

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Janaína Miranda Lima Silva

**Por uma arte decepcionante: o *menor* como prática  
estético-política na obra de Gabriel Orozco**

Rio de Janeiro  
Outubro de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Janaína Miranda Lima Silva

**Por uma arte decepcionante: o *menor* como prática  
estético-política na obra de Gabriel Orozco**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro  
Outubro de 2016

### CIP - Catalogação na Publicação

S586u Silva, Janaina Miranda Lima  
Por uma arte decepcionante: o menor como prática  
estético-política na obra de Gabriel Orozco /  
Janaina Miranda Lima Silva. -- Rio de Janeiro, 2016.  
89 f.

Orientador: Mauricio Lissovsky.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2016.

1. Arte contemporânea. 2. Decepção. 3. Menor. 4.  
Fotografia. I. Lissovsky, Mauricio, orient. II.  
Título.

**Por uma arte decepcionante: o *menor* como prática  
estético-política na obra de Gabriel Orozco**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Mauricio Lisovsky  
Orientador PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dr. Antônio Pacca Fatorelli  
PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu  
PPGCOM/UERJ

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2016.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR JANAÍNA MIRANDA LIMA SILVA NA  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**


Aos trinta e um dias do mês de outubro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 142 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Janaína Miranda Lima Silva, intitulada: "**Por uma Arte Decepcionante: o menor como prática estético-política na obra de Gabriel Orozco**", perante a banca examinadora composta por: Maurício Lissovsky [orientador(a) e presidente], Antonio Pacca Fatorelli e Leandro Pimentel Abreu. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

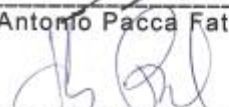
aprovada       reprovada       aprovada mediante alterações


E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2016

  
Maurício Lissovsky [orientador(a) e presidente]

  
Antonio Pacca Fatorelli [examinador(a)]

  
Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]

  
Janaína Miranda Lima Silva [candidato(a)]

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, por todo [infinito] apoio.

Ao Mauricio Lissovsky, pela generosidade e confiança inestimáveis.

Aos amigos Jane Teixeira, Denise Camargo, Marília Loureiro e Manuel Neves, pela valiosa colaboração e disponibilidade em viabilizar meu acesso às publicações essenciais.

Aos amigos da ECO, Fernanda Rocha Miranda, Daniela Name e Leandro Pimentel, pelas conversas e apoio durante o processo.

Aos professores da Pós, pelas aulas que me abriram novos mundos.

A Lisette Lagnado, Marta Mestre e aos amigos da EAV Parque Lage, pelas conversas e trocas valiosas.

A Carlos Henrique de Lima, Carlos Henrique Siqueira, Cláudia Linhares Sanz, Daniel Decanini, Guilherme Mohallem, Hugo Sá, Ivy Batista, Juan Torassa, Leno Veras e Liana Lessa, por terem sido grandes incentivadores.

A Tainá Azeredo e Gabriel Bogossian, por abrirem as portas da Casa Tomada para que o processo e as dúvidas decorrentes desta pesquisa fossem compartilhados.

A Maíra Mendes Galvão pela revisão.

A CAPES pela bolsa de mestrado concedida, sem a qual não teria tido a oportunidade de me dedicar à pesquisa.

## RESUMO

SILVA, Janaína Miranda Lima. Por uma arte decepcionante: o menor como prática estético-política na obra de Gabriel Orozco, 2016. 89f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente dissertação investiga a prática artística de Gabriel Orozco a partir de treze obras, produzidas entre 1990 e 1998, e uma exposição, realizada em 2016, apoiando-se, primordialmente, em textos de Gilles Deleuze & Felix Guattari, a fim de compreendê-la a partir do conceito de *menor*, elaborado pelos filósofos a partir dos diários de Franz Kafka. Pretende-se, mais especificamente, compreender a noção de *decepção*, empregada recorrentemente pelo artista em seus textos e falas públicas e, no entanto, pouco analisada pela crítica de arte. Para tal, o corpo de obras e conceitos é analisado segundo os três coeficientes de minoridade, a saber: a desterritorialização, a natureza estético-política da arte e a sua capacidade de agenciamento coletivo.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Decepção. Menor. Fotografia.

## **ABSTRACT**

The present master thesis investigates the artistic practice of Gabriel Orozco from the perspective of thirteen works produced between 1990 and 1998, and a 2016 exhibition. The study relied primarily on the work of Gilles Deleuze & Felix Guattari, aiming to understand the artist's practice with a basis in the concept of minor, which was elaborated by both philosophers based on Kafka's diaries. It is more specifically intended to understand the notion of deception, recurrently mentioned on Orozco's papers and public speeches and, nevertheless, scarcely regarded by art criticism. With such intention, the corpora of works and concepts are thus analyzed through the three coefficients of minority, namely: the deterritorialization, the political and aesthetic nature of art and its capacity of collective engagement.

**Keywords:** Contemporary Art. Deception. Minor. Photography.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. Desterritorialização</b> .....	32
1.1 Operação crítica .....	32
1.2 Desvelar o cotidiano e submetê-lo ao desequilíbrio .....	34
1.3 Inoperar limites e definições .....	42
1.4 Desterritorializar-se enquanto singularidade artista .....	48
<b>2. Natureza política da arte</b> .....	54
2.1 Antilirismo .....	54
2.2 Gagueira, falha e decepção .....	56
2.3 Indicialidade e performatividade na fotografia .....	62
2.4 Recusa .....	67
<b>3. Agenciamento coletivo</b> .....	71
3.1 Jogo, decepção e eternidade .....	71
3.2 Tempo-mapa: a poeira .....	77
<b>Conclusão</b> .....	78
<b>Referências bibliográficas</b> .....	80
<b>Anexo</b> [ <i>Llevo años muerto</i> ] .....	86

## INTRODUÇÃO



Fig. 1: Gabriel Orozco, aos quatro anos, em Cuernavaca, Morelos, México, 1966.

Filho de Cristina Félix Romandía e Mario Orozco Rivera, pintor muralista, Gabriel Orozco (GO) nasceu em 1962, em Jalapa, estado de Veracruz, México. Cresceu em contato com a geração de muralistas da qual o seu pai fez parte – ao lado de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera. Criado em um ambiente de esquerda, cercado por discussões sobre arte e política, Gabriel Orozco e sua irmã, Alejandra, estudaram em uma escola liderada por um grupo comunista e, em 1981, aos 19 anos, Gabriel ingressou na Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP/UNAM), na qual graduou-se em 1984. Ao longo de sua graduação, teve a oportunidade de experimentar técnicas como desenho vivo, pintura, gravura e, embora a universidade também oferecesse disciplinas como escultura e fotografia, linguagens que viriam a se tornar centrais em sua prática posterior (POBOCHA & BYRD 2009: 46), preferiu não as cursar por considerar a abordagem de seu programa conservadora.

Em setembro de 1985, um terremoto abalou a Cidade do México, destruindo grandes áreas e provocando inúmeras mortes. A cidade encontrava-se em ruínas, coberta de poeira, sem eletricidade e com o tráfego interrompido pelos escombros. Conforme narra o artista<sup>1</sup>, o acontecimento lhe trouxe uma consciência sobre a cidade em um estado de vulnerabilidade que o intrigou e culminou em um interesse pela fotografia. Enquanto fazia longas caminhadas, procurando auxiliar as vítimas, fotografava a cidade deformada pelo abalo da terra. Para Orozco, o aspecto não espetacular da poeira e das ruínas expressava melhor a sua experiência com a tragédia do que fotografar pessoas sofrendo. Conforme sugere a curadora Mariana Gruener, teria sido nesse contexto que Orozco e outros jovens artistas da época frequentaram o *Taller de los Lunes*, criado pelo fotógrafo Pedro Meyer por ocasião do desastre, com o intuito de aprender uma prática documental (GRUENER 2015). Para além do ensino da técnica fotográfica, os encontros com Meyer eram um espaço para discussão e questionamento das formas de expressão artísticas da época e um ambiente privilegiado para pensar a desgastada autorreferencialidade mexicana.

No início dos anos 80, o ensino de arte no país era extremamente nacionalista e fechado, decorrente de uma postura antiamericanista. Em 1986, Orozco deixou o México e mudou-se para Madrid, para estudar no Círculo de Bellas Artes. A Espanha vivia um momento de abertura, após a morte do ditador Franco, que resultava em um ambiente extremamente fértil, onde pôde ter acesso a inúmeras publicações e exposições de artistas conceituais que marcaram definitivamente a sua trajetória, tais como John Cage, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark e Joseph Beuys, expandindo o seu interesse para as possibilidades da escultura.

Durante os primeiros anos de sua produção, dedicou-se a desenvolver pinturas e desenhos geométricos, de forte influência bizantina e russa, que lhe chamavam a atenção não pelo caráter religioso, mas por sua natureza material (POBOCHA & BYRD 2009: 46). Foi em Madrid, no caminho para as aulas no Círculo de Bellas Artes, que Orozco fez os seus primeiros experimentos com objetos encontrados. No caminho, havia um terreno que funcionava como depósito de madeira, onde encontrava uma variedade de materiais descartados com os quais criava *assemblages in situ*, para então abandoná-las. Foi nesse período que uma prática baseada na impermanência do gesto escultórico,

---

<sup>1</sup> Entrevista não publicada concedida à historiadora da arte Paulina Pobocho, entre maio e junho de 2008, mencionada em: POBOCHA, Paulina & BYRD, Anne. Chronology 1981-1991: Early Years. In: *Gabriel Orozco*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 46.

dissociada da monumentalidade, emergiu (POBOCHA & BYRD 2009: 48; TEMKIN 2009: 12).



Fig. 2: *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, 1988.  
Mauricio Maillé, Mauricio Rocha e Gabriel Orozco.

De volta ao México, em 1987, Orozco foi abordado por um grupo de artistas ligeiramente mais jovens, interessados em um formato de ensino independente que diferisse do modelo institucional paternalista, ancorado, fundamentalmente, no ensino de saberes técnicos artesanais e ancestrais (CRUZVILLEGAS 2000: 177). O grupo se encontrava uma vez por semana na casa de Orozco, em Tlalpan, e era formado por Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri e Jerônimo López, além de outros que se juntavam ao grupo ocasionalmente. De nome mutável, o grupo chegou a se chamar *Taller Mauricio Garcés*, *Taller ahí viene Carlitos*, *Taller Ben Johnson*, *Taller La Tallera*, *Taller General* e *Taller de los Viernes*, como ficou mais conhecido (CRUZVILLEGAS 2000: 196), em referência ao *Taller* de Pedro Meyer. Ainda que não fosse um grupo formal “com fronteiras estritas, nem premissas ideológicas e manifestos” (OBRIST 2005: 200), buscavam dar continuidade à proposta de Meyer de pensar as práticas artísticas distanciadas dos cânones nacionais (embora Orozco resistisse à

posição de "maestro" do grupo, sendo mais um provocador de diálogos e questionamentos sobre os trabalhos e questões pertinentes a cada um dos integrantes). Após quatro anos de existência, as reuniões do grupo deixaram de ser regulares e acabaram assumindo um caráter ainda mais informal, propício a abarcar as atividades dos artistas que, agora, viajavam com frequência. Nos anos seguintes, alguns integrantes começaram a abrir os seus próprios *talleres* com artistas ainda mais jovens, estabelecendo uma comunidade por onde fluía a informação e o diálogo (OBRIST 2005: 200).

Os trabalhos de Orozco nada tinham a ver com o Surrealismo ou o Neomexicanismo<sup>2</sup>, gêneros mais populares e comerciais no México (POBOCHA & BYRD 2009: 51). Em 1987, o seu trabalho *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, proposto em parceria com o artista Mauricio Maillé e o arquiteto Mauricio Rocha à Sección de Espacios Alternativos, foi premiado, atraindo, pela primeira vez, o interesse do circuito local. A obra era uma ostensiva estrutura de madeira posicionada na entrada do Museu de Arte Moderna da Cidade do México, que parecia segurar as paredes e entradas da instituição. O trabalho comentava diretamente o terremoto de 1985 e a falta de habilidade do governo em lidar com a situação. Dois anos após o desastre, parte da cidade ainda permanecia em ruínas e coberta de entulhos. Patrocinado pelo governo, o salão representava uma das únicas oportunidades dedicadas a jovens artistas, cuja produção abrangia instalações, arte efêmera, *readymades* e práticas pouco convencionais no país na época.

El sismo permitió contemplar la capacidad organizativa de la sociedad civil, así como la esclerótica inercia administrativa del gobierno para generar soluciones, improvisadas por la gente común. Aquella instalación no solamente apelaba a la consciencia de lo público, sino también al estado del arte, sus instituciones y sus representantes. La afirmación implícita en esta obra in-situ fue enfatizada por una irónica circunstancia: un conjunto de collages iconoclastas elaborados por Rolando de la Rosa, incluidos en "Espacios Alternativos" ese año, generó un exacerbado malestar en un grupo católico de la ultraderecha, denominado Pro-Vida, el cual exigió retirar inmediatamente las obras y tomó por asalto las instalaciones del museo, hecho que acarreó la remoción del director, el crítico de arte Jorge Alberto Manrique, ante al escándalo en los medios. El malestar producido por la combinación de iconografía y formatos dudosamente artísticos a los ojos de los sectores más reaccionarios de la sociedad mexicana, fue creciendo de manera exagerada, sobre todo al interior de las instituciones en la perspectiva a futuro sobre su participación y patrocinio de este tipo de

---

<sup>2</sup>O termo teve a sua emergência a partir do artigo "Nuevos mexicanismos" (Unomásuno, México, 25 de abril de 1987), no qual a crítica de arte Teresa del Conde refere-se a uma tendência, que teve lugar nos anos 1980, mobilizada em uma crítica da imagem oficial de mexicanidade promovida pelo Estado.

expresiones. Ese Salón de Espacios Alternativos de 1987 fue el último, por lo que se puede decir que aquel incidente condenó a la independencia y la marginalidad a todo arte que no fuera pintura o escultura. (CRUZVILLEGAS 2000: 188)



Fig. 3: *Recaptured Nature*, 94 x 94 x 94 cm, 1990. Gabriel Orozco.

Sem espaço na cidade para mostrar o seu trabalho, em 1989, Orozco, em co-curadoria com Guillermo Santamarina e Flavia González Rossetti, organizaram a exposição *A propósito*, que reunia quatorze artistas, convocados a produzir trabalhos *site specific* a partir do conceito beuysiano de arte ampliada. *A propósito* teve lugar no Museo del Ex-Convento del Desierto de los Leones, situado na periferia da Cidade do México, e tornou-se um marco histórico para a arte contemporânea mexicana (MEDINA 2006: 384) por ser, formalmente, a primeira exposição instalativa do país (CRUZVILLEGAS 2000: 191). Embora trabalhos importantes de Orozco datem dessa época, como *Recaptured Nature* (1990), uma bola feita a partir de duas câmaras de ar de pneus de caminhão vulcanizadas, pensada para viajar esvaziada a uma exposição no Museum of Contemporary Hispanic Art, em Nova Iorque, seu trabalho continuou a despertar pouco interesse entre os críticos, curadores e galerias locais. Em 1991, o artista embarcou para o Brasil, onde passou dois meses.

Logo após o seu retorno ao México, Orozco recebeu a visita da diretora da Kanaal Art Foundation (Bélgica), Catherine de Zegher, que viajava pelo país mapeando

trabalhos para uma exposição no Royal Museum of Fine Arts (Antuérpia), da qual era co-curadora junto com Paul Vandenbrock. A exposição, intitulada *America: Bride of the Sun - 500 Years of Latin America and the Low Countries* (1992), coincidiu com o aniversário de quinhentos anos de descoberta das Américas e a sua intenção era tratar do imperialismo europeu e dos mecanismos por meio dos quais o continente consolidou, e continua a consolidar, a sua hegemonia. Orozco expôs os trabalhos *Recaptured Nature* e *My Hands Are My Heart* (1991), ao lado de trabalhos de Cildo Meireles, Lucio Fontana, Lygia Clark, entre outros. *America: Bride of the Sun* representou um marco em sua carreira e o início de um reconhecimento internacional que viria a projetá-lo nos anos seguintes (POBOCHA & BYRD 2009: 64). Logo após o fim da exposição, Orozco mudou-se para Nova Iorque, adotando a cidade como base para a realização de inúmeros trabalhos, onde estabeleceu-se como um dos expoentes da mobilidade que caracterizou a arte dos anos 90.

Pouco após a sua chegada à Nova Iorque, em 1993, Orozco foi convidado a integrar a exposição *Aperto 93*, na Bienal de Veneza, a convite de Francesco Bonami. Sobre o episódio, o curador narra que, há um tempo, vinha se interessando pelas fotografias e intervenções “invisíveis” em objetos realizadas pelo artista, porém ainda não havia encontrado uma forma de chamar atenção para o seu trabalho junto à equipe curatorial da Bienal:

Eventually, in a meeting close to the final selection of artists, I found an opportunity to present Gabriel's work. Nobody really paid much attention, but there were two questions: “Where is he from?” someone asked. Mexico was my answer. “How many Mexicans do we have in the show?” someone else asked. None, I said. “Invite him!” was the response. So you could say that his participation was more down to his country of origin, his roots, his Mexicanidad. He knew that, and played along with it on his arrival in New York very skillfully. Later, I found out that the Orozco in Mexico City was not the same Orozco I knew in New York. He was already a strategic player. Someone with the self-esteem of a Picasso, when asked “what do you want to be when you grow up?”, he would have answered “Gabriel Orozco”. I can compare him with Zorro, the fox, even if his nickname on the football field was “el pájaro” (the bird), on account of his ability to move fast and avoid the adversary. The man I met at [Marian] Goodman's dinner was like Don Diego de la Vega, the shy nobleman under whose identity Zorro was hiding. Gabriel played this double role in order to enter the sealed-off New York art world. The shy Mexican was able to infiltrate the “first world” system and manipulate it – building his own history, adjusting stories, or altering reality. He was a master. His “godfather” [Benjamin] Buchloh was mesmerized. But “Orzorro” was his own Michael Corleone in Mexico, ruling the art world according to his theories and ideology. Orozco truly played this role of a kind of Zorro for contemporary Mexican art, freeing an entire generation from the shackles of folkloric moods and their “siqueritudine” [the followers of the social realist muralist David Alfaro Siqueiros]. But he also

functioned as the Godfather of the same generation, both generous and ruthless. As with all heroes, the risk and the temptation to transform excitement into veneration and finally into a sort of aesthetic dictatorship has always been present, and Orozco has not been immune from it. (BONAMI 2011)

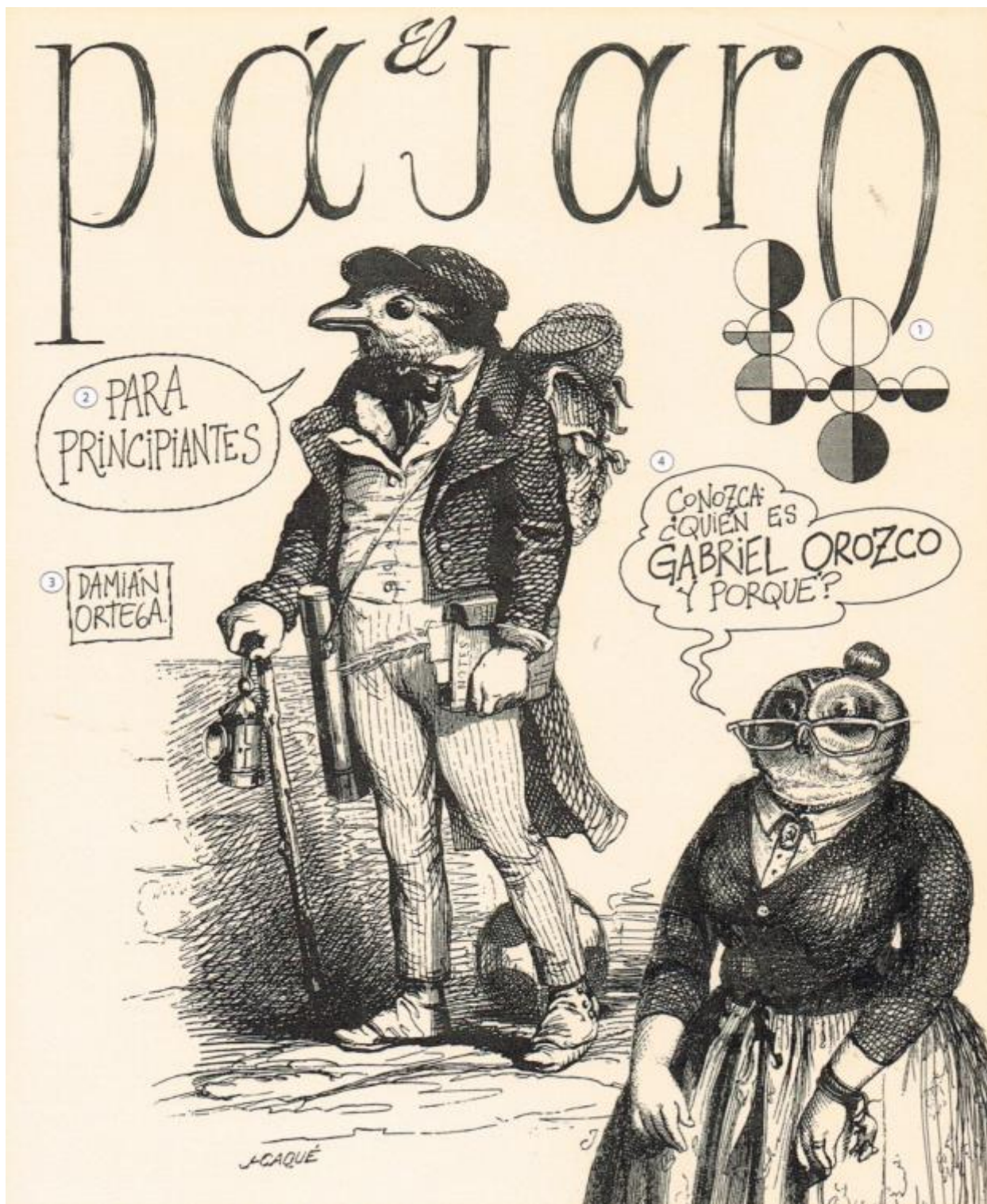


Fig. 4: *El Pájaro para principiantes*, por Damían Ortega. Publicado no catálogo da retrospectiva do artista, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, 2000.



## Prática *post-studio* nos anos 90

No célebre texto “A função do ateliê”<sup>3</sup>, o artista francês Daniel Buren destaca o ateliê como o primeiro limite a condicionar a arte e que, no entanto, permaneceu inquestionado por muito tempo. Se por um lado, diversos artistas do final dos anos 60 rejeitaram os espaços expositivos convencionais, era igualmente imperativo, para Buren, abandonar o ateliê, sob a pena de nada questionar, visto que se trata de pilares do mesmo sistema. Lugar privado, em geral, e fixo, o ateliê pressupõe a criação de objetos necessariamente transportáveis e infinitamente manipuláveis. Desempenha o papel de estação de triagem, que concentra diferentes etapas do processo (produção, espera e difusão). Para Buren, o ateliê pode ser visto como uma espécie de loja em que os curadores e comissários de exposições encontram o *prêt-à-porter* a expor (BUREN 1971: 49).

A partir da sua produção em ateliê, a obra encontra-se isolada do mundo real. Todavia, é nesse momento, e só nesse momento, que ela está mais próxima de sua própria realidade. Realidade da qual continuamente se afastará, chegando mesmo por vezes a adotar outra que ninguém, nem mesmo o seu criador, terá alguma vez imaginado e que lhe poderá ser completamente contraditória, geralmente para maior proveito dos agentes do mercado e da ideologia dominante. É, portanto, quando a obra está no ateliê e só nesse momento que ela se encontra *no seu lugar*. (BUREN 1971: 49)

Dessa condição, decorre um hiato crescente entre obra e lugar, em que, afastada de sua origem, a obra será sempre alheia ao local de acolhimento. Segundo Buren, Constantin Brancusi foi um dos poucos artistas a combater efetivamente o sistema museológico, evitando um “deslocamento desvitalizante” de seu trabalho. Embora trabalhasse em ateliê, estava consciente da relação de sua obra com o local de criação, impondo ao estado francês, ao qual legou o seu estúdio, expressas recomendações que o conservasse tal e qual o artista o deixou (BUREN 1971: 53).

Embora a ruptura articulada por Buren tenha ganho adesão por parte de sua geração, as aspirações radicais dos anos 60 e 70 ainda permaneciam pouco visíveis nos anos 80, marcado por um contexto de economia próspera, em que ressurgiam pinturas enormes, produzidas em grandes estúdios celebrados em documentários e revistas da

---

<sup>3</sup> Ensaio escrito em 1971 e publicado pela primeira vez, em inglês, na *October* 10 (1979). Integra um conjunto de três textos que tratam do sistema de arte, sendo eles: “Função do Museu”, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Oxford, e, posteriormente na *Artforum* (setembro de 1973); e “Função de uma exposição”, *Studio Internacional* (dezembro de 1973).

época. As convicções de Buren vieram encontrar ressonância, novamente, na geração de artistas que emergiu nos anos 90, identificados com um modo de vida *post-studio* – termo cunhado pelo crítico Lawrence Alloway, em referência a Robert Smithson e a um modo de produção efêmero e de criação *in situ* (TEMKIN 2009: 11).

O paradigma da mobilidade, que veio a se tornar central na arte dos anos 90, é apontado pelo historiador da arte Gerardo Mosquera como a metodologia própria da dita “linguagem internacional” ou “contemporânea”, cujo circuito é baseado nas bienais e formas de exibição globais (MOSQUERA 2003: 83). A proposição de abolição do ateliê articulada por Buren foi levada às últimas consequências por essa geração e, segundo Mosquera, passou a denominar um certo “cânone de codificação vigente na arte” (MOSQUERA 2003: 82). O autor problematiza as denominações “linguagem internacional” e “contemporânea”, enquanto *lingua franca* que almeja transcender as fronteiras geográficas e culturais em prol de uma comunicação “universal”. Em sua perspectiva, universal refere-se não somente ao significante, uma espécie de inglês da arte<sup>4</sup>, mas ao seu desejo de comunicar significados de alcance global. Desse modo, as denominações “internacional” e “contemporâneo” são empregadas como sinônimos, evidenciando um discurso hegemônico que não concebe uma atualidade plural, múltipla e relativa (MOSQUERA 2003: 82). Enquanto grande parte da África, Ásia e América Latina ainda permanece em “zonas de silêncio”, referir-se à uma arte de circulação internacional, a seu ver, é quase retórico e frequentemente equivale apenas ao “eco de ser exibido em espaços de elite” (MOSQUERA 2003: 82).

Nesse contexto, surge a figura do artista internacional que está constantemente se deslocando com a sua maleta, na qual carrega consigo os elementos necessários para a futura obra ou as ferramentas que possibilitarão sua realização *in situ*. Para Mosquera, trata-se de uma figura alegórica dos processos de globalização, que configura uma ruptura importante com o artista-artesão vinculado a um ateliê; “o artista exporta, agora, a si mesmo”, rompendo o vínculo “demiurgo/ateliê/obra, que os associava em um espaço fixo” (MOSQUERA 2003: 83). As obras, produzidas segundo essa metodologia, estão baseadas em uma prática livre e não ortodoxa do minimalismo e conceitualismo, que passam a funcionar como agenciadores, elementos estruturantes da plástica dita

---

<sup>4</sup> Valendo-nos do modelo tetralinguístico proposto por Henri Gobard, podemos pensar esse “inglês da arte” desempenhando o duplo papel (DELEUZE & GUATTARI 2014: 50) de língua veicular e referencial. A primeira refere-se à língua urbana, da sociedade de troca comercial e burocrática, e a última, à língua do sentido e da cultura (DELEUZE & GUATTARI 2014: 47).

pós-moderna, mas que todavia, para o autor, nega a perspectiva pluralista pós-moderna ao caracterizar-se por um alto de grau de complexidade, acessível apenas aos “membros da seita” (MOSQUERA 2003: 82).

Embora Orozco seja considerado um expoente “do gênero de artista da mobilidade que hoje conhecemos”, conforme destaca a historiadora da arte Margaret Sundell<sup>5</sup>, a sua prática marca distância dos clichês que vieram a definir a metodologia *post-studio*. Em uma entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist, em 2003, o artista diz sentir-se mais próximo ao polonês André Cadere (1934) do que a Daniel Buren:



Fig. 5: *Photographie*, 1974. André Cadere.

Para Cadere, la escala de la obra se construye en relación con el cuerpo en el interior del paisaje y de la ciudad, y por tanto tiene una relación más fuerte con la realidad. Cuando uno piensa en Cadere, no piensas en un viajero asombroso que está encontrando sus abstracciones en lugares exóticos. Por el contrario, Cadere se sitúa a sí mismo como figura de lo exótico y expone su cuerpo e su persona a las instituciones abstractas: esos cubos blancos del mundo. Cadere se puso en una situación muy vulnerable, casi a punto de ser mártir. Esto es más

<sup>5</sup> De acordo com a historiadora da arte Margaret Sundell, na *Artforum*: “Gabriel Orozco practically invented today’s genre of globe-trotting artist”. Disponível em: <http://artforum.com/archive/id=6792> Acesso em: 02 nov., 2015.

interesante para mí que la idea de ese viajero intocable que se le pasa conquistando los corazones de la gente del mundo: una posición que se aproxima al colonialismo. Es un papel mesiánico que es peligroso para el artista. Me gusta viajar para ponerme al descubierto, para generar espacios de intercambio entre un individuo y los asuntos específicos del mundo. No tengo un mapa del mundo que señale todos los lugares donde he estado. No me interesa llenar cada ciudad del mundo con mi producción. Cuando estoy de viaje, no es una aventura. De hecho, soy bastante ciudadano, y viajar no es algo romántico desde mi punto de vista. (OBRIST 2005: 204)

André Cadere cresceu na Romênia e emigrou para Paris em 1968, onde juntou-se à geração de artistas pioneiros da arte conceitual. Cadere morreu de câncer, precocemente, aos 44 anos (1978). Antes, porém, tornou-se um dos artistas mais singulares de seu tempo, conhecido pelos seus célebres *Barres de Bois Rond* (1970-78), bastões cilíndricos de madeira feitos à mão e pintados de acordo com um sistema de cores baseado em princípios matemáticos. Ao longo de sua curta trajetória, produziu cerca de duzentos bastões, cuja forma não era perfeitamente cilíndrica e deixava evidente as marcas e imperfeições do processo manual. Para o curador e historiador da arte Mark Godfrey, Cadere posiciona o seu trabalho “contra o que percebeu como a tecnofilia do minimalismo e da arte pop” (GODFREY 2008).

Seus bastões poderiam ser posicionados a partir de diversas relações com o entorno, a mais importante relação, no entanto, provém do fato de que se trata de um objeto para ser transportado pelo corpo. Cadere ficou conhecido como o “homem do bastão”, pelas inúmeras aparições e interferências provocativas em exposições de outros artistas – colocava-os clandestinamente no espaço expositivo – bem como em espaços públicos e locais ao ar livre. As fotografias em que aparece vestido de camiseta listrada sugerem a correspondência entre o seu corpo e os bastões. Conforme destaca Godfrey, o seu trabalho embaralhou as fronteiras tradicionais entre pintura e escultura de modo completamente diferente ao operado por Donald Judd e seus “objetos específicos” (GODFREY 2008). Cadere foi um dos primeiros artistas a contestar o estatuto da obra de arte e as instituições museológicas, perturbando a ordem do espaço, mesmo ao fazer arranjos absolutamente rigorosos – em suas próprias exposições. A dimensão corporal e o questionamento da indissociabilidade do objeto artístico do mercado e das instituições que caracterizaram a vida e a prática de Cadere influenciaram profundamente a obra de Gabriel Orozco.

Assim como Cadere não concebe o objeto artístico desvinculado das condições históricas que determinam a sua produção, circulação e visibilidade, para Orozco, todos

os materiais guardam uma carga social e política, e portanto é impossível pretender ter uma relação de pureza com eles. Nesse sentido,

El artista es antes que nada un consumidor. Los materiales que consume y la manera en que los consume influyen en el desarrollo de su obra y en sus implicaciones posteriores. Ese sistema de consumo es lo primero que el artista tiene que definir como técnica. Al prescindir de un estudio o de una fábrica, me convertí en un consumidor de cualquier cosa y en productor de lo que ya es. (OROZCO 2001: 190)

Ao prescindir das técnicas tradicionais, assim como de seus materiais, Orozco passou a prescindir, igualmente, do ateliê. A fotografia adquire um papel importante nesse contexto, pois será o instrumento com o qual o artista vai registrar o tempo de seus encontros com a materialidade das ruas (OROZCO 2001: 183). Sendo um *consumidor*, seu trabalho consiste em dar continuidade às características e funcionalidades originais dos materiais com os quais trabalha, através de intervenções mínimas, como por exemplo em *Empty shoe box* (1993), que segue sendo um *recipiente que transporta*. Orozco acredita que um simples gesto pode ter maiores consequências na realidade do que um mural ou um edifício (OROZCO 2001: 194).

A sua prática não-romântica se define em contraste com a do artista que carrega uma maleta apontado por Gerardo Mosquera, que mais se aproximaria de um executivo. Ao contrário dessa figura, Orozco não leva nada consigo e está interessado nas possibilidades de um corpo que intervém na realidade a partir dos elementos que encontra em seu entorno (OROZCO 2001: 194).

La práctica pos-estudio, en mi caso, tuvo que ver con entender este estudio bajo una óptica basada en el tiempo y no bajo una con base en el espacio. Tomé la palabra "estudio" de manera literal, no como un espacio de producción sino como un tiempo para el conocimiento. El tiempo para el conocimiento puede generarse en distintos sitios: el interior o el exterior. Y como resultado de esto, el producto de la práctica temporal del estudio es impredecible, porque no soy dueño del medio de producción: no soy dueño de una fábrica, no tengo un plantel escolar, tampoco tengo asistentes. Tenemos el ejemplo de la fábrica de Warhol, que es una burla dirigida al artista capitalista. Tenemos a Richard Serra, quien utiliza talleres alrededor del mundo y crea una visión heroica del obrero. Y tenemos a Beuys, que contribuyó a la noción romántica del maestro visto desde lo social y que tiene una relación muy cercana con la noción de la escuela. Yo puedo echar mano de todos estos modelos; pero mis favoritos son la calle, la cocina y la mesa. Y, el más importante de todos, la luz. Todos estos soportes, con una base temporal, son importantes para mi obra. (OBRIST 2005: 204-205)

Tratando-se de um artista mexicano cuja tradição artística de seu país é majoritariamente ancorada no gesto monumental, que visa narrar a história política e social nacional, Orozco emerge como uma figura disruptiva que vai embaralhar a partilha do discurso hegemônico, desvinculando o político da organização e distribuição dos poderes, para se aproximar da política nos termos formulados por Jacques Rancière. De acordo com o filósofo, a política diz respeito a modos de subjetivação que produzem, por uma série de atos, capacidades de enunciação que não eram identificáveis em um campo de experiência dado e cuja identificação coincide com a reconfiguração do campo da experiência (RANCIÈRE 1996: 47). Desse modo, nos perguntamos: enquanto agenciador de um discurso no interior de uma comunidade, poderíamos pensá-lo como um *novo agrimensor*, nos termos propostos por Giorgio Agamben, como aquele que torna *inoperosos* os limites e os confins?

Nos detemos, portanto, no contexto desta dissertação, no grande impacto que sua prática tem gerado no contemporâneo. Considerado um dos mais influentes artistas, desde a década de 90, para o curador Francesco Bonami, Orozco é o novo Picasso da contemporaneidade<sup>6</sup>; artista que conseguiu algo praticamente impossível para um latino-americano na metade da carreira: uma retrospectiva no Museum of Modern Art (MoMA), de Nova Iorque. Sua obra é amplamente reconhecida internacionalmente e, apesar de ter sido exibida nas principais bienais e nos principais museus do mundo, no Brasil permanece pouco disseminada e estudada. Embora haja uma grande variedade de títulos publicados sobre o artista, e pelo próprio, a maioria está indisponível para consulta e aquisição no Brasil. Os maiores acervos de publicações de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, tais como os da ex-Casa Daros, do Centro Cultural Banco do Brasil RJ, do Museu de Arte do Rio, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP e da Associação Cultural Videobrasil, somam juntos um pequeno recorte dessas publicações. Em português, dispomos [até o momento que a pesquisa se realizou] de apenas três breves textos, publicados nos catálogos das exposições coletivas: *Memória-presente - Museu Rochechouart*<sup>7</sup>, *Brasil Desfocos [o olho de*

---

<sup>6</sup> “I was part of his story in the early 1990s, of what I would call the “Orozchiad” – the coming of age of a young artist from Mexico to become a contemporary Picasso”. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/early-adventures> Acesso em: 05 out., 2015.

<sup>7</sup> O recorte do acervo do museu francês foi exibido no Paço das Artes, em São Paulo, de agosto a outubro de 1999, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de novembro de 1999 a janeiro de 2000. Nesse catálogo, há um brevíssimo texto do diretor do museu, Jean-Marc Prevost, sobre a obra *Until You Find Another Yellow Schwalbe*.

fora]<sup>8</sup> e *Das Américas*<sup>9</sup>, além do artigo *Distribuição Global do Poder Simbólico* (Gabriel Orozco), que integra o livro *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*<sup>10</sup>, de Néstor García Canclini. Há, portanto, de nossa parte, um grande espanto quanto à escassez de informação e interesse em sua obra no Brasil, país cuja história da arte é de suma importância para o artista.

Nosso recorte contempla treze obras correspondentes a oito anos de sua produção (1990-1998) e abrange fotografias, esculturas e ações; são elas: *Sleeping Dog* (1990), *My hands are my heart* (1991), *Sand on table* (1992), *Yielding stone* (1992), *Cats and watermelons* (1992), *La DS* (1993), *Home run* (1993), *Melon* (1993), *Empty shoe box* (1993), *Island Within An Island* (1993), *Yogurt caps* (1994), *Until You Find Another Yellow Schwalbe* (1995), *Ping-Pond Table* (1998), além da exposição *XYLAÑINU – Taller de los Viernes*, que ocorreu no início de 2016 na Kurimanzutto, galeria que representa o artista no México.

### A decepção e o menor

Foi no período que compreende o nosso recorte que a sua produção alcançou notável visibilidade internacional. As obras escolhidas contemplam a multiplicidade de mídias e questões com as quais o artista trabalha, representando um panorama significativo de sua obra e do contexto de sua emergência, sem a intenção, porém, de esgotá-la, mas sim pensá-la como um campo múltiplo de forças que reflete as atuais condições de visibilidade e partilha dos discursos na arte contemporânea. Interessa-nos mapear os vetores que exercem maior gravidade em seu pensamento e produção a partir de um aspecto fundamental, porém pouco discutido de sua obra: **a decepção**.

El arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante. Sobre todo para el público que ya tiene una idea de cómo debería de ser el arte. Porque el arte nuevo destruye al público. Lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no puede haber público para un arte que antes no existía. Con la aparición de un arte desconocido, el público tradicional desaparece. El nuevo arte destruye al público como masa creyente y lo convierte en individuos. El artista es el primero en transformarse y con él un público aparece. Público que ya existía, pero estaba

<sup>8</sup> De autoria do curador brasileiro Paulo Herkenhoff, o texto intitulado “Onde é o Brasil?” foi publicado no catálogo da exposição, que esteve em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil, de junho a setembro de 2007, e menciona, em três parágrafos, algumas obras de Gabriel Orozco.

<sup>9</sup> Texto assinado pelo curador Ivo Mesquita, por ocasião da exposição que aconteceu em 1995, no Museu de Arte de São Paulo.

<sup>10</sup> Traduzido e publicado pela Edusp em 2012.

en crisis, dejando de ser una masa de acuerdo y convirtiéndose en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística. (OROZCO 2001: 184-185)

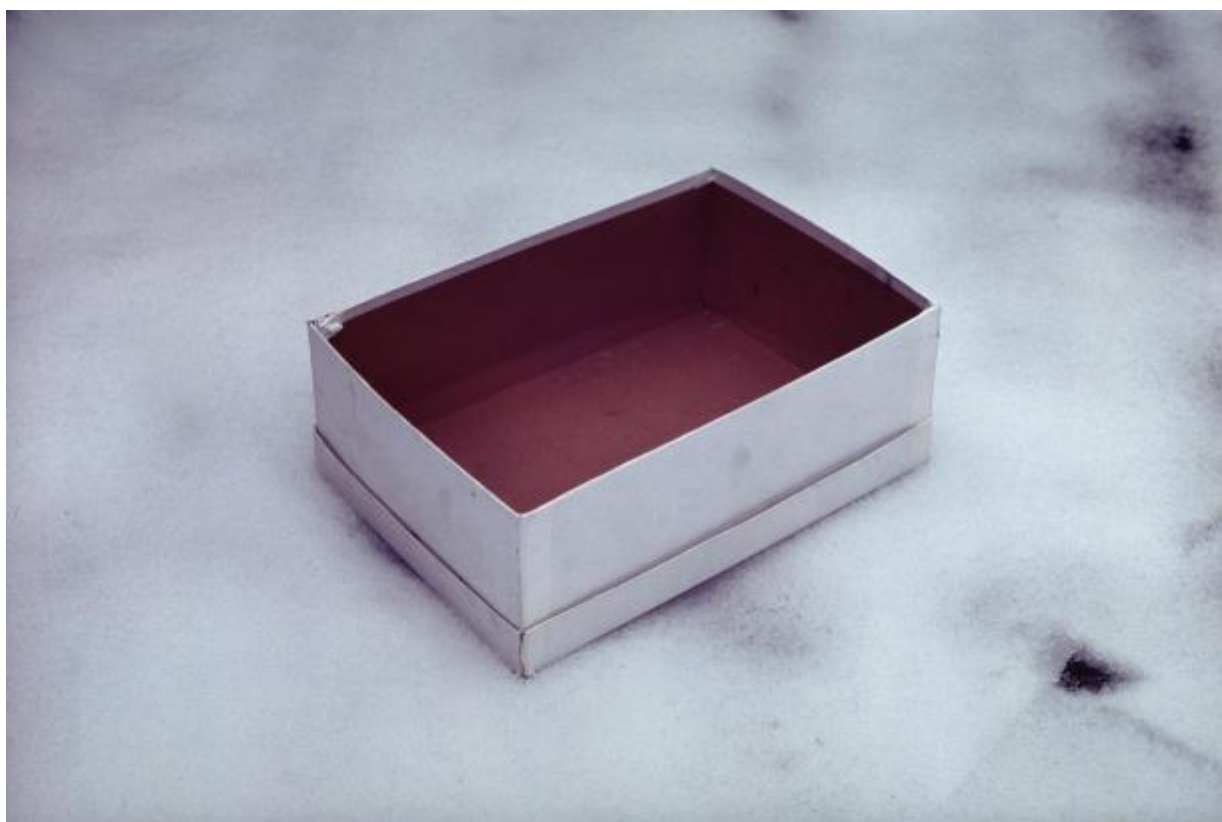


Fig. 6: *Empty shoe box*, 1993. Gabriel Orozco.

Para GO, a realidade não é espetacular, senão por um momento em que nos parece. Como uma lontra emerge das águas, no fundo do zoológico, na fugacidade de “seu vir-a-ser e de sua extinção” (BENJAMIN 2013: 91), como um lampejo, assim são os momentos-acidente dos quais nos fala Orozco. O artista não trabalha para aqueles que sabem o que deveria ser a arte e a pensam dentro de um *continuum* – em uma expectativa de que o mesmo tenha continuidade – mas para os que aceitam os acidentes como fissura do real, como linhas de fuga criadoras. Uma das obras de Orozco que evidencia seu interesse em decepcionar o público é *Empty shoe box*, exposta na Bienal de Veneza, em 1993. O artista conta que, quando foi conhecer o local onde ele e outros artistas iriam instalar os seus trabalhos:

Me dio la impresión de que, como evento masivo, la gente iba a detenerse en cada obra cuando mucho tres minutos. Entonces, trabajando con la idea de los recipientes y del vacío, así como con objetos encontrados y la idea del residuo después de una acción, decidí presentar una caja de zapatos. Hay anécdotas



interesantes sobre todo lo que sucedió con esa caja, como cuando desapareció a tan sólo unos minutos de comenzar la exhibición, ya con el listón inaugural y la multitud esperando entrar, justo cuando estábamos saliendo todos los artistas que habíamos acabado de instalar. Fui el primero en terminar de instalar mi obra; eso evidentemente no fue un problema. Pero cada vez que me descuidaba la quitaban porque pensaban que era basura. Entonces me la pasaba cuidándola. Instalaba la caja de zapatos, pero en cualquier descuido la quitaban y la tiraban... Recuerdo también que el curador, muy preocupado, me sugirió que la pegara en el suelo para que no se perdiera o se destruyera. Le dije que eso sería peor... si la pegaba la iban a destruir al oponer resistencia y que era mejor que la patearan y que, como recipiente que era, recibiera los golpes y que anduviera rebotando por todo el lugar. Terminé argumentando que así era más probable que sobreviviera. Dicho y hecho, no la pegamos, y dicho y hecho, la estuvieron pateando. Aunque también sucedió que le empezaron a tirar monedas como limosna. En fin, es una obra que hasta la fecha sigue causando desconcierto y cierta polémica. Sigue siendo una de mis piezas favoritas. (OROZCO 2005: 185)

A apropriação de uma caixa de sapato, absolutamente banal, coloca em evidência a sua condição de recipiente, a sua relação com o espaço expositivo e o tempo limitado do público. A caixa é golpeada e realiza o seu percurso no espaço. Trajetórias da decepção: cada indivíduo decepcionado deixa o rastro de uma força violenta sobre o recipiente. Se, imaginariamente, ligássemos os pontos dessas trajetórias, teríamos uma constelação. No tempo estendido da espera, sob o qual a caixa permanece até o próximo golpe, cada corpo continua a exercer sua força sob a forma de uma memória, ou como estrelas que continuam a emitir seu brilho anos-luz após sua morte. A caixa andarilha e marcada é o rastro de todos os espectadores decepcionados que encontrou pelo caminho. Ajustada ao espaço expositivo e vagueando labirinticamente por ele, *Empty shoe box* evidencia os seus limites e a condição do dentro e do fora, encontrando o seu sentido na injunção dos dois. Trata-se de uma obra onde há o predomínio do gesto e “os espectadores são levados a entrar em módulos temporais catalisadores, em vez de contemplar objetos imanentes fechados” (BOURRIAUD 2009: 145). Não há um pedestal que eleve a caixa, que a celebre, no entanto, estamos diante de um monumento às avessas, um gesto ínfimo levado às últimas consequências. Para Bonami, *Empty shoe box*, que é a própria concepção de escultura de Orozco – um recipiente que contém e transporta algo (BUCHLOH 2005: 118) – faz parte da trindade da arte conceitual, ao lado de *A Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, e *Merda d’artista* (1961), de Piero Manzoni (BONAMI 2011).



Fig. 7: *Home run*, 1993. Gabriel Orozco.

*Home run*, pensada para a sua retrospectiva no MoMA, também em 1993, é outra obra emblemática da sua proposta decepcionante. Através de uma carta, o artista convocava os moradores dos prédios em frente ao museu a colaborar com seu projeto colocando laranjas nas janelas. Aceito o convite, o museu enviava, semanalmente, laranjas frescas aos participantes. A proposta tinha o objetivo de transgredir as fronteiras entre o público e o privado e dirigia-se a um público não frequentador de museus, não por meio de um ato heroico, mas sim de um gesto banal cuja solidez pode ser monumental como uma peça de metal na metade de uma praça (BUCHLOH 2005: 92).

Nos termos propostos por Orozco, a decepção, ao traçar coordenadas mutantes, coloca o público existente em crise e faz devir uma nova comunidade. As estratégias das quais se vale, como vimos brevemente, abrangem reconfigurações mínimas de objetos cotidianos, um interesse por recipientes e meios de transporte, frutas, uma prática que se dá nas ruas, com objetos efêmeros e banais, uma consciência sobre o gesto e sua potência monumental, entre outros aspectos – que desenvolveremos ao longo da

dissertação. Conforme alerta o texto de apresentação da sua galeria no México, a sua obra não deve ser pensada a partir de um estilo<sup>11</sup>, mas “decifrada através de fios condutores e estratégias que, embora se repitam constantemente, ressurgem sempre sob novas formas e configurações”<sup>12</sup>.

Dessa forma, seria possível aproximarmos a decepção, nos moldes propostos por Gabriel Orozco, do conceito de “literatura menor”, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir dos diários de Franz Kafka? De acordo com os filósofos, as três características da literatura menor são “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE & GUATTARI 2014: 39).

Minoria tem dois sentidos, sem dúvida ligados, mas muito diferentes. Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, uma situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece e fixa a maioria. Pode-se dizer, neste sentido, que as mulheres, as crianças, o Sul, o terceiro mundo etc. são ainda minorias, por mais numerosos que sejam. Esse é um primeiro sentido do termo. Mas há, imediatamente, um segundo sentido: minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. De acordo com o segundo sentido, é evidente que a minoria é muito mais numerosa que a maioria. Por exemplo, de acordo com o primeiro sentido, as mulheres são uma minoria, mas pelo segundo sentido, há um devir-mulher de todo mundo, um devir-mulher que é como que a potencialidade de todo mundo e, a exemplo dos próprios homens, até mesmo as mulheres têm que devir mulher. Um devir-minoritário universal. Minoria designa aqui a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação. É aqui que o teatro ou a arte pode surgir como uma função política específica – desde que a minoria não represente nada de regionalista; mas também nada de aristocrático, de estético nem de místico. (DELEUZE 2010: 63-4)

No escopo desta dissertação, não pretendemos realizar um estudo comparado entre a obra de Franz Kafka e Gabriel Orozco, nem elaborar uma genealogia do caráter “menor” de certas literaturas e seu diálogo com o campo das artes visuais, mas verificar

---

<sup>11</sup> O site da galeria refere-se a “produto”, no entanto, conforme sugerem as notas 66 e 67 do quadrinho *El Pájaro para principiantes*, de Damián Ortega, a palavra pode ser substituída por “estilo”, uma vez que esse também é influenciado pelas leis do mercado: “(Nota 66) Las constantes en un artista determinan su estilo. El artista que reconoce sus propios métodos, se convierte generalmente en una víctima de su propio estilo, se auto plagia y se repite para satisfacer las convenciones de lo que se espera de él; influido, claro esta, por las reglas del mercado/ (Nota 67) Orozco parte de un método que lo desapega de sí mismo, al incluir en su obra ciertos elementos que están fuera de control...”

<sup>12</sup> Disponível no endereço: <http://www.kurimanzutto.com/artists/gabriel-orozco> Acesso em: 01 nov., 2015.

de que forma, essa perspectiva coloca em evidência procedimentos e estratégias que apontam para um embaralhamento das fronteiras e para uma redistribuição do sensível.

Procedemos à análise a partir das três principais características da literatura menor, que correspondem à divisão dos nossos capítulos, a saber: Capítulo 1 – Prática desterritorializante; Capítulo 2 – Natureza política; Capítulo 3 – Agenciamento coletivo. Conforme aponta Simon O’Sullivan, no ensaio “From Stuttering and Stammering to the Diagram: Towards a Minor Art Practice?”, as características do menor não operam isoladamente, mas estão estreitamente interligadas e, juntas, envolvem o que o autor chamou de “*the glitch*”<sup>13</sup> (O’SULLIVAN 2012: 4), ou “ruído”, termo relativo à indústria eletrônica e comumente utilizado por adeptos de videogames para indicar uma falha temporária que torna possível situações imprevistas como pular de fase, obter armas, carros e vidas. No que se refere ao *menor*, o “glitch” funciona como um momento de ruído que libera a linguagem de sua função significante (O’SULLIVAN 2012: 6) e ordinária, isto é, de um uso *extensivo* ou *representativo* (DELEUZE & GUATTARI 2014: 42).

Desse modo, a divisão dos capítulos proposta é uma estratégia metodológica que não reflete a subordinação de uma categoria à outra, mas visa promover um corte específico no plano de imanência (DELEUZE & GUATTARI 1992). De acordo com Karl Erik Schollhammer, em seu artigo “As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari”, o interesse que o conceito de “menor” desperta hoje

É motivado pela possibilidade que este oferece de retomar a questão política na literatura de uma maneira que simultaneamente evita recair nas armadilhas de uma literatura engajada à moda dos anos sessenta e setenta e preserva a insistência da literatura como realidade social. Neste sentido, a questão política se apresenta como o lado “realista” da literatura, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade. (SCHOLLHAMMER 2001: 60)

Na perspectiva de Moacir dos Anjos, em seu artigo “Between Local and Global, Minor as Possible Resistance”, outro aspecto relevante para o contemporâneo é pensar as práticas canônica e geograficamente marginais, como uma forma de resistência contra a “homogeneização simbólica do mundo” (ANJOS 2015: 82) promovida pela chamada arte global, ou língua *maior*.

---

<sup>13</sup> Segundo o The American Heritage Dictionary of the English Language (2015), possivelmente, a origem do termo *glitch*, no inglês, deriva do ídiche *glitsh*, deslize, que por sua vez, provém do verbo *glitshn*, escorregar, do alemão.

A atualidade e potência do conceito de *menor* para pensar as práticas artísticas contemporâneas também se confirma pelo recente surgimento de iniciativas e publicações voltadas à discussão, como a conferência internacional *Minor photography: the case of (post)surrealist photography*, promovida pelo The Lieven Gevaert Research Centre for Photography (Bélgica), em novembro de 2010, que resultou na publicação *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory* (2012); a 29ª Bienal de São Paulo (2010), cujos curadores chefes em exercício, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, tiveram como proposta pensar e desenvolver uma prática curatorial *menor*, com vistas a discutir a relação entre arte e política.

The intention was to consider this relationship not only in its strict sense, but also in the most comprehensive way, in which art is taken as something (an image, an object, a gesture) capable of challenging the consensus whereby life is organized and reproduced, whether or not it deals explicitly with topics that are considered political. However, the ambition of the curatorship in this edition of the Bienal de São Paulo went beyond affirming the transforming potential of art. They also sought to make the exhibition, as an apparatus which allows one to see, politically organized. They wanted it to be understood and presented as a device that critically portrays – by means of artistic production – the current world, questioning all hegemonic forms of its operation. At the limit, questioning itself. Moreover, an exhibition that would clarify the time and place from which it was conceived: in Brazil and at a time of quick geopolitical reorganization of the world. (ANJOS 2015: 84)

Uma das principais estratégias adotadas pelos curadores foi aproximar trabalhos de artistas consagrados, inseridos em uma tradição europeia e norte-americana, de trabalhos de artistas que não se inserem ou rompem com os paradigmas de uma arte global, *maior* (ANJOS 2015: 84). Por último, mas não por fim, destacamos a iniciativa da curadora Lisette Lagnado, que, ao longo de 2015, formulou e dirigiu o Programa Práticas Artísticas Contemporâneas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, dedicado à formação de jovens artistas. Dentre a diversidade de seminários ofertados, dois se inserem em nosso panorama: *Importa quem fala?*, ministrado pela própria diretora, ao lado da curadora Marta Mestre e do artista Daniel Jablonski, dedicado à construção de um discurso *neutro* do artista, desvinculado de uma psicologia da criação; e *Por uma Arte Menor: Artistas, Imagens, Pensamentos*, ministrado por Marta Mestre, como curadora visitante. Ambos seminários configuram o terreno onde pude, enquanto

artista-pesquisadora<sup>14</sup>, vivenciar e enriquecer a discussão que fundamenta esta pesquisa, bem como nas disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação da ECO.

Assim, sem a intenção de recensear um tema em um artista, o que seria absolutamente vão, conforme alertam Deleuze e Guattari (2014: 85), ou de interpretar e procurar o seu significado, nos interessa verificar como opera a decepção na obra de Gabriel Orozco. Como a decepção intervém no comum e a sua análise teórica pode participar fortalecendo esta intervenção?

Percebemos desta maneira o fundamento pragmático da leitura que acompanha o texto literário no seu funcionamento experimental e nos seus efeitos que não se restringem aos efeitos poéticos epifânicos, supra-sensíveis, sublimes e transgressivos nem nos cognitivos e edificantes, isto é, não se interessam pelos efeitos restritamente individuais e subjetivos. Descobrir a máquina do texto significa situá-lo entre o nível individual da psicologia, da memória e da imaginação e o nível abstrato e objetivo da estrutura, do sentido e do símbolo, para descobrir e articular o que faz, como cria conexões e agenciamentos e como transmite e transforma intensidades inseridas em outras multiplicidades. Trata-se, em outras palavras, de articular os protocolos de experiência, os repertórios de vida, contidos na máquina de expressão que é a literatura. Aqui, a teoria tem um papel decisivo, não só como descrição de um objeto alheio a si, mas também como afirmação positiva daquilo que já está presente virtualmente no texto. Neste sentido, a teoria, ou seja, a leitura analítica que se desdobra da obra, se mostra positiva e afirmativa em relação à máquina, uma vez que ela a desmonta e remonta ludicamente, procurando a continuidade da força encontrada no texto. (SCHOLLHAMMER 2001: 61)

Conforme sugerido por Schollhammer, nos detemos no recorte de obras de Orozco (1990-1998), interessados em sua capacidade de agenciamento maquínico enquanto subjetividade desterritorializada que possibilita a emergência de um neutro, “um intervalo indeterminado entre sujeito de enunciação e sujeito do enunciado” (SCHOLLHAMMER 2001: 64). Dito de outra forma, não estamos interessados em uma interioridade íntima que se expressa, mas em sua capacidade de criar coeficientes de desterritorialização.

## Capítulos

No primeiro momento desta pesquisa, nos dedicamos a mapear e a obter as referências bibliográficas necessárias para a sua realização, bem como nos debruçamos sobre os conceitos que o nosso objeto demanda, a fim de fortalecer a coesão e

---

<sup>14</sup> Termo de Ricardo Basbaum para referir-se a artistas que, dentre os papéis que desempenham, está a pesquisa em arte, na universidade. Pode ser pensada dentro da concepção mais ampla de *artista-etc.*

vizinhança entre eles, quais sejam: a decepção (Gabriel Orozco), o menor (Deleuze & Guattari), o neutro (Roland Barthes e Maurice Blanchot), a inoperosidade (Giorgio Agamben), a comunidade em devir (Agamben, Jacques Rancière e Blanchot), o contemporâneo (Agamben), o gesto (Agamben), as relações entre arte e política (Deleuze e Rancière). A segunda etapa consistiu na observação sistemática do nosso objeto empírico – os treze trabalhos mencionados –, a fim de viabilizar sua análise a partir da declinação dos conceitos. Assim, o objeto foi constantemente retomado, sob novas bases, ao longo da dissertação, evidenciado o caráter construtivo da pesquisa.

No capítulo 1, partimos das obras *Cats and watermelons*, *Sleeping dog*, *Yielding stone*, *My hands are my heart*, *Island within an island*, *Sand on table* e *XYLAÑYNU* para pensar os coeficientes de desterritorialização que se articulam em sua obra e permitem pensá-la de modo intensivo. Por meio de uma rejeição às metáforas, seria possível detectar uma afirmação positiva da realidade, que, ao invés de negá-la, agarra o mundo e insere nele intensidades? Pensamos também a materialidade da qual se vale, a partir de um constante deslocamento, e a inoperosidade das fronteiras entre escultura e fotografia.

No capítulo 2, abordamos *Yogurt caps* para pensar a natureza política do antilirismo, *Melon* para discutir a natureza dos espaços intersticiais, além de obras de artistas conceituais, tais como Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader, John Baldessari, Robert Barry, Vito Acconci, entre outros, para estabelecer as heranças e possibilidades de uma escritura indicial da fotografia na prática de Orozco, além da importância do gesto e de uma monumentalidade às avessas em sua obra.

Por fim, no capítulo 3, analisamos as obras *Ping-Pond Table*, *Until You Find Another Yellow Schwalbe* e *La DS* para pensar as afinidades entre jogo, decepção e duração, além de uma breve reflexão sobre a materialidade da poeira.

## 1. DESTERRITORIALIZAÇÃO

### 1.1. Operação crítica

*O texto mordendo sua própria língua de dor: o homem com a chave do abismo tocando na clave do sismo. (Waly Salomão).*

A primeira característica de uma literatura menor, de acordo com Deleuze e Guattari, é que, nela, a língua “é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (2014: 35), isto é, trata-se de uma literatura que desestabiliza a língua dominante, canônica e homogênea, em nome de uma perspectiva que a vê como um sistema em variação contínua, heterogêneo e que produz um devir-outro. Assim, ao invés de optar por enriquecer a língua maior, inflando-a de simbolismos, significantes escondidos e onirismos, opta por um vocabulário ressecado e o faz vibrar em intensidade (DELEUZE & GUATTARI 2014: 40). Tal uso, denominado *intensivo* pelo linguista Vidal Sephilia, permite à língua escapar da sua função representativa e tender ao deserto, às suas fronteiras, instaurando uma disjunção entre conteúdo e expressão (DELEUZE & GUATTARI 2015: 46). Cabe dizer que não se trata de um limite formal, mas de um grau de potência; de um procedimento literário que visa levar a língua ao seu limiar de intensidade, à sua enésima potência, e, com isso, devastar as designações e significações. A palavra “arrancada ao sentido, conquistada sobre o sentido” (DELEUZE & GUATTARI 2014: 43), abre-se para um uso assignificante, não-representativo, adquirindo a capacidade de dizer o que é indizível para a linguagem cotidiana.

A desterritorialização é múltipla e envolve não só a abolição da função significante do enunciado, mas também do sujeito. Devir menor, ou, desterritorializar-se em relação ao modelo, permite à literatura sair das particularidades de um sujeito para fundir-se na multiplicidade (DELEUZE & GUATTARI 2014: 38). Trata-se de encontrar “a potência de um impessoal, que de modo nenhum é uma generalidade, mas uma singularidade ao mais alto nível” (DELEUZE 1997: 13); uma força da literatura para além do individual; um indefinido que destitui o sujeito da capacidade de dizer “eu” e o arrasta para um devir excessivo. Opera-se, deste modo, uma renúncia ao narrador, que deixa de ser a causa de um enunciado, para criar um circuito de devires mútuos entre sujeito de enunciação e de enunciado: um agenciamento.



Uma linguagem levada ao extremo limite, elevada à potência do indizível, torna possíveis visões e audições libertas do empírico, visões e audições superiores, puras, capazes de ver o invisível e ouvir o inaudível, tornando o escritor um vidente (*voyant*) e um ouvinte (*entendant*), alguém que vê e ouve algo grande demais, forte demais, excessivo. O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão, traçar linhas de fuga”. (Machado 2009: 212)

Neste sentido, o escritor, ao criar o seu procedimento, age como um clínico, um diagnosticador, que faz da sua obra portadora de sintomas do mundo. Escrever é, então, uma tentativa de trabalhar a matéria (DELEUZE & GUATTARI 2014: 39), de libertar a vida das coisas, de traçar linhas de fuga. Fuga que não consiste em negar e fugir do mundo, mas em resistir no mesmo lugar (DELEUZE & GUATTARI 2014: 127) e possibilitar a criação de novos possíveis. A desterritorialização trata-se, portanto, de uma operação crítica que consiste em retirar os elementos estáveis ou invariantes da linguagem e colocá-los em relação recíproca com as variáveis externas, que dizem respeito a componentes não linguísticos, como os gestos, as ações e as posturas (DELEUZE 2010: 15; 44):

Começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder da língua e nos gestos, na representação e no representado. Não se pode nem dizer que seja uma operação negativa, na medida em que ela já estimula e desencadeia processos positivos. Então, retira-se ou amputa-se a história, porque a História é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Retira-se o diálogo porque o diálogo transmite à palavra os elementos de poder e os faz circular: é a sua vez de falar, em tais condições codificadas... retira-se até mesmo a dicção, até mesmo a ação... Mas o que sobra? Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos. (DELEUZE 2010: 41-2)

A Língua: “aquilo por que, querendo ou não, sou falado”, as regras escritas de combinação: sintaxe. Essas regras são leis, permitem a comunicação, mas em contrapartida (ou em compensação) lhe impõem de fora um modo de ser, um sujeito, uma subjetividade: pelo peso da sintaxe, ele deve ser aquele sujeito, e não outro (por exemplo: precisando fatalmente determinar-se, sempre que fale, em relação ao *masculino/feminino*, ao *senhor/você*): as rubricas da língua são leis coercitivas, que o obrigam a falar – nesse sentido, tive oportunidade de falar de um “fascismo” da língua (BARTHES 2003: 91).

O problema da literatura menor, conforme apontado por Deleuze e Guattari, reside na sua condição de produzir novos enunciados (DELEUZE & GUATTARI 2014: 150), o que significa dizer que não se trata de criar neologismos (MACHADO 2009: 206),

mas de desestabilizar as forças coercitivas da língua e abri-la para novas intensidades a partir dos materiais de que dispõe o escritor: a palavra e a sintaxe.

Estando a língua na condição de uma pobreza intencional, ela será tomada em um procedimento criador ao valer-se, por exemplo, do uso incorreto de preposições, do emprego de verbos curingas, da multiplicação e sucessão de advérbios, dentre outros usos (DELEUZE & GUATTARI 2014: 46). Assim, tais traços de pobreza atravessam a língua e permitem às palavras apenas deixar entrever vagamente o seu sentido (DELEUZE & GUATTARI 2014: 43). Embora valha-se de uma materialidade diversa, percebemos que Orozco procura amputar os elementos de poder da sua prática e torná-la intensiva ao:

## 1.2. Desvelar o cotidiano e submetê-lo ao desequilíbrio

O cotidiano, conforme sugere Maurice Blanchot – a partir de Henri Lefebvre –, é a experiência ambígua que permite ao homem moderno, a um só tempo, o duplo movimento de estar mergulhado na eternidade e dela ser privado (BLANCHOT 2007: 236; 245).

Assim é o confuso cotidiano. Ele parece ocupar toda a vida, é sem limite e fere de irrealidade qualquer outra vida. Mas eis que sobrevém uma brusca claridade. “Algo se acende, surge como um clarão sobre os caminhos da banalidade... é o acaso, o grande instante, o milagre”. E o milagre “penetra de modo imprevisível na vida... sem relação com o resto, transformando o conjunto numa conta clara e simples”. Por seu brilho, ele separa os momentos indistintos da vida diária, suspende as nuances, interrompe as incertezas e revela-nos a verdade trágica, essa verdade absoluta e absolutamente dividida, cujas duas partes solicitam-nos contraditoriamente sem descanso, cada uma exigindo tudo de nós a todo instante. Movimento contra o qual não há nada a dizer, a não ser que perde o cotidiano, pois o ordinário de cada dia não o é por contraste com algum extraordinário; não é o “momento nulo” que esperaria o “momento maravilhoso” para que este lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda. O próprio do cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se aplica, estando sempre aquém daquilo que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que o nega... O tédio é o cotidiano tornado manifesto: tendo, consequentemente, perdido seu traço essencial – constitutivo – de ser *inapercebido*. O cotidiano, portanto, nos remete sempre a essa parte de existência inaparente e no entanto não escondida, insignificante porque sempre aquém daquilo que a significa, silenciosa, mas de um silêncio que já se dissipou quando nos calamos para ouvi-la e que escutamos melhor tagarelando, nessa fala não falante que é o doce murmúrio humano em nós, à nossa volta. O cotidiano é o movimento pelo qual o homem se mantém como que à revelia no anonimato humano. No cotidiano não temos mais nome. (BLANCHOT 2007: 240-1)



Fig. 8: *Cats and Watermelons*, 1992. Gabriel Orozco.

Orozco nos parece capaz de tornar manifesto o tédio, essa parcela de existência inaparente e, no entanto, não escondida a que se refere Blanchot. Fazendo uma expedição ao supermercado, não-lugar de passagem e consumo, GO irá reordenar esse universo e fazer dele emergir uma lógica outra, que, subitamente, desvela alguma poesia improvável e torna visível o cotidiano se engendrando, ao mesmo tempo em que escapa.

As circunstâncias de revelação dessa beleza comum a que se refere<sup>15</sup> nos parecem remeter às *pequenas crises*, de Hans Ulrich Gumbrecht. O artista cria uma tensão, para os consumidores presentes no supermercado e para nós, espectadores da fotografia, ao deslocar e reagrupar os elementos segundo uma lógica imprópria ao contexto. Desse modo, o rastro de sua ação se apresenta como uma interrupção do fluxo da vida cotidiana: emerge como uma epifania, para então se desfazer (GUMBRECHT 2006: 55). Nesse sentido, podemos pensar tal epifania no supermercado como uma

---

<sup>15</sup> Anotação recorrente em seus cadernos de trabalho, reunidos e publicados sob o título *Materia escrita*, pela Ediciones Era. Aparentemente, Orozco toma emprestada a noção de “beleza comum” do escritor Jorge Luís Borges (uma de suas grandes referências), do qual transcreve: “La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos. Porque es don del azar o del espíritu: sólo los errores son nuestros. Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común.” J. L. B., “Prólogo” a *Elogio de la sombra*. (Orozco 2014: 30).

desterritorialização, à medida que devém uma experiência estética a partir de objetos comuns e para além dos limites do circuito dito artístico. Contudo, tal experiência não remete a um lirismo, a uma impressão do mundo, mas, antes, ao oposto. Trabalha os objetos e os acontecimentos, “agarra o mundo” e nele insere intensidades, matando a metáfora (DELEUZE & GUATTARI 2014: 109; 126).

Se em alguns trabalhos, como é o caso *Cats and Watermelons*, há um interesse em despertar as coisas – e os espectadores – de seu espaço-tempo, por meio do deslocamento e da recontextualização, em outros trabalhos o artista irá registrar o momento de seu encontro com os objetos e seres que habitam o mundo; momento de poesia que se dá pela presença e aceitação do que sucede na realidade (Orozco 2014: 9), identificado pelo artista como um estado de *vigília* (Orozco 2014: 51;53):

Las cosas duermen y yo las veo.  
 Los objetos duermen y yo los sueño.  
 Camino y me encuentro objetos reposando.  
 Sobre una barda, en el suelo, en cada mesa las cosas están.  
 Simplemente.  
 Cuando no están cómodas, yo las acomodo.  
 Las levanto, las cargo y con cuidado las acuesto en el lugar propicio.  
 A que descansen, mientras vigilo su sueño, por un momento.  
 Momentáneo y solo.  
 El tiempo duerme con eso.  
 Eso que soy yo viendo lo que sueño que duerme.  
 Lo he cobijado con el paisaje.  
 Envolver ese cuerpo con la montaña, con el cielo, con la arena.  
 Recargar ese cuerpo en su muro.  
 Dejar esa cosa en su mesa.  
 Los perros duermen en el suelo.  
 Se escurren entre las rocas.  
 Y yo estoy durmiendo caminando.  
 Vigilia entre una casa y otra casa.  
 Sueño. Bostezo e indiferencia iluminada.  
 Las cosas son lo que son mientras duermen.  
 ¿A qué despertarlas?  
 ¿Te gustaría despertar una mañana en un museo?  
 Las hojas secas han caído, reposan muertas  
 y las atrapamos y las prensamos en un libro.  
 Duermen las cosas mientras yo camino.  
 Olvídalas, déjalas, písalas, pero no las incrustes entre las letras.  
 Yo quiero esa hoja y la conservo.  
 ¿Te gustaría ser una momia?  
 Lo siento, quiero que duermas a mi lado, que nos desaparezcas.  
 Las cosas duermen mientras yo camino.” (Orozco 2014: 48-9)

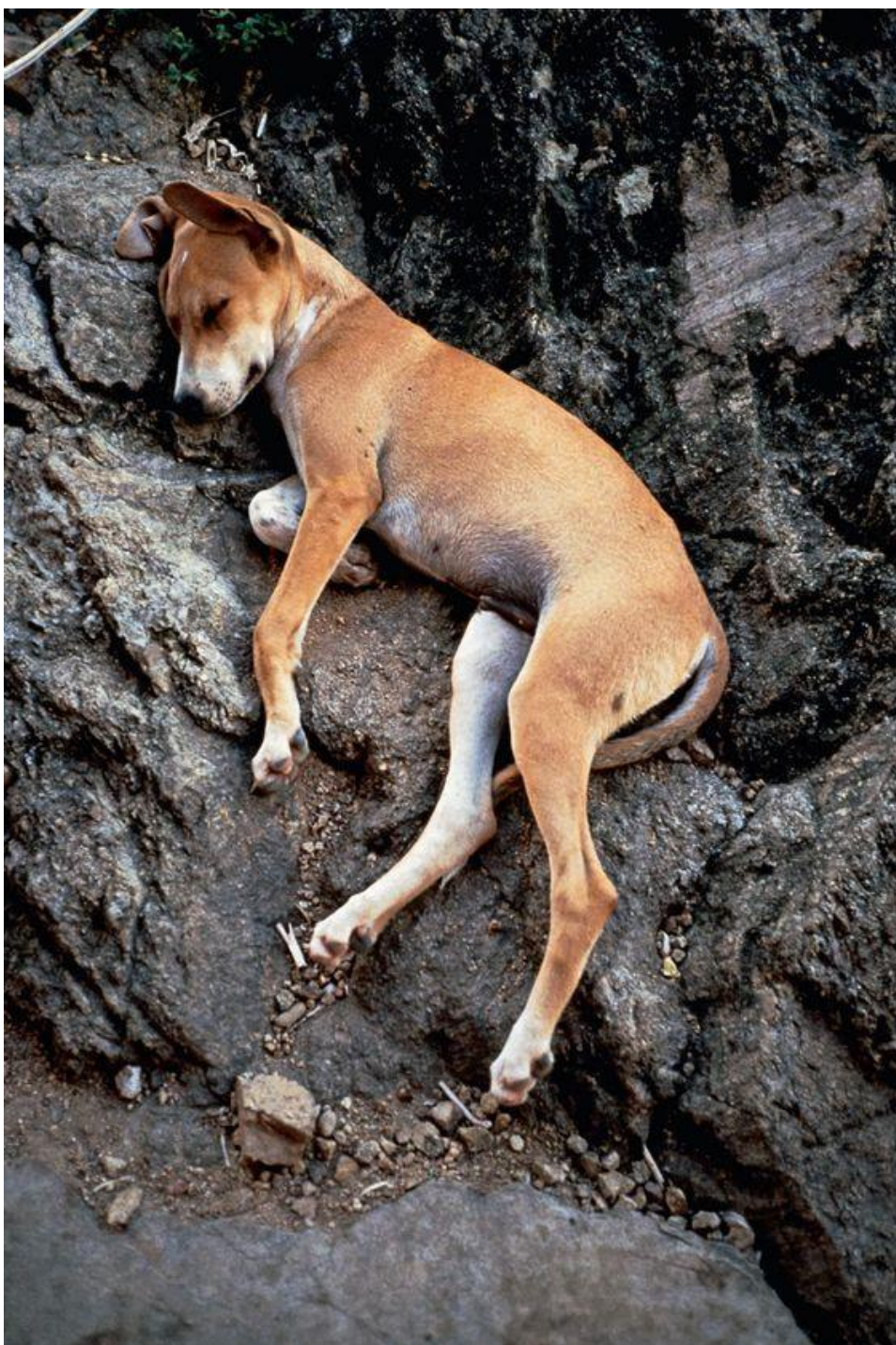


Fig. 9: *Sleeping dog*, 1990. Gabriel Orozco.

*Sleeping dog* (1990), cachorro fotografado dormindo sobre as pedras com o corpo totalmente entregue à força da gravidade, aponta para um dado importante do pensamento de Orozco, que concebe a realidade não como imposição, mas como um *feito despertado* (OROZCO 2014: 51). Enquanto vigia o sono do cão e observa o que o rodeia, sussurra a sua presença (OROZCO 2014: 53) e assinala a existência do cotidiano;

indica um fenômeno possível, sem matá-lo (OROZCO 2014: 21). Para o artista, é aí que reside a poesia da arte: não se trata de um momento espetacular, mas de esperar que as coisas se revelem, que o tempo se detenha (OROZCO 2014: 49). Como alguém que sobreviveu na terra depois do juízo final, o cachorro orozquiano parece uma criatura de natureza límbica, que se perdeu irreparavelmente em “uma região que está além da perdição e da salvação” (AGAMBEN 2014: 14).

A respeito dos seres que permanecem no limbo – as crianças não batizadas –, Giorgio Agamben recupera, em São Tomás de Aquino, os elementos desses corpos privados do sumo bem e que, no entanto, não experimentam a dor. Uma vez que não podem sofrer uma punição aflitiva, como a visão do inferno, estão unicamente condenados à uma punição privativa, que consiste na “perpétua carência da visão de Deus” (AGAMBEN 2014: 14). Não dispondo do conhecimento sobrenatural, plantado pelo batismo, não podem se amargurar de tal privação “mais do que um homem razoável se afligiria por não poder voar” (AGAMBEN 2014: 14). Assim, os seus corpos, diferentemente dos condenados, são impassíveis no que diz respeito à ação da justiça divina, uma vez que experimentariam uma culpa da qual não poderiam se redimir.

A maior punição – a carência da visão de Deus – se inverte assim em natural alegria: incuravelmente perdidos, eles se demoram sem dor no abandono divino. Não é Deus que os esqueceu, mas são eles que já sempre o olvidaram, e contra o seu olvido permanece impotente o esquecimento divino. Como cartas que permaneceram sem destinatário (...). Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles são plenos de uma alegria para sempre não destinável. (AGAMBEN 2014: 15)

Entediado e sobrevivente: Orozco está imerso na vida que começa depois do último dia, que é simplesmente a vida humana, sem culpa ou justiça (AGAMBEN 2014: 15). Seu fascínio pela observação de corpos e objetos imersos “na quietude da realidade impenetrável” (FISHER 2005: 31), assunto de vários de seus trabalhos, como é o caso também de *Sleeping Leaves* (1990), nos coloca na posição de testemunhas de um ser entregando-se a si mesmo, ao que o físico-filósofo David Bohm descreveu como “integridade indivisa”, “uma realidade como uma totalidade de fluxo desconhecida e indefinida que é o cimento de todas as coisas e do pensamento mesmo” (FISHER 2005: 31).

Para Jean Fisher, a obra do artista pode ser entendida como um “intervalo vacilante entre estados” de sonho e vigília (FISHER 2005: 31), como uma *quimera*:

La quimera era una figura perpleja, ni una cosa ni otra; sólo un híbrido que ocupa un lugar inseguro en el lenguaje: un anónimo que sugiere que el entendimiento de la realidad no puede hallarse solamente en el mundo de los objetos. Más cerca de las labores de los sueños que del pensamiento racional, la quimera ha sido sacada de los enigmáticos y arcaicos estratos mente-cuerpo, de los recuerdos de la melancolía de un pasado evasivamente presente que incluye esas figuras del mundo onírico – los albures, palabras de doble sentido, jeroglíficos, que emergen de las condensaciones visuales/verbales de los sueños – por medios de los que el inconsciente manifiesta el deseo a pesar de las maniobras psíquicas que constantemente luchan por suprimirlo. En tanto que el sueño emane de impulsos psicofísicos no puede ser menos real que el mundo del pensamiento racional. El sueño está en nosotros tanto como nosotros en él, y junto con el pensamiento racional es parte del universo material del que nuestro ser físico emergió. Oscilando entre los dos mundos, la quimera señala la imposibilidad de establecer ciertas fronteras entre la vida de los sueños y la vigilia, entre una identidad y otra (...). Las quimeras de Orozco son hábiles y optimistas: implican que el tiempo no sigue un camino lineal inexorable, que otras dimensiones de espacio y tiempo pueden ser recorridas para hacer un mundo nuevo, para forjar nuevas combinaciones y significados de los residuos de lo viejo (...). (FISHER 2005: 27-8)

GO destaca a capacidade enunciativa dos artistas de apontar e atribuir importância a acontecimentos ordinários, num sistema em que, se a realidade é inventada a partir do poder de convencimento de um discurso vigente, o artista é, então, o responsável por criar situações de revelação e forjar novos sentidos, portanto, por desestabilizar o regime de visibilidade *maior* (OROZCO 2014: 45-6).

Se a arte não é espetáculo, não é entretenimento e não é nada de outro mundo, mas, ao contrário, é um momento comum, “coisa quase chata para os espectadores do espetáculo” (OROZCO 2014: 50), e reside na não idealização, somente na realização, isto é, em acolher o pouco que nos ocorre, a vigília, no contexto da obra de GO, é a condição desse projeto que não se interessa pela distinção entre o que definiu e distinguiu historicamente as mídias fotografia e escultura, mas aposta em suas qualidades temporais; dispositivos capazes de reter a fugacidade do instante que passa e evidenciar as relações materiais de um sujeito histórico, inserido em uma geografia específica. Dessa condição temporal, que entende que um “ato estético se leva a cabo no encontro e não no objeto” (TEMKIN 2005: 127), decorre uma noção de arte que tem na decepção a sua maior realização, assim acreditamos.

A plastilina é um dos materiais do qual lança mão o vocabulário ressecado e intensivo do artista. De suas inúmeras anotações acerca do material, destacamos:

15 • V • 92

(...) Plastilina: grasa sintética que se está quieta. Infinitamente transformable. Superviva y estéril al mismo tiempo. Aparentemente inexpresiva, es una cosa. Un intermediario para después hacer algo definitivo. Pero nada es definitivo, entonces la plastilina es una condición del tiempo y la volubilidad. Material altamente vulnerable. Todo se le pega. Piel recipiente. Desagradable. Cubierta de polvo. Objeto de suciedad. Piedra de polvo. Cosa sucia y grasosa. Todo se le adhiere. Noble. (OROZCO 2014: 10-1)

29 • V • 92

Bola plastilina: parece una piedra de grasa en transformación constante. Y cada mano que la toque deja su huella. Piel viva. Sin corteza. Incrustaciones. La plastilina no tiene fin. Se desvanece. Es como algo vivo que se transforma constantemente hasta que “desaparece”. Algo vivo se transforma, se desarrolla al infinito. El arte paraliza lo vivo. (OROZCO 2014: 12)

La plastilina atrapa la basura, las partículas, el polvo, la materia del suelo y se viste con ello, se disfraza. Camuflaje de una sustancia hecha para ser intermediaria entre nuestras manos y los materiales inmoldeables como el fierro o el bronce. Sustancia viva, altamente erosionable, indeterminada. De presencia extraña. No es naturaleza, pero luce artificial y orgánica al mismo tiempo. Sólido y líquido. Fea. Horrible. Caca. Bolo alimenticio. Sustancia. Brillo grasoso. (¿Con pelo?) (¿Con ramas?) (¿Hierba?) ¿De qué tamaño? No grande. Tal vez del tamaño en que yo solo pueda cargarla, manejarla. No es un monstruo. No es un monumento. No es un monumento a la plastilina. No es un enunciado. No es una escultura. No es arte... Puedo hacerla recorrer calles, parques, tierra, vidrios (no vidrios, no drama). Polvo. Papeles. Puedo aventarla desde la ventana de mi departamento y se aplastará contra el suelo. Porque la gravedad es lo más importante en la escultura. Porque el choque entre la bola de plastilina (que es un planeta o un meteorito) y la tierra (que es plana, por cierto) será el choque de dos puntos generando un plano y eso es fuerza o dos fuerzas. (OROZCO 2014: 12)

16 • VI • 92

Planeta: estrella que divaga – *Planet: wandering star* –. Bola de plastilina como planeta: objeto divagador no identificado. Objeto Rodante No Identificado (ORNI). (OROZCO 2014: 15)

11 • IX • 92

(...) Esta pieza contiene una noción de tiempo y espacio que justifica el hecho de presentarla dos o más veces afirmando que no es la misma obra en cada momento. Las posibles variaciones que un artista desarrolla con un material determinado (el mármol, por ejemplo) están implícitas en esta sola pieza que es una y muchas posibles que irán sucediendo con el tiempo. La forma de existencia de una obra está en el espacio y en tiempo entre el espectador y la obra. No en la obra por sí sola. (OROZCO 2014: 42).

29 • IX • 92

(...) Esa masa es mi cuerpo que abraza otro cuerpo... Gravedad contenida. (OROZCO 2014: 47)

28 • X • 92

El fósil. El polvo protege la bola de plastilina del museo. La bola de plastilina se amuralla con el polvo y es una cosa distante del museo. Nadie la podrá limpiar. Será siempre piedra. Una cosa entre las cosas. Espejo no pulido. Ventana oscura. Trae consigo misma su base: todo el suelo. Lo contrario de la tortuga: se protege con todo lo otro, con el polvo. Desdobla lo externo y se cubre con ello. Se anestesia. Suero. Capa protectora. Polvo. Se cubre de suelo y se encierra en lo otro. Invulnerable. (OROZCO 2014: 57)





Fig. 10: *Yielding Stone*, 1992. Gabriel Orozco.

*Yielding Stone* é uma bola de plastilina que tem o peso do corpo do artista e foi rodada pelas ruas de Nova York, na época em que preparava a sua exposição no MoMA. Por suas qualidades físicas (e para além delas) – impermanente, intermediária, erosionável, grudenta, sólida e mole ao mesmo tempo, artificial embora pareça orgânica – a plastilina é uma substância exemplar para pensarmos a prática do artista, que não acredita que os materiais falem por si, a não ser como traços de um artista-consumidor a ressignificar os seus modos de uso e circulação (OROZCO 2014: 82).

*ORNI (Objeto Rodante Não Identificado)*, *estrela que divaga* e *fóssil* são nomes que nos ajudam a compreender esse universo, no qual é impossível discutir os meios (*media*) separadamente (TEMKIN 2005: 129-30). Tal vocabulário, que alude a corpos essencialmente temporais e às forças cósmicas como a gravidade, a entropia e ao caos, no entanto, encontra carne no corpo de trabalho do artista de forma muito concreta. A respeito disso, Gabriel alerta que, quando está se referindo a planetas, não está pensando em Saturno ou no espaço sideral, mas em poças de água, na poeira, em um sopro de hálito quente sobre o piano (OROZCO 2014: 66).

*Yielding Stone* traz consigo mesma a sua base, todo o solo, e se cobre dele para se proteger do museu. O espaço que a base gera, entre obra e aparato museológico, será o lugar de acúmulo da poeira, parcela de invisível que escapa à política higienista dos museus. Com o mesmo peso de seu corpo, converte-se em uma espécie de duplo inorgânico que, ao percorrer as ruas, abraça outros corpos e os incorpora. Exposta, continuará sujeita à ação do tempo e do público, agregando infinitamente todo tipo de sujeira e digitais. Pele viva em eterna transformação, *Yielding Stone* é uma e muitas possíveis; é decepcionante não precisamente porque é feia e suja, mas também por isso; por evidenciar uma prática que aposta na relação entre o espectador e a obra, e não na obra em si.

Not the monument, not the picture: Gabriel Orozco often mixes these categories with mundane life. (...) In this practice of incongruent objects in an imploded field, Orozco may transfer the attributes of one medium to another medium, as in *Yielding Stone*, where the indexicality associated with photography becomes the property of sculpture. So too a sculptural process may prepare a photographic tableau, as in *Island within an Island*, where the (de)compositional strategy of installation art sets up the photograph – in this case a miming of the Lower Manhattan skyline in the background with found debris in the foreground. Folding medium onto medium, space onto space, island onto island, Orozco often wins critical pleasures from the otherwise painful ironies of dislocation and dispersal. (FOSTER *apud* POBOCHA & BYRD 2009: 81)

### 1.3. Inoperar limites e definições

De acordo com Ann Temkin, curadora de sua retrospectiva no MoMA, as fotografias de Orozco podem ser entendidas à luz do procedimento de Constantin Brancusi, para o qual a fotografia seria a responsável por alargar as possibilidades das obras (TEMKIN 2009: 13), como, por exemplo, na série de fotos *Birds in space*, de Brancusi, que adquiriam a possibilidade de voo que jamais teriam com o bronze ou o mármore (TEMKIN 2005: 131).

Para os artistas dos anos 60 e 70, a documentação fotográfica de ações e performances funcionavam, em grande parte, como relíquias do acontecimento e davam conta dos corpos envolvidos, fazendo com que o significado das fotografias estivesse subordinado à experiência (TEMKIN 2005: 130). Temkin sugere que as primeiras fotografias de Orozco, *Cats and watermelons* por exemplo, teriam sido realizadas para documentar as esculturas efêmeras produzidas em seu ateliê; neste caso, o

supermercado e as ruas, ou esculturas *readymade* encontradas em suas caminhadas (TEMKIN 2009: 13). Posteriormente, porém, a fotografia teria adquirido uma existência independente do acontecimento escultórico inicial, não se resumindo à recriação de um momento importante.

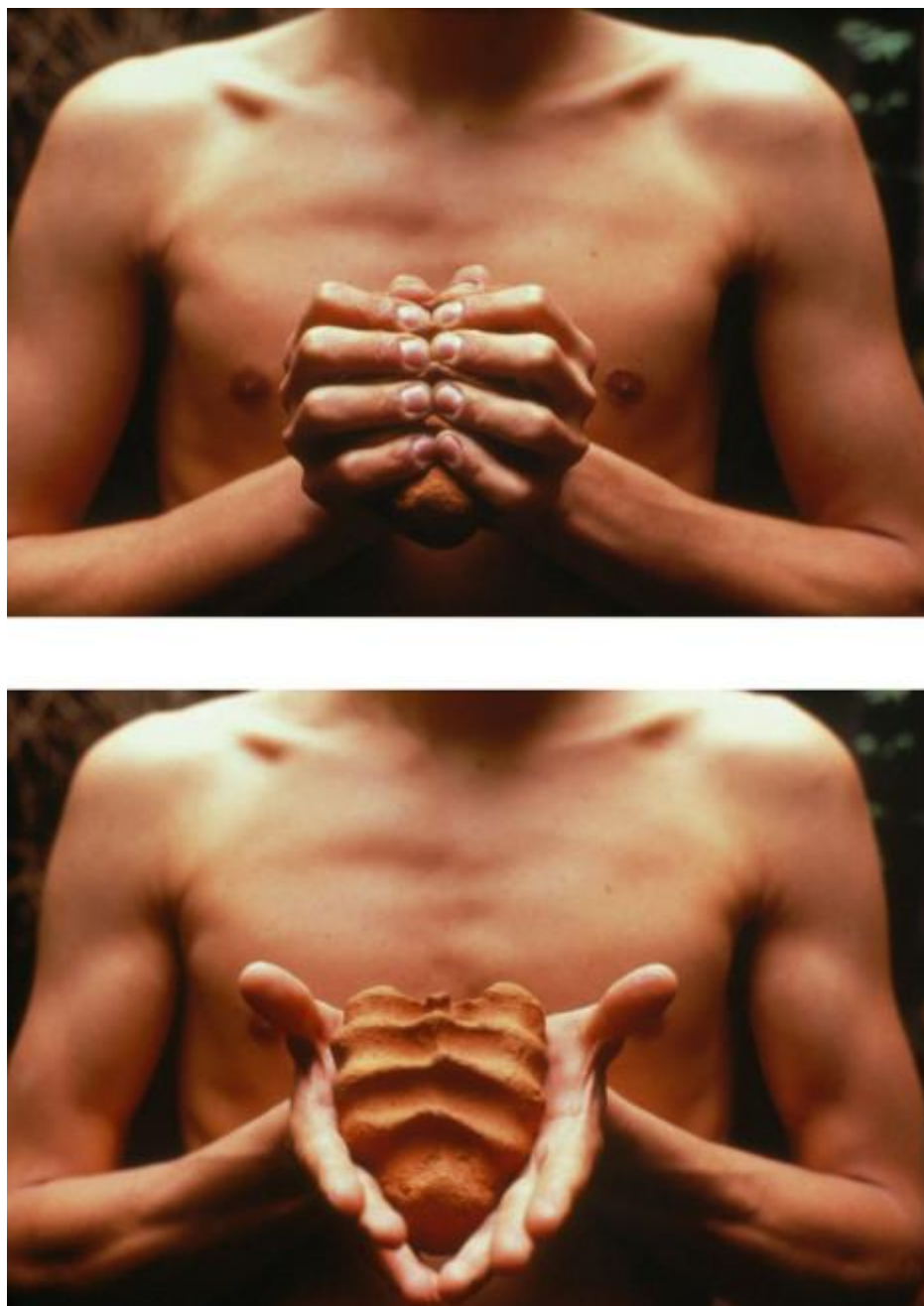


Fig. 11: *My Hands Are My Heart*, 1991. Gabriel Orozco.

O artista tem explorado diversas possibilidades desse encontro de mídias, criando obras que coexistem como escultura e fotografia, como é o caso de *Empty shoe*

*box* e *My hands are my heart*. *Empty shoe box* é apresentada como objeto-caixa e como fotografia, na qual a caixa encontra-se repousada sobre o chão com neve (Fig. 6). *My hands are my heart* existe como massa de barro vermelho pequena, do tamanho aproximado de um coração humano, e como díptico, em que a primeira fotografia mostra as mãos do artista moldando um pedaço de barro, próximo ao corpo e, a seguir, um coração de barro moldado pelas mãos.

Conforme sugere Jean Fisher, a obra evoca, simultaneamente, qualidades opostas, como a dura capa protetora de um invertebrado e a vulnerabilidade dos órgãos internos humanos. A conjunção de mão e coração, acrescenta, contém o gesto generoso do tato e da emoção, por meio do qual um ser se oferece a outro. *My hands* não é a representação de um corpo, mas uma “impressão do espaço ocupado e o possível limite de sua extensão” (FISHER 2005: 24). Além de ser uma das obras que destaca a ideia de *recipiente*, fundamental no contexto da produção do artista (OROZCO 2015), as mãos se oferecem não apenas como ferramentas, mas como imagem do movimento de uma singularidade para a coletividade (FISHER 2005: 25).



Fig. 12: *Island within an island*, 1993. Gabriel Orozco.

Porque soy en primer lugar un recipiente y sólo después un productor. Para mí la escultura es eso: un recipiente (BUCHLOH 2005: 105).

Para mí la escultura es un recipiente que contiene y transporta algo (BUCHLOH 2005: 118).

Siempre pienso en la fotografía como una caja de zapatos. Puede viajar a través del tiempo y del espacio, y el tamaño de la caja o de lo que contiene es lo de menos. No le veo a la fotografía ningún atributo “escultórico”, sino que esos atributos se relacionan con lo que sucedió en la realidad (BUCHLOH 2005: 88).

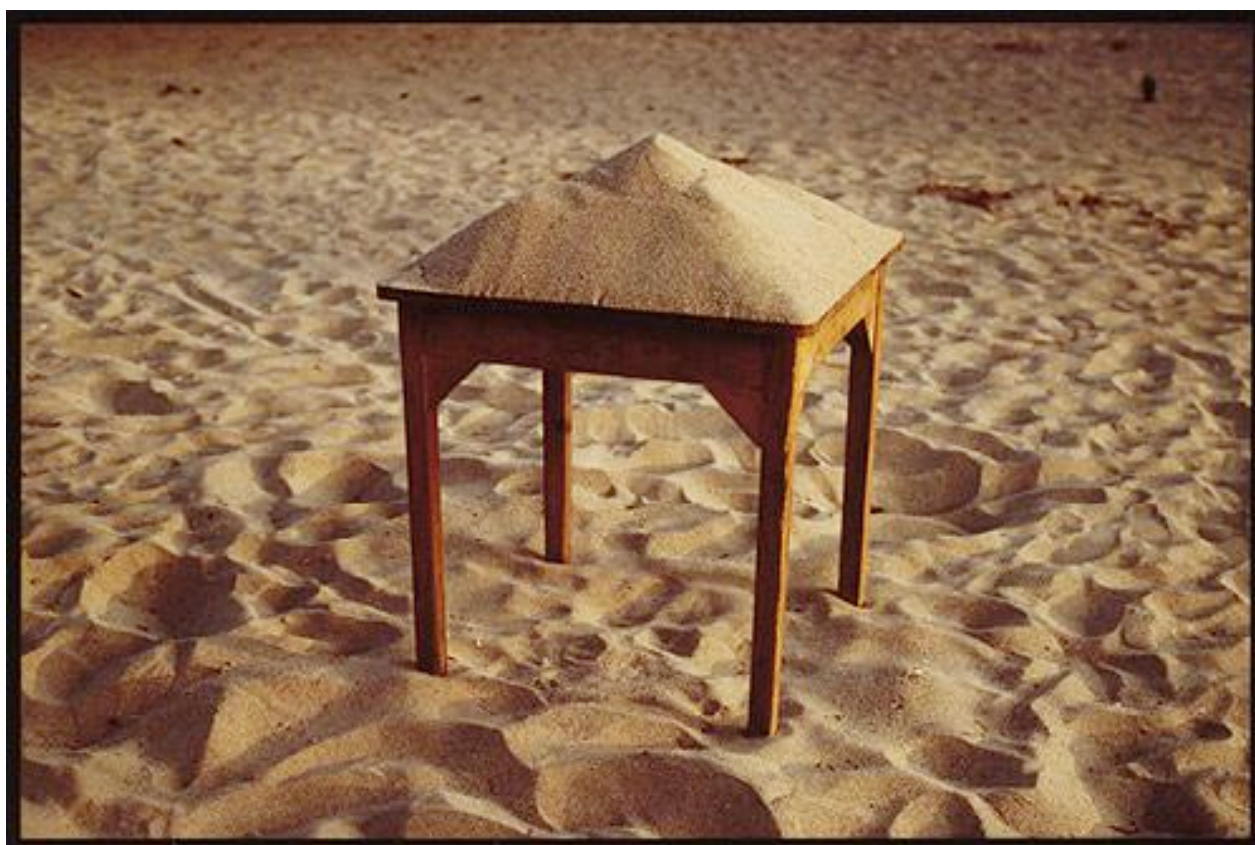


Fig. 13: *Sand on table*, 1992. Gabriel Orozco.

Outras possibilidades de aproximação entre as mídias, incluem casos em que a fotografia transforma um objeto absolutamente banal em algo que poderia se chamar escultura (TEMKIN 2005: 130), como *Horse* (1992), cavalo imóvel mostrado desde uma perspectiva posterior, paralisado e centralizado na imagem; ou ainda, trabalhos que só são possíveis mediante a colaboração entre fotografia e escultura, como *Island within an Island* (1993), onde alguns pedaços de madeira e dejetos reunidos criam, através da perspectiva, um duplo de menor escala e de outro tempo. Como a visão do fim de um império (OROZCO 2014: 9), antecipada no primeiro plano. Para Miguel A. González-

Virgen, GO está constantemente desdobrando uma percepção monádica do mundo através de diferentes materiais e escalas (GONZÁLEZ-VIRGEN 2003: 63). A Mônada, conceito elaborado por Leibniz, é uma substância simples e indivisível que exprime em si a infinidade de Universos possíveis (LEIBNIZ 2009: 34), sendo um espelho vivo do todo (LEIBNIZ 2009: 35).

Em *Sand on table* (1992), a fotografia aponta para um momento no mundo que passa. Logo, a multiplicidade de mundos contida nesses grãos de areia irá se dispersar, formando novos arranjos. A areia existe sob a forma de uma escultura, na fotografia ou por causa da fotografia. É ela que convoca, sempre e a cada vez que é vista, a iminência da desapareição do arranjo piramidal. Com um título descritivo e uma composição centralizada, a mais “neutra” possível – sem pós-produção e grandes cuidados envolvidos –, Orozco dialoga com a herança conceitual, por meio de um proposital *deskilling*, prática sobre a qual nos deteremos melhor no capítulo seguinte, e ênfase numa estética *cageana*.

This Cagean aesthetic of a universal equivalence of all textures, procedures, and materials has had a tremendous impact on Orozco's conception of sculpture and photography in general, and on their interdependence in particular. From the beginning of his work, the multiplicity and simultaneity of seemingly incompatible materials and processes of sculptural production attest to that impact. (BUCHLOH 2009: 142)

Em uma entrevista com Buchloh, defende:

La escultura no es la fotografía impresa; de eso estoy seguro. En mis fotografías reduzco al mínimo las dimensiones y las imprimo siempre al mismo tamaño. No me interesa tanto la fotografía como objeto físico. No creo que la fotografía sea escultórica en sí misma (BUCHLOH 2005: 88).

Me parece también que el término “escultura” nos limita mucho, pero por desgracia es el único disponible para nombrar todas estas actividades y todas estas relaciones temporales y políticas... Es cierto que me considero escultor. Mis dibujos y fotografías también intentan activar el espacio de distintas maneras y pienso que están relacionados con la escultura (BUCHLOH 2005: 89).

Fotografia e escultura podem ser pensadas, em sua obra, como *recipientes*; contudo, não seriam substituíveis ou equivalentes, embora sejam interdependentes, como sugeriu Buchloh. Cada qual seria convocada a tencionar os seus próprios limites, ao ponto em que, alcançando uma zona de indiscernibilidade, deixariam de designar ou remeter a um sentido específico, para entrar em um devir menor. Nesse sentido, pensamos *recipiente* não como metáfora, mas como distribuição de estados de

intensidade (DELEUZE & GUATTARI 2014: 45). À medida em que se torna inviável a tradução de uma palavra pela outra, sob a pena de aboli-las, talvez sua proposição possa ser pensada à luz da experiência de Kafka com o ídiche:

É uma língua que dá medo ainda mais do que suscita desdém “um medo misturado a uma certa repugnância”; é uma língua sem gramática, e que vive de vocábulos roubados, mobilizados, emigrados, tornados nômades, interiorizando “relações de força”: é uma língua transplantada sobre o médio alto-alemão, e que trabalha o alemão a tal ponto de dentro que não se pode traduzi-la em alemão sem aboli-la; não se pode compreender o ídiche sem “senti-lo”... “é então que os senhores estarão em condições de experimentar o que é a verdadeira unidade do ídiche, e o experimentarão tão violentamente que terão medo, não mais do ídiche, mas dos senhores... Apreciem o quanto possam!” (*apud* DELEUZE & GUATTARI 2014: 51)

Estando no papel daquele que abre as práticas para “intensidades interiores inauditas” (DELEUZE & GUATTARI 2014: 45) e coloca em questão os limites e as separações, nos parece que Orozco pode ser pensado como uma espécie de *agrimensor menor*, aquele que deseja tornar *inoperosos* tais limites (AGAMBEN 2014: 57). O *agrimensor*, diz Agamben, tinha um papel especial em Roma:

Para tornar-se *agrimensor* (ou, a partir do nome de seu instrumento, *gromaticus*), era necessário passar por uma prova difícil, na ausência da qual o exercício da profissão podia ser punido com a pena de morte. O confim em Roma tinha, de fato, a tal ponto um caráter sagrado que aquele que apagava certos confins (*terminum exarare*) tornava-se *sacer* e podia ser impunemente morto por qualquer pessoa. Para a importância da agrimensura havia, porém, algumas razões mais simples. Tanto no direito civil como no público, a possibilidade de conhecer os confins dos territórios, de identificar e de atribuir as partes do solo (*ager*) e, por fim, de decidir sobre os litígios de fronteira condicionava o próprio exercício do direito. Por isso, visto que era por excelência um *finitor* – aquele que estabelece conhece e decide os confins –, o *agrimensor* era também chamado de *iuris auctor*, “criador de jurisdição”, e de *vir perfectissimus*. (AGAMBEN 2014: 51-2)

Pensando a prática orozquiana à luz dessa figura e próximo à relação de Kafka com o ídiche, percebemos o artista como um *agrimensor menor*, o Orzorro a que se referiu Francesco Bonami: artista latino-americano que circula pela elite do mercado de arte e trabalha a sua prática a tal ponto de dentro, arrancando as linguagens de sua economia (AGAMBEN 2014: 160), subvertendo o sistema, abrindo precedentes e criando novas jurisdições – novas partilhas do discurso.

#### 1.4. Desterritorializar-se enquanto singularidade artista

*Carregue o fim das minhas margens, me carregue.*  
(Adonis)

Segundo a tradição judaica, cada homem tem dois lugares que o esperam, um no Éden e outro no Gehinnom. Após ter sido considerado inocente, o justo recebe o seu lugar no Éden, mais o de seu vizinho que foi condenado. O mesmo acontece com o considerado culpado. Esse recebe a sua parte no inferno, mais a de seu vizinho que se salvou. Conforme sugere Giorgio Agamben, na topologia desse *Agadah* [do aramaico *conto, saber*], o interesse central não é tanto a distinção cartográfica, mas o inevitável lugar ao lado que todo homem recebe ao atingir seu estado final e cumprir o seu próprio destino (AGAMBEN 2013: 30). Assim, o mais próprio de cada ser é a sua substituibilidade,” a capacidade de expatriar-se no lugar do outro, no seu próprio ter-lugar. A substituição, neste sentido, não indica mais um lugar próprio, mas a condição sempre comum, do ter-lugar de todo ser singular (AGAMBEN 2013: 31).

*Azo* [agio] é o nome próprio desse espaço irrepresentável. O termo *azo* [agio] indica, de fato, segundo o seu étimo, o espaço ao lado (*ad-jacens, adjacentia*), o lugar vazio no qual é possível para cada um mover-se livremente, em uma constelação semântica na qual a proximidade espacial confina com o tempo oportuno e a comodidade, com a justa relação. Os poetas provençais (em cujas canções o termo comparece pela primeira vez nas línguas românicas, na forma *aizi, aizimen*) fazem do agio um *terminus technicus* da sua poética, que designa o lugar mesmo do amor. Ou melhor, não tanto o lugar do amor, quanto o amor como experiência do ter-lugar de uma singularidade qualquer. Nesse sentido, *azo* nomeia perfeitamente aquele “livre uso do próprio” que, segundo uma expressão de Hölderlin, é “a tarefa mais difícil”. “*Mout mi semblatz de bel aizin*” (Tu me pareces de muito belo azo): esta é a saudação que, na canção de Jaufré Rudel, os amantes trocam ao se encontrarem. (AGAMBEN 2013: 32)

Conforme sugere Cláudio Oliveira, tradutor da versão brasileira de *A comunidade que vem*, de Agamben, *azo* tem o sentido de “oportunidade” e é nesses termos que devemos pensar a relação de vizinhança apontada pelo filósofo como o espaço que uma coisa dá a outra, isto é, a ocasião, o espaço ao lado para que a outra aconteça (AGAMBEN 2013: 29). Tal relação de vizinhança que se dá nesse espaço irrepresentável, é o espaço do comum e, sendo o sujeito uma “série infinita de oscilações modais” e não um “fato pontual” (AGAMBEN 2013: 27), a passagem da potência ao ato, do comum à singularidade não deve ser pensada como um evento acabado de uma vez por todas, mas



como uma linha de gradação contínua, em que comum e próprio, próprio e comum se interpenetram.

A imagem da linha não é casual. Assim como, em uma linha de escritura, o *ductus*<sup>16</sup> da mão passa continuamente da forma comum das letras aos traços particulares que identificam sua presença singular, sem que em nenhum ponto, malgrado a *acribia* do grafólogo, se possa traçar uma fronteira real entre as duas esferas; da mesma forma, em um rosto, a natureza humana transita de modo contínuo na existência e é precisamente essa emergência que constitui a sua expressividade. Mas, de modo igualmente verossímil, poder-se-ia dizer o contrário, isto é, que é dos cem idiotismos que caracterizam a minha maneira de escrever a letra *p* ou de pronunciar o seu fonema que se gera a sua forma comum. (AGAMBEN 2013: 28)

A partir da imagem do azo da qual nos fala Agamben, pensamos o *Taller de los Viernes* (1987-1992), descrito anteriormente, como o lugar – na obra de Orozco – onde essa passagem alternante e recíproca entre sujeito e comunidade se dá de modo privilegiado. De fato, não se tratava de um coletivo de artistas engajados em uma produção única e polifônica, mas de um espaço de encontro e provocação entre amigos artistas dedicados a discutir os seus trabalhos individuais. Dessa relação de afeto, vizinhança e oportunidade que se criou entre Orozco e Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Dr. Lakra e Gabriel Kuri, María Minera, curadora mexicana, comenta que um modo comum de produção emergiu:

(...) Los años más intensos de la invención del cubismo, sobre los que Braque confesó que él y Picasso se dijeron “cosas el uno al otro que nadie volverá a decir otra vez. Cosas que serían incomprensibles y que nos dieron muchísimo placer. Éramos como un par de escaladores amarrados el uno al otro”. En todo caso, es evidente que Gabriel Orozco les enseñó a los demás haciendo, como el artesano a sus discípulos; con la diferencia de que aquí el maestro desconocía su oficio y él mismo estaba descubriendo sobre la marcha el tipo de arte que era posible hacer. Así que los demás, como escribió Cruzvillegas, presenciaron “su propio proceso formativo, ya que él mismo estaba configurando el corpus conceptual por el que fluiría su obra desde entonces, instaurando un ciclo que se rige por el señalamiento de instantes, haciéndonos partícipes y no sólo testigos”. Es indudable, por tanto, que algo logró transmitirles Orozco, aunque no sea fácil precisar exactamente qué. Tal vez una manera de trabajar basada en la búsqueda, en el planteamiento de hipótesis. (Minera 2016: 3-4)

Ainda que dessa espécie de “autoescola” ou “experimento coletivo de aprendizagem artística desescolarizada”, como se refere Minera (MINERA 2016: 1), cada

---

<sup>16</sup> Conforme sugere Cláudio Oliveira, em linguística, *ductus* “significa o número de traços que compõem uma letra escrita, e a sequência, direção e velocidade em que eles são escritos. É possível, por exemplo, reconhecer as pessoas pelo seu *ductus*” (AGAMBEN 2013: 27).

um dos artistas tenha elaborado um corpo de trabalho muito distinto entre si, pode-se dizer que a colocação de hipóteses, uma perspectiva não acadêmica (MINERA 2016: 5) e um interesse pelo real (MINERA 2016: 4) ocupam um papel central na obra de todos eles.

Como lo ha explicado Kuri: empezaron a interesarse más por “las ideas, los asuntos y el contenido” que “por aprender a pintar bien”. Y, en ese proceso, los integrantes del Taller se fueron haciendo cada vez más conscientes, señala Ortega, “de que las técnicas o materiales usados tenían un contenido o un significado histórico, y paso a paso fuimos entendiendo el peso político de los elementos que conforman una obra, y gradualmente todos abandonamos la representación pictórica, para materializarla en objetos culturales, escultóricos, que cuestionaban las lecturas y acepciones tradicionales”. (MINERA 2016: 8)

(...) No era únicamente que el mundo (la realidad, la naturaleza) le proporcionara directamente la materia prima, sino que también se ofrecía a sí mismo como una alternativa al pedestal, la mesa de trabajo, el taller y todo en lo que solían recargarse los escultores: ahí, en la calle, era posible poner constantemente en práctica una idea –desde luego, transitoria– de tipo escultórico. Y eso es exactamente lo que Orozco hacía en los años del Taller: apuntar, dar cuenta, reconocer –verbos que sugieren un acto mucho más breve y más tenue que fabricar, moldear, construir; y mucho más contundente, quizá– ciertas formaciones o configuraciones de cosas que, en su mero estar ahí, extienden el flujo de sentido y trastocan el contexto. Y en ese territorio, donde las obras no se hacen: resultan, se habrían de mover también los demás. Cada uno a su manera. (MINERA 2016: 10-1)



Fig. 14: Convite da exposição *XYLANÑYNU – Taller de los Viernes*, 2016.

O encontro desses artistas “*accidentívoros*”, como se chamavam – termo cunhado por Kuri (MINERA 2016: 11) – foi absolutamente crucial e relevante não só para as suas práticas, como também gerou consequências duradouras e importantes na cena artística e na maneira de entender arte no México (MINERA 2016: 12). Conforme destaca Minera, uma diversidade de intercâmbios, iniciativas e consonâncias se desdobraram, ao longo dos anos, do *Taller de los Viernes*, como a revista *Casper*, a editora de Damián Ortega, *Alias*; a galeria *Kurimanzutto*, a *Galería de Comercio*, fundada por Abraham Cruzvillegas, dentre outras iniciativas.

Ecos dessa experiência continuam a ressoar ainda hoje. No início do ano (6 de fevereiro a 19 de março de 2016), a Kurimanzutto trouxe a público *XYLANÑYNU – Taller de los Viernes*, exposição coletiva com trabalhos recentes dos cinco integrantes, reunidos pela primeira vez no México, quase trinta anos depois da fundação do grupo.

Curada por Guillermo Santamarina, frequentador assíduo do *Taller* à época, a exposição foi construída a partir de um jogo no qual o curador pediu a cada um dos participantes dez imagens de trabalhos criados nos últimos dez anos para que ele pudesse fazer um baralho. Reunidos ao longo de três novas sextas-feiras (*viernes*) para jogar, as cartas foram embaralhadas, combinadas e, de alguma maneira, conformaram o modo como a exposição foi distribuída pelo espaço expositivo. O título da exposição, igualmente, provém de um exercício coletivo no qual cada artista doava letras para criar o nome (SÁNCHEZ 2016).

Sem caráter nostálgico, Santamarina destaca, no texto que escreveu por ocasião da exposição – *Juegos de parresías y hurtos, de lunes a lunes*<sup>17</sup> – que “o valor inquebrantável da experimentação de materiais, suportes, modelos de trabalho e situação” (SANTAMARINA 2016) que os projetou internacionalmente nos anos 90, seguem vigentes na prática dos cinco.

La otra categoría que desde ellos se proyectó y a ellos mismos vuelve frecuente, reiterando sus identidades y credenciales, por cierto también resultó reveladora en el contexto finisecular de la cultura nacional, o cuando el posmodernismo atrapó a ésta. (...) Es, afortunadamente, la asimilación del concepto de parresía cínica, entidad que aún hoy puede resultarnos resbaladiza, e incluso burda asociación con lo frívolo o lo irreflexivo. (SANTAMARINA 2016)

<sup>17</sup> Tradução nossa: *Jogos de parrêsia e furtos, de segunda a segunda*. Disponível em: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/xylanynnu-taller-de-los-viernes>

O cinismo antigo, ou parrêsia, é o modo de “dizer verdadeiro” que interessou a Michel Foucault, como uma prática de vida que consiste em dizer tudo o que vem ao espírito, sem nada ocultar. O “parrhesiastes” é aquele que, além da franqueza, está exposto ao perigo, à crítica e ao dever (SANTAMARINA 2016; TIBURI 2016). Nesse contexto,

XYLAÑYNU es un lugar y un tiempo exactos, aunque no totalmente óptimos. Ahí se frecuentan la diplomática polémica que certifica procesos interminables de perfección, y el gusto por el juego, que jamás será oprobioso o vilipendiante a quienes en él participen. Con una dinámica utópica así ha aterrizado esta muestra, quizá similar a una charada generada hace un siglo en un escenario de contertulio de greguerías, donde los carteristas como los filósofos tenían algo importante que decir. (SANTAMARINA 2016)

*Accidentívoros* ou *parrhesiastes* reunidos, XYLANYNU foi o espaço de reconhecimento e atualização da experiência que, nos anos 90, promoveu uma mudança radical no cenário da arte contemporânea no México, bem como possibilitou a emergência de um discurso marcado pela *eñe*.

De parágrafos extraídos de autores como Jorge Luís Borges a *statements* em que condensa a sua perspectiva sobre uma obra, materiais, sobre a arte e o papel do artista, os cadernos de Orozco, publicados recentemente, são uma fonte inesgotável de apontamentos sobre o seu processo de criação e o seu particular interesse em desaparecer enquanto singularidade artista em favor em favor de um agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE & GUATTARI 2014: 147).

“Mi objetivo es probar que la personalidad es una quimera sostenida por el hábito y la presunción, sin sostén metafísico ni realidad intrínseca. Entonces, quiero someter la literatura a las consecuencias que brotan de esas premisas. Con base en esas premisas, quiero elaborar un principio estético que se opondría al psicologismo que nos ha dejado el último siglo”. No existe un “yo” capaz de sostener su unidad (OROZCO 2009: 29).

22 • II • 93

Blanca.

Caja de zapatos vacía.

¿Que si es bella?

Eso ya es cuestión de gusto personal.

Yo creo que es muy bella.

(...)

Caja de zapatos vacía ubicada en donde sea.

En cualquier espacio.  
 En ningún espacio.  
*To cast* es vaciar.  
 Vaciar un espacio.  
 Ocupar otro.

No hay atracción visual.  
 No contiene nada.  
 Es acción.  
*To cast*  
 Vaciar.  
 Lo que sea es lo que sea.  
 Espacio vacío en espacio vacío.  
 Llenos de lo que les suceda.  
 ¿No es eso el arte?  
 Realizar.  
 Objeto real en espacio real.  
 El arte está en todas partes.  
**El artista desaparece.**  
**Desaparecer transformándose en acción.**  
**Desaparecer realizándose.**

El problema es el espacio.  
 No necesito *un* espacio.  
 No necesito una caja.  
 No necesito una vitrina.  
 Necesito recorrer y transformarme.  
 Necesito seguir y no cesar.  
 Necesito caminar.  
 Necesito suceder.  
 Necesito desear.

Arte es el resultado de una acción.  
 Arte es actuar ante el resultado de una acción.  
**Arte es verbo.**  
**Arte es resultar de una acción.**  
**Generar el espacio intermedio entre la acción.**  
**La relación entre uno y lo otro.**  
 La amistad es un arte." (Orozco 2014: 86-7)

Para Deleuze & Guattari, acerca das condições da literatura menor, o enunciado literário mais individual “é um caso particular de enunciação coletiva”, uma vez que só o é possível em função de uma comunidade social, nacional e política (DELEUZE & GUATTARI 2014: 151). Isto é, o artista é aquele cuja expressão adianta o relógio, precede os conteúdos e faz os enunciados escoarem por uma linha de transformação (DELEUZE & GUATTARI 2014: 153). Nesse sentido, consideramos Orozco como a figura disruptiva que soa as peças de um agenciamento, que antecipa e dá a ver as engrenagens se engendrando: arte como verbo; verbos que geram um território onde as obras não se fazem, mas resultam (MINERA 2016: 11).

## 2. NATUREZA POLÍTICA DA ARTE

### 2.1. Antilirismo

*Aquele que conquistou o direito de gaguejar, em oposição ao “falar bem” maior*  
(Deleuze)

Sem perder de vista que o caráter político do menor está intimamente relacionado à operação de variação e amputação da língua e à sua capacidade de prolongar os seus efeitos para além do enunciado, isto é, ao retirar os elementos de poder da língua e permiti-la escapar da estrutura, não apenas a matéria da arte, mas também a sua forma, cessam de ser representação. Quando se fala em arte política, tende-se a pensar em obras que representam certos conflitos, “entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade” (DELEUZE 2010: 56); no entanto, conforme aponta Deleuze, acerca do teatro de Carmelo Bene,

Por que o teatro permanece representativo a cada vez que toma como objeto os conflitos, as contradições, as oposições? É porque os conflitos já estão normalizados, codificados, institucionalizados. São “produtos”. Eles já são uma representação, que pode ser representada de forma ainda melhor em cena. Quando um conflito ainda não está normalizado é porque depende de alguma coisa mais profunda, é porque é como o raio que anuncia outra coisa e vem de outra coisa, emergência súbita de uma variação criadora, inesperada, sub-representativa. (DELEUZE 2010: 57)

A função antirrepresentativa da arte (Deleuze 2010: 60) permite dar livre curso à matéria e a outras formas de arte que não teriam sido possíveis sem o processo de minoração (DELEUZE 2010: 33). Tal função consiste em deixar de remeter ao “fato majoritário” (DELEUZE 2010: 16), que supõe um estado de dominação em relação ao qual as outras partes são definidas. Ao abandonar a representação, a arte torna-se política por traçar e constituir uma figura de consciência minoritária (DELEUZE 2010: 60), isto é, torna atual uma potencialidade em vez de representar um conflito.

Por um lado, eleva-se ao “maior”: de um pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas, de fato, se normaliza... operação por operação, cirurgia contra cirurgia, pode-se conceber o inverso: como “minorar” (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a

cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma.  
(DELEUZE 2010: 36)



Fig. 15: *Yogurt Caps* (detalhe), 1994. Gabriel Orozco.

Em sua primeira individual em uma galeria comercial de Nova Iorque, a Marian Goodman Gallery, GO apresentou, em uma das salas, algumas de suas obras anteriores, de modo a introduzir o público ao seu trabalho. Estava decidido a não corresponder às expectativas e foi então que pensou um *site-specific* para o segundo espaço expositivo. O novo trabalho consistia em quatro tampas transparentes de iogurte, com a etiqueta de preço – 99 centavos – e a data de validade gravada no plástico. Posicionadas na altura da boca do artista, ocupavam, cada qual, uma das quatro paredes do cubo branco. Em seus esquemas preparatórios, posiciona o espectador no centro da galeria, atentando para o fato de que a quarta tampa sempre lhe escapará à visão. Só é possível ter, em seu raio de visão, três por vez. Apesar da simplicidade do gesto, como sugerem Pobochoa &

Byrd, trata-se de um trabalho extremamente significativo, que não concebe a arte como um momento transcendente, mas aponta questões pertinentes e completamente enredadas em seu corpo de trabalho, como o cubo branco enquanto recipiente/*container* (POBOCHA & BYRD 2009: 101) e a decepção como estratégia de uma prática antirrepresentativa e antilirista.

The modest punctuation of the white cubical space performed by theses *Yogurt Caps* – discreet almost to the point of invisibility – produced perplexity and discomfort for most viewers, who were forced to contemplate the startling blankness of the room in the absence of any recognizable art objects on the floor or the walls. The gesture has been received by some as deeply disappointing and by others as extremely courageous – a glib and cynical manoeuvre or a brilliant critique of the commercial gallery system? (KWON in POBOCHA & BYRD 2009: 98)

## 2.2. Gagueira, falha e decepção

À medida que a decepção, na obra do artista, permite novas formas de consciência, gostaríamos de pensá-la em afinidade com a gagueira. Em geral, gaguejar é um distúrbio da fala, neurológico ou comportamental. No entanto, na perspectiva de Deleuze, trata-se de uma imposição à língua – fonológica, sintática e semântica – do trabalho de variação contínua (DELEUZE 2010: 45). Reivindicando para si ou conquistando, sobre o público, o direito de decepcionar – retomando a epígrafe – em oposição ao “falar bem”, o artista insere uma linha de variação intensiva dos afetos (DELEUZE 2010: 50).

Os dicionários da língua portuguesa apontam os substantivos “descontentamento”, “frustração”, “desapontamento” e “desilusão” como possíveis sinônimos da palavra decepção [do latim *deceptio*]. Todos os substantivos aludem, invariavelmente, a uma quebra das expectativas e padrões socialmente normatizados. Ao longo da história, um amplo espectro de artistas e escritores têm calcado suas produções e discursos na ideia de *falha*, estratégia disruptiva dirigida a questionar, fundamentalmente, parâmetros de perfeição e sucesso, e que tem sua máxima no célebre excerto de Samuel Beckett (LE FEUVRE 2010: 12), “Tudo de outrora. Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT 2012: 65).



Em *Pra frente o pior*<sup>18</sup>, última tentativa de fôlego da narrativa beckettiana, publicada em 1983, a máquina de linguagem escavatória e corrosiva oferecida pelo autor forja um texto inclassificável – entre o limite do drama e da poesia – em que as palavras flutuam, entre pausas providenciais, tomando a impossibilidade como matéria-prima (BECKETT 2012: 17). Nos noventa e seis parágrafos que compõem a prosa tardia (e de onde provém o trecho acima citado), Beckett extrai algo do nada da linguagem, reforçando o impasse de que sujeito e mundo exterior só encontram a sua existência quando proferidos (BECKETT 2012: 16). Sua obsessão por tentar “dar forma ao caos da experiência [moderna] sem aparar-lhe as arestas” (BECKETT 2012: 7), continua a ressoar na contemporaneidade, época marcada pela incerteza e instabilidade (LE FEUVRE 2010: 12).

Falhar melhor. Ação repetida e inevitavelmente condenada a fracassar, de novo e de novo. O mito de Sísifo, conforme sugerido por Emma Cocker em seu artigo *Over and Over, Again and Again* (2010), pode ser pensado como uma janela interpretativa para refletir sobre práticas artísticas baseadas em um modelo de reiteração sem propósito, performatividade não-teleológica ou que acontecem segundo regras absurdas e arbitrárias. Segundo o mito clássico, Sísifo foi punido por sua imprudência e falta de respeito aos deuses, sendo condenado à tarefa de rolar uma pedra até o topo de uma montanha, para, então, deixá-la rolar montanha a baixo, e, então, rolá-la novamente até o topo, preso em um ciclo eterno. Embora, como aponta a autora, o termo *sisífico* seja frequentemente usado para descrever um trabalho indeterminado e sem propósito, tal gesto, na realidade, refere-se à uma estrutura tripartida, segundo a qual: uma tarefa é performada em resposta a uma regra ou requisição particular, falha em seu propósito e, então, é repetida *ad infinitum* (COCKER 2010: 154).

Embora o interesse na falha e na repetição atravesse a história, segundo Emma Cocker, a atualidade do paradigma de Sísifo permite investigar diferentes formas de leitura das práticas artísticas, distanciando-as de um modelo de resignação em favor de um posicionamento de recusa crítica. A leitura afirmativa do mito possibilita pensar, desse modo, obras e artistas não como reféns de um sistema, mas como partes de uma força geradora e produtiva capaz de oferecer um modelo de resistência e recusa às doutrinas dominantes (COCKER 2010: 155).

---

<sup>18</sup> Tradução da edição brasileira para o título original *Worstward Ho*.

Albert Camus foi um dos autores a explorar o Mito de Sísifo (1942), interessado na narrativa como lócus propício para interrogar a futilidade humana e a busca exaustiva por sentido em um mundo ininteligível. O gesto falho e repetitivo é, então, o lugar onde reside simultaneamente a tragédia e a resistência, lugar de compartilhamento de um senso coletivo de falta de propósito existencial e, ainda, mecanismo por meio do qual o sujeito toma consciência de sua condição:

The moment of failure – as the rock rolls to the bottom of the mountain and Sisyphus returns to begin the task afresh – signals a break or rupture in the relentless flow of senseless action. For Camus, ‘That hour like a breathing-space which returns as surely as his suffering, that is the hour of consciousness’. Here, he suggests, it becomes possible for the myth’s protagonist to acknowledge critically the absurdity of the task at hand and gain a heightened (even liberating or transformative) sense of his individual predicament. Sisyphean failure thus becomes double-edged – the gap between one iteration and the next produces pause for thought, the space of thinking. (COCKER 2010: 155)



Fig. 16: *La Pluie (Projet pour un text)*, 1969. Marcel Broodthaers.  
Filme 16 mm, p&b, silencioso, 2 min.

Para Cocker, a inconsistência crítica na performance Sisífica é fundamental para uma leitura afirmativa do mito, uma vez que a mudança de posição entre “investment and indifference, seriousness and non-seriousness, gravity and levity serves to rupture or destabilize the authority of the rule whilst still keeping it in place” (COCKER 2010: 156). É a partir dessa perspectiva que nos interessa pensar a afinidade da falha com a decepção, percebendo-as não como sinônimos, mas como estratégias que apostam na ambivalência e desestabilizam a grande narrativa, em favor de um momento de suspensão.

Na obra de artistas como Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader e John Baldessari, por exemplo, a falha e a repetição têm um papel central, sendo não somente inevitáveis, mas encorajadas, operando claramente segundo o paradigma sisífico. No filme *La Pluie (Projet pour un text)* (1969), Broodthaers está sentado em uma mesa baixa e, à medida que escreve com nanquim sobre o papel, a chuva se encarrega de apagar e fazer seus pensamentos escorrerem com a água. “A tinta, a gota de trevas com a qual o pensamento escreve, é o próprio pensamento” (AGAMBEN 2015: 12). Assim, o artista se aproxima da figura do escrivão e do filósofo, que persiste em escrever apesar das adversidades do próprio pensamento que se expande e, frequentemente, escapa.



Fig. 17: *Fall 2, Amsterdam*, 1970. Bas Jan Ader.



Fig. 18: *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square*, 1972-73. John Baldessari.

Bastante significativa, neste contexto, é a série *Falls* de filmes e performances dos anos 70, de Bas Jan Ader, que explora a ação da gravidade sobre o seu corpo e a impossibilidade de resistir à tal força. De múltiplas formas, Ader parece estar preso a uma regra, ou obrigação autoimposta que lhe exige uma ação, sabendo de antemão que esta está destinada a fracassar (COCKER 2010: 157), como, por exemplo, em *Nightfall* (1971), obra na qual o artista está sozinho em uma garagem escura, iluminada apenas por duas lâmpadas, segurando uma pedra em uma de suas mãos. Gradativamente, o

peso da pedra vai alterando o equilíbrio precário de seu corpo, até que a posição colapsa e a pedra cai sobre uma das lâmpadas, estourando-a. Propondo-se a resistir à lógica da tarefa, até então desconhecida para o espectador, o filme termina com Ader repetindo a ação, imerso na escuridão. No vídeo *Fall 2, Amsterdam* (1970) (Fig. 17), o artista se desequilibra da bicicleta e se joga no canal. Novamente, em *Broken Fall (organic), Amsterdamse Bos, Holland* (1971), Ader balança pendurado no galho de uma árvore até não mais resistir e cair no rio que passa ao lado da árvore e abaixo de seu corpo.

Na série de trabalhos de John Baldessari *Trying to Photograph a Ball so that it is in the Centre of the Picture* (1972-73), *Throwing Four Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of thirty-six attempts)* (1973) e *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square* (1972-73) (Fig. 18), cada sequência capta o momento em que o sistema arbitrário indicado no título falha. De fato, com tais parâmetros, a atividade poderia estender-se indefinidamente. Conforme aponta Cocker, ao assumir o inevitável fracasso, ao invés de encarar a tarefa seriamente, o artista desafia habilmente o paradigma sisífico em favor da fruição do jogo em si (COCKER 2010: 157).



Fig. 19: *Inert Gas Series: Helium*, 1969. Robert Barry.

Na série *Inert Gas Series* (1969), de Robert Barry, frascos com diversos tipos de gases invisíveis são posicionados individualmente em locais próximos a Los Angeles. Fotografados no momento da liberação dos gases, extensas legendas atestam a ação do artista. “Hélio. Na manhã de 6 de março de 1969, em algum lugar do Deserto de Mojave, na Califórnia, 2 pés cúbicos de hélio foram devolvidos à atmosfera” ou “Criptônio, de um volume medido a uma expansão indefinida. Em 3 de março de 1969, em Beverly Hills, Califórnia, devolveu-se à atmosfera um litro de criptônio”. Justapostas à imagem, as declarações textuais nos colocam diante de um intervalo falho, relativo às limitações de uma forma de escritura indicial concreta (GREEN & LOWRY 2007: 53).

Si a un cierto nivel esas imágenes se muestran como una prueba documental que da fe de un estado de cosas, también queda claro que están claramente pensadas para llegar al límite del potencial documental de la fotografía. A la vez que nos ofrecen el rastro indicial del momento de la liberación del gas, también muestran la imposibilidad de registrarlo, y nuestra atención, en cambio, se desplaza hacia el acto mismo de fotografiar como momento de autenticación. Así, no se pretende que la fotografía represente al gas inerte invisible sino que nos dirija hacia él y, mediante la acción de señalar, establezca su existencia. El efecto deseado de esta manifestación fotográfica es hacernos creer en la existencia de ese fenómeno invisible más que limitarnos simplemente a ser testigos del mismo. (GREEN & LOWRY 2007: 53)

### 2.3. Indicialidade e performatividade na fotografia

De acordo com David Green & Joanna Lowry, qualquer debate sobre indicialidade não deve subestimar o impacto da obra *A câmara clara*, de Roland Barthes, ainda que essa tenha exercido uma influência problemática sobre a compreensão da natureza indicial da fotografia. Partindo da foto de sua mãe falecida, Barthes nos conduz a um interesse pelas origens e à uma concepção da fotografia enquanto marca do *isto-foi*, de um acontecimento sempre em retirada. As contribuições de Barthes promoveram um maior interesse pelo indicial; entretanto, não esgotam a compreensão de suas propriedades na fotografia (GREEN & LOWRY 2007: 49). Em diálogo com as análises do semiólogo Charles Sanders Peirce, um dos primeiros a analisar rigorosamente o índice, defendem que as fotografias não são indiciais apenas porque a luz se registrou por um momento sobre uma porção de película fotossensível, mas, antes, porque aludem ao feito de sua própria inscrição (GREEN & LOWRY 2007: 50). Para os autores,

El mismo acto de fotografiar, una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad al terreno de la imagen, es a su vez una forma de indicialidad. (GREEN & LOWRY 2007: 50)

Defendem, portanto, a existência de dois tipos de índice: um como uma marca física de um acontecimento e outro como um gesto performativo, um momento de autenticação da existência de um evento no mundo, aspectos que coexistem na *Inert Gas Series* (1969), acima comentada. No artigo *Following pieces: on performative photography*, Margareth Iversen dedica-se a explorar o índice como puramente performativo, isto é, contemporâneo ao seu duplo; como uma sombra, cuja temporalidade é efêmera (IVERSEN 2007: 93). De acordo com essa visada, o peso atribuído por Barthes ao rastro de um objeto está fora da ideia articulada pela autora, por reviver uma imagem perdida. A fotografia performativa, pensada nesses termos, não é vista como um remanescente do processo, mas como um ato interdependente do acontecimento, cuja conclusão não é previamente conhecida (IVERSEN 2007: 94). A câmera fotográfica é entendida como instrumento de descoberta e análise de algo em fluxo no mundo e não de um objeto constituído de antemão (IVERSEN 2007: 101).

O conceito de performativo adotado pelos autores deriva da teoria do discurso de J. L. Austin, elaborada em uma série de conferências e publicada em 1962, sob o título *Como fazer coisas com palavras*. Austin estava interessado em alguns aspectos da linguagem que, de acordo com a sua perspectiva, não poderiam ser explicados pelas teorias filosóficas da linguagem que centravam suas análises em certos tipos de frases descritivas de um acontecimento, conhecidas como *constatativas*. Austin realizou comparações entre os enunciados constatativos e um certo tipo de fenômeno linguístico, que denominou *performativo*, cuja relação com o mundo real não é denotativa, mas ao contrário, “atua no mundo, produzindo-o e transformando-o” (GREEN & LOWRY 2007: 54). Além de ser utilizada para transmitir informações ou afirmar algo sobre o mundo, a linguagem também é utilizada para fazer coisas, como quando fazemos promessas, pedimos desculpas ou damos ordens. Há, portanto, uma dimensão performativa da linguagem que consiste em fazer o que se diz, fazer com que as coisas se sucedam. Embora, inicialmente, tenha distinguido os enunciados performativos dos constatativos, gradualmente, Austin estendeu a sua análise até identificar os últimos como exemplos especiais de atos de fala performativos (GREEN & LOWRY 2007: 54). De acordo com essa teoria do discurso, a relação entre linguagem e verdade é desconstruída, passando a

integrar um emaranhado de relações sociais, um tipo de contrato do qual participam os usuários da linguagem (GREEN & LOWRY 2007: 55).

Iversen aposta na distinção entre as noções de *performance* e *performatividade*, realizada por Peggy Phelan, a partir da crítica de Jacques Derrida à teoria de Austin. Phelan define *performance* como “um único e espontâneo evento no presente que não pode ser adequadamente capturado em filme ou vídeo” (IVERSEN 2007: 97). A *performatividade*, em contraste, “sinaliza uma consciência da forma como o gesto presente é sempre uma interação ou repetição de atos precedentes” (IVERSEN 2007: 97).

Influenciados pela teoria do discurso e pelos debates filosóficos que tiveram lugar no final dos anos sessenta, inúmeros artistas conceituais passaram a explorar as possibilidades de declarar, anunciar e afirmar que isto ou aquilo se tratava de uma obra de arte. Entre eles, Keith Arnatt, que acreditava que a arte poderia ser considerada essencialmente uma ação, um ato de vocalização. Em *Art and Egocentricity – A perlocutionary Act?* (1972), uma inscrição na parede anuncia que Keith Arnatt é um artista, acompanhada de um extenso artigo que analisa a declaração, mediante a teoria do discurso. Desse modo, Arnatt promove um exame do conceito de arte como intenção do artista e seu direito à designação. (GREEN & LOWRY 2007: 56). A partir de Green & Lowry, podemos pensar a *Inert Gas Series*, de Barry, sob essa égide: as legendas que acompanham as fotografias estão orientadas a descrever objetivamente a realidade, porém, não encontrando confirmação na imagem, chamam atenção para si como ato performativo; um ato irônico que nega a viabilidade da tradição documental (BUCHLOH 2004: 140) e, ao mesmo tempo, ressalta que o gesto está se produzindo.

Para diversos artistas conceituais, a fotografia desempenhava um papel fundamental na abordagem da natureza da obra de arte como sistema auto reflexivo para questionar suas características essenciais (GREEN & LOWRY 2007: 50). Isso significava, inevitavelmente, descrever e demonstrar o mundo. Dessa forma, a arte conceitual aproximou-se da tradição fotojornalística e da fotografia amadora, submetendo-as a uma “certa crítica festiva” (GREEN & LOWRY 2007: 51). Ed Ruscha foi um dos primeiros a fazer um uso paródico da “fotografia como documento” em seus fotolivros *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) e *Every Building on Sunset Strip, Los Angeles* (1966). Como os títulos sugerem, Ruscha definiu-se a tarefa de documentar todos os postos de gasolina no caminho entre a casa do artista, em Los Angeles, e a de



seus pais, em Oklahoma, através da janela do carro. No segundo, transpõe a extensão da Rua Sunset Strip para o formato do livro, mostrando uma vista frontal dos dois lados da rua com seus respectivos prédios e fluxos. Embora Ruscha estivesse empenhado em um processo sistemático de documentação visual, a antiestética das fotografias parece confirmar o especial compromisso dessa geração de artistas em ironizar a fotografia e sua pretensão fotojornalística de associar realidade e verdade. Como destaca o historiador da arte Benjamin Buchloh, um aspecto importante dessa estratégia é o *deskilling*, ou proposital falta de habilidade, que consiste em recusar os parâmetros diligentes de construção de uma imagem fotográfica que se tornaram centrais na definição de um trabalho artístico (BUCHLOH 2004: 139). Tal postura radical não está interessada na qualidade e nem no extremo cuidado que envolve a produção de imagens e sua posterior impressão e montagem. No entanto, e paradoxalmente, a antiestética decorrente desse uso foi o que permitiu à fotografia escapar do gueto *fine art* para se tornar arte (IVERSEN 2007:94).



Fig. 20: *Blinks*, 1969. Vito Acconci,  
Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.

Margareth Iversen sugere que, para além da postura paródica, as condições sob as quais a fotografia se tornou aceitável para essa geração de artistas se deram como performance executada segundo um conjunto de instruções (IVERSEN 2007: 96). Vito Acconci foi um dos artistas que explorou a ideia de dispositivo, estabelecendo para si tarefas regidas por regras, como seguir aleatoriamente um passante desconhecido pela rua, sem ser notado. A performance *Following Piece* (1969), que durou três semanas e foi registrada por um fotógrafo, chegava ao fim quando a pessoa entrava em um espaço privado. Em suas notas<sup>19</sup>, o artista se coloca como um corpo modelo, generalizado, “um sistema de possíveis movimentos” (IVERSEN 2007: 100), dependente de outra pessoa. Nesse sentido, como aponta a autora, Acconci não está interessado em sua experiência subjetiva, mas em se colocar como um exemplar, suscetível à ação do mundo.

O artista executou diversas outras performances acompanhadas de câmera fotográfica, dentre elas, uma série de vinte e três ações corporais que envolviam atividades mínimas como pular, piscar, cair e rolar na areia. Com títulos descritivos (*Jumps, Blinks, Fall, Drifts*, entre outros), as fotos da série de 1970 são exibidas ao lado de painéis com as instruções, acompanhadas da data e do lugar onde o evento foi registrado. Iversen aponta para o caráter contínuo desse trabalho, no qual a fotografia é utilizada de forma performativa: as fotografias se tornam “mais o resultado de um experimento, do que a representação de um objeto” (IVERSEN 2007: 101).

Baseada nas mesmas linhas de força que atravessam a obra *Following Piece*, de Acconci, a artista francesa Sophie Calle, em *Suite vénitienne* (1979), define-se uma tarefa que é documentada por um fotógrafo que a segue e coloca-se à mercê de outrem. A artista decide viajar para Veneza e rastrear Henri B., um homem que conheceu em uma festa, em Paris. Após localizá-lo, começa a segui-lo, usando perucas, óculos e maquiagem para não ser reconhecida, o que inversamente acaba atraindo ainda mais a atenção das pessoas na rua. O trabalho, cujo formato original é um livro, é formado por três mapas, vinte e cinco painéis fotográficos documentando a ação da artista, vinte e quatro painéis de texto do seu diário e um ensaio de Jean Baudrillard, intitulado *Please Follow Me*. Como sugere Iversen:

By following in his footsteps and mimicking his actions (for example, taking photos of the same views that he photographs), she is a subversive double – a

---

<sup>19</sup> Publicadas em *Avalanche* 6 (1972).

living “citation” that robs the original of meaning. Shadowing him, she usurps his shadow. (IVERSEN 2007: 102)

#### 2. 4. Recusa

Herdeiro das premissas exploradas pelos artistas conceituais, Orozco aposta nas qualidades indiciais da fotografia para apontar, designar, assinalar a existência de um fenômeno no mundo. Em suas fotos, quase sempre impressas do mesmo tamanho (40,6 x 50,8 cm), os seres e objetos tendem a aparecer centralizados, destacados em sua aparente nulidade, como um monumento às avessas. Não há interesse na *factura* da fotografia. Tal afastamento dos cânones já poderia prefigurar o caráter político de sua obra; no entanto, nos interessa destacar a decepção como agente primordial desse corpo de trabalho, tendo como horizonte a leitura positiva da metodologia sisífrica.

A decepção, a nosso ver, pode ser entendida como uma prática de recusa às expectativas teleológicas, assim como a falha, na medida que pleiteia uma lógica de resistência aos modelos dominantes, ao subverter parâmetros de eficiência e sucesso:

Here, the refusal to behave according to teleological expectation functions as a tactic for questioning, dismantling or even misusing the logic of the dominant system whilst refusing to leave its frame. Sisyphean failure (and repetition) could then be reclassified as a playful or ludic strategy that disrupts normative expectations and values by refusing their rules in favour of another logic. (COCKER 2010: 159)

Failure is rarely a measure in itself but rather a vague and unstable category that is used to determine all that is errant, deficient, or beyond the logic and limitations of a particular ideology or system. At one level, failure or error inversely reflect the drives and desires of the wider systems in which they (mal)function; their inadequacies give shape to habitually unspoken and yet tacitly enforced values, expectations and criteria for success by indicating the point where an accepted line or limit has been breached. Resistance might be articulated as the iconoclastic, if individual, rejection to the homogenized rhetoric of a given ideology in favour of a new order of (potentially heterogeneous) expression. (COCKER 2010: 160)

Não se trata, como sugere Cocker, de recusar a participar do sistema, mas de *preferir não* estar de acordo com as suas categorias homogêneas e binárias; de subverter as demandas. Orozco *prefere não* reduzir os seus trabalhos a categorias como fotografia ou escultura, mas valer-se de um vocabulário que tende ao deserto das significações, para apontá-los como *recipientes*. *Prefere não* surpreender o público com trabalhos espetaculares, mas apostar no anticlímax (COCKER 2010: 161) como momento

transformador. Assim, como sugere Cocker em relação à falha, pensar a decepção como um modelo de “potência de não” a libera da condição negativa para alçá-la à posição de condição desejada (COCKER 2010: 160), ou melhor, positiva.

É importante destacar que, assim como Bartleby – o célebre escrivão de Herman Melville, que não apenas cessa de escrever, como *prefere não* – ao proferir a fórmula *I would prefer not to*, quando interrogado pelo homem da lei, não está colocando em questão a sua vontade ou necessidade (*querer* ou *dever*), como a nossa tradição ética precisamente costuma reduzir, mas reivindicando a criação<sup>20</sup> como potência absoluta (AGAMBEN 2015: 26). Isto porque, como sugere Agamben, na esteira de Aristóteles, “toda potência de ser ou fazer algo é, sempre também, potência de não ser ou de não fazer” (AGAMBEN 2015: 14).



Fig. 21: *Melon*, 1993. Gabriel Orozco.

Somente uma potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode advir transportando (Aristóteles diz “salvando”), no ato, a própria potência de não ser. Isso significa que, se a todo pianista pertencem necessariamente a potência de tocar e a de não tocar, Glenn Gould é, porém, aquele que pode não não-tocar, e dirigindo a sua potência não só

<sup>20</sup> Todo ato de criação é um ato de inteligência e vice-versa. (AGAMBEN 2015: 16)

ao ato, mas à sua própria impotência, toca, por assim dizer, com a sua potência de não tocar. Face à habilidade, que simplesmente nega e abandona a própria potência de não tocar, a mestria conserva e exerce no ato não a sua potência de tocar (é esta a posição de ironia, que afirma a superioridade da potência positiva sobre o ato), mas a de não tocar. (AGAMBEN 2013: 40)

Deste modo, não é que Orozco tenha cessado a sua prática<sup>21</sup>, mas que, como Glenn Gould, ao dirigir-se ao público, dirige-se com a *potência de não*, de não surpreender: de decepcionar. Assim podemos pensar essa passagem da potência ao ato como um gesto de *descrição* (AGAMBEN 2015: 52), uma espécie de balança eterna sobre a qual mantém-se em um zeloso equilíbrio, de um lado, a potência de ser ou fazer, e do outro, a de não ser ou não fazer. (AGAMBEN 2015: 53).

The moment you enter into a gallery you are entering in a realm of illusion, you enter into a white screen, and there you are ready to see art. But before going into the galleries you are in between things, so I thought it was interesting to act in those exact moments where expectations were very low and when people were not expecting to see art. (PAULINA & POBOCHA 2009: 82)

A proposta decepcionante do artista extrapola as obras e é pensada também em relação ao lugar onde ela será instalada. É neste sentido que GO aposta em espaços intersticiais, como corredores e áreas de passagem entre galerias. Durante a sua retrospectiva no MoMA, intitulada *Projects 41: Gabriel Orozco*, posicionou um melão (Fig. 21) no alto de uma das estantes de livros da loja do museu; *Recaptured Nature* (1990), no hall do segundo andar; *Hammock Hanging Between Two Skycrapers* (1993), rede-recipiente no meio do jardim de esculturas; e *Dial Tone* (1992), páginas de lista telefônica coladas sobre papel japonês e posicionadas entre as escadas rolantes.

Tudo será exatamente como é aqui. Como agora é o nosso quarto, assim será no mundo que vem; onde agora dorme o nosso filho, lá dormirá também no outro mundo. E aquilo que vestimos neste mundo, o vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só um pouco diferente. (AGAMBEN 2013: 52)

Tomando como base a parábola sobre o mundo que vem, que Walter Benjamin uma vez contou a Ernst Bloch, e nos alcança através de Agamben, gostaríamos de acrescentar à ideia, elaborada anteriormente, de que, se as obras de Orozco parecem sobreviventes ao fim do mundo, talvez a decepção possa ser pensada como uma

---

<sup>21</sup> Embora, algumas vezes, “passe anos morto”, conforme sugere na entrevista ao fim da dissertação (Anexo).

estratégia que promova um pequeno deslocar dos sentidos e dos limites, direcionada a um futuro porvir (AGAMBEN 2013: 52).

### 3. AGENCIAMENTO COLETIVO

#### 3.1. Jogo, decepção e eternidade

##### ESCADARIAS, 1

Certo, a história poderia começar assim, aqui, desta forma, de maneira um tanto lerda e lenta, neste reduto neutro que é de todos e não é de ninguém, onde as pessoas se cruzam quase sem se ver, onde a vida do prédio repercute, distante e regular. Do que se passa por trás das pesadas portas dos apartamentos só se percebem no mais das vezes os ecos perdidos, os fragmentos, os esboços, os contornos, os incidentes ou acidentes que se desenrolam nas chamadas “partes comuns”, esses leves ruídos de feltro que os gastos tapetes de lã vermelha abafam, esses embriões de vida comunitária que vão sempre se deter nos patamares. Os habitantes de um mesmo prédio vivem a apenas alguns centímetros uns dos outros, uma simples divisória os separa, partilham os mesmos espaços que se repetem ao longo dos andares; fazem os mesmos gestos ao mesmo tempo, abrir a torneira, dar a descarga, acender a luz, pôr a mesa, algumas dezenas de existências simultâneas que se repetem de andar em andar, de prédio em prédio e de rua em rua. Eles se entrincheiram em suas partes privativas – pois é assim que se chamam – e gostariam que nada dali saísse, e o pouco que consentem em que saia, o cão na coleira, o menino que vai comprar pão, o recebido ou o expedido, é pela escadaria que sai. Pois tudo o que se passa passa pela escadaria, tudo o que chega chega pela escadaria, as cartas, os comunicados, os móveis que os carregadores trazem ou levam, o médico chamado com urgência, o viajante que volta de longa viagem. É por esse motivo que a escadaria permanece um lugar anônimo, frio, quase hostil. (PEREC 2009: 16)

Talvez a arte seja uma espécie de escadaria como a de Georges Perec: zona comum por onde circula o que escapa às infinitas repetições particulares, onde se forja novos sentidos que, posteriormente, vão circular pelos territórios privados dos apartamentos. É o espaço onde o indivíduo experimenta o contato com corpos estranhos, negocia com eles, cumprimenta-os (bom dia, boa tarde, boa noite), reconhece as suas existências. Na escadaria, o mundo existe para além das singularidades. Na obra de Orozco, ele também existe como um jogo.



Fig. 22: *Ping-Pong Table*, 1998. Gabriel Orozco.

Jogos, arquetipicamente, são dispositivos, representações microcómicas da estrutura espaço-temporal do universo. Jogar consiste em interagir e influenciar diretamente a percepção dessa estrutura (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 1). Jorge Luis Borges, uma vez, apontou a *simetria*, o *tédio* e as *regras arbitrárias* como as principais características desses dispositivos (GONZÁLEZ-VIRGEN 2003: 1). *Ping-Pong Table*, obra de Orozco de 1998, é composta por duas mesas ovais de ping-pong, seccionadas ao meio e reagrupadas em torno de um pequeno e quadrado jardim aquático com plantas flutuantes. Passível de ser jogado por duas ou quatro pessoas, o jogo é interrompido quando a bola cai fora da área demarcada na superfície ou sobre a água. Dos três elementos inerentes a qualquer jogo apontados por Borges, um opera um papel disruptivo em *Ping-Pong Table*: a água. A princípio, um elemento arbitrário que remete aos jardins chineses e às *Nymphs* de Monet, a água logo revela-se um risco ao estimular um senso de contemplação e poesia que contradiz a agilidade dos jogadores e



eleva o jogo a outro nível. Por onde passa, a bola molhada deixa pequenas e efêmeras poças, constituindo um mapa evanescente dos rastros e também uma espécie de relógio, que marca o tempo do jogo.

The ball falls into the water again. The clock stops. Time stops. Poetry is activated. The serene pond, contrasting with the rhythmic activity on the table surface, disrupts the game's time. In stopping it, and in activating the a-temporality of memory, the pond connects with the timelessness of poetry through a symbolic symmetrical axis. In stopping the game's time, the pond connects the players with eternity, if only fleetingly. (GONZÁLEZ-VIRGEN 2003: 3)

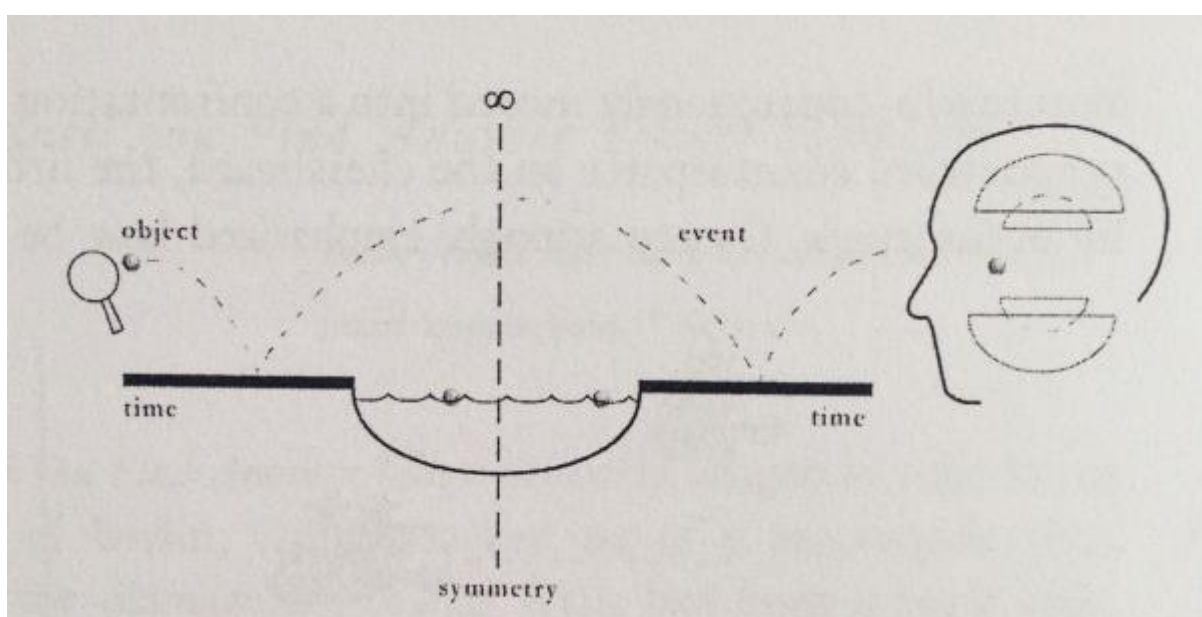


Fig. 23: Elementos de Ping-Pond Table. Esquema de Miguel A. González Virgen, 2003.

Dos esquemas propostos por Miguel A. González Virgen, no livro *Of Games, The Infinite and Worlds: The Work of Gabriel Orozco*, na figura 23, temos os elementos que envolvem a percepção do público diante da obra. A trajetória, conforme sugere o autor, é o próprio evento: movimento que se dá no espaço e é modulado pelo tempo. Ao tocar a superfície, a bola “sofre uma inflexão na curva de sua trajetória. Essas inflexões são os acidentes que, inesperadamente, impulsionam o evento para outras direções” (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 8). Os acidentes, como temos visto no decorrer da dissertação, são de vital importância no contexto da obra do artista. Interessam-lhe não por sua função dramática, mas por sua “habilidade quase cirúrgica de, repentinamente, revelarem como as coisas funcionam” (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 8).

*Ping-Pond Table* é uma obra-chave de sua produção (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 1), por “encarnar” diversas estratégias que discutimos até então: trata-se de um jogo, agenciando uma coletividade; a mesa alterada segue sendo mesa de ping-pong, com um pequeno deslocar das regras; ao se deslocar de um jogador para o outro, a bola realiza um movimento que pode ser descrito por uma parábola, cujo ponto de inflexão ocorre na mesa, ou estrutura temporal, e é o próprio evento que interessa a Orozco.



Fig. 24: *Until You Find Another Yellow Schwalbe*, 1995. Gabriel Orozco.

*Until You Find Another Yellow Schwalbe* (1995), só pôde ser “jogada” durante um período específico, de transição histórica na Berlim dos anos 90. A performance, executada pelas ruas da cidade, consistia em dirigir uma Schwalbe, modelo de motocicleta bastante comum antes da queda do muro, e, assim que encontrasse um modelo idêntico, parar ao lado e fotografar o evento. Conforme sugere González Virgen, Orozco posicionava as motos de modo a evidenciar não só a sua similaridade, mas a simetria que as relaciona, como se o gesto do artista consistisse em posicionar um espelho entre elas (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 5).

Tomando as ruas da cidade de Berlim como um tabuleiro, e as Schwalbes como peças de um jogo de xadrez, González Virgen alude às ruas – a partir dos rascunhos do artista – como a superfície onde tais acidentes temporais têm lugar. O momento em que o jogo se realiza coincide com a sua interrupção: Orozco encontra uma moto e então fotografa o jogo pausado, para então continuar até encontrar a próxima Schwalbe (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 7).



Fig. 25: *La DS*, 1993. Gabriel Orozco.

In the universe according to Orozco, everyday objects are the balls with which we play on the playing field of our daily routines. Time allows, and structures, the space of the game. On one side of the table, the player is the spectator, or the artist. On the other side, the player may be another spectator, another artist or, simply, reality that returns the object. Certain objects and certain game boards (time structures) allow a more agile and direct game than others do. Schwalbe motorcycles, symmetrical and mobile objects, “bounce” easily from one side to the other of a game board intensely structured by the time of historical memory, such as it is in the city of Berlin. Symmetry, however, is always the same: the connection to the infinite where time stops, the tedium of eternity. (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 8)

Mas qual o propósito de tais jogos, nos quais objetos viajam em trajetórias parabólicas através de espaços modulados e inflexionados por acidentes? De acordo

com Virgen, trata-se de um contínuo intercâmbio entre a objetividade exterior (categorização em uma estrutura simbólica) dos objetos e sua realidade *per se* (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 9).

*La DS* (1993) consiste em um clássico Citroën DS fatiado em três partes e cuja parte central foi retirada ao serem reagrupadas. Os diversos estudos realizados pelo artista demonstram o extremo cuidado empregado na operação, de modo a manter as qualidades formais de um objeto dirigível. Para o historiador da arte, Orozco força os espectadores “a reconsiderarem o modo como percebem e assimilam o carro”, ao transformá-lo em um objeto incongruente, embora familiar, no qual parece que foi inserido um espelho no meio (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 11). Orozco já aludiu diversas vezes a *La DS* como uma espécie de fotografia tridimensional, por conta do efeito que a obra gera no espectador:

Suddenly, it seems like a photograph, as if it were unreal. This has to do with the memory of the object, which was my point of departure. When we confront that car, we feel that we are looking at an image. (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 11)

I have been interested in this notion of missing space that is still there and how a thin line that divides two bodies is not measurable. Of course, physically it is very thin. But emotionally or mentally it is much bigger and is immeasurable. In my work, I think, it is that space which interests me as a sculptor. I believe that this space has to do more with consciousness and the mental than the physical. Disappeared physically but very present mentally or emotionally, conceptually or virtually – whatever you want to say. It’s there; the space is there and you can feel it. (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 12)

It is possible to write out a definition of symmetry as operated by Gabriel Orozco: symmetry is an operation by which a thing is made to go across or into a non-dimensional axis and remain ontologically invariant, even if there is an effect in the physical state of the object. The operation is fairly clear in *La DS*, which is made to go into the line of symmetry and remain there. The Citroen, although physically altered, remains nonetheless the same object. This is the type of symmetry called by physicists *local symmetry*, as it is applied to an isolated, single point-object (...). An object that is suspended over the line of symmetry, physically altered by it but ontologically identical, becomes an object that can travel through the line of symmetry into other play areas, remaining always invariant. This invariability, even when located on different game (historical) surfaces, is one of the most intriguing properties in the work of Gabriel Orozco. (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 125-6)

No momento em que a noção original de “carro” é suspensa por não encontrar correspondência no “catálogo de coisas memorizadas” pelo espectador (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 12), aquela porção de carro que desapareceu cria um mecanismo de incompreensão, colocando o espectador em um estado mental onde é preciso des-

domesticar os sentidos. A esse momento, propiciado pela simetria, Virgen lhe nomeia *eternidade* (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 11), nós lhe chamamos *decepção*.

### 3.2. Tempo-mapa: a poeira

*O que é a poeira? O mesmo que o vento e seu maior rival.*  
(Adonis)

Para Gabriel Orozco, a poeira é a matéria da passagem do tempo na vida cotidiana. Os rastros que ficam sobre ela (*imprints*), como as digitais sobre *Yielding Stone*, registram a história, a passagem dos acontecimentos, como as poças efêmeras deixadas pela bola de *Ping-Pond Table*, que gravam as trajetórias desses acidentes. A poeira não diz respeito a uma nuvem de ideias abstratas, mas a um dado concreto, um “elemento arquetípico” que mapeia a monotonia do cotidiano (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 151-2). Varrer a poeira, nesse sentido, tem a ver com apagar o “tempo-mapa” da percepção, de modo a abri-la para novos acontecimentos. Sobre o novo tabuleiro, os “evento-objetos” escapam de um espaço determinado historicamente e passam a ser percebidos como atuais, contemporâneos, novamente. Varrida e acumulada à parte, em uma pilha, a poeira é retirada do jogo social de significação para adentrar uma espécie de limbo histórico onde se torna uma matéria sem uso social, à qual Orozco se refere como “matéria pura” (GONZÁLEZ VIRGEN 2003: 152).

À poeira marrom, que encobre os objetos como uma fina cortina de tempo e não-percepção, ao revolvê-la como um arqueólogo-alquimista, lhe investe o oposto: o poder do sol de iluminar ou desvelar o campo de relações de um mundo possível.

## CONCLUSÃO

Ao longo do processo de pesquisa, buscamos situar a obra de Gabriel Orozco – a partir do recorte traçado, que compreende obras de 1990 a 1998 e *XYLAÑYNU – Taller de los Viernes*, exposição coletiva realizada em 2016 – como prática *menor*; isto é, como espaço de agenciamento de um discurso que visa construir uma variação e desestabilizar o sistema de poder vigente por meio da decepção.

Inicialmente, traçamos a sua trajetória, abarcando o período de sua formação até meados de 1993, quando se estabelece em Nova Iorque e emerge como um dos expoentes da mobilidade que caracterizou a arte dos anos 90. Nesse contexto, evidenciamos como a sua prática se dá sob a perspectiva de um caminhante, interessado na materialidade do cotidiano e na impermanência do gesto escultórico.

A partir desse modo de produção, abordamos a ruptura com o ateliê, articulada por Daniel Buren, na década de sessenta, e suas consequências na prática *post-studio*. Nos valem, principalmente, das contribuições de Gerardo Mosquera para pensar o artista como figura alegórica dos processos de globalização, e a proximidade de Orozco com André Cadere, um dos primeiros artistas a questionar as instituições museológicas e o estatuto da obra de arte. A partir daí, evidenciamos Orozco como um artista *consumidor*, que não concebe o objeto artístico desvinculado das condições históricas que determinam a sua produção, circulação e visibilidade.

Tratando-se de um artista mexicano, cuja tradição artística de seu país é majoritariamente ancorada no gesto monumental, com vistas a narrar a história política e social nacional, evidenciamos de que modo Orozco emerge como uma figura disruptiva, desvinculando o político da organização e distribuição dos poderes, para se aproximar da política nos termos formulados por Jacques Rancière.

Procuramos evidenciar procedimentos e estratégias que, em diálogo com o *menor*, apontam para um embaralhamento das fronteiras e para uma redistribuição do sensível, o que nos permitiu pensá-lo como um *agrimensor*, que torna inoperosos os limites e os confins.

Adotamos as três principais características da literatura *menor* como estrutura de divisão dos capítulos, ao longo dos quais procedemos à análise das treze obras e declinamos os conceitos que constituíram o nosso campo de imanência.

Por meio de uma estética cageana, que aposta na equivalência entre todos os procedimentos e materiais, mostramos como fotografia e escultura, indissociáveis em

sua obra, podem ser pensadas à luz da experiência de Kafka com o ídiche. Acerca de sua relação com a realidade, abordamos o interesse do artista pelos acidentes, aos quais perscruta em estado de vigília. Tais momentos são, na perspectiva do artista, a ocasião em que a poesia se sucede. Daí nosso interesse em pensar a sua obra como verbo.

Traçamos ainda um paralelo entre a *gagueira*, nas bases propostas por Deleuze & Guattari, isto é, enquanto imposição à língua ao trabalho de variação; a *falha*, a partir da metodologia sisífrica, que tem a sua máxima no “falhar melhor”, de Beckett, e como paradigma para investigar diferentes formas de leitura das práticas artísticas, distanciando-as de um modelo de resignação, e em favor de um posicionamento de recusa crítica; e a *decepção*, como estratégia antirrepresentativa, antilírica e como “potência de não”.

A partir da subversão aos parâmetros de eficiência e sucesso, investigamos as possibilidades de uma escritura indicial da fotografia. Nesse contexto, traçamos a emergência e as principais consequências da fotografia performativa no contexto da obra de Orozco, trazendo como referência obras de diversos artistas conceituais. Nesse panorama, destacamos a aposta do artista no *deskilling* e no *anti-clímax* como estratégias decepcionantes de resistência à lógica dos modelos dominantes, e seu interesse pela poeira enquanto mapa-tempo das relações.

Exploramos pouco a noção de duração na obra do artista, no entanto, tendo em vista a ampla diversidade de questões tratadas e a não pretensão de esgotá-las, a enxergamos como uma possibilidade de desdobramento posterior. Buscar traçar uma genealogia da decepção, investigar sobre a comunidade que tal afeto devém, bem como o seu trânsito dentro dos estudos pós-coloniais, configuram-se, a partir de agora, o campo por onde pretendemos seguir.

Assim, se tratamos de uma prática reticente em impor um significado restrito (FISHER 2005: 28), nossa intenção foi tratá-la como uma caixa de sapato, portadora, transportadora e agenciadora de novos discursos, em um contexto específico: Brasil, 2014-2016, vivendo um constante acirramento das narrativas maiores, falência das instituições culturais e vivendo sob um golpe de Estado. Nossa tarefa, portanto, mais do que enquadrar a prática do artista e reterritorializá-la, foi encontrar latências e brechas para a emergência de narrativas que ampliem nossas margens.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. Sobre a impossibilidade de dizer eu. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 97-108.

ANJOS, Moacir dos. Between Local and Global, Minor as Possible Resistance. In: *Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum no2*. São Paulo: Biennial Foundation, Fundação Bienal de São Paulo e ICCo - Instituto de Cultura Contemporânea, 2014, p. 82. Disponível em:

[http://www.biennialfoundation.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/Making-Biennials-in-Contemporary-Times\\_Home-Print.pdf](http://www.biennialfoundation.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/Making-Biennials-in-Contemporary-Times_Home-Print.pdf)  
Acesso em: 10 nov. 2015.

BARTHES, Roland. A afirmação. In: *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no College de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 90-100.

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.

BENJAMIN, Walter. A lontra. In: *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, pp. 91-93.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, pp. 235-246.

BONAMI, Francesco. The early adventures. *Tate Etc.* issue 21: Spring 2011. Disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/early-adventures> Acesso em: 5 out. 2015.



BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Benjamin H. D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York. In: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta e Turner, 2005, pp. 85-126.

\_\_\_\_\_. Cosmic reification: Gabriel Orozco's photographs (2004). In: BOIS, Yves-Alain. *October Files 9 – Gabriel Orozco*. Cambridge: The MIT Press, 2009, pp. 139-156.

BUREN, Daniel. A função do ateliê [Fonction de l'atelier]. In: LOOCK, Ulrich. *Anarquitectura de Andrea Zittel*, Porto, Público/ Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.

\_\_\_\_\_. The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation. In: *The Studio Reader: On the Space of Artists*. The University of Chicago Press, 2010, pp. 163-165.

CERTEAU, Michel de. As máquinas celibatárias. In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 221-224.

COCKER, Emma. Over and Over, Again and Again. In: LE FEUVRE, Lisa. *Failure – Documents of Contemporary Art*. United Kingdom: London, 2010, pp. 154-163.

CRUZVILLEGAS, Abraham. G.O Taller sin título. In: *Gabriel Orozco*. California: The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, 2000.

DEBROISE, Olivier. Salones de Experimentación. In: *La Era de La Discrepancia: Arte y Cultura Visual En Mexico, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 236-238

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 11-17.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FISHER, Jean. El sueño de la vigilia (1993). In: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta e Turner, 2005, pp. 23-32.

GODFREY, Mark. André Cadere. In: *Frieze Magazine*, Issue 113, March 2008. Disponível em: [http://www.frieze.com/issue/review/andre\\_cadere/](http://www.frieze.com/issue/review/andre_cadere/) Acesso em: 2 set. 2015.

GONZÁLEZ VIRGEN, Miguel A. Of Games, The Infinite and Worlds: The Work of Gabriel Orozco. Dublin: The Douglas Hyde Gallery e Merz, 2003.

GREEN, David & LOWRY, Joanna. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. In: GREEN, David. *Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 49-64

GRUENER, Mariana. *Sucesos que inscriben la historia*. Disponível em: <http://www.pedromeyer.com/galleries/earthquake/indexsp.html#> Acesso em: 1 dez. 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

IVERSEN, Margaret. Following pieces: on performative photography. In: ELKINS, James. *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007, pp. 91-108.

LE FEUVRE, Lisa. Introduction: Strive to Fail. In: LE FEUVRE, Lisa. *Failure – Documents of Contemporary Art*. United Kingdom: London, 2010, pp. 12-21.

LEIBNIZ, G. W. *A Monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. “Últimos suspiros”. Disponível em:  
<http://iconica.com.br/site/ultimos-suspiros/> Acesso em: 15 jan. 2015.

MACHADO, Roberto. A linguagem literária e o de-fora. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, pp. 206-221.

MEDINA, Cuauhtémoc. A propósito. In: *La Era de La Discrepancia: Arte y Cultura Visual En Mexico, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp: 384-385.

MINERA, María. Autoescuela. Disponível em:  
[http://images.kurimanzutto.com/www.kurimanzutto.com/Autoescuela\\_Maria\\_Minera\\_ESP.pdf](http://images.kurimanzutto.com/www.kurimanzutto.com/Autoescuela_Maria_Minera_ESP.pdf) Acesso em: 7 out. 2016.

MOSQUERA, Gerardo. Linguagem Internacional? In: *Revista Arte & Ensaios. Número 10*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003, p. 80-83.

OBRIST, Hans Ulrich. Hans Ulrich Obrist entrevista a Gabriel Orozco en Paris (2003). In: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta e Turner, 2005, pp. 199-216.

OROZCO, Gabriel. Conferencia. In: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta e Turner, 2005, pp. 183-198.

\_\_\_\_\_. *Fotogravedad*. México: Alias, 2009.

\_\_\_\_\_. *Materia escrita: cuadernos de trabajo 1992-2012*. México: Ediciones Era, 2014.

\_\_\_\_\_. Lecture (2001). In: BOIS, Yves-Alain. *October Files 9 – Gabriel Orozco*. Cambridge: The MIT Press, 2009, pp. 85-104.

O’SULLIVAN, Simon. From Stuttering and Stammering to the Diagram: Towards a Minor Art Practice?. In: BLEYEN, Mieke. *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. Bélgica: Leuven University Press, 2012, pp. 3-16.

PEREC, Georges. Escadarias, 1. In: *A vida modo de usar: romances*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 16-19.

POBOCHA, Paulina & BYRD, Anne. Chronology. In: *Gabriel Orozco*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 4-236.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÁNCHEZ, Sandra. *Galería Kurimanzutto revive taller de los viernes*. Disponível em: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/01/18/1069464> Acesso em: 07 out. 2016.

SANTAMARINA, Guillermo. Juegos de parresías y hurtos, de lunes a lunes. Disponível em: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/xylanynu-taller-de-los-viernes> Acesso em: 7 out. 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2001.

TEMKIN, Ann. Fotogravedad. In: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta e Turner, 2005, pp. 127-134.

\_\_\_\_\_. Open studio. In: *Gabriel Orozco*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, pp. 11-21.

TIBURI, Marcia. Michel Foucault e a verdade cínica de Ernani Chaves. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/03/michel-foucault-e-a-verdade-cinica-de-ernani-chaves/> Acesso em: 8 out. 2016.

### **Áudios**

OROZCO, 2015. Disponível em:

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1909> Acesso em: 05 de dez. 2015.

ULPIANO, Claudio. Ritornelo – A arte é um agenciamento coletivo de enunciação.

Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1705> Acesso em: 10 jul. 2014.

## ANEXO

### Gabriel Orozco: “Llevo años muerto”

Tradução de Leno Veras

P. Jan Martínez Ahrens

R. Gabriel Orozco

México, 28 de Janeiro de 2016.

**Pergunta.** Gabriel Orozco já é história?

**Resposta.** Trato de fazer coisas novas todo o tempo e de esquecer o que já fiz.

**P.** O sucesso te afeta?

**R.** Tudo afeta. O fracasso afeta, o sucesso afeta, a privacidade afeta e a publicidade excessiva também.

**P.** Você é capaz de se isolar dessa pressão?

**R.** Sim, porque desde o princípio demarquei uma linha de trabalho que busca decepcionar. A decepção do público, quanto ao que creem que devo fazer, quanto ao que deve ser mexicano ou latino-americano...

**P.** O que você entende como decepção?

**R.** Romper com as expectativas. O espectador espera ser entretido pelo artista. Há que ir contra isso para manobrar como se deseja.

**P.** Mas você não enganou o público.

**R.** Enganei, sim. Há de se fazer e refazer o público continuamente. Cada obra faz o seu público.

**P.** Mas te importa o que pensam os espectadores ou basta a sua própria opinião?

**R.** Sempre importa o que pensam os espectadores, porque a obra de arte termina quando o público se apropria dela e começa a realizá-la em seu cérebro, em sua vida. A obra de arte não é somente o que um faz em casa e sua mãe o felicita. Há de se sair à praça pública para realizar-se.

**P.** E quanto à criação? Quando você concebe uma obra, pensa no público ou em uma estética própria?

**R.** Trato de esvaziar o ego. De não pensar demasiado no que deve ser a arte, no que deve pensar um artista mexicano, no que devo ser eu mesmo, no que deve ser um homem...

Tento estabelecer um vínculo novo e fresco, fora de preconceitos, e começar uma relação com esse objeto, material, cultura ou país.

**P.** Você conhece os seus limites?

**R.** Não tenho claro os limites, somente um ponto de partida. É uma espécie de *Big Bang* que pode expandir-se em diferentes direções. A partir disso, os limites são estabelecidos pelo próprio processo: há obras que duram um ano, outras seis e algumas acontecem em 24 horas. Depende do material, da produção, de como o cérebro digere a ideia.

**P.** Vejo que você não crê na genealogia da arte.

**R.** Não creio na linearidade. A arte não é uma história linear de progresso. São ciclos que regressam, espirais, movimentos de recepção e percepção.

**P.** E quando surge o *Big Bang*?

**R.** É um desejo primário. Algo te chama a atenção, te deslumbra e você se aproxima sem conceituações prévias para ver o que é. Há que se deixar levar por essa curiosidade, não se reprimir de antemão, e logo ensaiar uma possível viagem ou método para essa experiência. Às vezes, o caminho te decepciona. Quando se vão acumulando as experiências, você se dá conta de que tem limitações, de que sempre o mesmo é o que te chama a atenção. Há obsessões, pautas de conduta, uma cultura, limitações físicas. Isso é o que se chama estilo. Não se pode premeditar, afinal o estilo é o acúmulo de acidentes e desejos, de triunfos e fracassos. Se você pensa que deve ter um estilo de antemão, está fazendo moda ou design. Na busca da arte, no poético não é possível começar por preconceitos.

**P.** Borges definia a arte como a iminência de uma revelação que nunca chega.

**R.** Que nunca chega, mas que é realizável. A revelação é a conexão com um objeto. Se estabelece uma relação temporal que deixa a sensação de que nunca chegou, mas que te fez dar um passo...

**P.** É estabelecido um vínculo, mas não completo.

**R.** Exato, nunca é completo, porque o universo cresce em todas as direções e sempre te deixa algo.

**P.** Vou te propor um jogo. Eu digo uma palavra e você me fala o que vem à cabeça. Por exemplo: vazio.

**R.** Assombro.

**P.** Poeira.

**R.** Espirro.

**P.** Sua mão direita?

**R.** Martelo.

**P.** Poça de água.

**R.** Mão esquerda.

**P.** Borges.

**R.** Universo.

**P.** México.

**R.** (Silêncio, risadas) México... uma palavra muito estranha.

**P.** Qual é a sua relação com México?

**R.** É como se a linguagem tivesse inventado uma palavra que quer dizer México e que não conseguiremos compreendê-la por completo.

**P.** México tem uma relação especial com a morte. A celebra e a corteja. Qual é a sua?

**R.** Sempre pensei que morreria muito jovem, não sei o porquê, mas sempre disse isso e, de certa maneira, já há vários anos que estou morto. Resulta em uma sensação muito estranha. É como viver horas extras e não me causa nenhum peso. Já estou velho, tenho 54 anos. Me imaginava morto há muito.

**P.** Por algum motivo?

**R.** Sem motivo, é uma sensação, nada mais. É como aceitar que estou morto. E me aceito assim. Tem a ver com a fama e também com um livro que venho a publicar, que é de um morto. Tudo se combina. Na realidade, me comporto como um morto.

**P.** Te importa o passar do tempo?

**R.** Eu jogo futebol, me aposentei aos 50 anos dos times de terceira divisão, porque o corpo já não me respondia. Mas sigo caminhando, sigo respirando. Tenho força nos meus braços, posso fazer qualquer coisa com minhas mãos e pernas.

**P.** Ainda te falta muito a fazer?

**R.** Já não sei. Às vezes sinto que me entedio, que esqueço as coisas. Ou de repente há coisas que já não quero fazer. O mundo também está mudando. Buscar motivações é difícil para uma pessoa que viveu a Guerra Fria e que cresceu nos anos sessenta e setenta. De repente, você se questiona o que é que pode te motivar. Proteger-se do terrorismo é uma motivação para viver? O que estás construindo? A quem ajudas e por que? A quem revolucionas? Isso é que não é fácil.

**P.** Mas você estará satisfeito com a sua trajetória; não parece que sente amargura, nem que se equivocou de caminho ou perdeu tempo.



**R.** Não, isso não. Você acredita nisso?

**P.** Não, eu te vejo como um homem exitoso.

**R.** Hahahaha, de êxito, não. Fracassei em muitas coisas, mas as más não são tão más e as boas são boas. Afinal pude exercer a minha disciplina, meu pensamento, realizar e não me repetir, aceitar cada momento da minha vida. De nenhuma maneira é frustração, é só que motivar-se é como jogar xadrez contra si mesmo e contra os grandes mestres de sempre. E agora também há computadores. E ganhar de um computador tem alguma emoção? Como conseguir que uma pessoa se assombre ou se enfureça com uma obra de arte? Como revolucionar minha relação com a beleza? Isso é o difícil. Mas isso é porque eu estou ficando velho.

Entrevista concedida ao jornal El País. Disponível em:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/22/babelia/1453484780\\_376093.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/22/babelia/1453484780_376093.html)

Acesso em 07 de out. 2016.