



Turbineville: shadow & frayeur*¹

Lisette Lagnado²

Se ao menos eu pudesse esquecer a noção de arte.³

Claes Oldenburg

Analisa o significado da obra *TH.2058*, de Dominique Gonzalez-Foerster, à luz de um espaço museológico/não museológico que inaugura uma era de instalações ambientais: o Turbine Hall, anexo do museu londrino Tate Modern, é comparado a um “cenário da desmedida”. Interroga-se a vigência da noção de “história monumental” e de lazer na “sociedade do espetáculo”. Estaríamos diante de outro tipo de multidão e de visitação em massa? Nesse percurso, a abordagem revisita trabalhos anteriores, tanto da artista como do cânone da história da arte, sob o signo da citação, que corrompe original e arquivo. Os dispositivos [play], [pause], [fwd] e [rew] sinalizam ordem temporal não linear. Arquivo, museu, pós-modernidade.

[play]

Cenário da desmedida, que desafia a previsibilidade de qualquer espetáculo, ou mesmo de uma decadência real, o Turbine Hall facilita encontros desvinculados das ideias de presente, passado e futuro. A sonoridade da turbina repercute no fonema *urb(i)* e, imediatamente junto, ecoa sua mais temida implicação: *hýbris* [hybris], conceito grego usado para denunciar o exagero de uma pretensão. Se os deuses tinham seus meios para punir esse tipo de infração, o descomedimento tampouco cai bem para a crítica institucional, incompatível com a lógica capitalista dos objetos da indústria cultural.

Nesse sentido, Turbine Hall se presta a ser um dos palcos privilegiados do debate entre modernidade e pós-modernidade. É preciso, entretanto, entender que, a despeito da mudança de função do local, subsiste nele a força que antecedeu a implantação do museu. Conhecendo sua vocação atual, torna-se fácil estabelecer equivalência entre o espírito de ineditismo e conquista que acompanhava o movimento da revolução industrial e o comparecimento de uma vontade museológico-civilizadora.

“Criando a cada dia um futuro melhor”, anuncia a Unilever, patrocinadora da série de projetos encomendados todo ano a um grande artista de reputação global.⁴ De todas as dependências da Tate Modern, a antiga sala das máquinas potencializa projetos *site specific* e experimentais.

* Texto recebido e aceito para publicação em abril de 2011.

1 O título do artigo resulta de combinação de três obras de Dominique Gonzalez-Foerster, realizadas em datas distintas (1997, 1987 e 1994), cuja sequência não corresponde à cronologia histórica.

2 Versão revisada em março de 2011, especialmente para o número 18 da revista *Cinemas*. O artigo original foi publicado em: *Dominique Gonzalez-Foerster. TH.2058* (ed. Jessica Morgan). Londres: Tate, 2008. Desde então, o texto havia permanecido inédito em português. Inútil dizer o quanto a percepção desse trabalho da artista mudou diante da presente sucessão de catástrofes naturais (terremotos, tsunamis, vulcões), aproximando nosso planeta da ficção científica que esteve na base da concepção de *TH.2058*. Procurei fazer ajustes de compreensão porque a primeira versão me pareceu excessivamente criptografada. Atualização do caráter irônico da obra mereceria outro artigo.

3 Tradução da autora. “Si seulement je pouvais oublier la notion d’art”.

Muitas representações do tempo estão em jogo na concepção de *TH.2058*, de Dominique Gonzalez-Foerster, que rememora uma viagem de volta, sem precedente nessa escala, de um período de assombro pós-energia nuclear. Tempo mítico e tempo histórico digladiam-se no templo das Musas. Entretanto, se as características desse Hall não correspondem à marginalidade do espaço “alternativo”; e se seus orçamentos de *blockbuster* declaram fazer jus aos efeitos do desenvolvimento industrial, por que evocar o “experimental”?

[pause]

Cada investida de Gonzalez-Foerster acirra de novo⁴ seu próprio limite existencial: para onde vai o artista que não acredita no recinto que institucionaliza a arte?

Observei, renitente, a confluência de profissionais e amadores, carregados de filhos, descendo a rampa do edifício em busca de alguma maravilha (*wonder*), deambulando pelos andares e passando ao largo das infinitas controvérsias que movimentam as classificações históricas. Para onde se dirigem essas hordas de visitantes, quando nem a década de arte conceitual nem o conceitualismo subsequente conseguiram invalidar o lugar mais tradicional de acesso à arte?

Interessante que nada disso parece motivo de perturbação até mesmo aos setores que teimam em celebrar a “transcendência da arte”. “E se porventura”, pensei, “viesse a ser contestada a autenticidade de uma peça desse acervo? Que diferença faria para o grande público?”

[play]

Atravessado por cerca de seis milhões de visitantes anuais em curva ascendente, Turbine Hall tem visitação pública que compete com a tiragem de cartões-postais de monumentos (leia-se de igrejas) e com homenagens póstumas; por outro lado, tendo em vista a missão de qualquer museu, incumbido de transferir conteúdos simbólicos e pedagógicos, abrem-se perspectivas contra o lazer unidimensional e o consumo pelo consumo.

Esqueçam o *shopping center*. Percorrer a Tate Modern não é um passeio qualquer; não se assemelha a um trajeto servil. Afirmar que apenas engrossa uma sociologia que estuda atrações populistas é indício de seu poder explosivo – cabe lembrar que o desprezo não é imune à húbri, implosão emocional da subjetividade.

[pause]

As particularidades que envolvem uma mostra nesse contexto são muito mais complexas do que minha descrição introdutória. A intenção aqui é apenas evidenciar uma confluência entre a perversidade do lugar e a responsabilidade de aceitar outro convite menos explícito porém demasiadamente implícito: mover uma multidão. E, se possível (talvez “depois”, de preferência), movê-la em direção à arte.⁶ Cabe questionar o pas-

4 A Unilever assina o prefácio do livro na qualidade de “uma das maiores empresas de bens de consumo do mundo”, reiterando, portanto, noções de grandeza e incomensurabilidade presentes no Turbine Hall. Mais informações: <http://www.unilever.com/>

5 “De novo” dará título a devastador trabalho da artista, atendendo a “mais um” convite para expor na Biennale di Venezia em 2009.

6 Louise Bourgeois, Juan Muñoz, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Bruce Nauman, Rachel Whiteread, Carsten Höller, Doris Salcedo fizeram os projetos anteriores a *TH.2058*.

seio, tendo em mente que os estímulos perceptivos serão indefectivelmente nivelados na superfície.

Ora, saber pôr em ação contingentes populacionais e heterogêneos desse porte extrapola as metas de uma instituição museológica e já mobiliza regras fundamentais na constituição de aglomerações urbanas. Hoje em dia, a arte ocupa esquinas de ruas, canteiros, parques, campos, planaltos, rios, lagos, desertos, florestas, montanhas. Céu e terra estão sendo vasculhados sem fim.

[play]

Turbineville, planeta desumanizado, engendra *TH.2058*, replicante da operação *Blow-Up*, que Antonioni resolvera identificar com a *Swinging London* de 1966.

Uma das obras previstas ficou literalmente *in absentia*. Nem nunca foi construída, embora muitos a tivessem vislumbrado na Whitechapel Gallery, em 1969, através de placas de cor suspensas, pendentes do teto. As camas de Gonzalez-Foerster interrogam o destino do plano Éden, a posição alongada do indivíduo em grupo.

[rew]

As sedes dessas imensas manifestações de lazer e turismo são registradas por Gonzalez-Foerster em *Exotourisme* (Exoturismo) – conceito de 2002, embora em processo de revisão contínua: Brasília, Copacabana, Ginza, Ipanema...⁷ Seja dito de passagem, os itinerários dessa rota têm *pedigree* e agregam a fortuna atribuída aos nomes próprios, como Melville, Waterloo, Cityrama, Marte, Cosmodrono, Atomic Park... todos antípodas da obsessão modernista reencenada como é de praxe no espaço universal do *White Cube*.⁸ Orientalmente oposto, *Moment Ginza*⁹ sintetiza a articulação de um projeto pessoal com a análise de um acontecimento de massa. O culto a esse bairro, no coração da metrópole de Tóquio, pertence ao roteiro das multidões, com suas demandas inultrapassáveis.

A marca do Exoturismo deveria abraçar também filmes realizados no Rio de Janeiro – paraíso da tropicalidade (*cliché oblige*). Ipanema passa subitamente ao estatuto de cidade em festa quando o estrondoso sucesso musical de “Garota de Ipanema” ganha o mundo, louvando a erotização dos “participantes em potência”.¹⁰ Ainda que dotados de características opostas (paisagem natural *versus* panorama artificial, uso mínimo de roupas *versus* empolgação de grifes), Ipanema e Ginza são bairros antípodas, mas em contiguidade no mapa-dg¹¹ a fim de poder interpelar a eurritmia inquietante dos habitantes do velho continente.

[play]

Nessa lógica intempestiva e atenta a comportamentos de massa, 2058 será ano a inserir na cartografia de Exoturismo. Cem anos separam *TH.2058* dos tempos em que o Rio de Janeiro, então capital do país, seduzia o mundo com sua batida *bim-bom* de bossa-nova.

7 Para uma interpretação desse fenômeno na sociedade atual, remeto a meu texto anterior: “Solarium: Exotourism and Creleisure”, in *Dominique Gonzalez-Foerster. Nocturama**. Catálogo de exposição no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac). Barcelona, Nova York: Actar, 2008.

8 *Inside the White Cube* (com Jean-Luc Vilmouth), E3 - Institute of Modern Art/IMA, Brisbane, Austrália, 1988.

9 Trabalho iniciado no Magasin de Grenoble (1997), exposto na Gallery Koyanagy (em Tóquio), seguido de versão no Fargfabriken de Estocolmo e vídeo em parceria com Ange Leccia e Anne Fremy.

10 “Participantes em potência” é expressão de Elías Canetti, in *Masse et puissance* (Paris: Gallimard, 1966). A sensualidade domina em “Garota de Ipanema” (1962), de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

11 dgf: iniciais de Dominique Gonzalez-Foerster.

[fwd]

Quão longe de si mesmo será preciso ir para descobrir a prodigalidade da *dépense*? Quão longe de uma Grenoble natal? Qual a distância entre sua Exposição internacional (1925) baseada na energia hidroelétrica e a central de turistas implantada em Turbineville?

[rew]

A primeira vez foi na Academia di Brera (*Bibliothèque*, 1985), em Milão. Lá, Gonzalez-Foerster exaltou a vertigem da história, uma fraqueza conhecida de todos os tempos e provocada sempre que se reúne a assembleia de autores. Enquanto pilhas de livros deitados sustentavam as prateleiras, fazendo-se estrutura, o vão de cada estante só exibiu uma linha de tijolos. A construção era ode indefectível à impossibilidade da leitura.

Logo no início dos anos 90, a artista se lançou na interpretação de uma multitude colorida de aposentos (*Chambres*), de relativa alegria, aspirando o ar saudável da literatura e de sua interioridade. *Le mystère de la chambre jaune* (O mistério do dormitório amarelo), romance policial de Gaston Leroux, deu origem a mais ambientes, verde, branco, laranja, azul, neve, turquesa, rosa (e amarelo, claro). Houve também enigmas de diferentes espécie e gênero, como aquele título maravilhoso, *La maladie de la mort* (A doença da morte), que levou Maurice Blanchot a escrever algumas das mais lindas páginas sobre Marguerite Duras.¹²

12 Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.

[pause]

E o que nos diz Blanchot? Que a dissolução da distância necessária é uma ameaça à vida; que a falta de um espaço comum confunde “comunidade dos amantes” e “comunidade de uma prisão”. Quartos de dormir, sobretudo em hotéis (“numa rua, num trem, num bar, em um livro, um filme, em você mesmo...”¹³), são reduzidos a um contrato, a uma insônia, a noites e noites sem resposta.

13 “... dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même...”

Por isso eu talvez pudesse arriscar e chamar mais uma vez a atenção para o *Tapis de lecture* (Tapete de leitura, 2000), por sua capacidade fantástica de levar leitores a demolir os muros. Ler no chão, em cima de um fragmento de tecido, é um convite à leitura na ágora, viagem de todas as viagens; condensa revoluções tecnológicas e transporta o mago Gutenberg aos confins das *Mil e uma noites*, onde oralidade e vida se conjugam no mesmo tempo.

Em filmes como *Plages*, *Central* (2001) e *Riyo* (2000), a voz narrativa sopra de um personagem invisível, avatar. Como pode essa terceira pessoa se manifestar na primeira pessoa? Como pode a voz da subjetividade reencontrar o neutro?

Chove-se muito – mais um adágio do adágio. Esse ritmo durasiano vem assombrar a tonalidade dos diálogos, misturados ao diagnóstico ouvido no filme *Solaris* (de Andreï Tarkovski, 1972): “falha súbita na lógica do universo”. Era inevitável e, de algum modo, esperado. Agora entendo a luminosidade extrema no filme *Solarium* (2007), de Gonza-

lez-Foerster com Nicolas Guesquière, podendo agir como a enzima que libera imagens ainda embebidas de química radioativa.

[rew]

Até 1993, as horas eram somadas por contabilidade regressiva, *à rebours*. Paradoxo do artista quando jovem, que dispensa retrovisores.

[fwd]

Necessidade ambivalente: rememorar + zerar → comemorar: charneiras do plano-dgf. Os anos passando, a autonarrativa abandonaria a literalidade das sessões de 1995-96 para emancipar o estado de invenção. O desejo de ficções de Gonzalez-Foerster prestará sucessivas e múltiplas homenagens à virtualidade da arte de ler. Em Kassel, o amparo oferecido pelas referências é reiterado: Adolfo Bioy Casarès ganha com *Park, a Plan for Escape* (2002) uma *mise en espace* incorporando convidados de peso (Oscar Niemeyer, Felix Gonzalez-Torres...). Assim progredindo, de Kassel até Münster, a literatura assume seu poder de influência até se introduzir no título, e *Roman de Münster* ser escolhido em 2007 para nomear um conjunto de réplicas de esculturas de outros autores. Nele, a autora revela as obras que teriam marcado sua trajetória, por meio de cópias miniaturizadas em concreto e metal sobre uma área de gramado verde.

[pause]

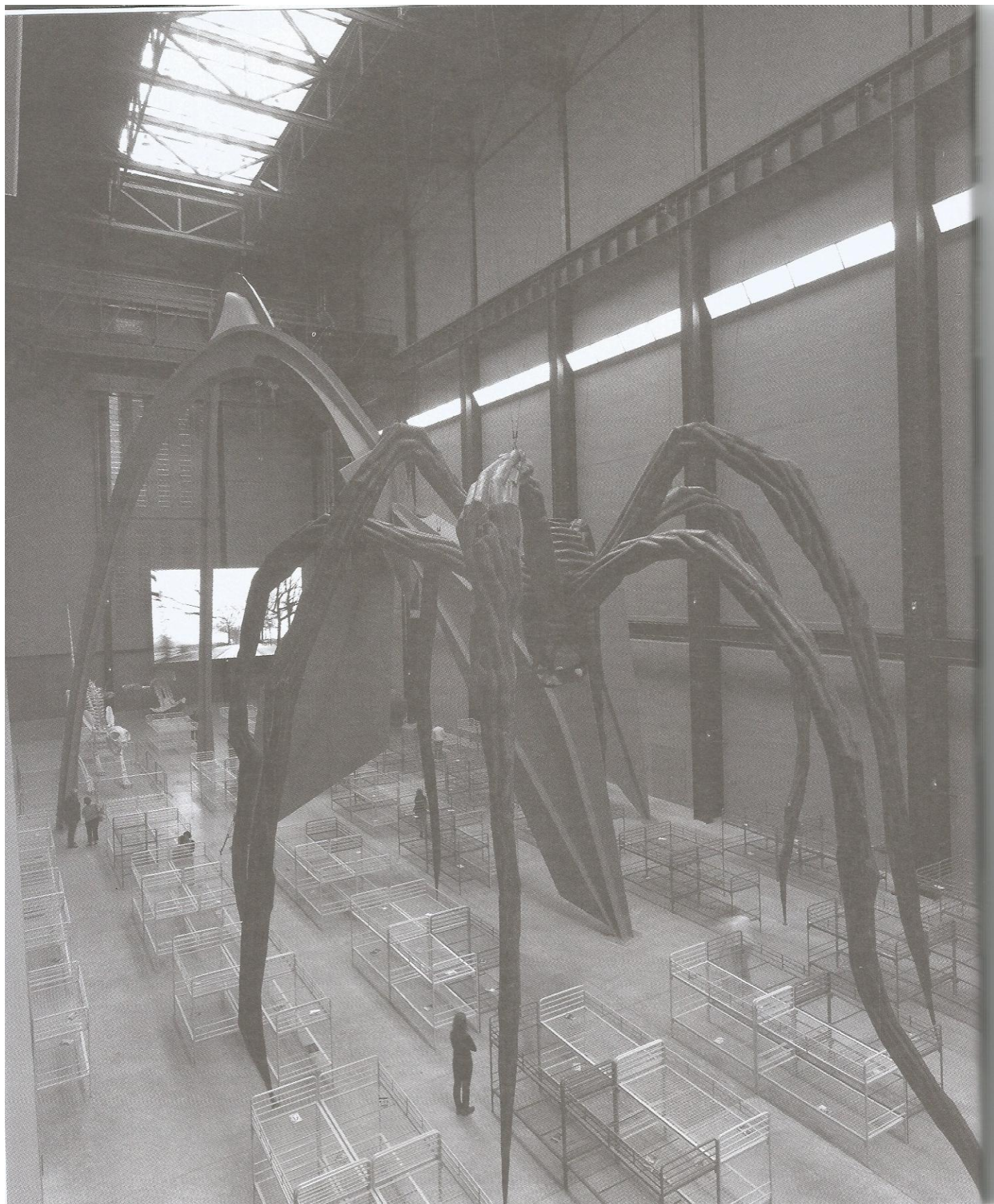
Percebo que, a *longue affaire* da jovem artista que se deslocava de dez em dez anos para seguir a história das diferentes edições de Skulptur Projekte, já havia sido antecipada [forestall] na exposição Miniatures – Blow Up (Robert Prime Gallery, Londres, 1996), porém sem o alarde da presente estação britânica.

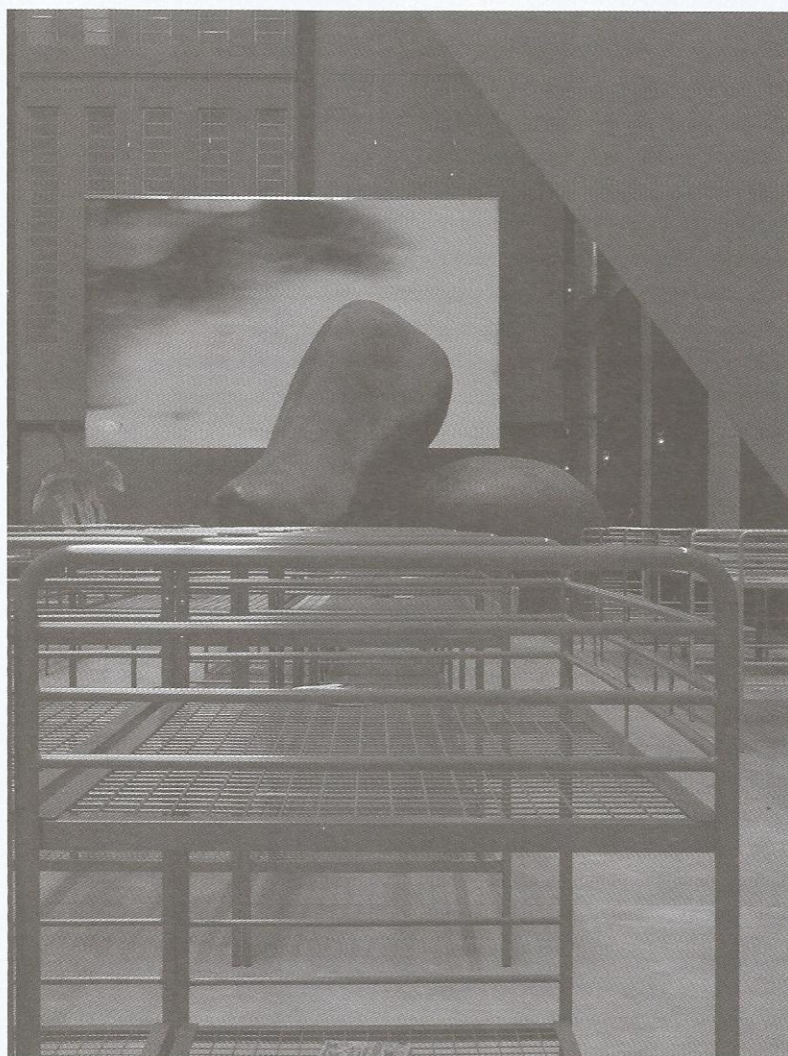
Essenciais para desencadear o fenômeno da reprodução, os verbos “reduzir” e “aumentar” são insuflados na proveta, e os dados, lançados – cálculo e premeditação emergirão apenas retroativamente.

[rew]

A despeito de registros fotogênicos do *playground* de esculturas “encantadas” no distrito de Münster, a malícia do enredo só se deixou capturar mesmo ao vivo, isto é, quem não foi até lá não viu. Não viu porque não teve a experiência física de uma redução radical de 75%, ou seja, de uma escala 1:4.

Há quem mencione um caráter maligno. Pois o que resta à identidade do escultor quando privado da escala e do sentido de proporções? Imaginem a diminuição sofrida por um Ilya Kabakov, em *Looking Up, Reading the Words* (Olhando para cima, lendo as palavras, 1997). É como se seu campo de céu tivesse sido rebaixado. Eis o mito já urdindo sinais de ira: encolher nossa distância até o céu, ato profano, ultrapassa a “medida” do artista.





Mas a intenção era outra. Gonzalez-Foerster trabalha contra o fundamentalismo militar que ergue monumentos ao passado: posição ereta, corpo rígido, cabeça vazia. Com um céu mais baixo, levanto os olhos e as palavras se encontram ao alcance da minha vista. Posso ler. De novo: para fruir um romance, é indispensável deitar-se – e desarmar-se, acrescentaria Elias Canetti.¹⁴

14 Elias Canetti, op. cit., "Aspects de la puissance".

Prenúncio lúgubre da teoria da tradução: não há edição sem alteração. Nem a fatura de uma bibliografia das anomalias, nem as fraudes, impediu [forestall] Gonzalez-Foerster de domesticar "feras" da espécie de Nam June Paik e Richard Serra ou despir os mitos de sua auréola.

[play]

O mesmo ímpeto de executar cópias está se repetindo aqui e agora. Depois de diminuir esculturas, a ponto de *Void* (1987) quase perder-se da vista – o que, convenhamos, é uma trapaça metafísica no caso do seu autor, George Brecht –, alude-se dessa vez à superioridade da força de uma violenta agitação atmosférica sobre o Homem e seu Museu. Guerra de Titãs. *TH.2058* é a maior alegoria já encenada da historicização do sistema da arte, irrompendo na antiga sala das turbinas como um *thriller*.

Estamos agora em Londres, capital internacional da reinvenção do gênero policial, e Gonzalez-Foerster, não bastasse a *overdose* de citações, atinge, com sua lente seletiva que agiganta *master pieces* até 25%, um acidente que parecia remoto: evitar um desastre maior no horizonte da arte. Mais branda do que a de Münster em termos de deformação, a meta, dessa vez, consiste em dar refúgio a obras canônicas que, expostas a um temporal descontrolado (efeito da hùbris?), começaram a crescer, perderam as relações entre as partes e, concomitantemente, a medida da razão.

Turbine Hall, grande ninho de metamorfoses estéticas, gera em *TH.2058* um tipo de covil para todas as obras merecedoras de sobrevida:¹⁵ uma aranha, a *Maman* de Louise Bourgeois (1999);¹⁶ um flamingo, *Flamingo*, de Alexander Calder (1974); ovelhas, *Sheep Piece*, de Henry Moore (1971-72); um gato (será mesmo um gato?), *Felix*, de Maurizio Cattelan (2001); três bichos não identificados, *Untitled (Three Large Animals)*, de Bruce Nauman (1989); e o resto de uma maçã, *Apple Core*, de Claes Oldenburg (1990).

15 É preciso sinalizar a presença de livros (em cima dos beliches) e de uma sequência filmica – não abordados aqui por falta de tempo.

16 Uma pergunta: por que aumentar uma aranha que já é gigante? Será a passagem da altura de nove para 12 metros alteração perceptível para os comensais que frequentam a sala das turbinas?

[fwd]

Posta no banco prospectivo, a arca do dilúvio daria poucas chances morais a Belinda e a Dolly (1993-2003), que ficaram prenhes delas mesmas. Um tropel de pegadas, em que se misturam verdadeiro, falso, original, simulacro, cópia, pastiche, duplo, múltiplo, réplica, célula-tronco, atravança hoje o sistema da arte convertido em sistema jurídico. Não fosse a sala das máquinas, não haveria rastro de um exemplar.

17 Jacques Derrida, *Mal d'Archive*. Paris: Galilée, 1995. "L'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire."

18 "O que há em comum entre *la maladie de la mort* e *mal d'archive*": *la maladie historique*.

19 Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, "De l'utilité et de l'inconvénient pour la vie" (1874). Paris: Flammarion, 1988.

A parcela de "exo", em *TH.2058*, se refere menos a um país ou um planeta do que a uma temporalidade, tempo estrangeiro, exterior e extemporaneidade. Sim, a questão da institucionalização da memória paga tributo a todo um "léxico freudiano", explicitado no conceito da perda. Seria a experiência da memória uma luta eficaz contra a pulsão de morte? "*L'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire*."¹⁷ E até que ponto a técnica da repetição, invocada para salvar a memória, já não é sinal de um processo degenerativo?

Atingimos a resposta filosófica para a questão "o que há em comum entre a doença da morte e o mal de arquivo?": é a doença histórica.¹⁸ Tempo para frente e tempo na contramão. Ao procurar saber da "utilidade e desvantagem da história para a vida", Nietzsche conclui: "toda ação exige esquecimento".¹⁹ Me parece interessante guardar esse fio – mesmo que pouco condutor – para reconsiderar o trabalho de todo e qualquer artista; examinar seu grau de absorção e saturação da história contida em museus e bibliotecas. O homem, distinto do animal, precisa primeiro recordar se esquecer for a finalidade.

[play]

Dada a atmosfera surreal das justaposições de obras de diferentes estilos (onde estaria, por exemplo, a abstração geométrica?), Gonzalez-Foerster alerta novamente para os critérios de chancela artística. Criaturas a serem resgatadas de um apocalipse migraram para esse anexo subordinado à administração da Tate, sob a esperança de conservação e apresentação de um acervo "iluminista" – donde a obstinação em guardar (consignar valor) uma obra descomunal, mesmo que destituída de seu teor de verdade.

Exilado do *habitat* bucólico em que reside para sempre, Henry Moore abre a era da devoção aos volumes e curvas, concavidade natural do abrigo. O vale verdejante do parque que originalmente serve de fundo para o par de esculturas *Sheep Piece* (1971-72) foi obliterado por um *Flamingo* vermelho-laranja que encabeça o cortejo da memória, e cuja luminosidade põe em relevo a elegância de suas linhas de sombra.

Esse Calder, supostamente removido de sua estratégica vizinhança com edifícios de Mies van der Rohe em Chicago, recupera-se de nova intervenção científica (envolvendo engenharia de materiais) para interromper a séria corrosão em curso desde 1998. As metas ambientais de "Recoating Calder's Flamingo" valeram, aliás, um caso da GSA (General Services Administration).²⁰ Não havendo desrespeito à lei das proporções, a monstruosidade está sob o controle da ordem da teratogênese, ou seja, nenhuma irregularidade que não tenha sido prevista no programa.

[pause]

É preciso reelaborar o significado da intervenção do fotógrafo que protagoniza *Blow-Up* após Hiroshima. O que uma aberração ainda comunica? Algo indeterminado e fora do comum, assegura Gonzalez-Foerster, como se um padrão de humanidade estivesse em extinção.

20 Cf. www.sculptureconservation.com/flamingo. This project included a lead abatement of the original basic lead (red lead) primer by a licensed subcontractor and the safe disposal of twelve 55 gallon drums of lead contaminated waste by a licensed waste handler in full compliance with State of Illinois EPA requirements. For public safety and due to the limitations of cost effective containment, the accumulated coatings and primer were removed by chemical means rather than blasting. [...] Complete removal of the original coating and accumulated repainting was necessary because of the high accumulated thickness – beyond 30 mil (30/1000 in.).

[play]

Pelo fato de ser inserida no circuito turístico, leigos que orbitam em torno da prática museológica estão sendo submetidos a uma intensificação de esforços para ativar uma memória, sua e de todos, arruinada. Uma das esculturas se encontra em tamanho real (é, de fato, a própria, a verdadeira). É conhecida a camuflagem dos feridos que deitam ao lado das vítimas como estratégia para continuar existindo (não somente entre os mortos).

Essa é a autenticidade proposta por Cattelan, que nem sequer prometeu imitar o esqueleto de um felino.

Cópias e originais estão entre nós, tanto os que já foram como aqueles que estão a caminho. Feliz quem descobrir que *Felix*, obra emprestada para o abrigo *TH-2058*, é o único sobrevivente que conversa com seus pares da *história monumental*, afiançando assim um resgate para a posteridade.

Felix atualiza a porção do “reino do sol nascente” (tradução de nipon, *ji-pen-koe*) no planeta que conheceu a falta de sol...

[fwd]

Para uma sensibilidade engajada, um museu só adquire pertinência se for uma cápsula espacial, com ontologia e valor nômades; cada sala/galeria/compartimento tem capacidade de navegar. Abranger a preservação e guarda de um patrimônio era tarefa nunca tão claramente evidenciada nos inventários anteriores de Gonzalez-Foerster. Em Guérigny (*Revenants [portait de groupe]*, Aparições [retrato de grupo], 1990), Gonzalez-Foerster havia levado o espectador a ser espectro de si e mirar-se na superfície da cor.

De fato, mais do que apropriar-se das virtudes do outro, a obsessão das referências acumula aqui cerimônia e reverência. Abastecer e aprovisionar são termos que se ajustam melhor para compreender a relação da artista com peregrinos em estado de turismo permanente: suprir uma certa falta e uma certa fome, de outro mundo.

[pause]

Em paralelo, encomendas de projetos artísticos dessa natureza vão paulatinamente minando uma prática discursiva, pelo menos a minha. A escrita deforma a intenção do artista; precisa viver fora do imperativo do modelo. Com ritmo próprio, a rotina de escrever conquista independência de seu objeto, transforma-o em álbi inexorável, em letras puramente ilusórias que se arrastam sobre o próprio ventre e constroem músculos invisíveis; na melhor das hipóteses, afirma *o que está por vir* e adianta-se, o que também é um inconveniente, mas reclamar é preciso, assim como amar não é conciso.

21 Gilles Deleuze aponta semelhanças entre Nietzsche e Mallarmé em *Nietzsche et la philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1962). "Les dés qu'on lance une fois sont l'affirmation du *hasard*, la combinaison qu'ils forment en tombant est l'affirmation de la *nécessité*. La *nécessité* s'affirme du *hasard*, au sens exact où l'être s'affirme du devenir et l'un du multiple (...) *Nietzsche fait du hasard une affirmation*."

22 Deleuze, op. cit.

Esse retardo, em que o pensamento parece puxar atrás de si um bicho pré-histórico para que possa alcançar a velocidade do *outro*, separa dois destinos. "*Ce sont les deux heures d'un même monde, les deux moments du même monde, minuit et midi, l'heure où l'on jette les dés, l'heure où retombent les dés.*"²¹ Um microssegundo, e a inadequação arrebenta o resultado redondo em fração, o objetivo em ponto de vista, o ângulo exato em sentenças que traçam raciocínios tortos, descolados da ciência da descrição. A tarefa da resenha, do comentário ou da crítica banha-se nessa substância infame que desjunta o arrependimento da redenção.

[fwd]

No empenho de atender a uma sessão de ventriloquia, o boneco ouve uma intuição mais ou menos vaga, mais ou menos dirigida para prevenir [forestall] o fluxo, o falante, a criação. O devir não se ensaia. Nascer é categórico.

A questão é: dadas as futuras condições de produção da arte, será possível apostar, prever [forestall] a soma dos dados em uma única vez e em parceria com o jogador? "*Savoir affirmer le hasard est savoir jouer*"²² – a sabedoria de Zaratustra acolhe o acaso como um amigo cuja escrita acompanha cada jogada de dgf.

[play]



Dominique Gonzalez-Foerster. *TH.2058*, 2008. Três esculturas reproduzidas (125% do tamanho original) ou seis esculturas reproduzidas em tamanho original, tela de LED (aprox. 12 x 6,75m, 16:9), 229 camas improvisadas, aprox. 10 mil livros de ficção científica, som, aprox. 100 x 22 x 20m (DGF 170).

Instalação produzida para The Unilever Series: Dominique Gonzalez-Foerster. *TH.2058*, Tate Modern, London, 14 outubro 2008 – 13 abril 2009.

Todos direitos de imagem © Dominique Gonzalez-Foerster. Foto: Tate Photography, London. (cortesia).

Lisette Lagnado (Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, Brasil) leciona no Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (Fasm), onde dirige o Grupo de Pesquisa “Hélio Oiticica e o Programa ambiental” e é coeditora da revista *Marcelina*. Tem doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP, 2003). Autora de *Desvíos de la deriva* (Madri: MNCARS, 2010). / l.lagnado@terra.com.br