

VIRUS

27

0 DEBATE DECOLONIAL EXPRESSÕES

PORTUGUÊS-ESPAÑOL | ENGLISH

REVISTA . JOURNAL

ISSN 2175-974X

CC-BY-NC-AS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

NOMADS.USP

WWW.NOMADS.USP.BR/VIRUS

DEZEMBRO 2023

NOMADS
USP

USP

USP

VI 27

O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS

EDITORIAL

- 001 O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES
THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS
MARCELO TRAMONTANO, JULIANO PITA, PEDRO TEIXEIRA, THAMYRES REIS, ISABELLA CAVALCANTI, CAIO MUNIZ

ÁGORA

- 004 INVERTIR LA CARGA: PENSAR DESDE NUESTRA EXTERIORIDAD
REVERSING THE LOADING: THINKING FROM OUR EXTERIORITY
SILVIA VALIENTE
- 014 LIMIARES ESTÉTICO-POLÍTICOS DE UM SCHIBBOLETH LATINO NA TATE MODERN
AESTHETIC-POLITICAL THRESHOLDS OF A LATIN SCHIBBOLETH AT TATE MODERN
IGOR GUATELLI
- 025 LA MIRADA DE LOS OTROS MUNDOS Y SUS CONTRADICCIONES
THE GAZE OF OTHER WORLDS AND THEIR CONTRADICTIONS
JOSE ARISPE
- 038 ANÁLISIS DE LOS REGÍMENES DE REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL DISEÑO DEL PLURIVERSO
ANALYSIS OF NATURE REPRESENTATION REGIMES AND THE DESIGN OF THE PLURIVERSE
DOMINGO CASTAÑEDA
- 048 DEL SILENCIO AL ESTALLIDO: COMUNIDADES INDÍGENAS Y PROTESTA SOCIAL EN COLOMBIA
FROM SILENCE TO OUTBURST: INDIGENOUS COMMUNITIES AND SOCIAL PROTEST IN COLOMBIA
MARÍA HOYOS, JAIME PARRA
- 058 MUJER INDÍGENA QUILLASINGA: SIGUIENDO HUELLAS, TEJIENDO TERRITORIO
QUILLASINGA INDIGENOUS WOMEN: FOLLOWING FOOTSTEPS, WEAVING THE TERRITORY
MARÍA CAMPIÑO, CARLOS DÍAZ
- 070 OS SABIÁS DIVINAM: VIAS DO SUL GLOBAL NA ANTROPOLOGIA LINGUÍSTICA
SABIÁS DIVINE: PATHWAYS FROM THE GLOBAL SOUTH IN LINGUISTIC ANTHROPOLOGY
GABRIEL GRUBER

083 LA PROPUESTA DECOLONIAL, TRANSCULTURAL Y NEOCULTURAL
EN LOS CORTEJOS DEL DIABLO DE GERMÁN ESPINOSA
THE DECOLONIAL, TRANSCULTURAL AND NEOCULTURAL PROPOSAL
IN GERMÁN ESPINOSA'S LOS CORTEJOS DEL DIABLO
MANUEL SANTIAGO ARANGO ROJAS

092 ARTE-AXÉ: A POESIA DECOLONIAL DOS ORIKIS VISUAIS
ART-AXÉ: THE DECOLONIAL POETRY OF THE VISUAL ORIKIS
FAGNER FERNANDES

105 DECOLONIALIDADE NA OBRA FOTOGRÁFICA DE WALTER FIRMO
DECOLONIALITY IN THE PHOTOGRAPHIC WORK OF WALTER FIRMO
CÂNDIDA DE OLIVEIRA, MURIEL AMARAL

PROJETO

122 PROJETO AFROCENTRADO: RESGATANDO A MEMÓRIA NEGRA NA VILA MATILDE, SP
AFROCENTERED PROJECT: RESCUING BLACK MEMORY IN THE VILA MATILDE DISTRICT, SAO PAULO
GISELLY RODRIGUES, TAINÃ DOREA

LIMIARES ESTÉTICO-POLÍTICOS DE UM SCHIBBOLETH LATINO NA TATE MODERN
AESTHETIC-POLITICAL THRESHOLDS OF A LATIN SCHIBBOLETH AT TATE MODERN
IGOR GUATELLI

Igor Guatelli é Arquiteto, Doutor em Filosofia e Professor Adjunto da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É pesquisador do laboratório GERPHAU da École Nationale Supérieure D'Architecture de Paris-La Villete e Université Paris 8, França. Coordena o grupo de pesquisa Cidade, Arquitetura e Filosofia, onde desenvolve pesquisas sobre desconstrução, filosofia pós-estruturalista, condensadores urbanos e novos processos de territorialização. igorguat@uol.com.br
<http://lattes.cnpq.br/0684027099625255>

ARTIGO SUBMETIDO EM 6 DE AGOSTO DE 2023

Como citar esse texto: Guatelli, I. (2023). Limiares estético-políticos de um Schibboleth latino na Tate Modern. *VIRUS*, 27, 14-24.
<http://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/771>

Resumo

São muitos os *Schibboleths* de nossa modernidade, traços étnicos, linguísticos, culturais, religiosos que deveriam garantir singularidades de povos e regiões transformam-se em rastros de identificação do outro indesejável. *Schibboleths* que poderiam servir como denúncia de uma urgência de hospitalidade transformam-se em obstáculos para sua prática. Doris Salcedo, artista colombiana convidada pela *Tate Modern* em Londres, em 2007, cria seu *Schibboleth* para denunciar processos históricos de apagamento desse outro, sobretudo do outro colonizado, subalternizado, explorado, expulso, exterminado. A artista cria uma instalação que mergulha nas entranhas da instituição, apropriando-se dela por meio de uma marca indelével de denúncia da violência histórica produzida por fronteiras e através delas. Obra rastro de passados, mas também de futuros possíveis, fenda que separa e une ao mesmo tempo, será por meio desse choque de civilizações unidos pela fissura que iniciaremos, aludindo, como metodologia, ao pensamento de Jacques Derrida, sobretudo sua filosofia de rastros, uma interlocução crítica com a obra e devires.

Palavras-chave: *Schibboleth*, Doris Salcedo, Rastros, Fissuras, Derrida

1 Epígrafe introdutória

“No caso de *Schibboleth*, interessava-me muito a perspectiva tradicional, que é a triunfalista europeia. Foi permitido a eles construir 'arcos do triunfo', colunas que comemoram sucessos de suas batalhas, etc. Para nós, do Terceiro Mundo, restaram as ruínas. É uma obra na qual você analisa a posição das pessoas do Terceiro Mundo dentro do Primeiro Mundo — nós somos sempre os vetores que transportam drogas, doenças, crimes, tudo de negativo. Eu era uma artista do Terceiro Mundo, a primeira a ser convidada a expor naquele espaço [*Tate Modern*]. Tinha de levar comigo esse olhar, tinha de ser negativo lá” (Salcedo, entrevista à Folha de São Paulo, 2008).

Museus, há algum tempo, se tornaram templos por onde certos imperativos da incessante modernização capitalista concretizam-se e se reproduzem — mercadológicos, de reificações históricas, de circulação do capital pela indústria cultural - conservando lógicas por onde parecem ultrapassá-las ou superá-las, ou inserindo-se como engrenagens de renovadas estratégias, de uma atualizada microfísica do poder, parafraseando o título da obra de mesmo nome de Michel Foucault. Porém, é pela ação ativa de transgressão dos limites impostos, disponibilizados ou sugeridos por esses lugares que se colocam como aptos a receber quaisquer manifestações artísticas, ou do que se admitiria para uma instalação no interior de um dos mais renomados templos de nosso tempo que a artista colombiana ultrapassará certos limites ao “arruiná-lo”. Limites tornam-se limiars quando atingem um ponto sem retorno. Salcedo parece ter atingido esse limiar para denunciar as fronteiras que ainda persistem entre centros metropolitanos globais e periferias arruinadas por eles produzidas.

Do interior de um desses templos metropolitanos globais, a artista o confirma corroendo-o. Talvez ela esteja nos dizendo que processos descolonizadores só serão possíveis a partir de estranhas fusões e corrosivas alianças. Não mais a partir de fora, de baixo, de longe, mas de um fora-dentro, de algo que chega de fora, fundindo-se àquilo que o mantém como um de fora. Em *Schibboleth*, Doris Salcedo, renomada artista colombiana¹ com exposições no Guggenheim e MOMA de Nova York, cria uma instalação dissonante das linguagens mais afeitas e ajustadas a esse templo, fissurando-o de maneira indelével; uma obra disposta a falar e denunciar politicamente, de maneira silenciosamente contundente, um passado que não pode ser apagado, atenuado, mas dilacerado a ponto de se tornar rastro de um rastro cosmopolítico por vir. Um cosmopolitismo que conserva suas fronteiras e marcas passadas como memórias em direção a um futuro capaz de mostrá-las como um problema político. Fronteiras não são limites intransponíveis, mas limiars necessários ao seu ultrapassamento. Pensamento às margens, de limiars, fronteiras movediças, rastros espectrais e restâncias, como metodologia de discussão, conceitos da filosofia de Derrida nos ajudaram a pensar criticamente a obra de Salcedo.

¹ Salcedo foi a primeira artista latino-americana a expor na *Tate Modern*. A instalação, de outubro de 2007 a abril de 2008, fez parte da *Unilever Series*.

2 Considerações sobre o título da instalação

Schibboleth é uma palavra emprestada do judaísmo. O título da instalação/escultura de Salcedo provavelmente esteja relacionado ao episódio bíblico da passagem do rio Jordão, uma passagem controlada pelos Gileaditas, grupo rival dos Ephraimitas, que criou uma palavra-teste para ver, de acordo com a pronúncia, quem era aquele que pedia passagem, se um Gileaditas ou um Ephraimitas. Conforme Redfield (2021),

Como substantivo feminino aparece cinco vezes na Bíblia hebraica, três vezes para significar algo como “fluxo de uivo” ou “Aood” (Salmo 6g:2; Salmo 69:15; Isaías 27:12); uma vez para significar “espigas de grão” (Jó 24:24); uma vez, na passagem em Juízes 12, que o tornou famoso e que examinaremos, possivelmente para significar riacho, possivelmente espigas de grãos, mas mais imediatamente, no contexto do texto, nada demais, já que lá foi usado apenas como teste de pronúncia pelo Gileaditas para identificar seu inimigo derrotado, o Efraimitas. (p. 2, tradução nossa).

Destaca-se o trecho bíblico, em Juízes, 12:

E os gileaditas tomaram as passagens do [rio] Jordão antes dos efraimitas; e foi assim que, quando aqueles, os efraimitas, que escaparam disseram: Deixe-me atravessar; que os homens de Gileade lhe disseram: És tu um efraimita? Se ele dissesse: Não; então eles diriam para ele, diga agora *Schibboleth*: e ele disse *Sibboleth*: porque ele não podia empotar [a voz] para pronunciá-lo direito. Depois eles o levaram e o mataram nas passagens do Jordão; e morreram, naquele tempo dos efraimitas, quarenta e dois mil. (p. 2, tradução nossa).

Prossegue Redfield (2021),

Em tempos, culturas e línguas muito distantes daquelas do antigo Israel, a palavra *schibboleth* passou a significar o tipo de teste que supostamente costumava ser usado para definir: um teste no qual sinais difíceis de falsificar separam identidades e estabelecem e confirma fronteiras. Significados auxiliares desenvolvidos para uma maior ou em menor grau em diferentes idiomas. O uso francês é relativamente próximo da história bíblica: Hachette define *Schibboleth* como "teste, épreuve décisive"; Le Grand Robert define como "épreuve décisive qui fait juger de la capacité d'une personne" (um teste decisivo que testa as habilidades de uma pessoa). Já o uso alemão é mais amplo, como a entrada sucinta de Duden para *Schibboleth*: "Erkennungszeichen; Losungswort; Merkmal" (marca de identificação; senha, palavra de ordem, slogan; marca distintiva). O inglês é único por ter desenvolvido significados para *schibboleth* que tem ultrapassado e deslocado o sentido bíblico da palavra-teste ou traço identificador. Extensão além da extensão alemã da palavra para "slogan", o inglês moderno confere ao *schibboleth* uma gama de significados distribuídos entre os pólos da palavra-teste e da fala formulada. a entrada para *schibboleth* no recurso online *Dictionary.com* funciona assim: 1. uma peculiaridade de pronúncia, comportamento, modo de vestir, etc., que distingue uma determinada classe ou conjunto de pessoas, 2. um slogan; palavra de ordem; 3. um ditado ou crença comum com pouco significado atual ou verdade". (p. 2-3, tradução nossa).

A obra de Salcedo, ou, as duas versões [o antes e o depois que se tornaram durante] da instalação, se fundem ao museu, ao suporte, suporte e obra, obra e suporte se tornam indissociáveis. Se o *parergon*² é o dentro-fora da obra, uma inscrição feita na obra, mas que parece já fazer parte da obra, um além da obra na obra, a[s] obra[s] de Salcedo são *parergons ergonais* sequenciais. A primeira obra, a fenda, se funde ao museu alterando-o; a fenda, uma invaginação, um corte, inscreve-se no *ergon* - se considerarmos o museu como o *ergon*, agora - para torná-lo um outro dele mesmo, um suplemento dele mesmo (Fig. 1). Ao retirar, extrair matéria do museu, Salcedo, seguindo a proposta de Derrida para a ideia de suplemento, torna o museu menos museu. Por isso, ele se torna mais

² Segundo Derrida (1978, p.63, tradução nossa), "um *parergon* vem contra, ao lado e além do *ergon*, do trabalho feito, do fato, da obra, mas não cai ao lado, ele toca e coopera, de algum lado para fora, dentro da operação. Nem apenas fora, nem simplesmente dentro. Como um acessório que se é obrigado a acolher na borda, a bordo, é, em primeiro lugar, o a bordo." Do original em francês: "un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopere, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors, ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord, il est d'abord l'à-bord".

museu, um outro dele mesmo, portanto, além dele mesmo, um *parergon* do que ele era, ou foi, ou continua sendo, mas já como um outro, um rastro dele mesmo.

O que restou da obra, a “obra” da obra, a restância³ da obra, quando a fenda é fechada, preenchida com matéria, restaura o nível do chão anterior, “original” (Figura 2). Mas, já não é mais o mesmo piso. O piso se torna outro piso ao ser restaurado, restituído em seu nível original. Sua discreta restituição, um mero preenchimento da fenda, inaugura a segunda obra, que pode ser considerada um rastro da primeira, tornada cinza ao ser preenchida. Ao contrário do fogo, das ações extrativistas, de genocídios, massacres, segregações, sucedidos por atos de encobrimento, que sempre marcaram a história de apagamentos a que a América Latina foi submetida, constituindo-se como verdadeiros *parergons* de sua história — foras que se inscreveram como traços intrínsecos a sua constituição como continente suporte de marcas externas — a segunda obra de Salcedo, a marca no chão, fez cinzas da primeira, ou seja, quase apagou-a preenchendo-a, encobrindo-a.



Fig.1: *Schibboleth*, Doris Salcedo. Turbine Hall, 2007. Fonte: Igor Guatelli, 2007

³ Num primeiro momento, *Restance* seria algo como *fait de rester*, aquilo que permanece, ficando como resto, como *différance* seria *fait de différer*. Entretanto, cumpre um papel importante na discussão que Derrida faz com Searle [essa discussão aparece em sua obra *Limited Inc.* reaparecendo mais tarde em *Papier Machine*] a partir do conceito de iterabilidade. Ao contrário do que o termo sugere, Derrida prefere usar *restance* no lugar de *permanence*. Pode ser entendido como uma espécie de permanência, mas vai além. Para Derrida, *restance* seria algo que resta dentro das formas de comunicação — orais, escritas, artísticas — ao longo do tempo, sendo capaz, ao mesmo tempo, de mostrar o que pertence a ela, mas, ao mesmo tempo, o que já pertence a um outro contexto. Trata-se de uma identidade clivada do objeto, diferencial, reproduzível, mas não sendo mais a mesma coisa; seria, assim, uma permanência alterada.

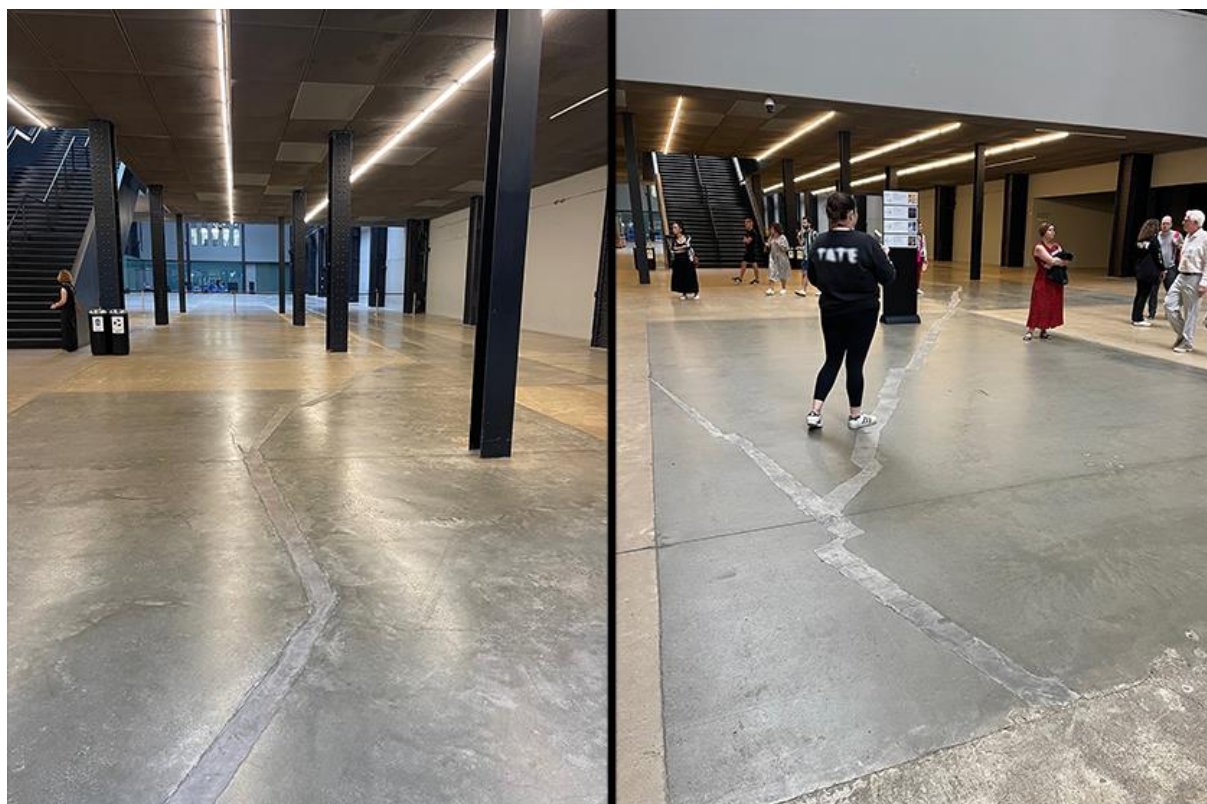


Fig.2: Rastro de *Schibboleth*, Doris Salcedo. *Turbine Hall*, 2022. Fonte: Giovana Giosa, 2022

Contudo, podemos de fato falar em um passado colonial? O passado colonial talvez nunca tenha passado, ao passar, apenas transmutou-se, como a obra de Salcedo. O colonialismo da América Latina persiste como outro, sempre transmutado ao ser superado, aparentemente. Seu apagamento apenas revela que ele ainda existe, mas sob outras roupagens, outras formas, outros procedimentos. Apagamentos dos povos indígenas, queimadas generalizadas na Amazônia, no Pantanal, ações brutais contra negros, mulheres, enfim, populações vulneráveis do continente confirmam a persistência do fogo que não para de queimar e produzir cinzas como realização revigorada de processos colonialistas; incessantes subtrações, tal como *Schibboleth*.

A obra da artista não embeleza o monumental, vasto (outro *parergon*) hall de exposições da *Tate Modern*⁴, ela a agride, talvez como alusão às atrocidades seculares sofridas pelos latino-americanos. Ela tampouco sentimentaliza, mistifica ou instrumentaliza esse sofrimento. Como fenda, ferida, ou, posteriormente, como cicatriz, ela se mantém em uma discreta posição intermediária entre uma denúncia abstrata, polissêmica, num primeiro momento (consideremos como a primeira obra) e o luto, uma obra “morta-viva” que permanece lá como registro espectral de si-mesma e da própria história. Ela vela a si-mesma e a história atroz do continente latino-americano, assombrando ingleses e, conseqüentemente, europeus. Instalação ou escultura, a obra é uma escultura esculpida, aberta no piso, uma instalação negativa que abisma, que coloca em abismo os pressupostos do que seja instalação ou escultura. Uma instalação-escultura, uma escultura-instalação, a obra surge a partir da escavação, a partir de um abismo no centro do grande vazio, uma obra que abissaliza não só a *Turbine Hall* ou a *Tate Modern*, ou Londres, ou o Reino Unido, mas a Europa. Salcedo escava para expor, expor as entranhas do museu, do continente (ou seria do colonialismo?).

A obra se expõe ao se colocar entre escultura e instalação, ao rachar um dos templos da arte contemporânea. A obra ex-põe o que havia posto ao se por de outra forma, com outro “sotaque”, outro acento — *S[ch]ibboleth* — ao ser apagada. Ela se mantém exposta ao ser posta em outra posição, agora como cinza dela própria. A ferida cicatriza, mas o desconforto permanece. Ela se mantém como uma mancha indelével na história do lugar, ou do continente. Interessante notar que a obra, desde o início, se coloca como um possível “*avenir*” ao supor que a fissura criada seria preenchida novamente. Se Derrida pensa os oprimidos do mundo com compaixão

⁴ *Tate Modern*, museu instalado em uma antiga usina elétrica construída entre 1947 e 1963. Desativada em 1981, o edifício foi reformado pelo escritório Herzog & De Meuron. A instalação de Salcedo, de 167 metros, ocupou a extensão da antiga “Sala de turbinas” da usina, espaço de 155x23x35 metros.

e amizade, a artista violenta e viola o manto branco da *Turbine Hall* para denunciar opressões de toda ordem. Sua obra não é apenas para ser vista, mas experimentada. É também um convite à interação, o público pode tocá-la, penetrá-la, aviltá-la, como de certa maneira também foi ao ser preenchida como remendo.

Não deixa de ser um convite ao outro, ao qualquer outro que interfere e a transforma em um outro dela mesma, um sinal de contaminação, de desejo de contaminação, de troca, miscigenação e transmutação. Fundida ao piso da *Turbine Hall*, a obra é miscigenada desde seu nascimento. Talvez esse seja um discreto sinal de uma democracia por vir, defendida por Derrida. O [in]discreto reparo de restituição feito no piso após o tempo de exibição da obra passou a ser o devir da obra, uma obra em devir desde o seu “nascimento”. Apagada, ou quase apagada, não desapareceu, persiste com uma aura que eiva o lugar, dessacralizando a ideia de arquitetura autoral como objeto que deve manter sua integridade e inviolabilidade pairando acima de sua “mundanidade”. A obra de Salcedo, e seu rastro, democratizam o lugar ao impregná-lo de traços alheios.

Persistentes rastros coloniais na América Latina têm sido, ao mesmo tempo, apagados, estimulados, ambos ocasionando processos e cenários trágicos, mas também de denúncia de seus espectros, de suas persistentes cinzas, cinzas decorrentes da história impregnadas a ela, possibilitando que sejam insistentemente recontadas, restos imemoriais de uma memória que não pode ser apagada. Cinzas que contém um material genético que deve permanecer vivo na memória. Cinzas são o que resta da história, mas também o que deve ser guardado, mantido para que essa história sempre retorne como rastro memorial, como luto, como vigília, como, talvez, o início de uma outra história, tal como a imensa trinca e seu quase apagamento.

As cinzas permanecem. Há cinza acolá, traduzida, a cinza não é, não é o que é. Resta do que não é, apenas para recordar às suas profundezas quebradiças apenas o não-ser ou a presença. O ser sem presença não esteve e não estará mais onde há cinzas e essa outra memória falaria. Lá, onde a cinza significa a diferença entre o que resta e o que é, o chegante?⁵ (Derrida, 1987, p. 230, tradução nossa).

A cinza é *différance*, algo entre o que foi e o que é, e, talvez, o que ainda pode ser a partir dessa restância. Por ser o que resta, mas já sendo um outro, pelas cinzas podemos [re]pensar sua história e imaginar seu porvir. Por não mais ser o que foi, as cinzas são a manutenção de um antes que deve ser pensado a partir do agora, do que ela é e do que ela pode ser à luz desse passado. Cinzas “restam para além do ente, restam para além do que foi, permanece impronunciável para tornar possível dizê-lo quando não é nada”⁶ (Derrida, 1987, p. 57, tradução nossa).

Não sendo mais o ente dado que foram, as cinzas são um outro desse ente, desse *ergon*, tornando possível [re]pensarmos o que foi esse ente, ou, o que foi a história, uma história reaberta pelo que restou e resta dela, e que, por isso, torna-a possível de ser repensada, e não apenas recontada, informada, reproduzida. A “obra” da obra de Salcedo, o remendo, cinza do ente “original”, resta como uma restância da instalação primeira. Ela resta como um outro, mas guardando traços do que foi. Por ela, podemos pensar o que ela é à luz do que foi, e o que foi a partir do que restou e se tornou, mais silenciosa que o que foi, de onde se originou, mas, talvez, por isso, mais intrigante. [Re] pensar a história a partir daquilo que é quase invisível, silencioso, residual, restante, enfim, restância, se torna ainda mais desafiador e inquietante.

No momento em que a coisa não mais fala, ou apenas sussurra, suspira, como uma mancha e marca tênue dela mesma, cinza de sua violenta expressão, abre-se a possibilidade da construção de um pensamento ainda não pensado. Das cinzas, pelas cinzas, [re]monta-se a história pelo que restou dela para, então, pensar o porvir. A cinza é um outro do ente, talvez um entre, um momento intermediário, como parece ser o remendo do piso. Mas, sendo um entre o que foi e o que será [restituição plena?], esse momento incerto, dissonante, conflituoso, “inacabado”, de discreta e modesta restituição, parece ser o mais fecundo para um pensamento germinativo.

⁵ Do original em francês: “Reste la cendre. Il y a là cendre, traduis, la cendre n’est pas, elle n’est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n’est pas, pour ne rappeler au fond friable d’elle que non-être ou imprésence. L’être sans présence n’a pas été et ne sera pas plus là où il y a cendre et parlerait cette autre mémoite. Là, où cendre veut dire la différence entre ce qui reste et ce qui est, y arrive-t-elle, là?”.

⁶ Do original em francês: “reste imprononçable pour rendre possible le dire alors qu’il n’est rien”.

Restância é o suplemento do ente, ao mesmo tempo guardando traços do que foi, mas já sendo um outro. Pensar essa temporalidade do ente é pensar para além do que ele é e foi como representação e significação dadas, como figura de identidade. Talvez, cinzas sejam figuras de alteridade, por onde pode fruir um pensamento para além do já pensado. O reparo feito no piso do grande hall é um tempo do *intermezzo* entre o que foi e o que seria se o piso fosse completamente refeito, o que apagaria os traços, esse instante disjunto da obra, permanecendo entre o que foi e o que se tornou. A mancha que permanece é o espectro da rachadura, da fenda aberta pela artista, não há retorno totalizante. A mancha que mancha a integridade do piso é a lava que faz cinzas da fissura ao preenche-la. Ou talvez um jorro, um gozo, a *jouissance* latina como um veio eivado, a ser mantido como rastro histórico dos veios de sangue provocados pela violência colonizadora.

À medida que o tempo passa, a intervenção de Salcedo vai se tornando o espectro do que restou dela. Podemos supor uma inversão, o reparo feito no piso tornou-se a outra obra de Salcedo, seu devir, uma discreta mancha, gozo permanente. A mancha/gozo que resta na *Turbine Hall* permite que continuemos olhando para trás em direção a um porvir, quase como a figura alegórica do *Angelus Novus*⁷ [a partir da tela de Paul Klee], criada por Walter Benjamin (2013) para discutir o conceito de história, em especial para ilustrar a tempestade da modernidade, e as destruições, apagamentos, rupturas promovidas pelo “progresso” que engendra.

Talvez de forma um pouco descuidada, mas especulativa, com certa cautela, esse legado da obra *Schibboleth* poderia ser considerado como um *revenant* da própria obra, uma união de espectro e evento, um fantasma da obra que surge de maneira imprevisível, uma surpresa, algo inesperado ao re-surgir como uma segunda obra, um *Schibboleth* transfigurado, no limite, invertido. Não é um *ergon*, não é a obra, apesar de guardar traços da obra. Talvez possamos pensar isso que adveio e restou da obra, do *ergon*, como um outro *parergon ergonal*, sem nome, impronunciável, quase nada, presente como não presença, como não-obra, traço que difere da obra “original”, ao mesmo tempo que a defere como memória dela, como o que restou dela já sendo um outro. Não mais *Schibboleth*, essa discreta figura da diferenciação, traço identificador das diferenças capaz de revelar o outro a partir do que ele é incapaz de ser como o mesmo, mas talvez um *s[ch]ibboleth*, diferenciação a partir não da sua insuficiência, mas da sua alteridade irreduzível, com destino invertido, a permanecer.

3 Uma obra do *mi-lieu* político

Iterando, o *Schibboleth* de Salcedo produz uma rachadura, uma fronteira para depois restar como *dissemence*, conceito híbrido inventado por Derrida e encontrado em Glas (1974). *Dissemence* é a junção de *Semence* [semente, sêmen] com *Dissémination* [disseminação]. A mancha que resta depois do reparo do piso assemelha-se a um gozo, um jorro que, mais do que fecundar algo, permanece como disseminação de uma denúncia, de um ato violento necessário a um porvir que supere o que ainda resta do eurocentrismo. A instalação de Salcedo permanece como *différance* dela mesma, o gozo como *différance* da fenda. Como já mencionado, mesmo “desfeita”, ela permanece como traço, como marca, como resto, como margem, como disseminação sem fecundação, um esbanjamento, um posfácio desgarrado, que pode ser visto como prefácio de algo ainda por vir, sem nome, que apenas dá passagem mesmo assemelhando-se a uma marca fronteira. Uma obra que desaparece se negando a desaparecer e, dessa forma, se produzir como outro de si-mesma, que vai além dela mesma e se impregna no lugar preservando e alterando ambos, o lugar e a si-mesma [*Aufhebung* hegeliana].

O termo *milieu*, meio, mas também ambiente, assume um outro sentido no pensamento derridiano. Um jogo com “*hymen*” e “entre”, o termo dá lugar a uma série de anúncios indecíveis na obra *La Dissémination* (Derrida, 1972). Se estamos falando em gozo,

⁷ Aforismo IX, em “Sobre o conceito de história”: “Há um quadro de Klee, *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas, do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (Benjamin, 2012, p.14). nota-se, de costas para o futuro, o “monte de ruínas que aparece à sua frente” é já o passado. A ruína que se anuncia como futuro, à frente, é a ruína do passado. A obra de Salcedo, ruína como alegoria da ruína, e que também denuncia o arruinamento cultural “civilizatório”, ao arruinar [literalmente] uma instituição cultural, resta como memória de passado e futuro na *Tate Modern*, sem interrupção, sem restituição, marca indelével. “[...] Não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie[...]” (Benjamin, manuscrito 447, p. 187), diz Benjamin, prosseguindo, “[...]Mas de que pode ser salvo aquilo que já se foi?[...]” (Benjamin, manuscrito 473, p.188).

em jorro, não podemos nos esquecer que a violência com que a fenda rasga o grande espaço de exposição desaparece com a recomposição do piso. Essa recomposição, bastante discutida aqui, produz um efeito de *milieu*, de um entre, uma faixa destacada, com outro tom, outra coloração, no meio daquela enorme laje. Esse *milieu* aparece como um *hymen*, um entre-tempos, entre o presente e o passado, entre o presente e um futuro anterior, um fantasma. O hímen ocorre entre, o entre é o hímen, condição necessária para que uma nova disseminação política se inicie. O hímen, um dos suplementos derridianos, como um *parergon*, é um dentro-fora da “obra”, um entre, um estado intermediário, algo que existe para anunciar o porvir, algo como um devir latente.

É preciso uma ação, num certo sentido “violenta”, para que esse devir entre em movimento e dê passagem a um outro transformado. Essa marca que restou da obra, preservada no piso passados quinze anos do período de exposição da obra, é o gesto inaugural de uma possível hospitalidade renovada. Por uma obra que fala à humanidade, sem interiorizá-la, Salcedo faz uma violenta incisão que abre um entre-tempos, um espaçamento suplementar [separação-união/ ferida-cicatriz] no interior daquele lugar, sem se fechar em si, sobrevivendo ao seu próprio fim ao disseminar-se como um rastro sem télos. Próximos a Derrida, “a operação mímica não resume o fora no dentro, não instala a cena na clausura de uma redução mental, não reduz a interioridade, não permite mais que esta se feche sobre ela-mesma - identificar-se consigo mesmo”⁸ (1972, p. 286, tradução nossa).

Mesmo que dispamos a obra, por um momento, de alguns dos seus *parergons* e *schibboleths* - assinatura da artista, sua origem, nacionalidade, datas - resta a violência do ato na casa do outro, que, apesar disso, por isso, a acolhe, hospeda por um tempo e, sem deixar de causar certo estranhamento, hospeda seus rastros, aparentemente, por tempo indeterminado, tornando-a parte do lugar, porém, mantendo-a disjunta. Se, quando “inaugurada”, a obra tinha uma assinatura atrelada ao objeto, agora, como um rastro, ela adquiriu uma errância incerta, apenas um “traço provável” do que foi e do que pode vir a ser.

Em sua obra *Mémoires d’aveugles*, Derrida (1990, p. 6, tradução nossa) sugere, “dissociar o signatário e o assunto do autorretrato”⁹. Dessa forma, a identificação do autor com a obra “*reste probable*”, ou seja, se manteria incerta, subtraída a toda leitura interna, objeto de inferências e não de percepção, guardando um caráter de hipótese. O que restou da obra *Schibboleth* permanece errante naquele espaço, parte do lugar e ao mesmo tempo fora-de-lugar, uma mancha assimilada pelo lugar, que ainda guarda traços de sua alteridade; *ethos* de uma outra hospitalidade estética.

Nada de unidade homogeneizadora, mas integração disjuntiva, dissonante, conflituosa. Salcedo leva o lugar a um *mise-en-abyme*¹⁰ ao criar fronteiras e bordas onde imperam a totalidade e unidade. Como *khôra*, (Derrida, 1993), a rachadura instaura a experiência da vertigem e do caos na serenidade e uniformidade do enorme vazio da *Turbine Hall*. Se, em princípio, era uma hospitalidade de visitaçãõ, condicionada a um tempo de estadia, a permanência de seus rastros alterou a condição da hospitalidade, tornando-a, aparentemente incondicional. Além de permitir que uma ação violenta — uma trinca equivalente a um terremoto — fosse consumada no seu interior, manteve as marcas geradas por esse ato como uma herança, se não permanente, ao menos duradoura. De uma hospitalidade de passagem, migramos, assim, para uma hospitalidade de permanência.

Lugar de perpeções e de suas lembranças, a própria *Turbine Hall* tornou-se, com o passar do tempo, um *milieu*. Acumulando marcas de intervenções passadas, aparenta um palimpsesto temporal, um suporte de inscrições de diferentes tempos. O chão parece existir como um suporte de estampas, espécie de estêncil, ou, uma imensa pedra calcária semelhante as antigas pedras usadas em litografias. O chão da *Turbine Hall* assemelhar-se-ia a uma grande litografia. Ou, ao vincar o chão, teria sido a *Schibboleth* da artista um suporte de uma xilogravura por vir? A escultura/instalação de Salcedo tornou-se uma pintura na tela-piso da *Turbine Hall*, arte muralista. Novamente, como uma *khôra*, lugar “que recebe para lhes dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possuir como propriedade” (Derrida, 1993, p. 25), o chão do enorme espaço parece receber tudo sem se deixar subtrair ao domínio do sentido de qualquer uma das inscrições.

⁸ Do original em francês: “l’opération mimée ne résume pas le dehors dans le dedans, ele n’installe pas la scène dans la clôture d’un réduit mental, ele ne réduit pas dans l’intériorité, ele ne laisse plus celle-ci se refermer sur ele-même, s’identifier à ele-même”.

⁹ Do original em francês: “dissocier le signataire et le sujet de l’autoportrait”.

¹⁰ “narrativa em abismo”: usado pela primeira vez por André Gide, ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

Um *milieu* gerado pela fenda e seu preenchimento, que se realiza, permanentemente, a partir do exercício de uma *époque*, da radicalidade de uma *époque* da história (o pensamento derridiano, como um jogo do traço, como *différance*, em certo sentido, necessita de uma *époque*), que tem como tarefa manter-se em suspensão e suspender todo e qualquer sentido primordial, abrindo-se a registros e transmutações não prefiguradas. A “violenta” e “radical” *Schibboleth* (sim, palavra feminina na bíblia) é um exemplo ativo de *époque*, um fenômeno político em suspensão e, por isso, capaz de nos fazer pensar sobre a persistente brutalidade que permeia nossa história e a constitui; que permaneça como força inapagável, inesquecível, expressividade camuflada, quase escondida, mas aderente o suficiente à interrogação do campo histórico constituído, um meio lugar, *mi-lieu* entre o que foi e o que se torna.

O fim da instalação de Salcedo é o início de sua transmutação como memória desviante, *au-delà* (além, para além) do que foi, um *au-delà* em suspensão; estrutura (*structure*) fissurada que se torna prótese de ligação (*strictire*), vida como morte, morte como outra vida, sem endereçamentos, sem [um] fim, ou, talvez, com um fim, aparentemente, imotivado. Em sua obra *Circumfession*, (Derrida, 1991), ao voltar de Moscou, que havia (a)notado o fim da revolução. O “fim da revolução”, para ele, não remetia a uma data específica, a um episódio específico, mas, provavelmente a um fluxo histórico, a uma duração compreendendo inúmeras revoluções na Europa desde a revolução de 1917, passando pela “revolução de veludo” de novembro a dezembro de 1989, na Tchecoslováquia à queda do muro de Berlim, em novembro de 1989, narrado como um diário, em sentenças curtas. História, para ele, deve ser vista e discutida não a partir ou através de seus episódios mais visíveis, mas de seus eventos, de seus entres, a partir daquilo que não pode ser imediatamente apropriado e dado à compreensão total, um contexto auto evidente, mas, ao contrário, a partir daquilo que a suspende. Uma problematização de questões que conformam a história, da história da questão, mais que a exposição da essência da história.

Se, para Salcedo, na mesma entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em uma crítica mordaz ao mundo, “convivemos bem com o horror”, sua obra foi (ou é, e continua sendo) uma experiência de um olhar através do entre, pelo meio, pelos traços do objeto e da história, pelo que sobrevive dela e dela sobrevive, pela sua vida e morte e o entre eles - seu *revenant*. Continua sendo a chance de olhar para além de sua pura presença ou mera reconstituição, a obra vive sua morte sem se exaurir, para re-aparecer como um fantasma que não pode morrer. Talvez, não tenha se tratado aqui de uma genealogia da obra ou da artista, uma extensa biografia com datas e informações sobre produção e vida da artista, mas, uma reflexão a partir de seus traços, de suas marcas, de seu contexto borrado, presente e ausente, dentro e fora do contexto europeu, latino-americano, entre eles, de sua história ex-apropriada pelo lugar, expropriando-o.

Em sua primeira obra publicada, “*Penser c’est dire non*”, Derrida diz:

O *agora* é sempre uma tensão entre, de um lado, o já passado, que acaba de passar e que é retido, uma vez que se ele não fosse retido, nós não poderíamos perceber a originalidade do *agora* e sua atualidade em relação ao passado; e, por outro lado, entre o *agora* que se anuncia e que se antecipa em uma resistência. (Derrida, 2022, p. 78, tradução nossa ¹¹).

4 Considerações finais

Cicatriz, cicatriz de uma ferida que se nega a ser esquecida, apagada, a obra da obra de Salcedo se mantém (*maintenance*) como uma *rature*, uma rasura, mas também uma falha (*rater*) e ferida (*blessure*) ao mesmo tempo. Uma marca indelével - como as ancestrais e atuais marcas da América Latina, que não podem ser apagadas - que institui um presente que se nega a ir, que se nega a ser traço do passado, permanecendo (*maintenance*) um *agora* (*maintenant*) que se anuncia como retenção do passado, suplantando seu ser qualitativo pré-visto, previsto para ter uma duração. Salcedo interroga a própria noção de duração, uma duração que nega sua própria duração, sua temporalidade prevista. A artista parece se negar a ir embora, parece negar a temporalidade própria de uma instalação, parece negar o tempo da hospedagem oferecida. A não-ser da obra, que se torna um ser-outro, afirma a negatividade necessária para que pensemos sobre o eterno *agora* (*maintenant*) de um passado que ainda se mantém, que se renova

¹¹ Do original em francês: “Le *maintenant* est toujours une tension entre d’une part le *maintenant* passé, qui vient juste de passer et qui est retenu, car s’il n’était pas retenu nous ne pourrions pas percevoir l’originalité du maintenant, son actualité par rapport au passé; et d’autre part entre le *maintenant* qui s’annonce, qui s’anticipe dans une protention.”.

por atualizações, substituições. Espectros latinos permanecem na Tate, o passado não pode ser reificado, a reconciliação parece ser impossível. *Revenants*.

De distintas maneiras, com, através, e, ao lado de uma instalação artística presumivelmente efêmera, abordou-se a possibilidade de outras temporalidades- territórios. Por ela, falamos de um fantasma, de fantasmas - o logos do ausente segundo Derrida - que assombra a própria obra, o lugar e carrega o avesso da escatologia pela mancha indelével de um presente passado e de um presente futuro ao mesmo tempo. Falamos de um *ethos* do resíduo gerado pelo intruso e dele resultado, do enxerto, de uma intrusão que, para além daquele lugar específico, é a chance de tornar algo estrangeiro a ele mesmo, uma “metatécnica, arte de combinações, suplementações, substituições, permutações, próteses, regenerações, inscrições, transferências, transposições, transações”¹² (Nancy, 2017, p. 60, tradução nossa).

Schibboleth, de Salcedo, é uma metatécnica, uma inscrição, uma prótese emuladora de suplementações semânticas ao cindir o território e sugerir, então, outras transposições, trans-posições históricas, políticas, geográficas. Topológica, a obra cinde para sugerir outras proximidades. E, mesmo a partir do que dela restou, junta para continuar disjunta. Como diz Derrida, “a proximidade não suprime a distância, ela não é o contrário da distância, ela reconcilia o distante, mas como distante, ela o guarda como distante”¹³ (Derrida, 2021, p. 101, tradução nossa).

Falamos de um espaçamento que abre um outro tempo ao romper com a unidade, uniformidade e a banalidade do espaço e tempo históricos. Que o estigma - a re-marca - deixado na *Turbine Hall*, não seja uma condenação, mas abertura a um outro mundo; um mundo onde o colonizador é marcado pelo colonizado como denúncia de uma inadiável e premente descolonização. Um entre estético, político, um *mi-lieu* entre o que foi e o será já sendo, entre “o cadáver e o alento”, como diria Cioran, um quase-lugar que, ao mesmo tempo que separa, une, lugar-meio de interpenetrações, interpenetrações entre o de fora e o dentro, entre explorador e explorado. Entre um de-fora que adentra, ingressa e se funde mantendo-se como traço singularizado de um outro, luto incorporado de algo que deve permanecer, impresso como marca de uma violência histórica colonizadora que [ainda] resta.

Referências

Benjamin, W. (2013). *O Anjo da História*. Editora Autêntica

Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Éditions du Seuil.

Derrida, J. (1991). *Circonfession*. Le Seuil.

Derrida, J. (1974). *Glas*. Galilée.

Derrida, J. (1978). *La Vérité en Peinture*. Flammarion.

Derrida, J. (1987). *Feu la cendre*. Des femmes-Antoinette Fouque.

Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Northwestern University Press.

Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle*. L'autoportrait et autres ruines. Réunion des musées nationaux.

Derrida, J. (1993). *Khôra*. Papyrus.

Derrida, J. (2001). *Papier Machine*. Galilée.

¹² Do original em francês: “métatechnique, l'art des combinaisons, supplémentations, substitutions, permutations, prothèses, régénérations, inscriptions, transfers, transpositions, transactions...”

¹³ Do original em francês: “la proximité ne suprime pas l'éloignement, elle n'est pas le contraire de l'éloignement, elle rapproche le lointain mais comme lointain, elle le garde comme lointain...”

Derrida, J. (2021). *Donner le temps II*. Éditions du Seuil.

Derrida, J. (2022). *Penser c'est dire non*. Éditions du Seuil.

Nancy, J. L. (2017). *L'Intrus*. Galilée.

Redfield, M. (2021). *Schibboleth*. Fordham University Press.

Salcedo, D. (2008, 18 de março). *Convivemos bem com o horror*. Entrevista concedida a Mario Gioia. Folha de São Paulo.
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200814.htm>