

¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza: trincheiras do visível

What else could we talk about? Cleaning: trenches of visible

Bárbara Mol (EBA-UFG)

Resumo: A obra de arte *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, da artista mexicana Teresa Margolles, instiga esta crítica de arte que tenta compreender a proposta efêmera e pública realizada no contexto da Bienal de Veneza (2009). Em um convite aberto à reflexão, esta escrita organiza as angústias e os êxtases desde o mundo da arte contemporânea aos gestos dos sujeitos no mundo das experiências sociais em meio ao lastro da violência. Para tanto, articulamos uma multiplicidade de vozes como as de Margolles, Medina, Mondzain, Bauman, Danto, com as quais acreditamos tornar mais evidentes as práticas de uma singular micropolítica onde atuam os fatos de arte e a moral do artista.

Palavras-chave: *arte contemporânea; crítica de arte; postura do artista; Teresa Margolles; violência.*

Abstract: *The artwork ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza (What else could we talk about? Cleanliness) by Mexican artist Teresa Margolles inspires this art critique, which attempts to understand the ephemeral and public proposal presented in the context of the Venice Biennale (2009). In an open invitation to reflection, this paper organizes the anxieties and ecstasies of the contemporary art world with the gestures of subjects in the world of social experiences amid the ballast of violence. To this end, we articulate a multiplicity of voices such as those of Margolles, Medina, Mondzain, Szyborska, Bauman, and Danto, with which we believe we can make more evident the practices of a singular micro-politics where art facts and the artist's morality come into play.*

Keywords: *contemporary art; art criticism; artist's morality; Teresa Margolles; violence.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50089>

Agora, se as telas são suporte, também o sangue o é, é o suporte do que restou de uma vida

Teresa Margolles

As imagens aumentam ou diminuem nossa potência de agir?

Marie José Mondzain

A obra de arte tende a divergências. Na busca por compreendê-las, uma série de reflexões desencadeiam apetites atraentes aos mais diferentes olhares. É porque a obra de arte dispõe ao olhar alguma coisa que causa espanto, alguma coisa muda e íntima. Por meio de seus atributos, a obra de arte demanda algo sensível daquilo que co-responde (a) o mundo que a rodeia. Determinadas vezes, é entre formas de pensamentos históricos, sociológicos, filosóficos que aprendemos a organizar tais sensibilidades. E, por que não, sentimentalidades? Determinadas vezes, é entre formas de imagens da literatura, das vozes dos artistas e com as oralidades poéticas de toda sorte que aprendemos a pacificar algo daqueles apetites frente à cacofônica contemporânea.



Figura 1: Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <https://universes.art/venice-biennale/2009/tour/mexico/03-margolles>. Acesso em 16 de set. 2025.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? é o que se escuta em meio ao ruído atual que enseja abafar os ecos do porte da artista Teresa Margolles, cuja questão permanece em aberto diante dos inúmeros fatos limites em seu contexto social mexicano. Sem recorrer ainda ao conjunto de imagens¹ que dão corpo a esse título e, demorando-me nesse enunciado escrito na língua materna da artista, algo convoca uma multiplicidade na interrogação, indiciada pelo plural, mas oculta na sentença.

A presença dissimulada do pronome nós – domínio *feito de inclusão, aceitação e confirmação* (Bauman, 2012, p.47), segundo a observação de Bauman (2012) –, deixa já visível no título uma lacuna abandonada, um “nós” em espera, talvez por um público, cuja indeterminação não seria motivo para se manter o silêncio frente aos problemas sociais como a violência.

Como se esse vazio, do qual a artista trata, não pudesse ser evitado pela arte, pelos artistas, pela sociedade que, obviamente, poderia, sim, falar de várias outras coisas, mas prefere não. Porque falar de outro assunto seria orientar o visível para outra direção, cujos sentidos não demonstrariam esse “nós” acossado.

Para aquele, muito ou pouco habituado com os tempos e os espaços contemporâneos da arte, para aqueles familiarizados ou não acostumados com o contexto social dessa artista, é importante atentar para o peso de suas palavras, para suas intenções, do mesmo modo que a artista atenta para o peso do destino de seu país – território de conflitos entre narcotraficantes, militares, policiais, envolvidos em execuções, decapitações e tiroteios –, o qual remonta uma situação comparável a zonas de guerra civil. É com aquela urgente afirmação e, concomitantemente, dúvida premente, antecipadas por um sinal gráfico, em sua dupla orientação e direção², que se estabelece um diálogo com a proposta artística e com um sentimento de incerteza declarada por Margolles:

Como conviver e produzir numa situação tão problemática? Essa é a pergunta que me faço sempre: como produzir dentro dessa situação de conflito e conseguir um resultado que discuta e transforme esse ambiente na beleza que se pode chamar de arte? Como ter um produto e falar de arte a partir disso? (Margolles, 2014).

Em uma entrevista concedida à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), de Recife, em 2014, Margolles estrutura uma espécie de angústia e mostra uma postura que compartilha sua incerteza construtora de um processo de pensamento e de criação. Citar a artista desde o início é, em alguma medida, trazer à luz a atitude de Margolles de tomar a palavra, perante o material com o qual trabalha: produto

1 É por meio de um conjunto de imagens que a pesquisadora conheceu a proposta de Margolles, realizada em 2009, especificamente por registros em fotografias, vídeos, entrevistas e pelo catálogo de exposição.

2 A orientação e direção dos sinais de interrogação, simbolicamente, indicam uma interpretação geográfica, que inclui o México no hemisfério Norte; e por uma interpretação histórica, que o inclui na América Latina; território americano tão perto e tão longe do primeiro mundo.



Figura 2. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <https://www.peterkilchmann.com/exhibitions/101-53rd-venice-biennale-what-else-could-we-talk-about-mexican-pavilion-venice/>. Acesso em 16 set. 2025.

formatado em um ambiente de silenciamentos, áreas de conflito das quais a artista extrai suas consistências imagéticas.

Dentre as operações extremas de recolher, *in loco*, resíduos materiais da violência, no perímetro urbano de cidades afetadas³ pelos cartéis de drogas – onde se acumulam estilhaços de cacos de vidro oriundos de tiroteios, até vestígios de sangue de pessoas assassinadas –, passando por testemunhos dos familiares das vítimas, pelo registro das mensagens de narcotraficantes, deixadas nas cenas de crime e pelas páginas de jornais sensacionalistas, Margolles mantém a produção de fotografias, joias, cartões, tecidos bordados, bandeiras, vídeos e ações, dentre outros meios

Convidada para representar o Pavilhão do México na 53ª Bienal de Veneza – *Fazer Mundos*, de 2009, Teresa Margolles apresentou algumas dessas operações, expondo o seu país ao olhar dos outros, de uma obscura ótica. Com a curadoria do historiador de arte mexicano Cuauhtémoc Medina (1965-), importante mediador dos trabalhos de artistas da América Latina, Margolles realizou uma série de trabalhos como *Mesa*, *Bandera*, *Ajuste de cuentas*, *Sangre recuperada*,

3 Por exemplo, Juárez, cidade que faz fronteira com os EUA; Culiacán, cidade de nascimento de Margolles e onde se encontra um dos maiores cartéis de drogas do México.

*Narcomantas, Sonidos de muerte e Limpieza*⁴, instalada no Palácio Rota Ivancich. Este espaço palacial é um prédio do século XVI, com restrições de conservação e manejo, cuja ambiência austera e decadente colaboraram para intensificar os efeitos dos diferentes elementos expostos, enquanto instantes de uma mesma imagem incorporada.

Após a questão-título, esses nomes aparecem, especificando a ação da artista, como vestígios de uma mesma investigação começada nos anos de 1990⁵, quando Margolles entra em contato corporal com a morte. Nesse período, a artista criou um coletivo de artistas chamado SEMEFO⁶ – sigla inspirada na instituição Serviço Médico Forense da Cidade do México, onde também estudou – cujas experiências em arte partiam do interesse sobre as fases do corpo morto, de origem animal e humana, utilizando materiais orgânicos, como gordura e fluidos corporais, desde o interior do necrotério, sendo obtidos com ou sem permissão legal. Posto isto, esta análise se detém a um desses trabalhos expostos em 2009: *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*.

Com restritos traços retinianos, essa ação envolve uma pessoa – que não se conhece – em uma sala vazia, um esfregão, um balde vermelho de plástico com um líquido indeterminado. No palácio desabitado, observa-se que alguém utiliza esses materiais, pelo menos uma vez ao dia, para fazer a limpeza dos espaços.

A cena permaneceu em construção, assim, durante os seis meses de exposição, nos quais aquele conteúdo foi continuamente espalhado pelo piso veneziano a ponto de impregnar uma fina e quase transparente camada.

A princípio, visualmente, nada neste gesto destoa de uma prática conhecida de limpar e, independente de se estar mais ou menos inteirado da trajetória da artista mexicana, parasitar aquela sala não seria suficiente para o espectador, assim como não o seria perquirir as imagens fotográficas dessa ação, de maneira que qualquer informação adicional precisaria ser sentida pelo público e, portanto, necessária para o sentido geral da obra. Porque, caso contrário, o que mais se poderia compreender frente a esse gesto?⁷

4 Esses trabalhos foram expostos no Pavilhão, enquanto outras ações foram realizadas extramuros, como *Embajada, Preparación de Sangre recuperada, Preparación de Sonidos de muerte, Paseo de las joyas, Tarjetas para picar cocaína, Bordado, Intervención pública con Bandera, Bandera sumergida, Bandera flotando, Escurrido, Bandera arrastada*. Todos esses trabalhos mantêm uma relação literal com a forma com que aparecem, sempre introduzidos pelo título principal.

5 Com mais de 20 anos de carreira, a primeira exposição individual de Margolles foi em 1997, em Madri, intitulada *Cadáveres*.

6 O grupo contava com os artistas Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta e Carlos López Orozco, ligados à Universidade Nacional Autônoma de México. SEMEFO participou de algumas exposições em museus mexicanos como o Museu de Arte Carrillo Gil, o Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, o Museu Rufino Tamayo.

7 Talvez, especulando, poder-se-ia cogitar sobre a condição de trabalho de pessoas saídas de seus países, menos desenvolvidos, para países estrangeiros do “primeiro mundo”, sabendo que os mexicanos são grande parte da força trabalhadora imigrante nos EUA, por exemplo.

Em uma cidade como Veneza, permeada de canais, a propósito, considerar a água poderia ser uma chave. Afinal, por mais que alguns digam que a arte não compensa, ela pensa e ensina a pensar, no meio do caminho entre as coisas e os sonhos, como diria Marie-José Mondzain (2017), filósofa argelina radicada na França.

Assim, será preciso saber da origem do que se mantém reservado no balde – descrita então na ficha técnica da obra – para entender que aquele brilho efêmero no chão do Palácio é oriundo de um composto de água e sangue, substância verídica de pessoas assassinadas no México. Essa substância usada como material de limpeza da sala, por um labor diário, transgride algumas condições básicas da água, a saber, ser inodora, insípida e transparente. Três atributos violados pela artista que elabora sua forma mantendo apenas uma das características singular de todo líquido: seu comportamento irregular.

Essa instabilidade habita, em partes, a situação instaurada por Margolles, pois não se sabe se aquele chão corre o risco de ser tingido, nem se aquele piso, sobre o qual o público anda, está contaminado por um sangue cuja origem espanta.

Desobediente ao senso comum, a artista propõe uma obra de arte que exige mais do que um pacto de credibilidade com o espectador, demanda a sua vulnerabilidade – tanto daquele que pôde estar lá em Veneza como dos que conheceram e irão conhecer a obra por fotografias e vídeos. Dessa forma, é preciso confiar que, não é porque, no atual estágio da arte contemporânea, se pode fazer arte com qualquer coisa que basta qualquer coisa para fazer arte, como comenta o crítico de arte Thierry de Duve (2012, p. 247).

É preciso confiar que esse *qualquer coisa* – referente aos modos de apresentação e uso dos mais imprevistos meios e temas – é considerado uma marca desse paradigma que autoriza e legitima artistas a exercitarem inimagináveis imagens, objetos, acontecimentos, evidenciando um período histórico cuja postura singular de cada artista torna-se tão relevante quanto sua obra. Então, se tudo está liberado, cabe à artista a decisão autárquica de usar ou não certos sinais/objetos, de apresentar ou não certas visibilidades e sonoridades, por uma conduta que recai sobre a coerência interna-externa de seu trabalho, vinculadas à carreira artística, à plasticidade com a qual a artista dobra a normatização das coisas, inventando-se a cada instante, também, através de uma trajetória pública.

É em nome desse interesse, sob essas estruturas, que busco olhar *Limpieza*. Se a obra provém da decisão de Margolles de manipular uma coisa orgânica como elemento estético, algo abjeto como objeto, ela demonstra a transitividade assumida para esse fluido-forma e, com isso, a artista faz a substância deslizar de uma camada para outra na esfera do social, de uma camada para a outra na esfera da arte contemporânea.

A maneira com que a artista – inquieta e não satisfeita com certa visibilidade dada pelas páginas de jornal mexicano, pela televisão e rádio internacional ou local – transfigura um fato diário em uma realização pontiaguda, contrasta com

o realizado por outros dispositivos históricos, jurídicos, econômicos, em especial, pelos meios de comunicação que não raro se referem ao humano de modo banal e cruel, seja por manipulação de imagens e legendas, seja pela alta fugacidade com que sobrepõem acontecimentos, sobrepondo, conjuntamente, o leitor já impossibilitado de sentir cada fato em sua circunstância. No final das contas, talvez nenhuma explicação racional, lógica e estatística da violência seja suficiente quando desacompanhada de medidas diretas de mudança e efetivas implicações de justiça em prol da dignidade humana, por uma empresa política abrangente e responsável. O que, de algum modo, justifica a busca por um específico saber de dinâmicas erigidas sob outra forma de gestão e racionalidade, uma que possa mexer nas normas e deslocar valores.

Toda essa sensação de movimento e transfiguração aciona o pensamento filosófico analítico de Arthur Danto, em sua obra *A transfiguração do lugar-comum* (2005), livro que discute o modo como os objetos banais tornam-se arte e as provocações que daí surgem. O título fala em transfiguração daquilo sem valor artístico convencional que, por meio dos gestos e das experiências transgressoras de artistas, “simplesmente” deslocaram um objeto qualquer de um ambiente cotidiano, comercial e banal para um ambiente em que o olhar praticado espera ver algo qualificado como arte. Os casos mais notórios são o urinol de Marcel Duchamp (1917), que apesar de assinado e datado tal qual uma pintura tradicional, é um objeto da indústria sem qualquer relação de valor com uma obra de arte para sua época. Outro exemplo, repetido por Danto, são as caixas de sabão em pó *Brillo*⁸, de Andy Warhol, expostas em 1964. Nessa investigação, o autor se esforça para esclarecer os motivos que levariam um objeto a ocupar um lugar na arte e um outro idêntico, em sua estrutura e aparência, ocupar um lugar comum, de modo que, se esses específicos critérios se embaralham, como distingui-los? Segundo a reflexão de Danto:

Aprender a distinguir entre aparência e realidade é uma experiência de outra ordem, um pouco mais filosófica do que a de aprender a distinguir entre carne de porco e carne de vaca ou entre homem e mulher, e somos obrigados a fazer um esforço para esclarecer as coisas, tanto mais que distinguir entre aparência e realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real (Danto, 2005, p. 52).

Sabe-se que o filósofo elenca alguns exemplos muito menos controversos do que os objetos com os quais Teresa Margolles decididamente trabalha, uma vez que o argumento da transfiguração se baseia em objetos idênticos de diferentes *status*, que “precisam” de um pensamento que os diferencie. Em consideração a isso, antes de tomá-los como universos não convergentes, é necessário salientar

⁸ Andy Warhol expõe na galeria essas caixas de sabão em pó da época idênticas às vendidas em supermercados norte-americanos. O que leva Danto a perguntar por que as caixas de supermercado não são arte e quais considerações devem ser relevantes para pontuar essas diferenças.

que esse feixe de pensamento de Danto foi produzido em uma época de inúmeros fenômenos artísticos radicais, até então não vistos em grandes exposições de arte. Assim, por essa via, ele pôde argumentar que a arte chegou a um momento de sua experiência em que o espectador perde muito, caso ainda se apoie, exclusivamente, nas propriedades visuais de um objeto para o identificar e julgar artisticamente ou não.

Essa abordagem demonstra que existe arte mesmo quando não se contenta com a aparência manifestada, já que ela não é capaz de ser, restritamente, o fator de discernimento e, portanto, abre um lugar, no tecido das percepções, para o conceito no artístico, no sentido de elucidar as possibilidades dos recentes objetos em arte. Danto afirma que, a partir de certas obras, ultrapassado o limite sensorial, o apreciador de arte aprende a ser alguém capaz de identificar as especificidades de cada coisa por uma cadeia de raciocínios e análises das situações, não sendo mais aquele ser preso na caverna de Platão, escravo das sombras, cuja acessibilidade ao mundo se reduz a cópias de uma verdade fora e distante dali.

Afinal, nada é totalmente indiscernível e transparente, especialmente quando se sabe que certa coisa está em um contexto de arte, em um determinado tempo. E, a partir daí, espera-se dela mais do que um mero objeto poderia oferecer, pois a arte construiu historicamente um sistema próprio de objetos e signos, transformados pelas operações e situações poéticas em exemplares sobrepujantes de sentidos, conceitos e ambiguidades.

As considerações expostas por Danto pontuam a necessária busca por outros motivos e argumentos que nos indiquem mais claramente essa transfiguração, esses motivos racionais que, na verdade, não agem sobre a figura, mas diretamente sobre o como se relacionar com o conceito de arte, com o tempo histórico, com o contexto e as referências que compõem esse conjunto. De modo que isso permitiria estabelecer critérios de discernimento e significação, de modo geral, a relação mesma entre o sujeito e o objeto de estudo. Segundo Danto (2005, p. 297), a “transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte”, já que o *gesto do artista* é observado como um *ato filosófico*.

Posto isso, seria interessante zelar, sob os alertas de Arthur Danto, pela imbricada relação entre o sujeito, a obra e seu substrato material (relação não é redução), através da qual se desembaraçam os fios sensoriais, conceituais e simbólicos. Pois, parece-me, que a condição aguda de *Limpieza* é atributo das tensões e contradições sem as quais, talvez, não se produziria tamanha tremulação. Um deslocamento sem o qual não se faria qualquer espécie de arrumação das certezas e posturas.

Ao narrar seu processo de trabalho, Margolles conta que caminha pelas ruas de certas cidades, onde ocorreram conflitos violentos, para “ver quais foram as marcas que este fato deixou nela; ver suas feridas.” (Margolles, 2009, p. 86,

tradução nossa). E, então, a partir dessa posição observadora, pega aquilo que foi esquecido, ignorado; aquilo que vai se tornando resto. Nas constantes buscas por evidências dessa violência anunciada, a artista fala que *Limpieza* partiu de uma pergunta: quem limpa o sangue do assassinado? Quando uma pessoa é assassinada e deixa seu sangue na cidade talvez a família ou os vizinhos encarreguem-se desse peso, mas quando são mil, quando são seis mil, quem limpa o sangue da cidade?

É preciso fazer coro à atitude da artista à procura de mais indícios e seguir os passos de seu *ato filosófico*, assim como também formular proposições, como elaborou o artista conceitual Joseph Kosuth, em *A arte depois da filosofia* (1969), que defendia a função da arte de propor questões, ideias, perguntas, por meio do diferente trabalho com a visibilidade. Isto é, defendia uma nova definição de arte, feita pelos artistas da época, equivalente à nova linguagem conceitual em experimentação, oposta aos encantos da visualidade de um Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, e presentes na longa tradição pictural que Kosuth, daquela arte contemporânea, queria superar. Para tanto, será proveitoso dar forma a certas perguntas: a visibilidade do problema da violência estaria condicionada pela inserção de um elemento orgânico? Caso o sangue fosse recriado, química e artificialmente, o peso do discurso estaria em risco? Mudar a materialidade artística é mudar os sentidos da obra?

Em *Limpieza*, a artista poderia falar e mostrar ele usando um composto artificial, mas jamaisalaria do mesmo modo, jamais com o mesmo alcance, porque *aquele que fala cifra seu pensamento* (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 27), porque o pensamento já não pode se manter o mesmo quando é convertido por outro código, quando é outra forma que faz falar. Assim, o que é aparência não pode se distinguir da realidade, justamente porque não se trata de um sangue cenográfico que substituiria o sangue derivado de um assassinato. Nessa obra, o sangue não imita o sangue, ele opera um pensamento enquanto suporte vivo que é, permite ver o que ficou, ou melhor, o que resistiu àquela intensidade, o que passou por processos de perda e, desse modo, o preparado diluído, literalmente, perde algo de sua densidade, mas não de sua presença.

Portanto, o grau de concentração do trabalho não está em seu volume, somente; além da aparência, existem as informações técnicas, o título; está também antes dele, em um estágio intuitivo, quando se dá a ação de derramar aquela água e, de fato, limpar a sala. Um dos processos elaborados para essa peça é descrito pela artista:

Leio o jornal e me informo do lugar exato do crime. Uma vez que é levantado o corpo e se fez a perícia própria da lei, se limpa (meus colaboradores e eu) a zona onde contém sangue com as telas umedecidas. Absorve-se. Depois, a tela é seca; uma vez seca, se transporta ao lugar onde será a exposição e aí, com a água local, se volta a hidratar. Com essa mistura, se limpa o piso (Margolles, 2009, p. 90, tradução nossa).

Dessa forma, se a água estava lá, contida em baldes, é porque alguém a recolheu, indiretamente, olhou para aquele decomposto da cidade, alguém o reclamou e reconheceu aí uma espécie de meio. Da náusea ao encontro com a crueza que faz parte desse trabalho, que afeta e contamina – mesmo de longe, mediado por leituras, fotografias e registros videográficos – passa-se por uma intensa sensibilização de uma problemática social, bem como encontra-se uma tomada de decisão artística. Intensidade que afeta porque, de maneira efetiva, Margolles inclui uma prova da violência que, depois de seus processos, se torna um precário rastro; atitude que escuta o que os restos dizem e os faz infiltrar, pela linguagem, no sólido ambiente, controlado e seguro, cujo mecanismo de defesa atua ao expor-se; quando o ambiente artístico se abre a experiências sem fronteiras do medo e da angústia, envolvendo-se e deixando-se contaminar.

Entre movimentos taciturnos e de balbuciamiento, tropeça-se mais uma vez em outra interrogação: seria necessária a verdade do real para autorizar a arte a tratar do real?

O real, também caracterizado por Bauman (2012, p. 296), como “inacabado, incompleto e imperfeito, pela sua falta de firmeza e fragilidade”, é uma noção repetida, nesse contexto, pela assertividade das palavras do sociólogo para com a situação dessa obra artística que, desde o começo, a meu ver, oferece conceitualmente uma ação inacabada, incompleta e imperfeita, porque não realiza a ideia de limpar, propriamente dita.

Seria essa instância fugaz e frágil, que faz parte desse componente real, que lhe daria um mínimo de controle necessário para administrar aquilo que se tem de realizar, mas não se pode? Quando a artista objetifica o sangue, ao descartá-lo pelo solo do pavilhão, em Veneza, gesto final que não é ela quem faz, ainda que seja Margolles quem o insere no mundo da arte, submetendo-o a outra acepção, não indicaria uma certa contradição? Por que colocar na mão do outro a tarefa de *Limpieza*?

Um fato é que a condição especial do sangue não inibe a artista de mover uma transmutação. Outro fato é que a escolha desse meio é uma decisão de quem não deseja poupar quase nada ao espectador, pois é preciso que se ouça todo o vazio daquela sala, além dos *Sonidos de muerte*; que se veja toda a verdade recuperada, apresentada, com o olhar crítico da vida. Terceiro fato é que um fragmento é um resto resistente de um regime social. Essa fatia de um fato social como a violência é trabalhada pela decisão da artista de desabilitar a capacidade da ilusão de narrar, ainda que, por outro lado, qualquer estilhaço do real, se deslocado, supõe-se já subsumido em terras ficcionais, onde a expressão faria um pacto com a memória de livre uso, sob uma subjetiva apropriação e suas lacunas.

Aquele que decide narrar, seja como for, sai do seu estado de indiferença e, nesse movimento, nesse específico lugar, *Limpieza* acolhe também uma outra margem, para lá do oceano Atlântico, distinta e nublada, uma que não deseja a confusão:

é preciso mostrar essa *sanguinificação*⁹ para fazer ver o que acontece no México, agora, no mundo, e que está mesmo acontecendo até naquele “condomínio” Europa, em um ambiente controlado e privilegiado de exposição, inevitavelmente.

No domínio do necrotério, havia uma separação regular de papéis entre o legista e o cadáver (na maioria das vezes sem identidade) quando uma família espera do lado de fora. Como relata Margolles sobre sua posição: “estava nessa linha que separa os dois: o filho e a mãe, o pai ou o amigo. Agora, estou trabalhando publicamente na rua, ante o olhar de pessoas que sabem a essência do que estou limpando” (2009, p. 92, tradução nossa).

A prática metodológica da artista de coletar a substância *in natura*, na rua, com a ausência do morto, limpa as relações anteriores postas; a linha invisível, identificada pela artista, reaparece entre aquele que faz e aquele que olha, quando busca os vestígios acumulados nas ruas do México e quando propõe a ação nas salas do Palácio, em Veneza.

Essa posição de encontro que Margolles ocupa, sem abstenção e neutralidade, pressupõe mais uma atuação que não evita o campo social turbulento de crimes e tragédias. Quando, muitas vezes, as pessoas já aprenderam a viver em áreas de intenso risco, por volume e insistência, elas passam, no fim, a não pensar nisso, a querer esquecer e eximir-se, enquanto possível, desse desconforto, que prossegue sem grande intervenção¹⁰. Diferente é quando a arte, que não faz lei e nem se ocupa do poder de governar a vida em uma sociedade, no geral, oferece ao olhar de cada sujeito, ainda que efêmero – durante o curto período de uma exposição, em uma discussão crítica ou ainda em leituras –, uma espécie de liberdade imaginativa, que pode desconstruir e trair as expectativas cognitivas de um mundo homogeneizante.

Mas, de fato, a arte não pode se neutralizar dessas correntes arbitrárias que pretende, de modo contínuo, assegurar todo controle, inclusive, sobre as singularidades tão vulneráveis às influências colonizadoras das subjetividades. Ao ajustar seu próprio território social com o *território existencial*, em seu modo plural de ser e estar nesse lugar como artista, Margolles trabalha as distâncias e as amplitudes de visibilidade/invisibilidade. Como se a visibilidade e a invisibilidade do fenômeno violência permanecesse, a rigor, tanto no espectador, de um lado – e sua livre associação entre o exposto dentro da galeria e o fato acontecendo, no agora e a todo momento – quanto na água, de outro, não transparente nem turva, em algum momento da ação visível; e ainda, invisível, ao passar do recipiente que a guarda à superfície que a absorve.

9 Sanguinificação deriva da palavra *haematopoiesis*: processo de formação e maturação das células componentes do sangue. Esse sentido biológico fornece mais uma camada de interpretação, para o espectador, sobre a específica escolha artística de Margolles.

10 Repensando, quando uma determinada realidade social não interfere em si mesma para reparar e reestruturar suas questões, respondendo-as, a problemática permanece em aberto e, do mesmo modo, delibera operações criativas, subjetivas, que atravessam a mesma realidade e, dela, tomam para si elementos próprios, uma vez que, além de qualquer disciplina, o real adere a todas as práticas sociais.

Essa dupla presença viria, por outra perspectiva, por meio da postura figural da artista que, não raramente, em apresentações ao público, está vestida de negro, óculos escuros e boné. Em uma espécie de íntima coerência, para além da relação da cor com os momentos de luto no Ocidente, observo, nessa escolha de indumentária, uma declaração discreta e necessária daquela que transita entre o submundo e o mundo das luzes – exposições, galerias, entrevistas audiovisuais –, em um país conhecido por sua outra relação com o defunto. Margolles contrai esse culto lúgubre em direção a procedimentos em absoluto festivos, contrastando a catarse nacional mexicana com uma realidade atual que, não obstante, nunca poderíamos comemorar.

Entre essas palavras, algo impetra essa *Limpieza* inevitável, uma vez que a questão é tão pungente, massacrante e, paradoxalmente, frágil. Frágil, porque se trata de um resíduo aquoso com sangue, de resquícios de vidas abandonadas, tiradas sob a força das armas daqueles que tão logo também serão impedidos de viver, numa cadeia de assassinatos e desaparecimentos vertiginosamente sem controle. Massacrante, porque a artista decide usar uma matéria viva, real, ao invés de expressar o tema por meio de um composto artificial, identificando uma impossível distância que a imitação de algo traz. O fato de a artista trabalhar com essa categoria de materiais, desde os tempos do grupo SEMEFO, e de ter participado de inúmeras exposições, de modo coerente esteticamente, não elimina a chance de se questionar sobre a insistência do uso dessa substância vital. De modo quase invisível, assim como fica o líquido quando seco, narra-se a incapacidade de controle desse tipo de problema social e a dificuldade de viver com isso: “Como conviver e produzir numa situação tão problemática?”, recito Margolles.

Essa problemática interfere rigorosamente sobre a posição do artista na história da arte, mais especificamente, as ressonâncias que emanam de uma certa iconografia moderna, nas obras emblemáticas de Ana Mendieta (1948–1985), *Traços do corpo*, de 1982, *Dando vida*, de 1975; de Frida Kahlo (1907-1954), com a pintura *Umas facadinhas de nada*, 1935; e de Regina José Galindo (1974-), em especial, a performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003. Três artistas que correspondem a três atos de uma mesma história latina de contradições, em que a violência, o corpo, o sangue e o território são recorrentes temáticas estéticas, cuja figura e apresentação por cada uma dessas artistas mesclam-se à construção individual das respectivas obras, genealogia a qual Teresa Margolles participa e, à sua maneira, confirma tal legado.

No catálogo da exposição, o curador Cuauhtémoc Medina afirma que o projeto de apresentação do México, em Veneza, precisaria “plantar o sentido conflitivo e de fricção” que acompanha o trabalho de muitos artistas há um certo tempo:

Por isso decidi trabalhar com Teresa Margolles, estando consciente de que as táticas e temáticas de seu trabalho dos últimos anos consistiam em abordar de modo não-sublimado os efeitos da violência nessa região

do mundo, o que não é uma anedota meramente mexicana, senão uma evidência dos fluidos sociais, cataclismas culturais e o drama político que envolve a globalização. Pleiteava-se conseguir um pavilhão que fosse um espaço de fricção (MEDINA, 2009, p. 83, tradução nossa).

Transpondo o pensamento, se aquele sangue é abjeto ou objeto, coisa especial ou banal, concretamente, prefiro me posicionar à beira do simbólico. Em afinidade com a definição do termo por Jung (1964), isso implicaria ir além do *significado manifesto e imediato*, por considerar determinado aspecto da imagem, da palavra, do gesto que não são exatamente definidos *ou totalmente explicados*. Então, à beira do simbólico é um posicionamento sensível e conceitual, a partir das relações da obra de Margolles com as significações que possibilitam evocar uma imagem e tomar uma coisa por outra, por uma capacidade de vê-la diferente, de distanciar-se para ver não a coisa em si, mas uma outra imagem dela, pois nesse processo de limpeza importa saber o que se trabalha como coisa-resíduo e de que maneira isso acontece. Isto é, para além das considerações feitas, importa saber o que seria o fenômeno de limpar, quem o executa, qual sua estrutura, quem o (des)constrói?

A princípio, limpar um ambiente com uma água residual que é produto de uma outra limpeza – a do tecido que absorveu o sangue de algum corpo caído em área de conflito – coloca, de novo, o contraditório no centro da proposta, em que a limpeza adiciona resíduos ao invés de excluí-los. Da atividade para a pensatividade, essa obra, dessa vez, não conseguirá diminuir os atritos, muito menos poderá amortecer os impactos, contracorrente à aptidão de toda água; da ação encenada para a ação simbólica, feita pelos parentes das vítimas, já que apenas eles poderiam absolver o impuro e o esquecido, para serem eles mesmos a transfusão do medo e da vida, da lembrança e da ausência. São exatamente esses sujeitos, então, que dão à proposta uma estrutura de ressignificação: quem, uma vez, compartilhou do mesmo sangue, partilha-o de novo, outra vez, diferentemente, permitindo gestar novo sentido, através do abismo do próprio sentido.

Reconhece-se, nesse gesto simples de uma atividade ordinária, em contraste, um ato de amor em nome dos esquecidos, dos sem solução, dos expostos ao mais intenso sofrimento. Ato constituído de certas energias do sagrado¹¹, em um encontro de intenso desvio, indicado pela arena institucional da arte frente à vida em si, em sua forma resistente, líquida e pegajosa, em uma cidade flutuante como Veneza; o profano, por sua vez, está presente na mácula daquele espaço histórico, do passado preeminente, enquanto rota central de produtos e comércios, porém, mais agudo, no movimento de cada gesto de expurgar uma posição de indiferença, de invisibilidade, de marginalidade. Nesse ínterim, como

11 Essa lavagem, realizada com todo o aparato artístico, possui traços históricos e culturais com outros rituais de limpeza, oriundos de religiões afro-brasileiras em que a água e o banho acolhem diferentes intenções de purificação, renovação e celebração de um corpo descarregado do mal e, portanto, livre.

restabelecer uma situação de diferença e liberdade a um corpo atrelado a um conceito de arte?

É Teresa Margolles quem intenta compartilhar o experimentado, de estar como artista naquele ambiente pouco propício à arte, porque pouco propício à vida. Desse modo, observa-se que a postura da artista é singular quando, categoricamente, é seu corpo vivo em experiência que está em contato direto com a realidade nua e, a partir daí, que a artista criaria camadas para produzir e fazer surgir um sentido, de um senso de realidade para o outro, que está lá na galeria e não em um laboratório médico e policial; que está acessando aquele real através da arte, acionando a sensibilidade não pela exposição de uma imagem direta da violência, mas pela sua sutil impregnação de efeitos de medo, de perda, de fim.

Efeitos pelos quais, possivelmente, se restituiria alguma liberdade aos corpos executados, cujos destroços, simbolicamente, poderão conter alguma energia ínfima para formar um senso de preservação, memória e respeito à vida. Não por um gesto mágico, ritualístico, batismal, mas por uma força-invenção – habilidade de todas as pessoas, artistas ou não – que olha a morte como efeito dual da vida, fonte de signos *ad infinitum*, algumas vezes condicionadas, outras nunca determinadas. Com isso, Margolles toca camadas extraterritoriais de ameaça e angústia, sem nelas se soterrar, porque, afinal, são muitos os trabalhos e muito tempo investido nessa prática artística que insiste na sua singular desobediência social de estar nesse espaçamento de tensão, de propor outras visibilidades para o mundo: “Eu penso na arte como trincheira. Há vários meios de utilizar a arte dessa forma: fotografia, vídeos, instalação. Busco a forma que melhor pode expressar o que estou trabalhando” (Margolles, 2014).

Reverendo os gestos, mais uma vez, trazer esse resto íntegro não implica, por consequência, a ausência da imaginação, visto que mostrar um vestígio real não exclui o rastro da imaginação; a presença do sinistro não exclui o desejo de seu oposto. Lugar que não se pode restaurar, mas está disponível à imaginação da artista que nos consegue mostrar, nesse *deslucamento*¹², nesse processo de transfiguração, a violência do mundo.

É então, nesse lugar radical, lugar de criação – que leva a extremos os significados inauditos, invisíveis, impensáveis – onde se constrói a atitude categórica de destilar das obras de arte uma singular postura do artista. Onde se observa como a artista utiliza uma sóbria visão de mundo para se proteger, ao mesmo tempo que a usa para manipular seu trabalho, em si, também entrincheirado e apoiado pelas instituições de arte que lhe permitem instigar um certo desalento, em alguns, e a denúncia de uma determinada realidade, em outros. Sobretudo, existe nesses gestos, como aponta Medina, um trabalho

¹² É no processo poético, tanto com o real quanto com a ficção, que se notaria esse *deslucamento*, ideia destacada pelo teórico e crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva, citando o termo cunhado pelo filósofo polonês de origem judaica Günter Anders (1902-1992) para definir a poética de Kafka.

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
que afinal não se faz sozinha.

Alguém tem que jogar o entulho
para o lado da estrada
para que possam passar
os carros carregando os corpos.

Alguém tem que se atolar
no lodo e nas cinzas
em molas de sofás
em cacos de vidro
e em trapos ensanguentados.

Alguém tem que arrastas a viga
para apoiar a parede,
pôr a porta nos caixilhos,
envidraçar a janela.

A cena não rende foto
e leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
Para outra guerra.

As pontes têm que ser refeitas,
e também as estações.

De tanto arregaçá-las,
as mangas ficarão em farrapos.

Alguém de vassoura na mão
ainda recorda como foi.
Alguém escuta
meneando a cabeça que se safou.
Mas ao seu redor
já começam a rondar
os que acham tudo muito chato.

Às vezes alguém desenterra
de sob um arbusto
velhos argumentos enferrujados
e os arrasta para o lixão.

Os que sabiam
o que aqui se passou
devem dar lugar àqueles
que pouco sabem.
Ou menos que pouco.
E por fim nada mais que nada.

Na relva que cobriu
as causas e os efeitos
alguém deve se deitar
com um capim entre os dentes
e namorar as nuvens.

Figura 3. Wistawa Szymborska, Fim e começo, 2011. Fonte: Szymborska, Wistawa; Przybycien, Regina. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.92-93.

de historiografia da brutalidade, um registro da experiência social no México, cuja estética se forma nas táticas de câmbio entre necrotério e galeria, em processos de contaminação simbólica que minimizam distâncias entre a arte, morte e vida. A partir dessa condição limítrofe, cujo mote nos faz sentir, justo, dentro de uma mesma e rasa vala, a humanidade não pode ser vista apenas como pura violência e medo, mas aberta aos devires, porque afeita à invenção de sentidos, à empatia.

De uma conduta filosófica, que formula perguntas¹³, depara-se com uma cena de arte que responde, então, esteticamente, por meio de operações sensíveis que tocam a moral do artista, enquanto sujeito perpassado por todas as angústias e êxtases das experiências de estar no mundo; como prova de que algo está sendo feito, assim como lembra Bauman de que “a gente não se desobriga só porque percebe o quanto a tarefa é difícil. Ao contrário, ver a dificuldade da tarefa é o começo do nosso trabalho, não o fim” (2016, p. 40). É então, por meio dessa postura de colocar em obra a força criativa exponencial do que persiste, efêmero e residual, nas plurais acepções das palavras, que não conseguindo mover o céu, a artista moveria o inferno, orficamente.

Referências

ARDENNE, Paul. **Un art contextuel** : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral**: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt; MAURO, Ezio. **Babel**: entre incerteza e esperança. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

DANTO, Arthur.C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola (ou refazendo-a?)**. Chapecó: Argos, 2012.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. **Escritos de artistas**: Anos 60/70. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

13 Haveria um modo de conciliar a atividade do artista e sua singularidade, no mundo contemporâneo que macera as subjetividades e diferenças, sem rupturas e múltiplas perguntas?

MEDINA, Cuauhtémoc (org.). **Teresa Margolles**: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Editora RM: Cidade do México, 2009.

MELENDI, Maria Angélica. **O corpo vulnerado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: CosacNaify, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Bárbara Mol

Artista, educadora, poeta e pesquisadora. Graduanda em Filosofia (UFOP, 2024). Pós-doc em Comunicação Social, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem (UFMG;2022). Doutora em Artes Plásticas, visuais e interartes (UFMG, 2020), com bolsa PROEX/CAPES. Doutorado-sanduíche pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2018/out-2019/fev), no LIRA - Laboratoire International de Recherches en Arts, com Philippe Dubois. Mestre em Artes, [Arte e Tecnologia da Imagem, UFMG/2014], com bolsa CAPES em 2014. Bacharel em Desenho (UFMG, 2010).

E-mail: abarbaramol@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6411527597757239>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1104-8387>