

# O acontecer de uma fenda: sobre a cesura de um chão

*The happening of a rift: about the caesura of a floor*

*El acontecimiento de una ruptura: sobre la cesura de  
um suelo*

Igor Guatelli

Universidade Presbiteriana Mackenzie

E-mail: [igor.guatelli@mackenzie.br](mailto:igor.guatelli@mackenzie.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3937-8073>

## RESUMO

*Shibboleth* é o título escolhido pela artista colombiana, Doris Salcedo, para sua instalação na Tate Modern, em Londres, em 2007, uma fenda no piso com 167m de extensão. A partir de uma aproximação fenomenológica, associada a um diálogo teórico conceitual, sobretudo com obras de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman, o artigo objetiva discorrer sobre possíveis ressonâncias de uma obra que acontece como presença e quase ausência de si-mesma. Instalação que deixa rastros ao ser “desmontada”, eludindo seu próprio apagamento, evoca uma história da qual não devemos nos desvencilhar, ao mesmo tempo que se torna traço indelével de um outro, ao resistir ao seu desaparecimento. Questão central, possivelmente inconclusa, o que resta quando se resiste ao próprio apagamento e desaparecimento?

Palavras-chave: *Shibboleth; Doris Salcedo; rastros; cesura; parergon.*

## ABSTRACT

*Shibboleth* is the title chosen by Colombian artist, Doris Salcedo, for her installation at Tate Modern, in London, in 2007, a crack in the floor 167m long. From a phenomenological approach, associated with a conceptual theoretical dialogue, especially with works by Jacques Derrida and Georges Didi-Huberman, the article

aims to discuss possible resonances of a work that happens as a presence and almost absence of itself. An installation that leaves traces when "dismantled", eluding its own erasure, evokes a history from which we must not let go at the same time that it becomes an indelible trace of another by resisting its disappearance. Central question, possibly inconclusive, what remains when one resists one's own erasure and disappearance?

Keywords: *Shibboleth*; *Doris Salcedo*; *traces*; *caesura*; *parergon*.

## RESUMEN

*Shibboleth* es el título elegido por la artista colombiana Doris Salcedo para su instalación en la Tate Modern de Londres en 2007, una grieta en el suelo de 167 m de largo. Desde un enfoque fenomenológico, asociado a un diálogo teórico conceptual, especialmente con obras de Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman, el artículo pretende discutir posibles resonancias de una obra que acontece como presencia y casi ausencia de sí misma. Una instalación que deja huellas al "desmantelarse", eludiendo su propio borrado, evoca una historia de la que no debemos desprendernos al mismo tiempo que se convierte en huella imborrable de otra al resistirse a su desaparición. Pregunta central, posiblemente no concluyente, ¿qué queda cuando uno se resiste al propio borrado y desaparición?

Palabras-clave: *Shibboleth*; *Doris Salcedo*; *huellas*; *cesura*; *parergon*.

Data de submissão: 22/07/2024

Data de aprovação: 25/11/2024

## Introdução

Trata-se de um artigo sobre uma instalação de Doris Salcedo realizada na Tate Modern, em 2007, com o objetivo de fazer considerações sobre processos de apagamentos, persistências, intrusões e miscigenações interculturais na contemporaneidade. É uma reflexão crítica sobre a dimensão estético-política de uma obra erigida metodologicamente a partir de uma aproximação sensível, empírico-fenomenológica, inteligível e teórico-conceitual. *Leitmotiv* do artigo, uma extensa fenda aberta pela artista no chão da *Turbine Hall*, principal espaço do museu, insta-nos a rever passado e presente como realidades

---

GUATELLI, Igor. **O acontecer de uma fenda: sobre a cesura de um chão.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53646> >

inaceitáveis. A fenda, e o que resta dela, aqui um pós-obra entendido como obra da obra – uma segunda obra –, torna-se a trilha pela qual podemos especular sobre arruinamentos e as muitas cesuras do tempo que habitamos.

Amparado por uma constelação conceitual extraída de obras de alguns filósofos, o presente artigo dialoga transversalmente, sobretudo, com o pensamento de Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman. Este texto explora questões que ambos dissertam sobre a importância de se pensar imagens, objetos e conceitos a partir de seus rastros e espectros, ou seja, a partir da presença ausente desses objetos e da quase ausência como presença outra. Pelos rastros da imagem, do objeto e do conceito, “desapresentam” o que se apresenta previamente como representação ou visibilidade plena. O presente artigo concentra-se em uma iterabilidade, pelo quase apagamento da obra naquele espaço, como um acontecer privilegiado para se pensar sobre uma possível pluridimensionalidade semântica do violento gesto estético-político da artista, uma violência que podemos sentir nas palavras de Salcedo, ao falar sobre a instalação no interior da instituição:

A peça que fiz para o Turbine Hall é sobre a indiferença absoluta. Nenhum ornamento cultural atenua a desolação e a miséria que aborda. *Shibboleth* é um espaço negativo; marca a diferença sem fundo que separa os brancos dos não-brancos e a humanidade da infra-humanidade. O trabalho é inoportuno e – aparentemente fora de controle: ele se intromete no espaço do Turbine Hall. Sua ocorrência parece ser o produto de um evento irracional que atravessa um edifício racionalista. Sua aparência perturba o Turbine Hall da mesma maneira. o aparecimento dos imigrantes perturba o consenso e a homogeneidade das sociedades europeias. Na tradição ocidental, o inoportuno que interrompe o desenvolvimento e o progresso é o imigrante, aquele que não partilha a identidade do idêntico e nada tem em comum com a comunidade. – Os europeus são amplamente vistos como o único vector da decadência, capaz de pôr em risco o património histórico e cultural que deu forma à identidade da Europa. *Shibboleth* é uma tentativa de abordar a parte da humanidade que foi deixada de fora da história da modernidade e mantida à margem da cultura ocidental. Queria simplesmente abordar esta questão do ponto de vista da arte, analisando o papel que a arte desempenhou na formação do estereótipo da beleza humana porque a arte ocidental desenvolveu um ideal de humanidade definido de forma tão restrita que

excluiu os povos não europeus do género. Este estereótipo foi central no desenvolvimento do racismo como sistema de pensamento (Salcedo, 2023, p. 140).

A instalação é um acontecimento na Tate Modern, que parece não querer desaparecer. O *Shibboleth* de Salcedo é um estrangeiro que se infiltra na casa do outro para depois tornar-se um estranho dentro da própria casa, um gesto que ultrapassa algumas fronteiras para nos dizer, talvez, que algumas fronteiras nunca devem ser apagadas, devem permanecer como marcas de uma união quase impossível. Gesto impronunciável, que denuncia e resguarda diferenças, preserva diferenças e destrói, essa contradição parece ser central na obra e no que restou dela. Tal como diz Jacques Derrida, “o impronunciável salva e destrói o nome. Protege-o, como o nome de Deus, ou condena-o à aniquilação em cinzas” (Derrida, 2002, p. 85). É sobre essas “cinzas” que nos debruçamos aqui.

## **Em torno do conceito, do título da obra e de seus ecos**

Há uma discreta diferença entre o título da obra de Salcedo, *Shibboleth*, e o conceito histórico de *Schibboleth*. A diferença entre ambos, talvez seja apenas uma diferença de tradução, talvez um deliberado *schibboleth* pensado por Salcedo, uma contra-senha? Apesar da diferença, persiste na obra a ideia de um *schibboleth*, uma cesura, corte e [indelével] cicatriz ao mesmo tempo, um insuperável estigma. Título associado a um episódio bíblico judaico, a saber, o extermínio de um grupo, os *Efraimitas*, por outro rival, os *Gileaditas*, a partir de uma palavra-senha. Como os *Efraimitas* tinham dificuldade em pronunciar *schibboleth*, a pronúncia de uma sílaba do nome *Schibboleth* os identificava e era a senha para a diferenciação dos grupos. Essa palavra-senha foi imposta pelos *Gileaditas* para identificar quem solicitava passagem pelo Rio Jordão e *Schibboleth* era o artifício usado por aqueles que controlavam a passagem para a criação de uma barreira, controle e apagamentos em um território de passagem, supostamente de integração.

Sobre o Rio Jordão, uma brutal fissura de morte se instalava entre etnias semelhantes e entre grupos cuja convivência fraterna não parecia ser a dificuldade. Meandros identitários são criados para que expurgos sejam promovidos; infelizmente, um outro lado do eterno retorno de nossa história, recheada de exemplos e situações semelhantes. Diz Derrida sobre o conceito em sua obra dedicada a Paul Celan:

Vamos deixar isso para o momento. schibboleth, essa palavra que eu chamo de hebraica, você sabe que é encontrado em toda uma família de línguas, fenício, judaico-aramaico, siriaco. É atravessado por uma multiplicidade de significados: rio, riacho, espiga de trigo, ramo de oliveira. Mas, além desses sentidos, adquiriu o valor de uma senha. Foi utilizada durante ou após a guerra, na passagem de uma fronteira vigiada lada. A palavra importava menos pelo seu significado do que pela maneira como era pronunciada. A relação com o sentido ou com a coisa foi suspensa, neutralizada, colocada entre parênteses: o contrário, por assim dizer, de uma “época” fenomenológica [“époque”] que acima de tudo preserva o significado. Os efraimitas foram derrotados, mortos pelo exército de Jefté; e para evitar que os soldados escapassem atravessando o rio (schibboleth também significa rio, mas não é esse o motivo desta escolha), pedia-se a cada um que dissesse a palavra *schibboleth*: Ora, os efraimitas eram conhecidos por sua incapacidade de pronunciar corretamente o *schi* de *shibboleth*, que para eles, portanto, tornou-se uma palavra impronunciável. Eles diziam *sibboleth* e, nesta fronteira invisível entre *schi* e *si*, eles se delatavam à sentinelas arriscando suas vidas. Revelavam sua diferença tornando-se indiferentes à diferença diacrítico entre *schi* e *si*; foram marcados por não conseguirem re-marcar uma marca codificada desta forma (Derrida, 2002, p. 44).

*Schibboleth* é uma palavra atravessada por diversos sentidos, mas tem como valor predominante a noção de uma senha usada como permissão e interdição, passagem e corte, recortar e dividir, mas também o de acentuar identidades para além de suas tonalidades que deveriam bastar. *Schibboleth* acentua diferenças quando essas não deveriam existir. Cinde e rasga culturas evidenciando identidades do outro no interior de diferenças identitárias que deveriam existir apenas como indeléveis traços singulares de alteridades de um uno que transcende às próprias divisões. Reconhecer o rosto do diferente deveria ser a condição para a construção da proximidade e não de distinções, fonte de processos de subalternizações e apagamentos.

Traços de diferenciação no interior de algo que existe como multiplicidades em coexistência, os *schibbolethes* de nosso tempo proliferam como violentas divisões de uma desejada indiferenciação. O *Shibboleth* de Salcedo foi um desses violentos atos, gesto radical materializado no interior de uma instituição como denúncia de uma história de violentas violações de um outro apropriado como naturalmente subalterno pelos seus “diferenciados” traços culturais, geográficos, de cor, costumes e linguagem. Pelo *Schibboleth*, viabiliza-se o julgamento e o veredito entre aptos e não-aptos, entre populações de dentro e de fora, entre povos suficientes e povos aquém da existência. É a senha para a prática do ser-a-ser-unido, ou seja, o ser-a-ser-dominado.

Há uma dissociação promovida pelo *Schibboleth* que instaura a separação, a subalternidade e a exclusão mesmo entre aqueles que vivem dentro da mesma casa e do mesmo território, no interior de uma geografia. Uma vez criados, trabalhados como traços de diferenciação e singularizações, restam como indeléveis cicatrizes de fabricadas disjunções que, talvez, devam permanecer como desejáveis traços diferenciadores instalados no interior de contaminadas culturas, territórios e geografias. A cicatriz é a impossibilidade da completa restituição ou reconciliação. A reunião é disjunta e imperfeita; uma nova origem. Apenas rejunções imperfeitas permitem as transversalidades necessárias para que uma nova união seja possível. É sobre essa marca e suas ressonâncias que restam de um *Schibboleth* que nos debruçamos aqui. Pensar o início de algo a partir dos traços que restam da obra e não o inverso.

## O *Shibboleth* de Salcedo na Tate Modern

A instalação de Doris Salcedo, (Figuras 1 e 2), uma fenda de 167 metros de extensão aberta, foi realizada em 2007, elaborada para o projeto intitulado *Unilever series*, criado para a Tate Modern. Ao trincar, de um extremo ao outro, o piso da *Turbine Hall* da Tate Modern, a

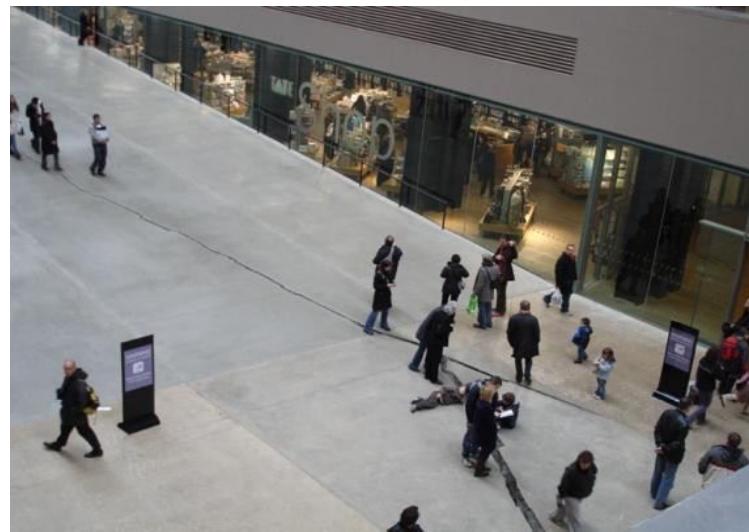


Figura 1: Doris Salcedo, *Shibboleth*, *Turbine Hall*, Londres, 2007. Acervo: do autor, 2007.

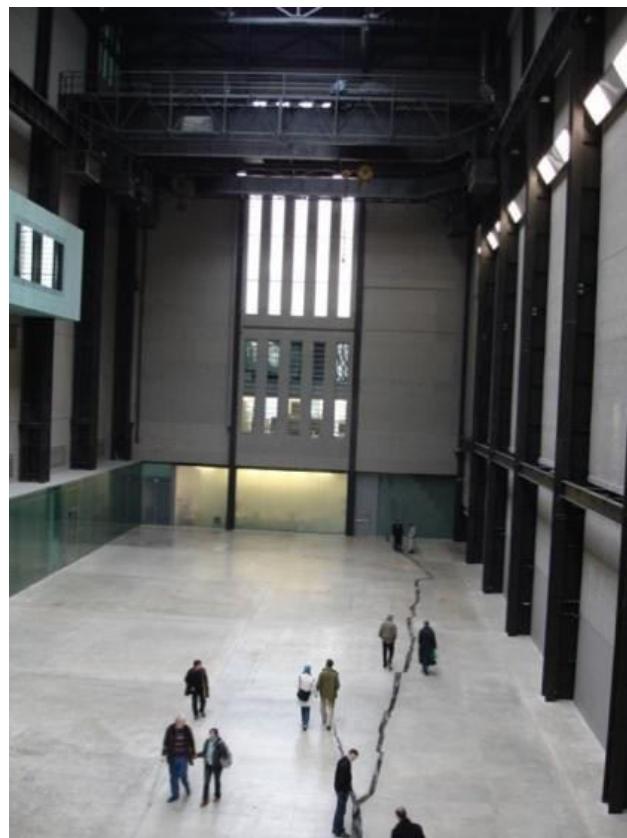


Figura 2: Doris Salcedo, *Shibboleth*, *Turbine Hall*, Londres, 2007. Acervo: do autor, 2007.

artista abre espaço para uma reflexão sobre esse apagamento sistemático do diferente de “nós”, ao historicamente criar divisões e fronteiras linguísticas, de cor, culturais, comportamentais e religiosas entre povos e etnias. Entretanto, será importante nos determos um pouco não só sobre questões que a obra suscita, mas sobre o que ela deixa como legado e como rastro espectral dela mesma, ao término do seu tempo de “exibição”.

Há uma iterabilidade da obra.

O desdobramento de sua obra é um outro-de-si-mesma. Passado o período de exibição, quando deveria deixar de existir, retorna persistindo como um outro dela mesma. Estranhamente, há uma singularidade na obra de Salcedo, que prossegue como iteração transmutada dela mesma, como um eterno retorno que, ao se deixar vir de outra forma, vem como evento. Aliás, difícil afirmar se o reparo parcial do piso havia sido pré-programado ou não.

Não é possível dizer que a instalação de Salcedo seja uma obra datada, com datação, com a data de inauguração e encerramento. Datações na história e da história sempre existiram e são importantes como marcações episódicas que nos guiam pelas demarcações que criam, permitindo-nos falar precisamente sobre elas e definindo para quem, sobre quem ou o que falamos; talvez não seja o caso dessa obra de Salcedo. Tal como os *schibboleths* que persistem na história, como espectros de identificação, denúncia e extermínio, o *Shibboleth* de Salcedo parece ter se tornado atemporal, inclusive com uma assinatura borrada, visto que o após obra, o reparo do piso, não faz ou fazia parte de sua obra. O após obra de Salcedo tornou-se um evento que a-temporalizou sua obra, reforçando seu *Shibboleth*.

Esse além da obra, isso que ecoa para além do seu tempo de exibição retorna não mais como uma fenda e uma fissura, mas como um rastro de si-mesma, uma mancha que denuncia a própria ideia de separação, ao retornar como uma cicatriz, uma união disjunta, marcada no piso como uma faixa irregular com um tom, um acento tonal diferenciado do resto. A intervenção, pensada como uma grande fenda que divide o hall em dois, configurando-se como uma fronteira, retorna com amálgama, que tenta refazer a unidade. Fruto de uma violência, evidencia que a hospitalidade, para ser justa, depende de algum ato violento, se quisermos lhe dar uma inscrição jurídico-sensível.

Salcedo, por intermédio de sua obra, parece expor sua própria condição, denunciando os *schibboleths* que persistem no mundo, ao negar-se a desaparecer, permanecendo como traço diferenciado e diferenciador, condição necessária para que fronteiras sejam percebidas, superadas e não naturalizadas. Vestígios de um outro, indeléveis rastros desse outro, são condições necessárias para a construção de um pensamento cooperativo altermundialista. Um no outro, um com o outro, um não sem o outro. Identidades transfiguradas.

Em uma ação que remete não só a passados coloniais e movimentos descolonizadores da atualidade, mas também aos debates sobre a construção de um mundo cosmopolítico, a artista nos faz lembrar que a fronteira, ao mesmo tempo, é algo necessário e necessário de ser refutado para o exercício de uma outra hospitalidade: o exercício de uma hospitalidade incondicional (um dos indesconstrutíveis de Derrida), fundamento de uma democracia por vir. Como sugere Derrida (2021), o Estado que a hospitalidade incondicional desconstrói como fim de fronteira é exigido por essa mesma hospitalidade como forma de sua realização. Não há a possibilidade de uma outra hospitalidade sem que haja um passo de hospitalidade e esse passo significa uma passagem, um limiar.

## **Além da obra na obra**

Em 2004, seis meses antes de sua morte, Jacques Derrida, já doente e consciente de seu não muito tempo de vida, recebe em sua casa, em *Ris-Orangis*, ao lado de sua esposa, Marguerite, Sylvain Bourmeau, para uma longa entrevista, considerada a última, sobre política para a revista *Les Inrockuptibles*. A entrevista versou sobre diversos temas, de Marx à intelectualidade francesa contemporânea, passando pela situação da Europa nos dias de hoje, suas relações com China e EUA, os movimentos e mobilizações “Altermondialistes”, como o *Act Up*, por exemplo, a ligação entre EUA e o terrorismo global, além do papel das teletecnologias em um mundo altamente mediatizado e as possíveis formas de resistência e mobilizações nesse mundo. Os temas foram abrangentes, mas vale destacar uma questão em particular, considerando o assunto deste artigo. Em um determinado momento da entrevista, Bourmeau pergunta a Derrida: “Como você imagina que o espaço público europeu poderia ser construído, esse elemento ausente de uma construção europeia que já está bem avançada?” (Bormeau; Colard; Lindgaard, 2022, p. 25).<sup>1</sup> A resposta é longa, mas é necessário reproduzi-la aqui. Responde Derrida

Não existe estrada real. Devemos multiplicar os discursos para que a Europa não seja apenas uma união econômica protecionista. A Europa pela qual eu faria campanha seria um lugar de invenção crítica em relação à democracia, deve pensar na reconstrução das democracias contra um certo tipo de hegemonia americana, contra as teocracias muçulmanas e contra uma certa China. É preciso, portanto, multiplicar os discursos e as advertências. Essa é, creio eu, uma das grandes responsabilidades dos intelectuais, daqueles que fazem profissão de pensar e falar no espaço público, eu diria filósofos e juristas em primeiro lugar, economistas também. Outra fraqueza da Europa deve-se, sem dúvida, ao facto de não se ter dotado de uma força militar eficaz e independente. A Europa não tem poder armado que lhe permita intervir no terreno por causas que considere justas. As posições representadas, por motivos complicados, por Chirac e Schroder quando se opuseram à política "unilateralista" de Bush no Iraque, aquelas posições que julguei corretas, quaisquer que fossem suas motivações complicadas, só podiam assumir a forma de oposição verbal no palco da ONU Conselho de Segurança cujas regras estavam sendo violadas. Parece-me urgente que a Europa tenha uma política que não seja americana, nem chinesa, nem árabe-islâmica... É um

pouco utópico para o momento. Mas na história e na memória da Europa (os bons e os maus, o Iluminismo, mas também os piores momentos dos totalitarismos modernos - fascismo, nazismo, stalinismo, *Shoah*, colonialismo e as provações de uma descolonização que não passou sem “crimes contra humanidade”, etc.), nesta “velha” Europa machucada, há um recurso reconhecidamente paradoxal, um recurso “futuro” que deve permitir mudar a situação e as instituições leis internacionais, direito internacional, para resistir tanto aos Estados Unidos e teocratismos islâmicos, aliando-se àqueles que, americanos, árabes, iranianos ou chineses, etc., estão lutando contra a política dominante de seu país. Ninguém é mais digno de pena, por exemplo, do que todos os árabes e muçulmanos que sofrem da mesma forma a repressão (por exemplo, das mulheres) em seu país ou em sua cultura ao serem injustamente associados, na opinião pública mundial, aos crimes terroristas do Al-Qaeda. Estou a pensar muito neles, com amizade e compaixão: por exemplo, nos palestinianos que, enquanto lutam pela legítima e futura independência do seu Estado, condenam os atentados suicidas, mas também nos israelitas que lutam contra Sharon, e às vezes recusam algumas das missões que lhes são atribuídas, etc. (Bormeau; Colard; Lindgaard, 2022, p. 25-27, tradução nossa).<sup>2</sup>

Voltemos à obra de Salcedo à luz do que foi dito por Derrida. Derrida anseia por um repositionamento da Europa face aos grandes problemas e crises humanitárias, históricas e atuais, que afetam o mundo, reconhecendo, inclusive, que a própria Europa foi vetor e incubadora de muitas dessas tragédias. Todavia, dentro dessa Europa cicatrizada, ferida e marcada, diz ele, há uma fonte paradoxal, uma fonte de um porvir que deverá permiti-la modificar essa situação, as instituições internacionais, sobretudo o direito internacional, como um lugar de resistência aos movimentos extremistas dominantes da contemporaneidade.

Salcedo trinca o piso do grande hall expondo-o como uma fenda, uma ferida, talvez uma veia aberta; alusão à obra de Eduardo Galeano? A ação é brutal e contundente. Indelével, como é a herança maldita que ainda nos nossos dias assola a América Latina, a obra, mesmo depois de encerrada, permanece como uma cicatriz, uma ferida cicatrizada exposta como uma “obra” da obra. A rachadura, ao ser preenchida para reconstituição do piso, deixa de ser, tornando-se outra no momento de sua “des-montagem” (Figura 3 e 4). Ela foi, mas



Figura 3: Doris Salcedo, *Rastro de Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2023. Giovana Giosa, 2023.

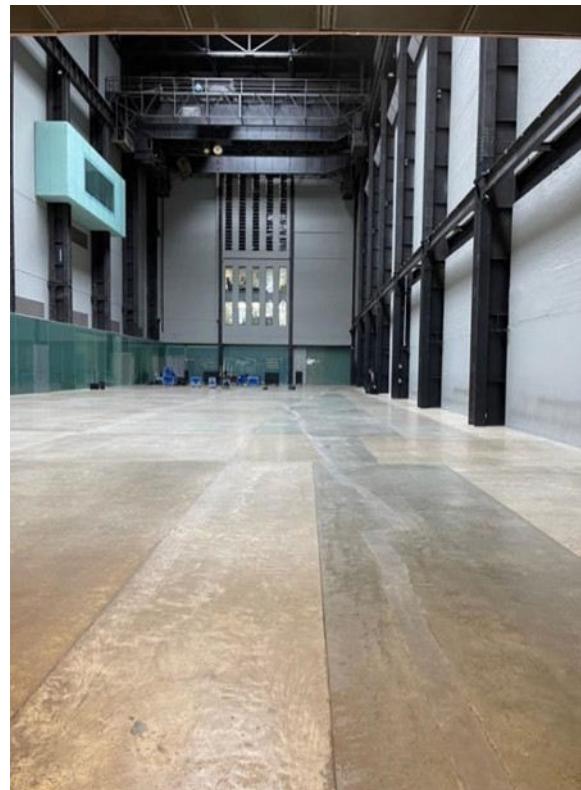


Figura 4: Doris Salcedo, *Rastro de Shibboleth*, Turbine Hall, Londres, 2023. Giovana Giosa, 2023.

ainda é, ou melhor, ela foi e ainda é, persistindo como outra obra na obra. Podemos dizer que a obra não foi desmontada, mas sofreu uma ‘*dislocation*’, uma torção, um desencaixe semântico, tornando-se outra sem deixar de ser.

Pelo fato de a artista ter introduzido um molde feito em concreto a partir de uma rocha colombiana, além de uma tela de arame, também levado da Colômbia, no interior da rachadura, o apagamento de fronteiras e contaminação de contextos é produzido de forma concomitante à criação de uma nova “fronteira”. Essa “fenda-fronteira” cria e recria limites temporais e territoriais entre os continentes, o que nos permite aventar a hipótese de que, pela obra, o passado colonial da América Latina é evocado, ao se infiltrar nas “fundações” da instituição europeia, mantido lá mesmo depois da rachadura fechada.

Esse ato intencional da artista, de cruzamentos de fronteiras ao criar uma, parece guardar uma discussão sobre os limites da ideia de contextos contaminados. Materiais de outro lugar são enxertados e fundidos, pela rachadura, no piso existente. Esse material estrangeiro introduzido a partir de um ato violento, mas que, por assimilação e ajuste, funde-se ao existente, parece aludir à própria história da América Latina, a partir da colonização europeia. Processos descolonizadores talvez necessitem de contaminações cruzadas de seus respectivos contextos. Não há descolonização sem enxertos contaminantes.

Se a Europa é um continente ferido, marcado pelos horrores em seu interior por ela própria gestados, ela também foi o vetor, como todos sabemos, de horrores cometidos durante séculos na América Latina. Por séculos, ações extrativistas direcionadas aos humanos e não humanos, aos seres vivos e não vivos marcaram a presença europeia no continente. Cinzas eram um dos produtos dessa ação brutal no continente. Cinzas de corpos, de florestas, de plantações e de quilombos. E Derrida reconhece esse legado e peso como uma indelével cicatriz.

Entretanto, a Europa, de forma paradoxal, também se transforma hoje no espaço de gestação de outras políticas de resistência. Artistas, escritores e filósofos encontram suporte e respaldo para suas denúncias e manifestações, inclusive contra o próprio continente que os acolhe; apenas para ficar no campo de reconhecidos intelectuais, de Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop a Achille Mbembe e Bachir Diagne, passando pelos incontornáveis Frantz Fanon e Aimé Césaire, além do próprio Derrida. Os exemplos recentes são incontáveis.

Salcedo teve liberdade para criar uma obra que, ao mesmo tempo, a partir da extração, colapsou o chão do principal espaço do lugar e, depois do período de exposição da obra, deixou como herança [in]voluntária um rastro de si-mesma (ou seria um gozo, um texto de *jouissance*<sup>3</sup> no sentido “barthesiano” do termo?), talvez, para nos lembarmos de que atos violentos nunca deverão ser completamente apagados, mesmo em desejadas restituições.

Se a América Latina pode ser vista como uma fênix, um continente aparentemente sempre capaz de renascer das cinzas, de renascer do fogo que sempre a consumiu, a queimou e ainda a queima, *Shibboleth* renasce como cinza perene de uma obra efêmera.

A obra, a fenda no chão, tornou-se uma espécie de negativo da obra que seria deixada como rastro dela mesma. Ao ser “apagada”, a obra [re]surge como outro dela própria, marca acinzentada no chão, uma mancha cripta. A obra é um testemunho do encontro da morte com a vida, uma obra que precisa morrer para que sobreviva como rastro, resistente à própria morte, tal como a América Latina.

A resistência ao apagamento permanece como mancha que se edifica como outra obra, como um outro *ergon* (a obra), ou como um *parergon* (o fora-da-obra na obra) advindo de um *ergon*, que o deforma sem destruí-lo ao advir. *Shibboleth* pode ser, então, um duplo *parergon*, uma intervenção que deforma o lugar e é deformada, luxada e deslocalizada por ele. O *parergon*, borda, mas algo incorporado, a bordo, é capaz de desencadear e encadear novas significações. Conforme Derrida, em *La Vérité en peinture* (1978, p. 63, tradução nossa):<sup>4</sup>

Um *parergon* vem contra, ao lado e em demasia do *ergon*, do trabalho feito, do fazer, da abertura, mas não se afasta, ele toca e coopera, a partir de um certo fora, dentro da operação. Não apenas fora, não apenas dentro. Como um acessório que somos obrigados a acolher na borda, a bordo. É, primeiramente, um a bordo.

## **Um Parergon ergonal na Tate**

A obra *La vérité en peinture* diz respeito a tudo aquilo que está fora da obra, mas que interfere na “leitura” e apreensão da obra (desde a moldura, a assinatura do autor, o mercado da arte, os discursos produzidos até o lugar no qual a obra está), que age na obra, em diferentes graus de fusão com a obra, como um suplemento, excessivo ou não, um fora, um de-fora que interfere na obra. Se o *parergon* é esse fora-dentro da obra, uma inscrição feita na obra, o *ergon*, mas que, muitas vezes parece já fazer parte da obra, um além da obra na obra, a(s) obra(s) de Salcedo são *parergons ergonais* temporais. A primeira obra, a fenda, funde-se ao museu, alterando-o. A fenda, uma invaginação, um corte, inscreve-se em outro *ergon*, o museu, para torná-lo um outro dele mesmo, um suplemento dele mesmo. Ao retirar, extrair matéria do museu, Salcedo torna o museu suporte da obra e a própria obra, *parergon*.

A obra da artista não ocupa o monumental, vasto (outro *parergon*) hall de exposições da Tate Modern, ao contrário, aparece ao subtrair-se dele, uma anti-escultura. Como fenda, ou ferida, ou, posteriormente, como cicatriz, ela se mantém em uma discreta posição intermediária entre uma denúncia abstrata, polissêmica, em um primeiro momento, [consideremos como a primeira obra] e o luto, rastros da obra que denunciam o que foi apagado, que permanece lá como fantasmagoria de si-mesma e da própria história.

Instalação, escultura, a obra é uma escultura em negativo, abertura no piso, uma instalação que abisma, que coloca em abismo os pressupostos do que seja instalação ou escultura. Anti-escultura, infra-escultura e vala, a obra surge a partir da escavação, a partir de um abismo criado no grande vazio, uma obra que abissaliza não só a *Turbine Hall* ou a Tate Modern, mas vai além em sua imanente violência. Salcedo escava para expor, expor as entranhas do museu, do continente. Uma obra que se instala nas entranhas, hóspede

convidado que se invagina, recusando-se a se interiorizar, expondo-se como escavação, que depois se transforma em uma sepultura insepulta, sombra grisalha no chão da *Turbine Hall*

Denunciando apagamentos, extermínios e incinerações históricas, *Shibboleth* se instala ruindo; não há intimidade, apesar da invaginação. Contraditória, ela aparece ao subtrair matéria do lugar e inclui-se excluindo matéria. Demasiada e demasiadamente discreta, sepulta-se como fenda que arruina e, depois, como rastro que une, cesura. Resistindo a unir-se se apagando, torna-se outro de si-mesma, no momento de restituição do suporte. Não há restituição total, não pode haver; a história produz indeléveis marcas que impedem a completa restauração ou recomposição. As linhas de demarcação e discriminação de sua existência são preservadas ao ser reintegradas no processo de recomposição dos “alicerces” do chão da *Turbine Hall*. A fissura se torna uma contra-senha, *schibboleth* às avessas, marca diferencial que une. A distinção permanece ao se almejar a indistinção. Rastro com outro tom no chão, um discreto tom, marca de sua quase indistinção. Cesura.

*Shibboleth* é um dispositivo que brutaliza o lugar que a acolhe, assombrando-a como rastro de um passado colonial com sinal invertido. Há um deslocamento do sentido do chão da *Turbine Hall*; o próprio chão torna-se a obra, uma nova e histórica geografia territorial, política e social, um anti-objeto (Salcedo utiliza a expressão anti-monumento para se referir a suas obras), uma moldeira de impressão transformada em instalação artística. Pela arte, potentes deslocamentos históricos são realizados. O poder de um lugar talvez não esteja no seu “*genius loci*”, no que ele é, mas em sua capacidade de tornar-se outro sem deixar de ser. Como diz Georges Didi-Huberman:

Gênio do não-lugar”: poder recíproco da assombração sobre o lugar (coloca-o em movimento, condena-o a um deslocamento) e do lugar sobre a assombração (reconfigura-o dando-lhe um campo de ação física). A assombração como lugar (torna-se algo mais que um espírito) estabelece o lugar como assombração (torna-se algo mais que um espaço) (Didi-Huberman, 2001, p. 136, tradução nossa).<sup>5</sup>

Didi-Huberman chama inclusive de “*genius deloci*” (2001, p. 131) o caráter fatalmente “deslocado” de toda forma espectral. A potência da *Turbine Hall* está em sua capacidade de servir como placa de impressão; aliás, sua empatia foi amplamente testada pela instalação “montada” e, depois, pelo que restou dela quando foi “desmontada”. O chão manteve sua função de placa de impressão, agora como impressão do que restou da própria obra. De suas cinzas, surge um rastro acinzentado fundido ao lugar, mancha e marca indeléveis impressas no piso, suporte-impressão. O rastro da instalação profana, contamina o piso da *Turbine Hall*; não é mais a obra que resta, mas sua restância, suas cinzas que restam como traço de um outro.

O espaço é remarcado, metamorfoseado pelas cinzas da obra de Salcedo. Torna-se assombração de si mesmo. Remendado, remarcado pelos rastros de *Shibboleth*, agora o chão também nos olha como lugar usado e há uma inegável ancestralidade, evidência de apropriação anterior que deixou marcas. O poder do lugar está em sua capacidade de ser não-lugar, lugar de qualquer um, lugar de impressões e marcações que se instalaram, ficaram, alteraram o lugar e são alterados por ele; não se apropriam dele, passam a ser com ele, uma existência e convivência recíproca. Na obra acima citada, Didi-Huberman discute o poder do lugar através da obra “*Delocazione*”, de Claudio Parmigiani, obra sobre suportes, sobretudo paredes, esfumaçados, manchados e marcados pela remoção dos objetos.

O que resta a partir dessa remoção, dessa ausência dos objetos? Um potente espaço grisalho, lugar das sombras, do silêncio, fantasmagórico. Segundo Didi-Huberman, “tanto o poder da assombração metamorfoseia o espaço – dando nascimento ao lugar – como o poder do lugar reconfigura a própria assombração” (Didi-Huberman, 2001, p. 142, tradução nossa).<sup>6</sup> Delimitações e demarcações sem fronteiras, a obra de Salcedo reinventa o lugar como lugar miscigenado, do contato, mas também é reinventada por ele ao se tornar uma linha grisalha no piso. *Shibboleth* é uma obra intervalar, uma ferida cujo sepultamento se transforma em uma cicatriz sinal de permanente luto. O luto permanece como um desvio



Figura 5: Doris Salcedo, *Fragmentos*, Bogotá. Lokman Ilhan.  
Anadolu Agency.

reminiscente do intervalo. O remendo, o reparo do piso que sepulta a obra, um *parergon*, um fora da obra se torna uma obra da obra, um *parergon ergonal*, fora e dentro da obra, além da obra na obra.

## Cinzas e ruínas

Cinzas são o que resta de uma incineração, da queima do arquivo, do que foi arquivado como sagrado. O sepultamento também é um arquivo que produz cinzas. O sepultamento da obra produz rastros, cinzas, que não devem ser restituídas ou retornar à origem, são um outro proveniente do próprio sepultamento. Sepultar não é apagar nem tampouco esquecer. *Shibboleth* aponta um caminho para o não apagamento daquilo que é capaz de criar intervalos na história. Nesse arquivamento-sepultamento da obra, a reminiscência se torna material, material de reminiscências que devem ficar como luto, como vigília, como início de uma outra história, diferenciação de si-mesma. As possíveis representações simbólicas e

históricas de *Shibboleth*, parergons da obra, tornam-se reminiscências de algo ainda por vir, reminiscências de um futuro. Ruptura que se tornou juntura, sem completa restituição. Oportuno recorrer a Derrida:

As cinzas permanecem. Há cinza acolá, traduzida, a cinza não é, não é o que é. Resta do que não é, apenas para recordar às suas profundezas quebradiças apenas o não-ser ou a presença. O ser sem presença não esteve e não estará mais onde há cinzas e essa outra memória falaria. Lá, onde a cinza significa a diferença entre o que resta e o que é, chega aí? (Derrida, 1987, p. 230, tradução nossa).<sup>7</sup>

Conforme Derrida, cinzas restam, mas não restam mais como a coisa que foi, as cinzas são restos da coisa que se tornaram outra coisa. Não sendo mais o que as originou, as cinzas são um outro da coisa, ou desse *ergon*, tornando possível pensá-lo ou o que foi sua história, uma história revisitada pelo que restou e resta dela, e que a torna possível de ser revisitada, recontada. O rastro grisalho que resta na *Turbine Hall* permite que continuemos olhando para trás em direção a um porvir. Como a figura alegórica do *Angelus novus*,<sup>8</sup> a partir da tela de Paul Klee, criada por Walter Benjamin, por meio da qual o autor disserta sobre o conceito de história, uma história vista como tempestade, tempestade de uma modernidade baseada em um progresso que não cessa, que transforma tudo em ruínas, cinzas. No entanto, é pelas cinzas, pelas ruínas e, apenas por elas, que há, ainda, uma possibilidade de se recompor a história.

Elas são um passado ainda capaz de produzir um outro futuro. Ruínas são um passado que não passa, permanecendo como testemunha de um tempo infiltrado em outro, e com potencial para novos arruinamentos e novos encaminhamentos. Ruínas retraçam a realidade por se inserirem como fragmentos de outras realidades. *Shibboleth* evoca outras realidades, outros tempos, arruina e retraça ao se instalar e, depois, ao permanecer como rastro de si-mesma e como uma marca diferenciadora instalada no interior de um território homogêneo.

Conforme Sophie Lacroix, em sua obra intitulada *Ruine*, “a história nasce da ruína e se encaminha em sua direção” (Lacroix, 2008, p. 63),<sup>9</sup> ou, como diz Derrida (1990, p. 69), “na origem, houve a ruína”.<sup>10</sup> A ruína é resto e início, convulsão espaço-temporal, morte e nascimento, experiência arcaica renovada. Rupturas e junturas, cesuras do tempo. O que restou da obra de Salcedo, tal como uma ruína, ameaçada de desaparecimento, instaura uma experiência da presença da ausência, de algumas ausências, seja dela própria ou de um passado distante.

Acompanhando, à distância, as reflexões de Sloterdeijk (2023) em torno da cor cinza, a cor, segundo muitos, da indiferença, do neutro, do tédio, o rastro da obra de Salcedo, ao contrário, permanece como uma linha de separação entre a afirmação e a negação de sua existência. Rastro de um indelével rastro, de um violento gesto histórico-estético-político, o que resta da obra permanece como contraste, uma fronteira entre mundos marcada pelo contraste que não pode e não quer ser apagado, mas mantido como algo disjunto, união em permanente diferenciação. Existindo como contraste, marca espectral, o rastro da rachadura é o terceiro, nem um, nem outro, como cinza, nem preto, nem branco. Uma zona cinzenta a permanecer remarcada pela diferença que cria entre a ruptura e a união, um território calcinado por ambos.

## **Consideração final**

Sobre o que, ou, para onde caminhamos? O que arruinamos e sepultamos à medida que caminhamos em um progresso ininterrupto de produção de ruínas, apagamentos? O chão remendado da *Turbine Hall* aponta que uma certa cultura de fechamentos é condição para construção de discretas junturas. Cesura pode ser ruptura, mas também cicatriz, *schibboleth* como anti-*schibboleth*, um fio duplo, marca diferencial que une. Fendas podem ser meio para rupturas e aberturas a novas junções. Junções que, contudo, deveriam deixar rastros, vestígios das rupturas das quais resultaram e necessários à experiência histórica.

O chão remendado da Tate Modern nos lembra que ruínas e arruinamentos são passados que não podem e não devem passar. O chão como campo de inauditas memórias e arruinamentos civilizatórios tem sido um vetor de criação de algumas impactantes obras de Salcedo; um exemplo, a obra intitulada *Fragmentos*, de 2008, em Bogotá. Instalação de 800m<sup>2</sup>, composta 1296 “lajes” de 60x60cm, cada uma delas feita a partir do derretimento (novamente, incineração, “cinzas” e o legível que se torna quase ilegível) de 37 toneladas de armas entregues pelas guerrilhas da FARC após acordo com o governo colombiano (Figura 5).<sup>11</sup>

Nessa obra, o sereno piso negro uniforme, em contraste com as paredes brancas, carrega, no seu ser, uma história de medo, violência, morte e resistência. Pelo novo “chão” caminhamos sobre rastros de um período violento da história colombiana. *Shibboleth*, *Fragmentos*, palavras de divisão, violenta produção de gaps e diferenças, pelas singularidades de uma suposta unidade ou todo percebemos e [re]pensamos a história, que insistimos apagar, superar, não pronunciar ou sequer sobre a qual pensamos.

O chão é um *schibboleth* visível e inaudito para Salcedo, registro de indeléveis marcas, mesmo que transmutações tenham se operado em suas materialidades; pelos rastros desse arruinamento histórico, desse mundo em ruínas, revisitamos a própria história. O chão é o espelho e arquivo de nossa sociedade e história para Salcedo, palimpsesto que se invagina e se funde ao se instalar “sobre” o suporte.

O chão da *Turbine Hall* é um espelho que nos mira em seu decaimento que também é nosso, um decaimento que não deve ser restituído à ordem original, mas permanecer como consciência histórica e face mais fiel de um mundo decaído que se afirma como realidade próxima e distante, ruptura e reconciliação, fissura e juntura, cesura. *Shibboleth*, a marca de exclusão se tornou marca de pertencimento.

Conforme Derrida “a proximidade não suprime a distância, ela não é o contrário da distância, ela reconcilia o distante, mas como distante, ela o guarda como distante” (Derrida, 2021, p. 121, tradução nossa).<sup>12</sup> *Shibboleth*, a marca de exclusão, de distanciamento, tornou-se marca de proximidade, pertencimento e fusão. Onde há *schibboleth*, não pode haver esquecimento, não pode haver arquivamento sem algo restar como rastro e já traço de um outro.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BORMEAU, Sylvain; COLARD, Jean-Max; LINDGAARD, Jade. **Si je peux faire plus q'une phrase**: entretien avec Jacques Derrida. Paris: AOC, 2022.
- DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Réunion des musées nationaux, collection “Parti Pris”. Paris: [S.e.], 1990.
- DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Paris: des femmes-Antoinette Fouque, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Hospitalité volume I**. Paris: Seuil, 2021
- DERRIDA, Jacques. **Schibboleth para Paul Celan**. Tradução de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **Donner le temps II**. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Génie du non-lieu**: air, oussière, empreinte, hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

LACROIX, Sophie. **Ruine**. Paris: Éditions de La Villette, 2008.

SALCEDO, Doris. Texto de apresentação da obra *Shibboleth*. In: SALCEDO, Doris. Basel: Fondation Beyeler, 2023.

SLOTERDEIJK, Peter. **Gris**. Paris: Payot, 2023.

## NOTAS

1 Comment imaginez-vous que puisse se bâtir l'espace public européen, cet élément manquant d'une construction européenne déjà bien avancée?

2 Il n'y a pas de voie royale. Il faut multiplier les discours pour que l'Europe ne soit pas seulement une union économique protectionniste. L'Europe pour laquelle Je militerais serait un lieu d'invention critique à l'égard de la démocratie, elle doit penser le refondre des démocraties contre certain type d'hégémonie américaine, contre les théocraties musulmanes, et contre une certaine Chine. Il faut donc multiplier les discours et les mises en garde. C'est là, je le crois, l'une des grandes responsabilités des intellectuels, de ceux qui font profession de réfléchir et de parler dans l'espace public, je dirais des philosophes et des juristes en premier lieu, des économistes aussi. Une autre faiblesse de l'Europe tient sans doute au fait qu'elle ne s'est pas dotée d'une force militaire efficace et indépendante. L'Europe n'a pas la puissance armée qui lui permette d'intervenir sur le terrain pour des causes qu'elle juge justes. Les positions représentées, pour des motivations compliquées, par Chirac et Schroder quando ils sont opposés à la politique "unilatérale" de Bush en Irak, ces positions que j'ai jugées justes, quelles que soient leurs motivations compliquées, ne pouvaient que prendre la forme d'oppositions verbales sur la scène du Conseil de sécurité de l'ONU dont les règles étaient violées. Il me paraît urgent que l'Europe dispose d'une politique qui ne soit ni américaine, ni chinoise, ni arabo-islamique...C'est un peu utopique pour le moment. Mais dans l'histoire et la mémoire de l'Europe (la bonne et la mauvaise, les Lumières mais aussi les pires moments des totalitarismes modernes - fascisme, nazisme, stalinisme, la Shoah, le colonialisme et les épreuves d'une décolonisation qui n'est pas allée sans "crimes contre l'humanité", etc), dans cette "vieille" Europe meurtrie, il y a une ressource certes paradoxale, une ressource "d'avenir" qui devrait lui permettre pour changer la situation et les institutions internationales, le droit international, de résister et aux États-Unis et aux théocratismes islamistes, en s'alliant à ceux qui, Américains, Arabes, Iraniens ou Chinois, etc., luttent contre la politique dominante de leur pays. Personne n'est plus à plaindre, par exemple, que tous les Arabes et les musulmans qui souffrent aussi bien de la répression (par exemple des femmes) dans leur pays ou dans leur culture tout en étant injustement associés, dans l'opinion publique mondiale, aux crimes terroristes du type Al-Qaeda. Je pense beaucoup à eux, avec amitié et compassion: par exemple aux Palestiniens qui, tout en luttant pour l'indépendance légitime et à venir de leur État, n'en condamnent pas moins les attentats-suicides, mais aussi aux Israéliens qui luttent contre Sharon, et parfois refusent certaines des missions qu'on leur assigne, etc.

3 Em *Le plaisir du texte* (Barthes; Roland, 1973, p. 22-23), Barthes faz uma distinção entre texto de prazer e texto de gozo. "Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, elle est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage". [Texto de prazer: aquele que contenta, preenche, provoca euforia; quem vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo tédio), abala os fundamentos históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e suas memórias, colocadas em crise em sua relação com a linguagem].

4 Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors, ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à -bord.

5 Génie du non-lieu»: pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (le met en mouvement, le condamne au déplacement) et du lieu sur la hantise (le reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise en tant que lieu (devient quelque chose de plus qu'un esprit) établit le lieu comme obsédant (devient quelque chose de plus qu'un espace).

6 autant le pouvoir de la hantise métamorphose l'espace – donnant naissance à um lieu – autant le pouvoir du lieu reconfigure la hantise ele-même.

7 Reste la cendre. Il y a là cendre, traduis, la cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence. L'être sans présence n'a pas été et ne sera pas plus là où il y a cendre et parlerait cette autre mémoire. Là, où cendre veut dire la différence entre ce qui reste et ce qui est, y arrive-t-elle, là?

## NOTAS

---

8 No Aforismo IX, em *Sobre o conceito de história*, Benjamin diz: “Há um quadro de Klee, Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas, do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (Benjamin, 2012, p. 14). A ruína que se anuncia como futuro, à frente, é a ruína do passado. A obra de Salcedo, alegoria da ruína, e que também denuncia o arruinamento cultural “civilizatório”, ao arruinar [literalmente] uma instituição cultural, resta como memória de passado e futuro na Tate Modern, sem interrupção, sem restituição, marca indelével.

9 L'histoire naît de la ruine et achemine vers elle.

10 à l'origine, il y eut la ruine.

11 Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/02/19/fugas/noticia/doris-salcedo-convidanos-pisar-armas-farc-1995411>.

12 la proximité ne supprime pas l'éloignement, elle n'est pas le contraire de l'éloignement, elle rapproche le lointain mais comme lointain, elle le garde comme lointain.