ver e dizer da realidade. Em função da produção discursiva que promovem, estes trabalhos produzem determinados efeitos nos espaços onde se inserem, como no caso da representação nacional da Bienal de Veneza. Ambos os artistas colocam em curto circuito a tarefa de representar a nação mexicana ou a nação espanhola. Ao fazê-lo, subvertem expectativas, desafiam convenções, tensionam limites.

Imagine, por exemplo, que você entra em uma sala na qual se encontram dois cubos de cimento de dois metros por dois, um feito por [Santiago] Sierra e outro realizado por Teresa Margolles. Simplesmente pela assinatura você pensaria em coisas completamente diferentes. Frente ao cubo [de Sierra] pensaria em trabalho, frente ao de Margolles em que esconde algum vestígio de morte violenta.²

Se considerarmos tais cubos como enunciados, podemos evocar as três dimensões de estudo da linguagem: sintática, semântica e pragmática. A sintática diz respeito às relações formais entre os signos, independentemente de seus significados. A semântica diz respeito às relações entre os signos e seus significados. A pragmática diz respeito às relações entre os signos e seus usuários, em contextos concretos de uso. O cubo é aqui, portanto, um elemento sintático que marca uma proximidade entre Santiago Sierra e Teresa Margolles, enquanto na perspectiva semântica (trabalho/morte) percebemos um distanciamento, ou melhor, circunscrições temáticas específicas.

Santiago Sierra vem elaborando um discurso que investe em problematizar as condições de trabalho sob o capitalismo avançado e o modo como a arte joga aí um papel cúmplice. Teresa Margolles vem, laboriosamente, discorrendo sobre a morte como consequência de atos de violência. Ambos compartilham estratégias de trabalho, conforme sublinhou a curadora mexicana Taiyana Pimentel:

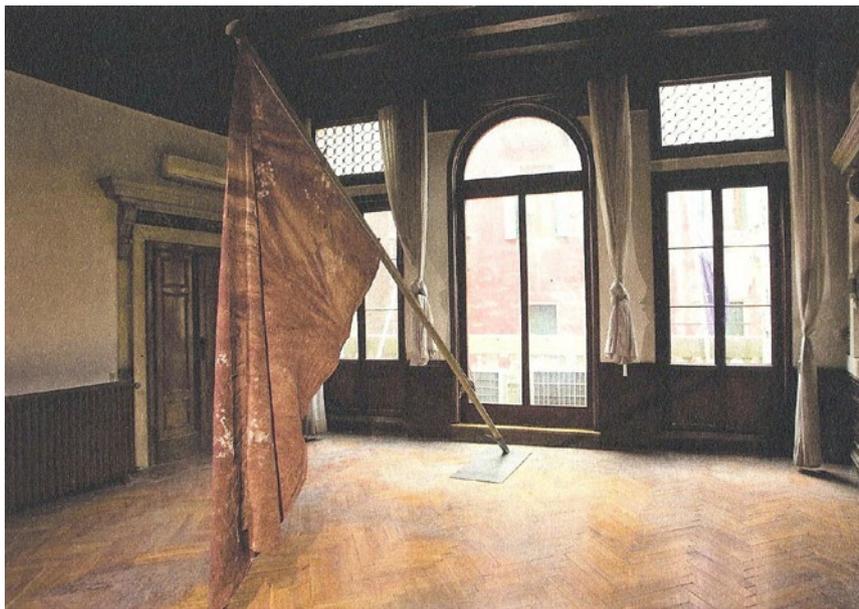
[C]onvergem no momento em que tomam uma postura diante da arte de corte político e também convergem em certas estratégias artísticas. Não práticas, mas estratégias, em como trabalhar e deslocar-se na rua, por exemplo. Em como apoderar-se da rua. Neste tipo de estratégias eles compartilharam muitas experiências.”³

Mas, o que dizer de uma perspectiva pragmática? Como posicioná-los neste sentido?

No livro *Del arte objetual al arte de concepto*, Simon Marchan Fiz⁴ desenvolve uma abordagem marcada pelas investigações da semiótica. O autor define, assim, as três dimensões: sintática – léxico próprio, repertórios materiais, modelos de ordem entre seus elementos –; semântica – obra como portadora de significações, valores informativos e sociais –; pragmática – exerce influência e tem consequências em um contexto social determinado, é um sistema subsocial de ação.

No caso dos dois cubos mencionados, a proximidade entre Sierra e Margolles é mais evidente em relação à dimensão sintática, uma vez que ambos se utilizam do mesmo repertório formal: o cubo minimalista. Mas, a proposta aqui é traçar uma relação entre esses artistas pela via da dimensão pragmática, considerando o efeito que produzem no contexto onde se inserem.

Durante os anos 1990, Teresa Margolles trabalhou com o grupo SEMEFO⁵ – Serviço Médico Forense – e fez do necrotério seu ambiente de trabalho. Uma espécie de atelier, se tal analogia é possível. Conforme nos informa Rubén Gallo, Margolles começou a frequentar o Serviço Médico Forense em 1993, onde cursou aulas de medicina forense e tornou-se oficialmente apta a fazer autópsias.



Teresa Margolles, *Bandeira*, 53ª Bienal de Veneza, Veneza, 2009.

Desde então, Margolles realizou uma série de esculturas e instalações feitas com órgãos humanos retirados do necrotério. [...] [Algumas de suas obras incluem] um caixão de metal exumado do cemitério (*Larvário*, 1992), um lençol com as silhuetas ensanguentadas de dois corpos (*Dermis*, 1995); uma série de recortes de pele humana com tatuagens (*Tatuajes*, 1996); uma instalação feita com tonéis metálicos usados para ferver cadáveres em uma escola de medicina (*Sem título*, 1997); uma série de cartões para picar cocaína ilustrados com fotografias de pessoas executadas por narcotraficantes (*Tarjetas para cortar cocaína*, 1998); um feto humano enterrado em um bloco de cimento (*Entierro*, 1999); um sofá revestido com tripas e estômagos de boi (*Sem título*, 1998); uma língua humana com um *piercing* (*Língua*, 2000); uma ação na qual a artista pintou vários edifícios governamentais de Havana com uma camada de gordura de cadáveres humanos (*Bienal de Havana*, 2000), e uma instalação em um museu na qual os visitantes tinham que atravessar uma sala cheia de vapor. Um letreiro advertia que a água utilizada na vaporização havia sido usada para lavar cadáveres no necrotério (*Vaporización*, 2000).⁶

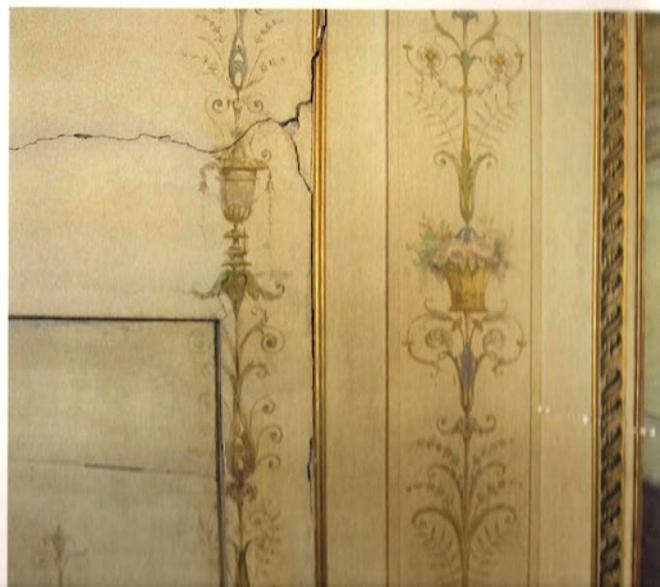
Assim, em princípios dos anos 1990, Teresa Margolles, juntamente com o grupo SEMEFO, “investigava uma estética centrada na ‘vida do cadáver’, mediante performances, vídeos y objetos escultóricos híbridos”⁷. Desde então, começou cada vez mais a atuar de maneira individual – o grupo se desfez em 1998 – produzindo arte a partir dos corpos das vítimas da violência no México, dos cadáveres não reclamados, das substâncias que envolvem estes corpos.

Margolles vem produzindo uma arte “que tem reduzido ao mínimo seu caráter representativo, para ampliar ao máximo seu poder de estupor”⁸. É assim que ao apresentar vestígios de morte violenta, como arte, ela confere à violência que nutre a imagem internacional mexicana um caráter de visibilidade distinto daquela que os canais midiáticos provêm. Conforme Néstor Garcia Canclini pontua: “a literatura e a arte dão ressonância a vezes que procedem de lugares diversos da sociedade

e as escutam de modos diferentes de outros, fazem com elas algo distinto que os discursos políticos, sociológicos ou religiosos”⁹. É essa ressonância o que a arte de Margolles permite ao manipular corpos e substâncias.

Por mais de quinze anos, em seus distintos avatares, o trabalho de Teresa Margolles em torno ao manejo institucional dos cadáveres e à materialidade da morte, opera uma sorte de historiografia inconsciente da brutalidade da experiência social no México. Este relato não resulta de uma ambição direta de reportagem, mas do exercício de uma experiência heterodoxa de conhecimento e de uma investigação limite da ética.¹⁰

Teresa Margolles, *Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, Veneza, 2009.

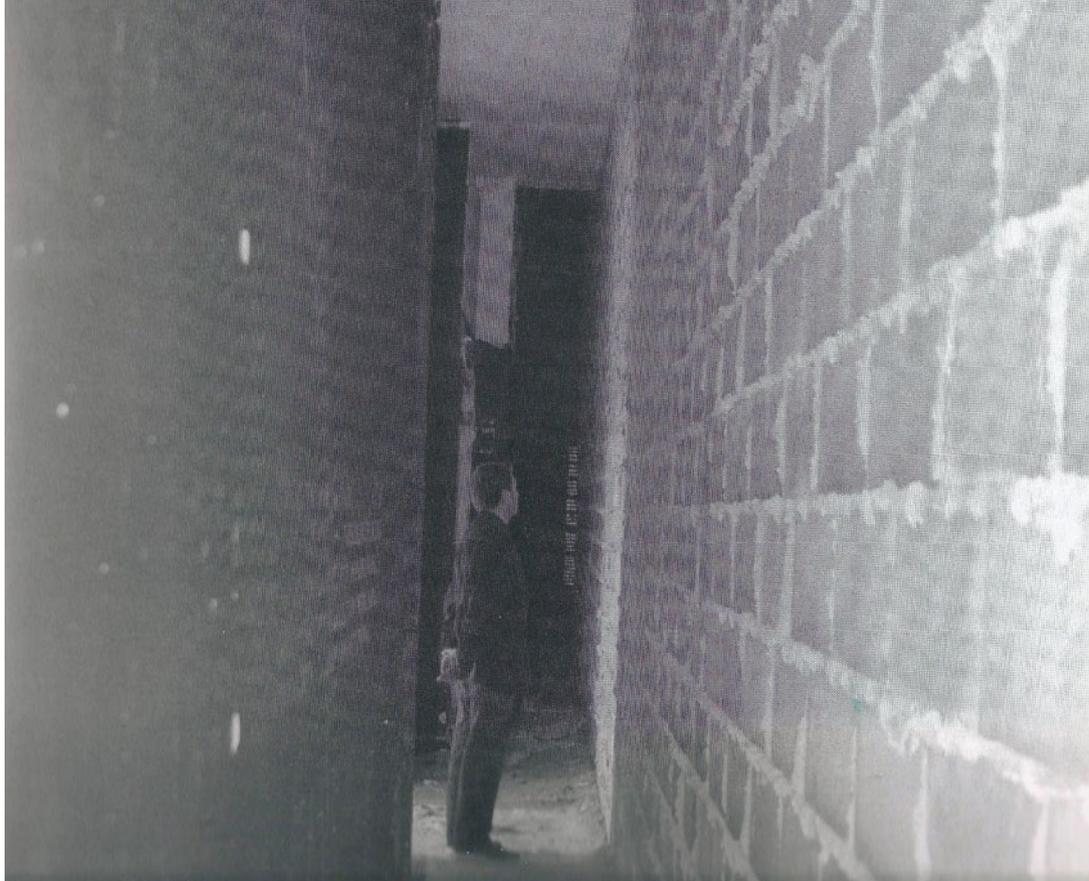


A morte da qual nos fala o trabalho de Margolles não é uma morte abstrata, à qual estamos todos inevitavelmente ligados. Trata-se, antes, da morte como resultado de uma ação violenta, uma morte brutal que interrompe o curso de uma vida. Trata-se de mortes ligadas às condições sociais de vida no México. Nesse sentido, o trabalho de Margolles é menos sobre a morte do que acerca da violência e, nesta perspectiva, podemos aproximá-la semanticamente de Santiago Sierra, na medida em que o trabalho deste artista também tece um discurso sobre a violência como abuso de poder. Mas rondando o significante *morte*, o próprio Serra pontua, de maneira instigante e lúcida, uma proximidade semântica com Margolles, ao responder a uma pergunta do entrevistador Mario Rossi:

Muchos de tus trabajos parecen tomar como problema la invisibilidad, la ausencia, la muerte. Qué piensas al respecto?

No hay formas verticales en mi trabajo, todas son pesadas, oscuras y horizontales, paralelas al suelo o escavadas bajo tierra. Todos los repertorios materiales, sean coches, bancas, o losas vienen siempre empleados en su calidad de contenedores del cuerpo humano o de las mercancías que este produce. Abundan las referencias al cuerpo objetualizado, al cuerpo que solo pertenece a otro, al que obtiene beneficio del mismo. No hay voluntad, valor de mérito propio, ni tiempo desaprovechado en mis trabajos. El negro, como color fuertemente energético que absorbe todo los demás colores, el color del luto en la cultura católica, el el único color empleado junto a un blanco aséptico y ensimismado. La energía y el esfuerzo físico aparecen siempre asociados a la negación de la vida y su transformación en trabajo. Cuanto vives y cuanto provecho haces obtener con ello. La energía aparece asociada a la destrucción em *Galería quemada con gasolina* [México D. F., 1997]. Los órganos vitales se muestran enfermizos como en *Pintura realizada por un arroja fuegos* [México D. F., 2003], bloqueados. El trabajador excava un hueco bajo tierra que bien podría contenerle como en *3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* [Cádiz, 2002], o directamente permanece en ellos como en *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm* [Finlândia, 2001]. Las señas de individuación nunca aparecen y si lo hacen es formando parte de una letanía interminable, como en *120 Horas de lectura continua de una guía de teléfonos* [Madrid, 2004]. El trabajador aparece oculto y empaquetado, señalada su ausencia tanto como sus sobredeterminismos, sin rastro de voluntad, fuera de foco o purgando una condena. Así dígame usted de qué le parece que hablo.¹¹

A partir de 2000, Margolles apresenta um interesse marcado em contaminar o espaço de exposição com substâncias diretamente envolvidas com os cadáveres. Conforme pontua Medina:



Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio*, Pavilhão Espanhol, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, 2003

[S]ob a aparência do minimal-conceitual, a artista efetuava operações subreptícias com o material cadavérico que implicavam expor sua audiência a tudo o que George Bataille articulou como um “materialismo baixo”: a coisa não classificável nem controlável, “que não pode servir para imitar qualquer classe de autoridade” e permanece “exterior e estranha” às de idealização e consumo produtivo. [...] Em suas obras contaminadas, Margolles invertia a relação contemplativa da estética moderna. No lugar da observação neutra e desinteressada do “belo”, Margolles expunha os afetos e o corpo do espectador a obras-substância que profanavam a distância da apresentação estética para ameaçar infundir-se na carne, respiração e corrente sanguínea de seu receptor.¹²

Alguns exemplos são *Vaporização* [2000] – no qual o espaço expositivo é “povoado” por vapor de água de lavar cadáveres – e *Aire* [2003], com-

posto por inofensivas e infantis borbulhas, cujo caráter inofensivo é problematizado quando ficamos sabendo que tais borbulhas são também produzidas com água de lavar cadáveres. Ambos os trabalhos ameaçam contaminar o espaço aséptico de uma sala de arte, ao preenchê-lo com resíduos de substâncias que nos falam de morte, de morte violenta. Nesses trabalhos, a linguagem cumpre um papel fundamental, na medida em que é pela informação textual que o espectador pode acessar a origem das substâncias com as quais se defronta e, assim, ressignificar a aparência do que se lhes apresentam.

A partir de 2006, com o trabalho apresentado na Bienal de Liverpool, *Sobre el dolor* – a instalação de um pavimento de 7 x 12 metros, feito com duas toneladas de fragmentos de parabrisas de automóveis, provenientes de execuções nas ruas

do México, em um espaço socialmente degradado da cidade de Liverpool – Margolles desloca-se do necrotério para coletar evidências de morte violenta nas ruas das cidades. É assim que ela e seus colaboradores perseguem os cenários de crimes, recolhendo vestígios, como sangue, lodo, vidros, fluidos corporais.

Agora estou fazendo o trabalho diretamente onde caiu o corpo da pessoa assassinada. Leio o jornal e fico sabendo do lugar exato do crime. Uma vez que o corpo é levantado e são feitos os procedimentos de peritagem, limpa-se (entre eu e meus colaboradores) a zona onde há sangue com telas úmidas. Absorve-se. Depois, a tela se seca; uma vez seca, se transporta ao lugar onde será a exposição e aí, com água local, volta-se a re-hidratar o material.¹³

De que otra cosa podríamos hablar? É o título da exposição de Teresa Margolles na Bienal de Veneza de 2009. Um título que aponta para a inevitabilidade de falarmos da morte, da violência, da brutalidade da experiência social mexicana, a partir de uma plataforma de visibilidade e discussão que a arte torna possível.

Como abordar criticamente a representação mexicana na Bienal de Veneza? Transformar o pavilhão mexicano em espaço de fricção foi o objetivo que o curador Cuauhtémoc Medina perseguiu ao convidar Teresa Margolles para representar o México, depois de muitos anos sem que este país contasse com um pavilhão em Veneza. E a resposta de Margolles ao convite foi apresentar peças contundentes que sublinhavam a difícil questão da violência mexicana no contexto do narcotráfico.

Uma das obras, localizada no interior do pavilhão, era uma bandeira – *Bandeira* (2009) – o símbolo representativo de um estado soberano. Mas Margolles a descreve como um trapo com o qual se limpou o sangue de mexicanos¹⁴. *Bandeira* era exatamente isto: um pedaço de tecido banhado em sangue, proveniente das execuções no México, e hasteado a um mastro. Um símbolo nada conveniente para os ideais de representação da nação mexicana.

Também foram apresentados tecidos manchados com sangue, dispostos nas paredes, tal como se exibem pinturas em grandes formatos, além de outros tecidos impregnados com o lodo de locais de execuções, expostos da mesma maneira.

A obra *Limpieza* consistiu no ato de limpar/contaminar o piso do pavilhão com água e sangue de uma pessoa assassinada. A tarefa paradoxal de limpeza/contaminação foi levada a cabo durante seis meses, depositando sobre o piso marcas de sangue que formavam uma camada discreta sobre a qual o público deveria caminhar. A ação parece conferir uma atmosfera fantasmática ao ambiente, tornando o palácio simbolicamente habitado pela memória daqueles que foram vítimas de execuções.

A idéia começa com a pergunta 'Quem lava as ruas?' Quando é um corpo, quando são três, quando são 6.000 pessoas assassinadas em um ano 'quem lava os restos que ficam? Aonde vai esta água?' Este aglutinado de sangue e lodo vai aos canais da cidade. É a cidade que vai se impregnando com este sangue.¹⁵

O pavilhão/palácio vai se impregnando desse sangue. O público é convocado a atestar essa

impregnação. A pergunta retórica que intitula a intervenção de Margolles na Bienal de Veneza pretende ser uma réplica a uma interdição, como esclarece Medina. Frente à expectativa das elites mexicanas de que se protegesse a imagem nacional, diante dos escândalos envolvendo a dinâmica incessante de violência no país, a representação mexicana em Veneza caminha na contramão e lança luz sobre aquilo que muitos prefeririam manter na sombra, perguntando: 'De que outra coisa poderíamos falar?'. A pergunta sublinha o caráter de inevitabilidade da ação artística/curatorial que se apresenta.

Limpieza é um trabalho de filiação conceitual, na medida em que oferece pouco à visão. O palácio está vazio e se o visitante não presencia a ação de limpeza – que é realizada pelo menos uma vez por dia – deste trabalho não há, aparentemente, nada para ver. O trabalho lança mão do procedimento de confrontar o que se vê com o que se sabe. Ou seja, a visão da limpeza do piso é ressignificada quando ficamos sabendo – por meio da ficha técnica – com que substância este piso está sendo “limpo”. Nesse sentido, o que sabemos altera a experiência do que vemos. Nessa contenção de elementos visuais, a ação acentua o caráter algo decadente do palácio, mantendo o desgaste sutil do edifício, a aparência de passagem do tempo em tecidos esgarçados e alguns danos no teto e nas paredes.

Ajuste de contas (2009) também foi exibido em Veneza. Trata-se de jóias de ouro que foram realizadas com a incrustação de vidros provenientes de um “ajuste de contas” que envolveu um tiroteio de carro a carro nas ruas de Culiacán, México, em abril de 2009. Durante a Bienal de Veneza, as jóias foram guardadas em uma caixa forte embutida em uma parede de uma das salas do edifício. “Ainda que invisíveis, conceitualmente reativam no lugar o sentido de riqueza, de poder. Essas jóias trazidas do México são, além do mais, resultado de um processo de ofuscação entre luxo e violência”¹⁶.

Bordado ocupou as ruas de Veneza com um conjunto de ações, onde pessoas bordavam com fios de ouro os mesmos tecidos impregnados com sangue. As palavras bordadas foram apropriadas das sentenças ou mensagens que o crime organizado

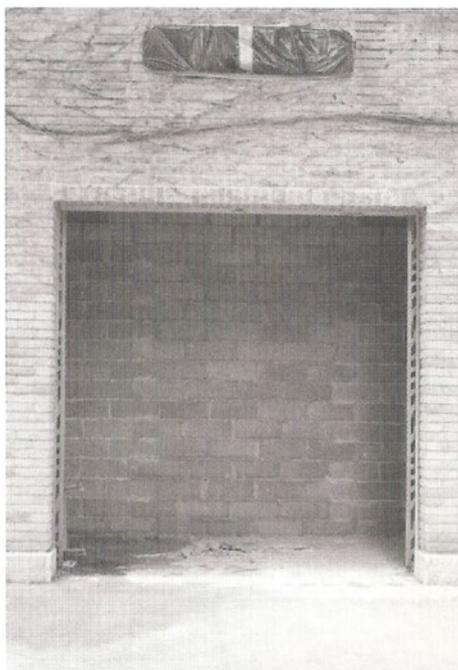
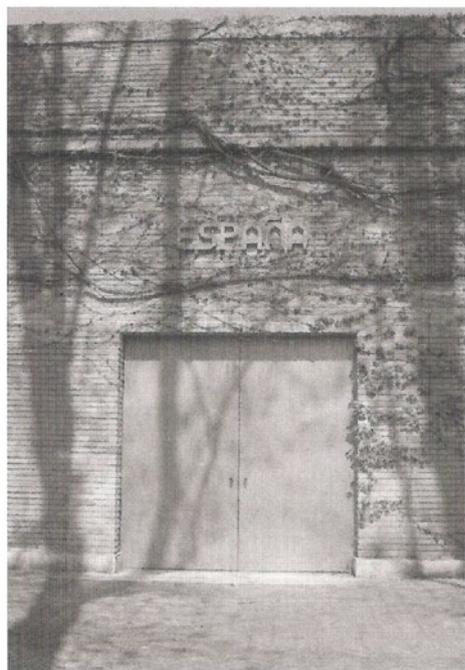
usa nas execuções: “Ver, oír y callar”, “Hasta que caigan todos tus hijos”, “Así terminan las ratas”, “Para que aprendan a respetar”.

Tanto *Limpieza* como *Ajuste de contas*, mas também *Vaporização*, poderiam participar de alguma maneira do que Miguel Á. Hernández Navarro nomeia como “procedimento cegueira”. Uma série de estratégias nomeadas como reducionismo ou minimização, retórica da ocultação, desmaterialização e desapareição, as quais expressam uma tendência à invisibilidade, ou quase invisibilidade, um investimento em delinear um descrédito da visão como sentido privilegiado da modernidade. Porém, o que me parece mais interessante no procedimento de Margolles é que pela ocultação das jóias ou pela nebulosidade que o vapor instaura ou pela contenção de elementos visuais no espaço do palácio, ela estabelece uma condição de visibilidade para um problema da ordem da realidade e da atualidade: o incremento da violência em função do narcotráfico, na fronteira norte do México.

Para Hernández-Navarro, o recurso (de matriz conceitual) de oferecer nada ou pouco à visão deve ser compreendido como uma forma de resistência expressa pela arte contemporânea diante do caráter excessivo de nosso ver contemporâneo¹⁷. Retirar do alcance da visão aquilo que deveria estar ali é, para o autor, um procedimento que tem como objetivo “inquietar o ver”.

O trabalho que Santiago Sierra apresentou na 50ª Bienal de Veneza, em 2003, também traz à luz questões candentes, atuais, e que muitos prefeririam não evocar. Sua participação em Veneza foi composta de três intervenções: *Palabra tapada*, *Muro cerrando*

Santiago Sierra, *Palabra tapada*, Pavilhão Espanhol, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, 2003



un espacio, Mujer con capirote sentada de cara a La pared. A primeira consistiu em tapar, de maneira rudimentar, a palavra “España”, localizada acima do pórtico do pavilhão; a segunda tratou de bloquear o acesso dos visitantes ao pavilhão, por meio da construção de um muro de tijolos, do solo ao teto, e disposto em paralelo à parede da porta de entrada. Da maneira como foi construído, o muro permitia o acesso apenas a dois cômodos: um banheiro, à esquerda, e um pequeno depósito, à direita. A porta principal do pavilhão permanecia aberta. Pela parte traseira, permitia-se o acesso do público, exclusivamente espanhol, por meio da apresentação de passaporte ou outra identificação legal.

A última intervenção consistiu em uma ação, realizada sem a presença do público, na qual uma mulher velha, vestindo um capirote de aniagem negro – uma toca de forma cônica, usada porromeiros em algumas procissões, ou em situações de castigo ou punição – esteve voltada para a parede durante uma hora, no dia 1º de maio de 2003 – o dia internacional do trabalho. Como salienta Rosa Martínez¹⁸, cada uma dessas intervenções conduz a um campo de questões interpretativas recorrentes em sua poética – a obstrução, a provocação linguística, a reflexão sobre o trabalho como castigo, mas todas convergem para uma problematização da própria ideia de representação nacional.

Cuathémoc Medina, num texto crítico sobre *Muro cerrando un espacio*, salienta a ambivalência da intervenção de Sierra. Ao reservar o pavilhão espanhol como um privilégio para o possuidor de um passaporte espanhol, o artista provoca um curto circuito nos ideais de propaganda cosmopolita que a representação nacional implica. A obra passa a ser um exercício de exclusão de não

espanhóis, ao mesmo tempo em que uma oferta de cativo exclusivo para espanhóis, já que o pavilhão só oferece aos seus visitantes vestígios de intervenções anteriores¹⁹. O privilégio é algo irônico. Como Medina esclarece, o trabalho coloca esta embaixada estética (o pavilhão espanhol) como um análogo das estruturas de administração do Estado, lançando mão do evento Bienal como uma oportunidade para tornar visíveis os mecanismos de exclusão que, hoje, definem a Espanha e a Europa. “Este exclusivismo pretende ser uma representação da Espanha do último decênio, um Estado que parece decidido a cumprir a função de ser a guarda fronteiriça da Europa, diante da pressão migratória do norte da África e América Latina”²⁰.

O esforço de cada visitante em conseguir adentrar o espaço do pavilhão, submetendo-se ao procedimento imposto, e sua eventual frustração em não encontrar nada lá, além do vestígio de mostras anteriores, direciona os holofotes para sua presença naquele espaço. Como em outros trabalhos de Sierra, o público é parte constitutiva da peça.

Um dos procedimentos recorrentes do artista consiste em elaborar situações relativas a ocultar e mostrar, como podem ser lidos os mesmos *Palabra tapada* e *Muro cerrando un espacio*. Obliterar a visão da palavra “España” no pórtico do pavilhão e impedir o acesso ao pavilhão a determinadas pessoas: ocultá-lo.

Também no sentido da ocultação, encontramos o trabalho *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* que tratou de abrigar uma pessoa contratada, no porta-malas de um veículo estacionado na porta da galeria Limerick, na Irlanda, em março de 2000. O trabalho foi realizado no contexto da IV Bienal EVA, às portas de sua sede

principal. Ninguém percebeu a presença daquela pessoa, já que ela foi introduzida no porta-malas antes da chegada do público ao evento inaugural.

Nessa perspectiva situa-se também *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* – uma versão da peça realizada na Guatemala, em 1999. Em Nova York, em 2000, a peça tratava de manter sentados em cadeiras e ocultos sob caixas de papelão 12 trabalhadores, durante 4 horas diárias, por 50 dias. A descrição do trabalho esclarece que a maioria dos trabalhadores eram mulheres negras ou de origem mexicana e que foram contratadas por intermédio de uma agência de emprego estatal, recebendo o mínimo estipulado por hora, no referido estado, que era de 10 dólares. Também esclarece que para evitar denúncias de condições adversas de trabalho, os trabalhadores foram contratados como extras teatrais, já que neste caso a legislação é mais permissiva (o trabalho de Sierra utiliza de maneira calculada esta permissividade), e pontua que durante os 50 dias houve renúncias de trabalhadores e consequentes substituições, bem como faltas que ocasionavam a imagem de cadeiras e caixas vazias. Com este comentário, podemos reiterar algo que Taiyana Pimentel²¹ apontou: o fato de Sierra não apenas fazer uma obra, mas provocar uma situação e, neste sentido, acolher tudo o que acontece.

Ainda mais evidente, no sentido do ocultamento, é a *peça 3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* realizada na inauguração da Bienal de Havana, em 2000. Como o título descreve, três mulheres jovens foram remuneradas com 30 dólares para manterem-se ocultas, deitadas em caixas que foram utilizadas como assentos, na festa oferecida para críticos, artistas e curadores, uma vez que os convidados desconheciam o conteúdo das caixas. As mulheres eram prostitutas.

100 personas escondidas consistiu em esconder 100 desempregados em diferentes pontos da Rua Dóctor Fourquet, em Madrid, em 2003, por um período de quatro horas. A imagem relativa ao trabalho é a de uma rua deserta, escura, na qual vemos alguns automóveis estacionados. É pela descrição/título da peça que podemos acessar a ação que engendrou o trabalho. Mais uma vez, Sierra joga com a presença e a invisibilidade do trabalhador, produzindo uma peça que não investe na contundência de certas obras, por meio das quais alcançou a reputação de provocador – como as três versões da linha tatuada²² –, mas que por isto mesmo parece-me especialmente interessante. É que abusar do óbvio – como Sierra recorrentemente faz – arquitetar situações agressivas e humilhantes, constituem, certamente, procedimentos eficazes no sentido de instituir a polêmica, mas estes também podem, pelo caráter espetacular que agenciam, ofuscar a nossa percepção. É que a contundência tende a polarizar demais o debate. Nesse sentido, gostaria de valorizar a descrição e precisão de uma obra como *100 personas escondidas*, a qual, acredito, tem o mérito de, assim como outras obras de Sierra, introduzir um

componente de sutileza²³ que também pode ser bastante estimulante ao pensamento, principalmente se confrontado com as suas obras de maior impacto.

Na peça *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*, também há um componente de ocultação: o ônibus que transportava o público em direção a uma área marginal da cidade, tinha suas janelas vedadas, impedindo que as pessoas no interior do veículo pudessem ver seu destino. Também *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas contínuas* tratava de ocultar uma pessoa detrás de um muro. Para a inauguração do novo espaço da Galeria Lisson, em Londres, em setembro de 2002, o artista fechou o espaço da galeria, por três semanas, com metal ondulado, não oferecendo nada à vista, além da fachada com o referido metal.

20 trabajadores en la bodega de un barco, realizado num porto de Barcelona, em julho de 2001, consistiu em ocultar, no porão de um barco de carga portuária, 20 imigrantes, durante o período de viagem de ida e volta até outro porto – aproximadamente três horas sob altas temperaturas. Embora esse espaço não fosse nada hospitaleiro, Sierra incluiu na descrição da obra que o ambiente foi surpreendentemente lúdico, no qual se jogavam cartas e cantava-se.

E há ainda um trabalho que propõe que o visitante da exposição oculte-se, voluntariamente, num cubo: *Habitación de 9 metros cuadrados*. Realizado na França, em 2004, a decisão de se ocultar é do visitante, mas o tempo de permanência no cubo é decidido por um guarda, de maneira aleatória e sem o conhecimento daquele que está encerrado no cubo. Este deveria deixar todos os seus pertences sob custódia e aceitar as regulações da peça, assinando um contrato. A duração da permanência no cubo podia variar entre meia hora e quatro horas.

Esses são apenas alguns exemplos de trabalhos de Sierra que investem no procedimento da ocultação. Mas ocultar é aqui uma estratégia de assinalamento. A esse respeito, Sierra comenta que tapar a palavra “España”, em *Palabra tapada* – que todos sabem que está lá –, no pórtico do pavilhão espanhol, é como sublinhá-la ou iluminá-la²⁴.

Em *Edificio Iluminado*, é justamente isso que Sierra faz: ilumina por algumas horas, com fortes refletores, o edifício situado no centro da Cidade do México, na Rua Arcos de Belén nº. 2. Trata-se de um edifício que sofreu avarias no terremoto de 1985 e que, a partir de então, foi abandonado. Mas, como Sierra pontua em uma entrevista com Martí Manen, o terremoto de 1985 é apenas uma parte da história desse edifício:

Decidí dar un tratamiento de edificio histórico oficial a un edificio histórico popular. El edificio iluminado era una sombra negra en el centro de México y al iluminarlo recordamos el desarrollismo destructivo, el terremoto del 85, las condiciones de vida de los sanculottes, el olvido y el desprecio a la gente.²⁵

Iluminar consiste, portanto, em uma ação que permite abordar determinados aspectos da realidade que estavam submetidos ao encobrimento. Para o historiador Ivan Mejia²⁶, esta peça representa todo o interesse de Santiago Sierra.

É uma estrutura que pode representar a instituição da arte, onde se escondem muitas coisas, onde se esconde e refugia muita gente, como sucede neste edifício abandonado, e ele ilumina todos os espaços onde não há escapatória, tudo é visto. Esta é a operação que Santiago Sierra está fazendo com a instituição da arte, ele retira vidros e alarmes do museu²⁷, coloca os curadores como objeto de arte²⁸, enche os museus de massas de trabalhadores²⁹, desempregados.

Edifício Iluminado participa assim de algumas estratégias, as quais Jaques Rancière comenta:

[E]stratégias dos artistas que se propõem a modificar as referências daquilo que é visível e enunciável, de fazer ver aquilo que não era visto, de fazer ver de outra maneira aquilo que era visto demasiado facilmente, de colocar em relação aquilo não tinha relação, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Este é o trabalho da ficção. A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que produz dissenso, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao modificar os marcos, as escalas ou os ritmos, ao construir relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.³⁰

A citação de Rancière é então conveniente para falar do trabalho de Santiago Sierra e também do de Teresa Margolles. Tanto um quanto outro poderiam ser compreendidos como intervenções de pertinência pública na medida em que “reenviam ao espaço público o catálogo de conflitos que lhes serve de referência”³¹. A capacidade que os trabalhos de ambos exibem de constituírem-se em espaço de polêmica e discussão, em função de exercerem uma investigação limite da ética, serve-nos, aqui, de ponto de encontro de uma dimensão pragmática de suas intervenções, bem como de uma certa medida da eficácia que alcançam.

Em função da produção discursiva que promovem, esses trabalhos produzem determinados efeitos nos espaços onde se inserem, como no caso da representação nacional da Bienal de Veneza. Ambos os artistas colocam em curto circuito a tarefa de representar a nação mexicana ou a nação espanhola. Ao fazê-lo, subvertem expectativas, desafiam convenções, tensionam limites.

Os trabalhos de Margolles e Sierra incidem sobre as diagramações do visível e do enun-
ciável. São obras que se constituem como plataformas de visibilidade e discussão para
questões contemporâneas, na medida em que a partir da arte redimensionam aquilo
que se pode ver e dizer da realidade.

•

NOTAS

¹ Este texto constitui um capítulo de minha tese de doutorado: *Por um conceito do político na arte contemporânea: o Fator Santiago Sierra*, defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, em junho de 2011. Ao longo do texto, refiro-me a algumas entrevistas que realizei na Cidade do México, a partir da bolsa sanduíche que me foi concedida pela CAPES. Ao longo desta pesquisa, pude contar com a orientação da Profa. Dra. Maria Angélica Melendi.

² “Imagine, por exemplo, que entra usted en una sala en la que se encuentran dos cubos de cemento de dos metros por dos, uno hecho por mi y otro realizado por Teresa Margolles. Simplemente con ver la firma, usted pensaría en cosas completamente diferentes. Frente al mio, pensaría en trabajo; frente al de Margolles, en que esconde algún vestigio de muerte violenta” (SIERRA, 2009 a, p. 40).

³ Tayiana Pimentel, em entrevista que me concedeu, in TASCA, 2011, p. 250-259.

⁴ MARCHAN FIZ, 1974, p. 13.

⁵ “Originalmente banda de *death metal rock*, o grupo SEMEFO – integrado por Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcido e Teresa Margolles – foi primeiro um grupo de *performance* especialmente agressivo, que logo derivou em uma série de práticas objetuais em torno ao que os seus membros designavam como ‘a vida do cadáver’, ou seja, os processos de transformação material de corpos em decomposição” (DEBROISE, 2006, p. 421).

⁶ “Desde entonces, Margolles há realizado una larga serie de esculturas e instalaciones hechas con órganos humanos sacados de la morgue. [...] [Algunas de sus obras incluyen] un féretro de metal exhumado del panteón (Larvário, 1992); una sábana con las siluetas ensangrentadas de dos cuerpos (Dermis, 1995); una serie de recortes de piel humana con tatuajes (Tatuajes, 1996); una instalación hecha con los tambos metálicos usados para hervir cadáveres en una escuela de medicina (Sin título, 1997); una serie de tarjetas para cortar cocaína ilustradas con fotografías de personas ejecutadas por narcotraficantes (Tarjetas para cortar cocaína, 1998); un feto humano enterrado en un bloque de cemento (Entierro, 1999); un sofá retapizado con tripas y estómagos de res (Sin título, 1998); una lengua humana con un piercing (Lengua, 2000); una acción en que la artista pintó varios edificios gubernamentales de La Habana con una capa de grasa de cadáveres humanos (Bial de La Habana, 2000); y una instalación en un museo en que los visitantes tenían que atravesar la sala llena de vapor: un letrero advertía que el agua utilizada en la vaporización había sido usada para lavar cadáveres en la morgue (Vaporización, 2000)” (GALLO, 2010, p. 209-210).

⁷ “investigava uma estética centrada em la ‘vida del cadáver’ mediante performances, vídeos y objetos escultóricos híbridos” (MEDINA, 2009, p. 17).

⁸ “un arte que ha reducido al mínimo su carácter representativo para ampliar al máximo su poder de estupor” (SCHMELZ, 2004, p. 91).

⁹ La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos (CANCLINI, 2010, p. 60).

¹⁰ “Por más de tres lustros, en sus distintos avatares, el trabajo de Teresa Margolles en torno al manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, ha operado como una suerte de historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social en México. Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética” (MEDINA, 2009, p. 16).

¹¹ (SIERRA, 2005 a, p. 95;97). A citação é extensa, mas optei por conservar sua integridade, inclusive não oferecendo uma tradução do texto, porque me pareceu bastante esclarecedora.

¹² “Bajo la apariencia del minimal-conceptual, la artista efectuaba operaciones subrepticias con lo material-cadavérico que implicaban exponer a su audiencia a todo lo que George Bataille articuló como un ‘materialismo bajo’: la cosa no clasificable ni controlable, ‘que no puede servir para imitar cualquier clase de autoridad’ y permanece ‘exterior y extraña’ a las de idealización y consumo productivo. [...] en sus obras contaminadas, Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de “lo bello”, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor” (MEDINA, 2009, p. 19).

¹³ “Ahora estoy haciendo el trabajo directamente donde cayó el cuerpo de la persona asesinada. Leo la prensa y me entero del lugar exacto del crimen. Una vez que es levantado el cuerpo y se han hecho los peritajes propios de la ley, se limpia (entre mis colaboradores y yo) la zona donde hay sangre con telas húmedas. Se absorbe. Después, la tela se seca; una vez seca, se transporta al lugar donde será la exposición y ahí, con el agua local, se vuelve a rehidratar” (MEDINA, 2009, p. 90).

¹⁴ “Es un trapo con el que se limpió la sangre de mexicanos y se pone en un estandarte” (MARGOLLES, in MEDINA, 2009, p. 98).

¹⁵ “La Idea comienza con la pregunta ¿quién lava las calles? Cuando es un cuerpo, cuando son tres, cuando son 6.000 personas asesinadas en un año: ¿quién lava los restos que quedan? ¿A donde se va esta agua?... ese aglutinado de sangre y lodo. Se va a los canales de la ciudad: es la ciudad que se va impregnando con esta sangre” (MARGOLLES, in MEDINA, 2009, p. 90).

¹⁶ “Aunque invisibles, conceptualmente reactivan en el lugar el sentido de riqueza, de poder. Estas joyas, traídas desde México son, además, resultado de un proceso de ofuscación entre lujo y violencia” (MEDINA, 2009, p. 95).

¹⁷ HERNANDEZ-NAVARRO, 2003. <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm>

¹⁸ MARTINEZ, in SANTIAGO, 2003, p. 24.

¹⁹ MEDINA, in SANTIAGO, 2003, p. 216-251.

²⁰ “Este exclusivismo quiere ser una representación de la España del último decenio, un Estado que parece decidido a cumplir la función de ser la guardia fronteriza de Europa ante la presión migratoria del norte de África y América Latina” (MEDINA, in: SANTIAGO, 2003, p. 232).

²¹ Tayiana Pimentel, em entrevista que me concedeu, in TASCAs, 2011, p. 250-259.

²² A primeira linha tatuada foi realizada em 1998, na Cidade do México, e contou com a participação apenas de uma pessoa remunerada, além do tatuador e do fotógrafo. A segunda linha tatuada constituiu o trabalho realizado em Cuba, no qual foram tatuados seis jovens cubanos desempregados e em presença de público. A terceira versão foi realizada em Salamanca, em 2000, com quatro prostitutas viciadas em heroína, que foram remuneradas pelo preço de uma dose.

²³ Viviane Loría aponta para a sutileza das peças sonoras de Sierra (SIERRA, 2009 a, p. 32).

²⁴ SANTIAGO, 2003, p. 200.

²⁵ SIERRA, 2009 b. Não paginado.

²⁶ Ivan Mejia, em entrevista que me concedeu, in TASCAs, 2011, p. 278-287.

²⁷ *Desmontaje de los cristales de un museo* (Deurle, Bélgica, 2004).

²⁸ *La trampa* (Santiago do Chile, 2007).

²⁹ *465 personas remuneradas* (México D. F., 1999); *430 personas remuneradas con 30 soles la hora* (Lima, 2001).

³⁰ “[L]as estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas em el tejido sensible de las percepciones y em la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginário opuesto al mudo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (RANCIÈRE, 2010, p. 66-67).

³¹ “[reenvian] al espacio público el catálogo de conflictos que les sirve de referencia” (MEDINA, in: SANTIAGO, 2003, p. 216).

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010. 264 p.

DEBROISE, Olivier (Ed.). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. México D.F.: Universidad Autónoma de México/Turner, 2006. 469 p.

GALLO, Rubén. *Las artes de la ciudad: ensayos sobre la cultura visual de la capital*. Traducción de Steve McCutcheon Rubio y Rubén Gallo. México: FCE, 2010. 312 p.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (La) Nada para ver: el procedimiento ceguera del arte contemporáneo. *Debats*, nº. 82, 2003. Disponível em:< <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm>> Acesso em: 28 mar. 2011. Não paginado.

MARCHAN-FIZ, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Felmar, 1974.

MEDINA. Cuauhtémoc (Ed.). *Teresa Margolles: De que otra cosa podríamos hablar?*. Pabellón de México, 53º Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia. Talleres de Artes Gráficas Palermo: Madrid, 2009. 158 p.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010. 130p. Título original: *Le spectateur émancipé*.

SANTIAGO Sierra. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. Catálogo de exposição (15 jun. – 2 nov. 2003), Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

SCHELMZ, Ítala. *Todos los fuegos, el fuego: Teresa Margolles en la galería Enrique Guerrero*. *Curare*, México D.F., nº. 23, p. 88-93, ene. jun. 2004.

SIERRA, Santiago. El arte es una sublimación de la política. Entrevista concedida a Mario Rossi. In: _____. *Santiago Sierra, Uma persona*. Milano: Silvana Editoriale, 2005 a. 252 p. Catálogo de exposição, 8 oct. 2005 – 15 feb. 2006, Trento, Galleria Civica di Arte Contemporanea.

SIERRA, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polémico creador. *Lapiz*, España, nº. 253, Año XXVIII, p. 29-51, mayo 2009 a. Entrevista concedida a Vivianne Loría.

SIERRA, Santiago. *ZeroM3*, 2009 b. Entrevista concedida a Martí Manen, realizada por ocasião da exposição Hacia/Desde México DF e apresentada no Instituto Cervantes de Estocolmo e no Instituto Cervantes de Paris. Disponível em:< <http://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2010.

TASCA, Fabíola Silva. *Por um conceito do político na arte contemporânea: o Fator Santiago Sierra*. 2011. 345 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

