



Daniele Avila Small

Jan Fabre no Louvre
Um percurso intempestivo pela História da Arte

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura pelo Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Cecília Martins de Mello

Rio de Janeiro
Setembro de 2012



Daniele Avila Small

Jan Fabre no Louvre

Um percurso intempestivo pela História da Arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a Cecília Martins de Mello

Orientadora
Departamento de História – PUC-Rio

Prof^a Maria Flora Sussekind

Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof^a Maria José Cardos Lemos – Masé Lemos

Centro de Letras e Artes - UERJ

Prof^a Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2012.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Daniele Avila Small

Graduou-se em Artes Cênicas – Habilitação Teoria do Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2009. Concluiu em 2012 o Mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio. Sua área de pesquisa é a crítica cultural. Tem atuado na crítica de teatro no Rio de Janeiro principalmente a partir de 2008, quando criou a Questão de Crítica - revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.

Ficha catalográfica

Small, Daniele Avila

Jan Fabre no Louvre: um percurso intempestivo pela história da arte / Daniele Avila Small ; orientadora: Cecília Martins de Mello – 2012.

206 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.

Inclui bibliografia

CDD: 900

Agradecimentos

Agradeço à professora Cecília Martins de Mello, pela orientação desta dissertação, pelo seu incentivo e compreensão, pelas aulas durante o curto período do mestrado, indispensáveis para a realização deste trabalho.

Agradeço à professora Flora Sússekind, por todas as valiosas aulas a que assisti durante a graduação, pela sua disponibilidade e generosidade de sempre, e pela contribuição a esta pesquisa no exame de qualificação.

À Professora Masé Lemos, pela atenção a este trabalho e pela importante contribuição que deu ao processo junto ao exame de qualificação.

Agradeço também a Felipe Vidal, por seu incentivo constante durante todo o processo de pesquisa no mestrado.

Não posso deixar de agradecer aos professores do Mestrado e Doutorado em História Social da Cultura da PUC-Rio, pelos cursos ministrados, e aos funcionários da secretaria do departamento de História, pela presteza e disponibilidade.

Finalmente, agradeço à CAPES e à PUC-Rio pela bolsa de estudos concedida.

Resumo

Small, Daniele Avila; Mello, Cecília Martins de. **Jan Fabre no Louvre Um percurso intempestivo pela História da Arte**. Rio de Janeiro, 2012, 206 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Jan Fabre no Louvre: Um percurso intempestivo pela História da Arte é um estudo sobre a exposição solo do artista belga Jan Fabre realizada no Museu do Louvre no primeiro semestre de 2008. A dissertação pretende analisar não apenas as obras de Jan Fabre que foram expostas na ocasião, mas também a relação destas obras com aquelas do acervo permanente do Louvre com a qual a exposição de Fabre divide o espaço: a pintura setentrional europeia dos séculos XV ao XVII. Além disso, a presente pesquisa faz uma tentativa de analisar a política do Louvre em favor da arte contemporânea, a noção de curadoria implicada neste programa e algumas questões sobre a história da arte que a exposição propõe.

Palavras-chave

Jan Fabre; Maurice Merleau-Ponty; história da arte; arte contemporânea; museu; curadoria.

Abstract

Small, Daniele Avila; Mello, Cecília Martins de (Adviser). **Jan Fabre at the Louvre An Intempestive Course Through Art History**. Rio de Janeiro, 2012, 206p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Jan Fabre at the Louvre: An Intempestive Course Through Art History is a study on the Belgian artist's Jan Fabre solo exhibition that took place at the Louvre Museum in the first semester of 2008. This dissertation intends to analyze not only Jan Fabre's works exposed in the occasion, but also the relationship of these works with those of the permanent collection of the Louvre with which the exhibition of Fabre shares the space: Northern European Painting of the 15th to the 17th centuries. Besides, this research attempts to analyze the politics of the Louvre in favor of contemporary art, the notion of curatorship implicated in this agenda and some questions on Art History proposed by the exhibition.

Keywords

Jan Fabre; Maurice Merleau-Ponty; art history, contemporary art; museum; curatorship.

Sumário

1. Introdução	8
2. O museu depois de Duchamp	11
3. Um percurso labiríntico	37
3.1 Filmes	42
3.2. Autorretratos	59
3.3. Materiais sólidos	78
3.4. Materiais líquidos	93
3.5. Bestiário	112
4. Território Fabre	125
4.1 Espaços outros	128
4.2 O lugar do artista	138
4.3 A história da arte	150
5. O invisível e o olhar atento	166
6. Considerações finais	191
Referências bibliográficas	198

Introdução

A presente dissertação procura analisar a exposição *O anjo da metamorfose – Jan Fabre no Louvre*, exposição solo de Jan Fabre, artista da Antuérpia, realizada no Museu do Louvre, no segundo andar da Ala Richelieu, nas salas das pinturas das escolas do norte. A exposição aconteceu no primeiro semestre de 2008, quando tive oportunidade de visitar o Louvre pela primeira vez – dado que pode ser levado em consideração para esta pesquisa, tendo em vista que a primeira visita ao Louvre de uma estudante de artes foi marcada sobretudo por uma exposição de arte contemporânea. Vale lembrar que as primeiras exposições realizadas no Louvre, com a abertura dos Salões, eram exposições da pintura contemporânea, que estava sendo realizada naquele momento pelos artistas da academia francesa.

Esta exposição marca um gesto inaugural da curadoria do Louvre. Não foi a primeira exposição de um artista contemporâneo a ser realizada nesta instituição, mas foi a primeira vez que um artista teve carta branca para intervir em um determinado conjunto de salas do Louvre, desmontar e remontar as obras para montar a sua própria exposição em uma relação de proximidade física com o acervo permanente do museu, que pode de fato se considerar inédita. Assim, cabe a esta pesquisa refletir sobre o Louvre – como emblema do museu de Belas Artes enquanto instituição mantenedora da História da Arte – como dispositivo de apresentação da arte contemporânea.

Diante desta reflexão, nos perguntamos sobre o ofício do curador, sobre o seu olhar, a sua forma de dar a ver um pensamento sobre a arte. A questão se desdobra principalmente diante desta política do Louvre em favor da arte contemporânea, programa da curadoria do museu que tem proposto uma relação do museu com artistas contemporâneo e que, nesta exposição especificamente, chamou a atenção de críticos de toda a Europa, gerando certa polêmica e, com isso, chamando a atenção para o posicionamento do Louvre diante da arte contemporânea e da preocupação com a formação do olhar do público para a arte na atualidade.

O que nos parece interessante para esta pesquisa é a possibilidade que ela nos oferece não só para estudarmos a arte contemporânea, nem apenas a obra de um artista contemporâneo especificamente, mas para olharmos para a história da arte do ponto de vista da contemporaneidade, experimentando, como sugere Walter Benjamim, um olhar a contrapelo da história.

Além disso, a pesquisa que aqui se inicia revela um interesse pela obra de Jan Fabre, cujo trabalho tem sido cada vez mais comentado. O propósito desta pesquisa é estudar a sua exposição no Louvre, portanto, as suas obras de artes visuais, embora Fabre seja um artista que não restringe o seu trabalho a apenas uma área de interesse. Desde o início da sua carreira, no final dos anos 1970 e início de 1980, Fabre realiza espetáculos de teatro e dança, performances, instalações, filmes, desenhos, esculturas, eventualmente provocando tensão na categorização dos seus trabalhos, pois não é um artista interessado em trabalhar com premissas a priori.

Tendo em vista que a minha formação é em Teoria do Teatro e o objetivo da realização do meu mestrado em um curso de História, mais especificamente em História da Arte, era experimentar uma passagem para outra área, o que me proporcionaria um contato com outras referências e outras formas de abordar a arte, a oportunidade de estudar a obra de um artista que atua em diferentes áreas foi uma oportunidade para transitar em um território diferente, mas com pontos de apoio em uma possível familiaridade.

Para esta pesquisa, também foi necessário recorrer à Filosofia, mais especificamente às reflexões de Merleau-Ponty, que ofereceram a esta pesquisa alguns conceitos operatórios com os quais foi possível lidar com as obras e fazer da descrição da exposição um percurso de aprendizado e de reflexão sobre a natureza das obras de arte e a forma como lidamos com elas na condição de espectadores.

As reflexões de Friedrich Nietzsche, Walter Benjamim e Georges Didi-Huberman foram determinantes para pensarmos a história e o papel do museu no discurso sobre a história da arte. Outros pensadores, como Giorgio Agamben,

Roland Barthes e Michel Foucault também contribuíram para o entendimento de alguns conceitos que partiram das obras ou do discurso do artista sobre elas.

Também é possível dizer que este é um trabalho de descrição, não apenas da materialidade das obras, mas principalmente da nossa relação com elas, da percepção e do processo mesmo que é olhar sobre a arte diante da história.

2. O museu depois de Duchamp

Antes de começarmos a análise de algumas obras de Fabre expostas no Louvre, é preciso levar em consideração que a exposição em questão tem sua origem em outro contexto que, por sua vez, tem um histórico relevante. O projeto de realização de uma exposição solo de Fabre no Louvre foi idealizado a partir de outra exposição do artista: Jan Fabre / *Homo Faber*, realizada em cinco diferentes instituições na Antuérpia entre 12 de maio e 3 de setembro de 2006 – entre elas, o Museu Real de Belas Artes da Antuérpia (KMSKA) e o Museu de Arte Contemporânea da Antuérpia (MuHKA). O MuHKA exibiu uma retrospectiva dos quase trinta anos de trajetória de Fabre como artista plástico, reconstruindo instalações, exibindo filmes de performances, fitas com registros documentários, textos, canções, fotografias. Já no KMSKA, a exposição teve uma proposta diferente, na qual Fabre traçou, com novas esculturas, instalações e desenhos, um percurso que se estendeu por vinte salas do museu, nas quais ele homenageou, comentou e confrontou seus antepassados – o que não constituiu uma novidade na sua obra, como será apontado nos capítulos seguintes. Quanto às três outras instituições que sediaram a exposição, a Biblioteca Municipal da Antuérpia apresentou uma exibição de textos e manuscritos teatrais com anotações e ilustrações do autor; a galeria de arte Rode Zeven mostrou algumas edições de obras de arte de Fabre que consistem em estudos para obras maiores; e a galeria Rossaert se dedicou às *Money Performances* dos anos setenta e oitenta.

Estive no Louvre em 2008 para ver *O anjo da metamorfose*, mas não vi *Homo Faber*. Assim, a aparição incidental de referências à exposição no KMSKA e no MuHKA são irrupções intempestivas de uma memória adquirida. A consulta a dados e imagens da exposição “original” muitas vezes pareceu necessária para a compreensão de algumas opções realizadas na montagem do Louvre.

É importante abriremos um parêntese para comentar o título da exposição: *Homo Faber*. Além da aproximação por semelhança com o nome do artista, pode ser interessante passar pelo conceito mesmo de *homo faber*, o fabricante de objetos, o fazedor de instrumentos, o artista, o poeta, aquele que fabrica as coisas

do pensamento. O artista é o *homo faber* que se ultrapassa, que se põe a produzir coisas inúteis, como a obra de arte, que tornam o mundo habitável para o homem e que fazem sobreviver a sua história¹. Parece que Fabre não se interessa por criar obras com materiais comuns à feitura de obras de arte. Ele faz desenhos em papel comum com caneta Bic azul, mas também usa a esferográfica em tecidos para preencher grandes telas em seus cenários ou em figurinos ou para revestir um castelo com papeis coloridos à caneta; faz esculturas com milhões de élitros de escaravelhos ou com lâminas de ossos humanos e de animais; faz instalações com animais empalhados, desenhos com seus fluidos corporais: sangue, esperma, lágrimas. Essa multiplicidade de materiais fica ainda mais evidente em exposições como *Homo Faber* e *O anjo da metamorfose*, que reúnem obras de diferentes períodos, revelando assim os diversos materiais usados por Fabre. Mas não se trata apenas de uma variedade na matéria-prima da qual ele lança mão para a fabricação de suas obras. Os procedimentos variam consideravelmente, assim como as suas áreas de atuação. São obras diversas: textos, esculturas, coreografias, desenhos, cenários, quadros, instalações, intervenções arquitetônicas, peças de teatro, vídeo-instalações, performances, filmes.

Mas não seria possível dizer que Fabre apenas recolhe objetos do cotidiano para fazer suas obras. Ele escolhe alguns materiais – que não se costuma usar para a feitura de obras de arte – e faz com que eles se tornem materiais comuns para as suas obras, pela repetição. Por exemplo, ele faz uma série de esculturas com élitros de escaravelhos, um material que não é usado por outros artistas nas suas obras, mas, com a série, estabelece que aquele é, para ele, um material. O mesmo acontece com a tinta da caneta Bic azul, que não é tão incomum – o artista plástico suíço Thomas Hirschhorn, por exemplo, usa a caneta Bic com frequência, embora prefira a Bic preta à azul, esta sim uma marca de Fabre –, mas que à época dos primeiros experimentos de Fabre, podia ser considerada um material bastante singular. Com a caneta Bic, ele faz desenhos, instalações, cenários e figurinos. Suas obras podem ser identificadas pelos materiais, como acontece com Joseph Beuys, por exemplo, uma clara referência para Fabre.

¹ ARENDT, 2009:180-187

Fabre elege alguns desses materiais, dando a eles uma utilização singular, atrelando-os à sua maneira de usá-los. Trata-se mesmo de escolha, não há aleatoriedade, como por exemplo no caso do artista alemão Kurt Schwitters, que recolhia pequenos objetos que poderiam ser encontrados na rua, descartados, para fazer suas colagens². As centenas de milhares de élitros de escaravelhos utilizados em uma escultura de Fabre não podem ser encontradas ao acaso: a utilização desse material envolve toda uma produção. A dimensão das telas preenchidas com a tinta da caneta Bic azul, a produção de diversos figurinos para um espetáculo, com tecidos “coloridos” desta maneira envolve o trabalho de diversas outras pessoas, não apenas de Fabre, que os idealiza. Há uma questão de escala na utilização destes materiais que também se configura como uma marca de Fabre. No entanto, em comum com Schwitters, é possível dizer que ambos criaram para si uma estética pessoal pelo uso de materiais e pelos seus procedimentos característicos, que não se enquadram facilmente em tendências gerais da sua época.

Para falarmos sobre materiais, vale lembrar que a liberdade para com o uso de materiais não-convencionais nas artes visuais se deve principalmente a Marcel Duchamp e seus readymades, como afirma Arthur Danto em seu artigo *Marcel Duchamp e o fim do gosto*³. Ele chama atenção para o fato de que Duchamp abriu caminho para que outros artistas fizessem uso de materiais abjetos. Fabre é descendente de Duchamp tanto quanto dos mestres primitivos holandeses, mas também de Beuys e de seu conterrâneo Marcel Broodthaers.

Também podemos buscar um parentesco entre Fabre e Duchamp ao pensarmos o título da exposição, *Homo Faber*, que faz alusão a uma prática de jogar com as palavras, de alterar a ordem das letras com certo humor, que pode ser tomado como uma das muitas referências na obra de Fabre a Duchamp, que lançava mão dos jogos de palavra sempre, como antimecanismos. Em seu ensaio “*Sens: On Peut Voir Regarder. Peut-on Entendre Ecouter, Sentir?*” M.D., publicado em *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*, Octavio Paz expõe sua ideia de antimecanismo:

² A relação com a obra de Kurt Switters deveria ser analisada mais demoradamente, mas para esta pesquisa, não foi possível aprofundá-la.

³ DANTO, 2000:21

“As máquinas são agentes de destruição e daí que os únicos mecanismos que apaixonam Duchamp sejam os que funcionam de um modo imprevisível – os antimecanismos”.⁴

Assim, talvez seja possível dizer que o *homo faber* do título seja mais um antimecanismo, mais uma estratégia de desarme das nossas máquinas interpretativas do que simplesmente uma referência a um conceito. Já de início, uma charada, ou um incômodo no próprio título da exposição. Afinal, Fabre tem também um gosto pelo jogo, como veremos mais à frente quando abordarmos as suas performances.

No Louvre, em 2008, a exposição solo de Jan Fabre, apesar de guardar tantas semelhanças com sua intervenção no KMSKA – a ponto de o catálogo da exposição apresentar imagens desta primeira exposição em dimensão proporcional à da iniciativa francesa –, ganhou novo nome: *O anjo da metamorfose*. Ela é, então, uma exposição derivada de outra. No entanto, por se tratar do Louvre, o gesto da curadoria do museu (inserir um artista contemporâneo no seu contexto) ganha proporções maiores (uma exposição na Antuérpia não tem a mesma projeção de mídia que uma exposição em Paris, no Louvre) e movimenta questões mais profundas. Além de contemporâneo, Fabre, no Louvre, é estrangeiro.

A relação dos artistas belgas com as instituições de arte tem uma particularidade, ressaltada por Bart De Baere, diretor do MuHKA, e Paul Huvenne, diretor do KMSKA, em sua apresentação no catálogo de *Homo Faber*. Eles expõem que Fabre é descendente da geração de artistas belgas dos anos sessenta como o VAGA-group, como Panamarenko – que por sua vez têm em Broodthaers e outros artistas nada convencionais uma consistente fonte de referências. E essa geração teve uma relação interessante com os museus. De Baere e Huvenne expõem:

“O KMSKA, por ser um museu de belas artes, era o alvo mais óbvio para uma ocupação. No entanto, esse antigo templo da arte não ofereceu nenhuma resistência, oferecendo-se de bom grado para sediar reuniões. A tal ponto que os artistas se deram conta de que eles tinham que ir além. O objetivo era fazer da Conscienceplein uma área exclusiva para pedestres – um projeto que o conselho municipal da Antuérpia também aceitou quase imediatamente – e, em seguida, os artistas pediram ao Rei que disponibilizasse o Palácio op de Meir para a arte contemporânea. Isso também lhes foi prontamente concedido, o que sinalizou o

⁴ PAZ, 2008:13

início do ICC, a instituição que precedeu o atual MuHKA, que é portanto um neto bastardo das batalhas da década de sessenta.”⁵

No Louvre, a exposição de Fabre está situada em um programa em favor da arte contemporânea. Aí vemos uma diferença fundamental entre *Homo Faber* e *O anjo da metamorfose*: os museus da Antuérpia não parecem precisar de uma política específica em favor da arte contemporânea – ela faz parte da sua prática cotidiana. No Louvre, a relação não parece tão à vontade. Afinal, o Louvre representa, em larga medida, o reduto de uma determinada noção de arte. Jan Fabre é o primeiro artista contemporâneo a ter carta branca para intervir em um departamento do Louvre, realizando uma exposição solo. Não se trata, portanto, de uma exposição de um artista contemporâneo, simplesmente. Há uma intervenção de Fabre no espaço. Para montar a sua exposição, ele desmonta – embora apenas em certa medida – a forma como as obras estão expostas. Ele não chega a transpor quadros de uma sala para outra, mas tem carta branca para reorganizar alguns quadros. Não há a intenção de descaracterizar as salas das Escolas do Norte, elas permanecem como se estivessem, aparentemente, inalteradas. Assim, ele não apenas acrescenta as suas obras às salas do Louvre, ele as aproxima de maneira determinante das obras do acervo permanente, interferindo na visualização delas. Nisto me parece estar o ineditismo desta proposta curatorial no Louvre: a interferência. Fabre pode organizar o seu espaço de exposição, que não é, absolutamente, um espaço vazio. Em uma matéria publicada em um jornal belga, encontramos um depoimento da *comissaire* da exposição, Marie-Laure Bernadac, que expõe esta situação inédita:

“Eu conheço bem o trabalho de Fabre e faz quatro anos que eu trabalho neste projeto. Primeiro, tínhamos que convencer os conservadores, preocupados que se fizesse uso das salas do Louvre para valorizar um artista. Nós já tínhamos feito exposições de Boltanski ou de Mike Kelley, mas nunca como fizemos com Fabre. Eu os convenci de que ele criaria um verdadeiro diálogo com os mestres, um "drama mental" como ele mesmo diz, e que os seus *fantasmes* – morte e

⁵ The KMSKA as a museum of fine arts was the most obvious target for a sit-in. However, this ancient temple of art offered no resistance, lending itself willingly for meetings. So willingly that the artists realized that they had to go further. Their aim was to make Consciencepleine a traffic-free area – a plan that Antwerp city council also agreed to almost immediately – and subsequently they asked the King to make Palace op de Meir available. This too was promptly considered, and it signaled the start of the ICC, the institution that preceded the current MuHKA, which is thus a bastard child of the battles of the sixties. DE BAERE; HUVENNE, 2006:7

ressurreição, vaidades da vida, sacrifício, dinheiro, loucura, batalhas – são os mesmos dos mestres flamengos e holandeses.⁶

O repórter acrescenta ainda um dado a se levar em consideração:

“Desde que o projeto foi aprovado, Fabre teve total liberdade de modificar a disposição dos quadros do Louvre e aparentemente se beneficiou de um orçamento ilimitado.”⁷

Apesar de ter tido uma recepção calorosa entre amantes da arte contemporânea, estudiosos e entusiastas das obras de Fabre, *O anjo da metamorfose* também provocou certa revolta entre acadêmicos franceses e europeus, jornalistas, críticos e público, defensores do Louvre como reduto da Arte com letra maiúscula, que ficaram ofendidos com uma presença (que demandou bastante investimento financeiro, logístico e formativo) como a das obras de Fabre no museu em questão – o que Bernadac e os “conservadores” a quem ela se refere no trecho acima citado certamente previam. Uma vertente conservadora se fez bastante visível durante o período da exposição. Um professor belga de arte moderna, natural de Ghent, publicou um artigo que pode ser lido na Internet em holandês, francês e inglês, que dá a ver certa revolta com a presença da exposição de Fabre no Louvre, e sugere que tais obras deveriam estar em um lugar mais apropriado para uma exposição sua, a EuroDisney:

“A verdade é que um “diálogo” ou uma “confrontação” sincera com os antigos mestres não é tanto uma questão de fazer referência a eles, muito menos de simplesmente usurpar o templo com toneladas de mármore, é mais uma questão de produzir obras de arte que se equivalem de verdade àquelas dos mestres: pense nas *Diabelli Variations* de Ludwig van Beethoven como uma resposta às *Goldberg Variations* de Bach ou a *Nona Sinfonia* de Anton Bruckner ou de Gustav Mahler com a *Nona* de Ludwig van Beethoven. Ou a *Olympia* de Manet à *Vênus de Urbino* de Ticiano. Podemos imaginar Jan Fabre alcançando estes níveis? Acho que ele é melhor em “c.gar” [sic]... Afinal de contas, as obras de

⁶ Je connaissais bien le travail de Fabre et cela fait trois ans que je travaille à ce projet. Il a fallu d'abord convaincre les conservateurs, inquiets qu'on veuille utiliser leurs salles pour faire valoir un artiste. Nous avons déjà placé un Boltanski ou un Mike Kelley mais jamais comme avec Fabre. Je les ai convaincus qu'il créait un véritable dialogue avec ces maîtres de l'art, un "drame mental" comme il l'appelle, et que ses fantasmes - mort et résurrection, vanités de la vie, sacrifice, argent, folie, batailles - sont ceux des maîtres flamands et hollandais. BERNADAC apud DUPLAT, 2008 : 1

⁷ Dès que le projet fut accepté, Fabre a reçu une totale liberté de changer l'accrochage du Louvre et a bénéficié apparemment d'un budget illimité. DUPLAT, 2008: 1

Fabre realmente não pertencem ao Louvre. Não muito longe de Paris, existe um lugar onde elas encontrariam um habitat natural mais adequado: a EuroDisney.”⁸

É curiosa a aproximação com o parque de diversões, que é um clichê do entretenimento, da distração descompromissada, tanto quanto o museu é um clichê da cultura, da atenção séria e taciturna. É como se a arte não pudesse ser, a seu modo, divertida, como se a noção de arte de onde parte este comentário fosse completamente desprovida de humor. Apesar de este texto não estar publicado em um jornal ou revista que possa lhe conferir uma legitimação, as ideias aqui apresentadas refletem a reação geral de boa parte do público que visitava o Louvre. Pude ver, durante a exposição, que parte do público reagia às obras de Fabre com surpresa, interjeições de incredulidade, risos desconcertados e até mesmo com certa revolta. Um rapaz, aparentemente francês, que deveria ter entre trinta e quarenta anos, afixou na parede (com algum material facilmente removível) de uma das salas um desenho, feito por ele mesmo, e, diante da reação educada do segurança que pedia para que ele recolhesse o desenho e se retirasse, argumentava que ele tinha o direito de expor ali a sua obra. Parecia que ele queria dizer que, agora, qualquer um poderia expor suas “obras” no Louvre. “Obras” está entre aspas porque o próprio rapaz não parecia considerar o seu desenho – ou as obras de Fabre – uma obra de arte. Durante breves instantes, argumentou com o guarda, mas logo se retirou, como se tivesse feito um desabafo, declarando, publicamente, que o que estava em exposição ali não era arte.

O que o texto acima citado sugere, de modo geral, é que ainda se faz visível a defesa uma noção de arte que está dada e sacramentada, como se os movimentos de vanguarda do século XX e todo o pensamento de Duchamp não fizessem parte deste mundo, como se o corte que se deu com os readymades estivesse devidamente cicatrizado e resolvido. Mas um trecho mais à frente do

⁸ The truth is that a genuine 'dialogue' or 'confrontation' with the old masters is not so much a question of referring, let alone of bluntly usurping the temple with tons of marble, but rather of producing artworks that are a real match to those of the masters: just think of Ludwig van Beethoven's 'Diabelli Variations' as a response to Bach's 'Goldberg Variations', or of Anton Bruckner's or Gustav Mahler's Ninth Symphonies as a response to Ludwig van Beethoven's Ninth. Or of Manet's Olympia and Titian's Venus of Urbino. Can you imagine Jan Fabre reaching such heights? I guess he is better at 'sh.tting'.... After all, Jan Fabre's works really do not belong in the Louvre. Not far from Paris, there is a place where they would find a more appropriate natural habitat: Euro Disney. BEYST, 2008: 1

mesmo texto situa o problema de modo ainda mais enfático, revelando que o incômodo não é apenas de ordem estética, mas também política:

“Para a sorte de Jan Fabre, a própria Rainha Paola o elevou a um grau mais alto, permitindo que este gênio universal decorasse o teto do Hall dos Espelhos de seu palácio e fazendo com que o seu marido, o Rei Albert II, o elevasse ao grau de Grande oficial na Ordem da Coroa da Bélgica (!!!). É uma pena que a nossa Rainha não pertença mais ao tipo de aristocracia que não era apenas uma aristocracia de sangue, mas também uma aristocracia de gosto.”⁹

Vê-se nesta citação que há um incômodo no gesto de legitimação de status perante a sociedade conferido ao artista pela Rainha Paola, carregado de um sentimento de perda, de ameaça. Mas o mais curioso é a expressão “aristocracia de gosto”, que parece deslocada no tempo. Colocações como estas se equiparam a outras críticas à exposição de Fabre, como aquela publicada no *Le Figaro* em abril de 2008 pelo historiador de arte Jean-Louis Harouel, professor da Universidade de Paris II, com o título *A vampirização do Louvre*:

A arte contemporânea, que não é arte, busca assumir uma legitimidade artística ao estabelecer uma confrontação forçada com as mais grandiosas obras de arte. Ela suga o sangue delas para tentar afirmar a sua postura como verdadeira obra de arte.”¹⁰

Vemos então que um historiador da Universidade de Paris II escreve em um jornal que arte contemporânea não é arte. Será válido argumentar com estas colocações? Chega a ser difícil levar a sério esta crítica e parece mesmo questionável que estejamos levando em consideração este tipo de comentário para esta pesquisa. Mas este tipo de crítica, que pode ser encontrada em outros veículos, como *The Guardian* e *Artnet*, são as que estão mais à mão do público. E mostram o quanto aquela noção de arte, de Belas Artes, com maiúsculas, tem tanta visibilidade, parece tão valiosa, e como a obra de Fabre pode representar, neste sentido, uma ameaça. Especialmente, nesta situação em que ela está inserida em um espaço como o Louvre que, para o público comum, não-especializado, bem como para um reduto bastante conservador, ainda é tido como uma das

⁹ Luckily for Jan Fabre, Queen Paola herself has elevated him to a higher rank by having our universal genius decorate the ceiling of the Mirror Hall in her palace, and having her husband, King Albert II, elevate him to the rank of 'Grand Officer in the Order of the Crown of Belgium' (!!!) A pity that our Queen no longer belongs to the kind of aristocracy that was not only an aristocracy of blood, but also an aristocracy of taste. Ibid,1

¹⁰ Contemporary art, which isn't art, seeks to assume an artistic legitimacy by establishing a forced confrontation with the greatest works of art. It sucks the lifeblood out of them to try to affirm its own standing as a real piece of art'. HAROUEL, 2008:1

maiores instituições legitimadora das artes no Ocidente. De qualquer forma, o Louvre não deixa de ser um legitimador histórico – o que faz pensar que o incômodo da exposição de Fabre no Louvre se dê principalmente neste âmbito, que diz respeito à história da arte.

Fabre não estava despreparado para esse tipo de reação: pelo contrário. A montagem da exposição tem características estratégicas da ocupação de um território. E, apesar de negar o rótulo de provocador, há um ou outro toque de agressividade na sua exposição, como veremos nos capítulos seguintes. Mas é importante fazer a ressalva de que esta agressividade não é “contra” algo, seja o museu, as obras, ou alguma noção de arte. Pelo contrário, Fabre tem ótima relação com os museus e sua exposição reverencia as obras dos grandes mestres. Sua agressividade está mesmo na sua presença, no fato de que suas obras estão, por assim dizer, à vontade no Louvre. A montagem de suas obras nas salas das Escolas do Norte é bastante invasiva, enfática.

No contexto cultural das instituições da Antuérpia que sediaram *Homo Faber*, Fabre é o filho, o herdeiro, o conterrâneo. No Louvre, é o estrangeiro, praticamente um invasor, mesmo expondo em uma parte do museu em que se encontram as obras de seus conterrâneos. Ele não é um estrangeiro apenas do ponto de vista do espaço, mas parece ser, sobretudo, um estrangeiro do ponto de vista do tempo. De certo modo, o contemporâneo é o estrangeiro do Louvre. E assim tem sido desde o final do século XIX e início do século XX – como pretendemos expor neste primeiro capítulo.

Assim, o tom de cada uma destas exposições parece bem diferente. As obras do acervo permanente do Louvre, dispostas nas salas das Escolas do Norte com as quais a exposição de Fabre dialoga, pertencem ao museu, são de sua propriedade. A relação de Fabre com essas obras é de outra ordem: ele tem com elas uma relação de pertencimento, tem uma propriedade na lida com elas, que legitima ainda mais a sua presença naquela ala do Louvre. Fabre está legitimado também pela instituição que é o Louvre e pelos mecanismos de divulgação financiados pelas instituições patrocinadoras.

Com isso, procuramos refletir sobre o que é essa estratégia: se ela é uma política do Louvre em favor da arte contemporânea ou uma política do Louvre em favor do próprio Louvre através dessa chamada política “em favor da arte contemporânea”. Fabre não precisaria ser legitimado pelo Louvre. Ele é bastante conhecido na Europa e, desde cedo, nos Estados Unidos, já fez exposições individuais em diversos países, participou de bienais, seus espetáculos de teatro e de dança estão constantemente em turnês internacionais há anos, além de já ter participado algumas vezes do tradicional e conhecido Festival D’Avignon. O caráter polêmico de suas obras e o fato de atuar tanto nas artes visuais quanto nas artes cênicas faz com que ele seja bastante conhecido. Será que o Louvre estaria em busca de um lugar diferente no contexto contemporâneo das artes, procurando atrair um público que não seja tão predominantemente turístico? Teria o Louvre se tornado uma espécie de EuroDisney do turismo pseudo-culto, com sua lojinha de souvenirs com cartões postais de telas impressionistas e o quebra-cabeças da Monalisa?

Procuramos então observar o discurso do museu na apresentação desta exposição para entendermos as suas intenções. Segundo o presidente-diretor do Louvre, Henri Loyrette, em artigo publicado no catálogo da exposição, as salas das Escolas do Norte possuem uma coleção muito rica, mas pouco conhecida – o que sinaliza a intenção do museu, com esta ação, de promover uma determinada coleção de seu acervo¹¹. A proposta é que a intervenção de Fabre lance um novo olhar sobre a pintura da Europa Setentrional:

“Cerca de quarenta obras, de técnicas diversas – desenhos com sangue, com caneta Bic azul, esculturas, instalações, filmes de performance –, vêm assim ritmar o percurso das coleções e nos fazem perceber de forma diferente as obras de Van Eyck, Metsys, Memling, Rembrandt, Rubens, Vermeer, Van der Weyden, Bosch... A coerência do percurso e a escolha das obras mais significativas de Jan Fabre permitem uma outra visão da história da arte na qual o artista contemporâneo reativa e atualiza as obras do passado, ocasionalmente devolvendo a elas um sentido perdido.”¹²

¹¹ Sobre o lugar das obras setentrionais no Louvre, Hans Belting, em *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, comenta o tratamento desconfiado dado à arte dos primitivos holandeses quando, no início do século XIX, algumas obras estrangeiras e anteriores ao Renascimento foram incorporadas ao Louvre. BELTING, 2006: 183

¹² Une quarantaine d’œuvres, de techniques diverses – dessins de sang, au Bic Bleu, sculptures, installations, films de performance –, viennent ainsi rythmer le parcours des collections, et nous faire percevoir différemment les œuvres de Van Eyck, Metsys, Memling, Rembrandt, Rubens,

As palavras de Loyrette sugerem questões relevantes para a presente discussão. Ele alude à ideia de percurso, que pode ser interessante para pensarmos a experiência do espectador no museu, que talvez se dê mais no acúmulo, na passagem dinâmica por diversas obras, do que na contemplação demorada e no interesse específico por algumas poucas obras. Ele também usa o verbo ritmar, ou seja, parece ter uma expectativa de que as obras de Fabre façam uma intervenção no ritmo, no tempo, na duração ou na dinâmica deste percurso. E ele afirma dois pontos importantes: que a exposição de Fabre no Louvre permite uma outra visão da história da arte – o que já apontamos anteriormente – e que ela pode atualizar obras do passado, cujo sentido pode ter se perdido. É claro que ele não está afirmando que essas obras “não têm mais sentido”, está apenas sugerindo que se abra um novo sentido para elas. Ele também está lançando mão de uma estratégia quando põe estas cartas na mesa.

O Louvre não está apenas convidando um artista contemporâneo para expor suas obras: a curadoria do museu está convidando o espectador a olhar de outro modo para um determinado setor de seu acervo permanente. E talvez seja possível dizer que o museu esteja fazendo uma chamada para o olhar, de um modo geral, sobre a arte. A exposição de Jan Fabre no Louvre põe em jogo um pacto diferente daquele que está estabelecido a priori, dado pela tradição cultural que o museu carrega. A proposta parece ser a de re-pactuar a noção de arte e a dinâmica da relação do público com a arte no museu. Um pacto é uma combinação em que ambas as partes estão de acordo sobre algum assunto. Um pacto, portanto, é uma espécie de consenso. Consenso também quer dizer senso comum (um conceito difícil de trabalhar) e concordância – consentimento. A exposição de Fabre no Louvre parece ter aberto uma fenda num ambiente de aparente consenso, expondo a fratura, chamando atenção para o fato de que o pacto está, há muito tempo, rompido, de que não há concordância. E se há consentimento, talvez seja apenas por indiferença.

Vermeer, Van der Weyden, Bosch... La cohérence du parcours et le choix des œuvres les plus significatives de Jan Fabre permettent une autre vision de l'histoire de l'art dans laquelle l'artiste contemporain réactive et actualise les œuvres du passé, leur restituant parfois un sens perdu. LOYRETTE, 2008: 11

Diante destas questões, é pertinente fazermos uma breve reflexão sobre a instituição do museu, para nos prepararmos para refletir sobre o que esta exposição específica pode colocar em jogo: o que ela nos diz sobre o museu e o que o museu nos diz sobre ela. O tipo de conflito que se estabeleceu com esta proposta de trazer a arte contemporânea para dentro das salas do Louvre não é, de forma alguma, novidade: tem mais de um século de história e não parece estar em vias de alcançar uma resolução – o que não se pretende. Parece mesmo que o importante é manter acesa a chama da pergunta “isto é arte?”, não simplesmente para respondê-la, mas para que o espectador pense sobre ela. O Louvre nos apresenta a obra de Fabre, afirmando: “Isto é arte.” A crítica conservadora reage: “Isto não é arte.” O Louvre parece uma arena adequada para o debate. Para entrarmos no mérito da questão, recorremos à história mesma do museu e a sua relação com a formação da esfera pública moderna, com a abertura dos Salões a partir da segunda metade do século XVII. Para isso, recorremos aos ensaios do teórico belga Thierry De Duve publicados no catálogo da exposição *Voici – 100 ans d’art contemporaine*¹³, realizada no Palácio de Belas Artes de Bruxelas em 2000 e 2001 e no seu livro *Kant depois de Duchamp*.

No ensaio intitulado *Pactos*, De Duve apresenta uma análise da formação do público nos Salões e apresenta como, nesta situação entre a exposição pública de obras de artistas protegidos pela *Académie royale de peinture et de sculpture* e a crescente presença de visitantes de todas as camadas da população, formou-se a esfera pública moderna e o contexto propício ao surgimento da vanguarda. Mas vale ressaltar que isso não se deu apenas na França. Estamos nos referindo à situação francesa e ao Louvre a título de exemplaridade, mas a situação se repete em outros países. O papel da inserção do museu nos hábitos do público da sociedade moderna em formação pode ser ilustrado pelo artigo de Tony Bennett, *The exhibitionary complex*, que comenta a frequência do público aos museus e exposições na Inglaterra na mesma época:

“Museus, galerias e, mais esporadicamente, exposições tiveram um papel central na formação do estado moderno e são fundamentais para a sua concepção enquanto, entre outras coisas, um conjunto de agenciamentos educativos e civilizadores. Desde o século XIX, têm sido altamente classificados entre as

¹³ Consultamos para esta pesquisa a versão em inglês do catálogo, revisada e aumentada, publicada em 2001.

prioridades de financiamento de todos os estados-nação desenvolvidos e se comprovaram como tecnologias culturais consideravelmente influentes, na medida em que alcançaram o interesse e a participação do seu público de cidadãos.”¹⁴

Vamos recapitular alguns pontos colocados no ensaio de De Duve para vermos como esta história pode contribuir para nossa discussão sobre a exposição de Jan Fabre. O fato é que as exposições nos Salões não se iniciaram com a intenção de mostrar as obras a todos e a qualquer um. Os artistas tinham a intenção apenas de mostrar as obras uns aos outros. Mas, na medida em que os Salões foram adquirindo publicidade, acompanhado eventos de grande pompa, como o casamento de Luís XV, despertaram cada vez mais o interesse do público. Tratava-se de um evento da corte, embora aberto à população em geral. Isso, para De Duve, era uma bomba-relógio. Ao final do século XVIII, o número de visitantes dos Salões já ultrapassava o número da população de Paris. Estes visitantes eram de diferentes classes e pronunciavam sua opinião sobre o que viam a despeito das regras da academia, que validava as obras dos artistas em exposição. As notas na imprensa da época¹⁵ revelam a preocupação com o público, pois não parecia mais haver um ponto de convergência da opinião sobre as obras – os artistas não sabiam mais a quem estavam se dirigindo, não sabiam o que era este novo e numeroso público.

Um dos pontos que chama a atenção neste ensaio de De Duve é que ele aponta para uma atitude um tanto conformada da parte da arte contemporânea, de que o seu público é de fato restrito a um pequeno círculo de pessoas que compreendem seus códigos. Ele parece fazer uma provocação a partir da informação de que toda a população de Paris frequentava os Salões nos séculos XVIII e XIX, mas por outro lado aponta que estes deveriam ser as primeiras formas de entretenimento de massa, e que talvez o público os frequentasse da mesma forma que ia ao teatro, para ver o *parterre* – sugerindo com isso que o

¹⁴ Museums, galleries, and, more intermittently, exhibitions played a pivotal role in the formation of modern state and are fundamental to its conception as, among other things, a set of educative and civilizing agencies. Since the nineteenth century, they have been ranked highly in the funding priorities of all developed nation-states and have proved remarkably influential cultural technologies in the degree to which they have recruited the interest and participation of their citizenries. BENNETT, 2005: 63

¹⁵ DE DUVE, 2001:222

sucesso dos Salões se devia mais a uma vontade de participar de um evento social, não exatamente uma curiosidade artística da parte do público.

Sobre o *parterre*, Erich Auerbach escreve em seu artigo *La cour et la ville*, em que ele ressalta a mistura do público que frequentava este espaço da plateia nos teatros da Paris do século XVII – que não deixava de ser o melhor lugar para se assistir um espetáculo. Auerbach apresenta uma trajetória na constituição deste público, apontando a presença mais marcante de uma plebe indisciplinada no início, depois ganhando corpo com a presença de comerciantes e burgueses que tinham afinidade com a sociedade da corte, sedimentando o comparecimento regular da burguesia, onde se encontravam poetas e escritores, onde começou a se formar uma determinada ideia de crítica. O trecho em que Auerbach comenta essa formação de uma crítica aponta para a formação de um consenso:

“O conflito entre a espontaneidade popular e os princípios cultos da arte, ainda dominante no século XVI, perdeu sua força; ambos desapareceram quase completamente, substituídos por uma frente unânime da opinião pública educada. Até seus conflitos internos, por violentos que pudessem ser, apoiavam-se num fundamento comum que excluía os incultos. O resultado foi uma crítica estética culta.”¹⁶

Ou seja, a presença da plebe, por mais que tivesse um número significativo, foi de certo modo anulada por uma aliança entre a corte e a burguesia, de cuja união apareceu uma unidade consensual de crítica. A popularidade da frequência do público ao teatro estaria então de alguma forma neutralizada, por uma opinião pública, mas que não fala em nome do público de um modo geral. Essa dinâmica parece se assemelhar à organização dos Salões, que eram abertos ao público, mas a opinião do público não era determinante para a organização dos Salões. O júri dos Salões formava também uma espécie de crítica estética culta, que julgava o que seria ou não exposto. Uma passagem do texto de De Duve parece guardar semelhanças com o trecho de Auerbach acima citado, mencionando também um apaziguamento das diferenças de classe em prol da argumentação estética:

“O Salão era um intercâmbio impressionante onde as classes emergentes se fizeram aprendizes de seus respectivos hábitos, linguagens e maneiras, e tinham contato social umas com as outras, fora das relações comuns regidas por status,

¹⁶ AUERBACH, 2007: 242

protocolos e hierarquias dos ambientes de trabalho. Os conflitos podiam ser suspensos no Salão, ou encenados de brincadeira na forma inofensiva da argumentação estética – luta de classes sublimada na forma de luta de gosto. O nascimento da vanguarda pictórica não pode ser separado deste laboratório social.”¹⁷

Ambos os textos, de Auerbach e De Duve, apontam esta tensão entre a presença das massas, a convivência de classes emergentes distintas, a suspensão provisória das hierarquias dos cidadãos enquanto público dos teatros ou dos Salões, e os desdobramentos desta situação: a formação de um conjunto homogêneo, uma “opinião pública educada”, e o surgimento da vanguarda. Novos pactos estavam sendo negociados: esta é a questão que De Duve está colocando em jogo. O trabalho dos artistas que expunham nos Salões precisaria se endereçar a um público anônimo. Diante desta interrogação, diante do fato de que não havia mais um endereçamento claro – como havia no caso dos artistas que pintavam para a academia, de acordo com as regras da academia –, os artistas começaram a se voltar para o meio: “*O meio é o outro na segunda pessoa. Ele encarna e materializa a alteridade do outro.*”¹⁸ A lida com as convenções técnicas e estéticas da arte passou a sediar este jogo, em que antigos pactos se rompiam e novos pactos poderiam ser propostos. Isto começou a se dar mais nitidamente nos Salões a partir dos anos 1880.

Neste contexto, em que a vanguarda começou a aparecer e a propor novos pactos, envolvendo este público anônimo, uma questão interessa a esta pesquisa sobre a presença de Fabre no Louvre: as estratégias de Duchamp diante dos mecanismos dos Salões, das sociedades e da própria vanguarda, que questionam as bases deste novo pacto proposto pela arte moderna.

Para isso, relembremos as ações de Duchamp na *Society of Independent Artists* em Nova York e sua relação com a *Société des artistes indépendants* em Paris, criada em 1884, como uma reação à constante rejeição de artistas contemporâneos pelo júri do Salão oficial. Estes artistas criaram o *Salon des*

¹⁷ The salon was an impressive interchange where the emerging social classes undertook an apprentice in their respective mores, idioms, and fashions, and rubbed shoulders with each other outside the usual relations governed by status, protocol, and the hierarchies of the working place. Conflicts could be suspended in it, or be playfully enacted in the harmless form of aesthetic argument – class struggle sublimated as taste struggle. The birth of the pictorial avant-garde can't be separated from this social laboratory. DE DUVE, 2001:224-225

¹⁸ Ibid, 228

refusés, oferecendo assim, ao grande público, a oportunidade de ver o que era “aceito” e o que era “recusado”. Isso criou oportunidade para que o público se perguntasse por que este ou aquele quadro teria sido recusado, ou ainda, que o público julgasse, por si, se um quadro era ou não era arte. A política dos recusados, dos independentes, era pautada pela máxima “sem júri, sem premiações”, ou seja, havia um discurso de liberdade na organização destes Salões independentes que não se concretizou de fato. O Salão dos Recusados, por exemplo, expunha os quadros da mesma maneira como eles eram expostos no Salão Carré, no Louvre, emparelhando as telas, lado a lado e preenchendo as paredes da altura do olhar até o teto, e com o mesmo pensamento, com a mesma configuração acumulativa e critérios hierárquicos na distribuição das obras de acordo com os gêneros. Apenas com Courbet, como aponta Rejane Cintrão em seu artigo *As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA*¹⁹, começou a se pensar a localização das obras em relação às outras, como isso poderia influenciar na interpretação, no valor e no gosto das obras. Mas a exposição de Courbet de 1855, mesmo que ele não tenha inovado muito na distribuição dos quadros, foi um caso à parte porque foi a primeira exposição individual, em que um artista expunha os seus próprios quadros, sem a convivência com quadros de outros artistas. E como vemos pelo que aconteceu em 1912 com Duchamp, a escolha dos quadros (na época ainda não tinha o nome de curadoria) nestas mostras paralelas não era tão diferente das mostras oficiais: ele teve seu quadro *Nu descendo uma escada* excluído da sala dos cubistas no *Salon des indépendents* de 1912.

Alguns anos mais tarde, em 1915, Duchamp se mudou para Nova York. Lá, tinha ficado conhecido justamente pelo *Nu descendo uma escada*, que teve grande repercussão no Armory Show, realizado em 1913. Duchamp propôs aos americanos a criação da *Society of Independent Artists*, com as mesmas bases daquela instituição francesa e aplicou à sua primeira exposição “sem júri”, formada por uma comissão de não-especialistas, uma elaborada estratégia para testar os princípios formadores desta sociedade, enviando um urinol assinado com o nome de Richard Mutt para a exposição, que não foi exposto pela comissão porque não foi considerado arte. Apesar de não ter sido exposta, a peça veio a

¹⁹ CINTRÃO, 2010: 15-41

público posteriormente validada por uma foto cuidadosamente cenografada por Alfred Stieglitz, famoso fotógrafo das artes em Nova York, publicada numa revista criada pelo próprio Duchamp, *The Blind Man*, que só teve dois números e cujo propósito era mesmo justificar *Fonte*, como conta Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne²⁰.

Além de todo o esquema articulado por Duchamp para deflagrar uma questão que já causava controvérsias há décadas no mundo das artes, *Fonte* foi apresentada ao público com uma validação relevante o suficiente para que fosse vista como arte. A etiqueta “isto é arte” aparecia claramente nos dispositivos de apresentação que comumente davam suporte a obras cujo estatuto de obra de arte não precisava ser questionado, como aponta De Duve em seu ensaio *Apresentadores (Presenters)*. Com isso, Duchamp colocava em cheque vários pactos estabelecidos. As variadas reações ao seu gesto demonstraram a instabilidade das convenções do meio artístico – tanto as convenções técnicas e estéticas quanto as convenções sociais e políticas de legitimação das obras.

A questão colocada por De Duve é que nenhum objeto tem a capacidade de se apresentar sozinho, de dizer por si “Aqui estou.” A estratégia de Duchamp foi articular os dispositivos de apresentação: o fato de Stieglitz ser um fotógrafo reconhecido, que apresentou as obras de Cézanne, Matisse e Rodin ao público americano, e que era um defensor da arte moderna nos EUA; a publicação da foto ser em uma revista especializada, criada pelo próprio Duchamp, que ninguém desconfiava ser o autor desse jogo; e, o que De Duve não menciona, a polêmica. A polêmica foi um movimento essencial para o jogo dar certo, não só porque foi o que contribuiu para que Duchamp conquistasse a participação de Stieglitz – que não sabia que tinha sido o próprio Duchamp quem mandou o urinol para a exposição –, mas porque foi o que fez aparecer a reação, a resposta à sua estratégia. A estratégia de Duchamp provocou uma virada: o foco se dirigiu para o homem comum, que era quem deveria dizer se algo é ou não é arte.

²⁰ CABANNE, 2012: 95

“Daí o ready-made – um objeto diante do qual tanto o artista quanto o público estão na mesma condição, pois nenhum dos dois o fez com as suas próprias mãos. Ambos só têm uma coisa a dizer sobre ele: ‘Isto é arte,’ ou ‘Isto não é arte.’”²¹

E é importante ressaltar que este seria um juízo estético, não um juízo cognitivo, e que a questão não se limita aos materiais usados em determinada obra, ao processo do artista que *faz* literalmente uma obra com as suas mãos, suas técnicas e habilidades, mas este ajuizamento leva em consideração que tudo o que é externo à obra contribui, e é bastante determinante, para que se estabeleça o seu estatuto. Em outro texto de sua autoria, *Kant depois de Duchamp*, De Duve desenvolve mais demoradamente esta ideia de que o julgamento estético moderno teria feito uma virada – de “isto é belo” para “isto é arte” – e que essa virada se iniciou no momento em que os Salões se abriram ao grande público. A mudança no pacto é a mudança na pergunta, não na resposta, e o fato de que ela não pode ser respondida senão individualmente:

“O que fazer com nosso passado moderno não pode e não deve ser decidido por um acordo coletivo. A afirmação “isto é arte” é pronunciada individualmente e se aplica a trabalhos individuais.”²²

Este “novo” pacto ainda está em negociação, tendo em vista que toda esta história não está na ponta da língua de quem hoje em dia passeia por um museu e se depara com uma “coisa” suspeita, que parece não ser arte. Entre o público mais numeroso, leigo, turista nas artes, que não visita museus a não ser quando está em viagem de lazer por países estrangeiros, muitos espectadores podem ainda não ter recebido a proposta, o convite, para olhar a arte de outra maneira. O que não significa que a arte contemporânea deva, portanto, se conformar com o seu público restrito, cujo prazer na lida com as obras parece depender de informações privilegiadas. É preciso fazer o convite e desprivilegiar a transmissão de informações, ou seja, chamar mais espectadores para o jogo. As regras não são difíceis porque não há regras, para tentar parafrasear Duchamp. Contra o discurso de que a arte contemporânea afasta o público, podemos refletir sobre aquela frase de Apollinaire sobre Duchamp em *Os pintores cubistas*:

²¹ Whence the ready-made – an object in front of which both the artist and the public are on equal footing, for neither has made it with their own hands. Both have just one thing to say about it: “This is art,” or “This is not art”. DE DUVE, op.cit.,27

²² DE DUVE, 1998:149

“Poderá estar reservado a um artista tão desengajado de preocupações estéticas, quanto preocupado com a energia, como Marcel Duchamp, reconciliar a arte e o público.”²³

Antes de negar a veracidade desta frase, com base no fato de que o público, o grande público, parece não conhecer Duchamp e não se interessar tanto pelas obras de seus “herdeiros”, vamos tentar entender como Apollinaire pode ter a sua cota de razão. A energia de Duchamp se manifesta neste choque que foi o caso Richard Mutt. Ele queria despertar os americanos, para que eles se libertassem das referências francesas. Ele se importava. Seu gesto não visava uma autopromoção – tanto que a verdade sobre a autoria desta estratégia só veio a público muito tempo depois. Ele queria interferir de alguma forma naquele meio, naquela cidade e naquele país em que ele agora estava vivendo. Com os readymades, Duchamp mostra que a relação do público com a arte não se dá por uma avaliação das qualidades estéticas, mas que outros fatores estão em jogo. Podemos atentar também para o fato de que Duchamp afirma a dimensão da participação do espectador como um fator constituinte da obra.

A energia demanda uma polaridade, uma relação, não é pura e simplesmente expressão. Duchamp inicia seu artigo *O ato criativo*²⁴, dividindo a criação artística em dois pólos: de um lado o artista, do outro o público, e que do artista para o público acontece uma espécie de transferência, que ele vai chamar de osmose estética, e que é o público quem determina o peso da obra na balança estética. O público dá a sua contribuição ao ato criador. É com essa energia, essa participação ativa, essa co-autoria, esse trânsito entre artista e espectador, que Duchamp se preocupa. Talvez a consciência disso por parte do público seria aquilo que poderia fazer essa reconciliação entre a arte e o público. Podemos questionar também se essa energia não seria algo que diz respeito à natureza da experiência inquieta que provoca a pergunta “isto é arte?” antes de qualquer outro ajuizamento sobre uma obra.

E talvez essa energia tenha algo a ver com o que De Duve vai chamar de amor no trecho a seguir, tendo em vista que o amor também demanda uma

²³ CABANNE, op.cit., 61

²⁴ DUCHAMP, 2005: 517-519

polaridade, que se trata de um sentimento que proporciona uma abertura, que possibilita um trânsito de energia entre dois pólos.

“A afirmação ‘isto é arte’, que pode ser aplicada *a priori* a toda e qualquer coisa, redefine a relação de amor com a arte como uma prontidão para ser esteticamente tocado por *alguma coisa* – qualquer coisa mesmo – para julgar se ela merece ou não ser chamada de arte.”²⁵

Para entendermos melhor essa colocação, podemos recorrer a uma entrevista de De Duve concedida a Glória Ferreira e Muriel Caron em 1997, em que ele desenvolve como essa relação se abre com a virada do “isto é belo” para o “isto é arte”. O corte de Duchamp teria deflagrado uma generalização, que ampliaria a “palheta dos sentimentos que autorizam a arte”. Com isso, ele quer dizer que o repugnante e o ridículo, que para Kant eram sensações incompatíveis com o belo e o sublime, são readmitidos no jogo. Não se trata mais de uma questão de gosto. Não se quer dizer, com isso, que o gosto pelo ridículo ou pelo repugnante faz com que um espectador diga “isto é arte” para uma obra, mas que algo que desperta essa reação pode ser ridículo ou repugnante e ainda assim não deixar de ser considerado arte por causa disso. Esse é um ponto importante porque muitas obras modernas, não apenas nas artes visuais, foram primeiramente rejeitadas por serem consideradas ridículas ou repugnantes. De Duve desenvolve a questão, colocando que

“Seria necessário restabelecer o direito e a responsabilidade do juízo estético, enquanto fundado no que se pode denominar sentimento e afeto do espectador.”²⁶

Depois, ele arremata o pensamento aludindo à experiência estética fora do âmbito da arte, e com isso fica mais claro o que ele quer dizer com “qualquer coisa mesmo” naquela frase sobre a relação de amor, e com “afeto” na citação acima:

“Segundo minha própria experiência como apreciador da arte contemporânea, bem sei que frequentemente é por referência à vida, aos fenômenos estéticos, não

²⁵ The sentence ‘this is art’, as it can be applied *a priori* to anything and everything, redefines the loving relationship to art as a readiness to be touched aesthetically by *something* – any thing whatever – so as to judge whether or not it deserves to be called art. DE DUVE, 2001: 38

²⁶ DE DUVE, 1998: 113

chamados de arte, que intuímos quando um artista propõe alguma coisa significativa.”²⁷

O que ele sugere aqui é que, como espectador, ele usa a intuição para identificar a proposta de um artista, como se não precisasse recorrer a experiências do âmbito da arte para fazer julgamentos comparativos. A relação é caso a caso e pode prescindir de referências a priori, de informações privilegiadas e diz mais respeito à percepção do que ao conhecimento. Quando ele diz “ser esteticamente tocado”, está usando propositalmente a voz passiva. A prontidão é uma passividade desperta. Essa afirmação de De Duve nos convida a considerar a possibilidade de que o espectador não precisa aplicar conhecimentos para reconhecer uma obra. Ele precisa estar em um determinado estado que o permita ver arte em “qualquer coisa”, que o permita ser afetado de uma maneira tal que ele identifique, naquela experiência, que está lidando com algo que chamaria de arte.

E então, em 2008, pouco mais de cem anos depois da polêmica do fim do júri da academia francesa, da deflagração da insegurança diante do fato de que a arte passou a pertencer a todos, e de que não haveria mais, com os readymades, uma diferença a priori entre artista e público no que diz respeito à feitura de uma obra, o Louvre lança mão de uma política em favor da arte contemporânea para apresentar um artista ao seu público e para convidar o público a olhar a arte de outra maneira. Nada como colocar as obras deste artista dentro do Louvre, dentro de suas salas, lado a lado com obras que estão “acima de qualquer suspeita”. Não há dúvidas de que o Louvre é, por si só, um grande dispositivo de apresentação. Fazer uma exposição de arte contemporânea lá dentro não deixa de ser uma forma de forjar um estado de prontidão. Lá dentro, o público está, a princípio, de prontidão para ver obras de arte, ele espera que tudo o que está exposto lá seja arte. No caso de um estranhamento, a situação colabora para que o espectador considere “sim, isto é arte.” O contexto ajuda a esquematizar o olhar, como diz José Gil em *A imagem nua*²⁸, para analisar o efeito do readymade dentro de um museu. O contexto afirma a filiação, a continuidade, mesmo que problemática, nada óbvia, entre os mestres primitivos holandeses e Jan Fabre.

²⁷ DE DUVE, op.cit.,115

²⁸ GIL, 2005: 87-118

Mas, para isso funcionar, o espectador precisa estar “de prontidão para ser esteticamente tocado”. As reações contrárias a esta estratégia que estamos analisando são fruto de um outro tipo de prontidão: a defesa do território, a proteção contra a profanação do “templo sagrado”. A política do Louvre em favor da arte contemporânea, para aqueles defensores da aristocracia do gosto, é uma espécie de alta traição, na medida em que o dispositivo de poder que é o Louvre lança mão de uma estratégia – de dentro do seu próprio dispositivo – contra o seu próprio poder de ser uma fortaleza das Belas Artes. Giorgio Agamben expõe em *O que é um dispositivo* uma conceituação de dispositivo que pode ser proveitosa para pensarmos esta situação específica e como a exposição de Fabre no Louvre pode ser uma forma interessante de profanação. Um dispositivo seria então:

“Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.”²⁹

Vamos então propor a substituição da expressão “seres viventes” por “público” na frase acima, para testar nossa proposta de pensar o museu como um dispositivo. O museu – enquanto instituição ou parte de uma rede de instituições afins – teria então, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos do público. Vamos supor que o museu, com toda a sua carga de história, sua dinâmica de funcionamento, a iluminação específica das suas salas, os esquemas de segurança, as faixas amarelas, as lojas de souvenirs, tenha sacralizado as obras, colocando-as em um lugar em que a relação do público é de reverência e respeito, ou de desejo de consumo, na mesma medida em que é subjetivamente distante.

Em *Elogio da profanação*³⁰, Agamben usa a ideia do museu como exemplo de lugar típico da “impossibilidade de usar”. Ele não se refere concretamente ao museu como estamos fazendo nesta pesquisa, mas ao museu como uma representação de uma “dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é”, em que é clara “a impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.” Mas o

²⁹ AGAMBEN, 2010: 40

³⁰ AGAMBEN, 2007: 65-79

caso é que, mesmo que Agamben não tenha a intenção de fazer uma afirmação sobre os museus de fato, sua análise nos serve perfeitamente para pensarmos numa situação em que as obras estão em uma dimensão separada.

O sagrado é o que foi subtraído ao livre uso dos homens. Com isso, não queremos dizer que as obras estejam em um lugar sagrado no sentido de religioso, mas apenas que elas talvez estejam em um lugar, por assim dizer, protegido, intocável, um lugar na história da arte que estaria separado da arte contemporânea, distante da realidade do mundo atual. Por “livre uso” vamos entender, nesta proposição, a relação do público com as obras, o olhar do público para as obras.

Agamben aponta que aquilo que foi separado e capturado pelas estratégias dos dispositivos, aquilo que foi sacralizado, como se pertencesse de algum modo a outra esfera, pode ser liberado e restituído ao uso comum, por uma operação de profanação. A profanação é a restituição ao livre uso e propriedade dos homens, ou seja, é uma espécie de contradispositivo. Ele aponta que a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também através do jogo, pois o jogo tem sua origem na esfera do sagrado, mas ao mesmo tempo é o que permite a sua inversão. O jogo “faz desaparecer o mito e conserva o rito”, ou, “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente.”³¹

A curadoria do Louvre pode então ter feito um gesto de profanação, com um projeto que procura restituir à relação com o público, ao olhar dos homens, as obras que foram colocadas em outra esfera, que talvez tenham perdido o seu sentido, como aponta Loyrette em seu texto de apresentação do catálogo. A profanação aqui é uma forma de produzir um corte no tempo, numa determinada ideia de história da arte, num imaginário engessado de uma cronologia linear e sagrada. A curadoria do Louvre joga com as suas próprias regras. A presença de uma escultura “estranha”, por exemplo, em uma sala a princípio intocável, é uma cartada que aposta na desmitificação da própria sala.

O Louvre pode parecer um lugar de livre mirada, frequentado por gente do mundo todo, por uma massa de turistas não especializados em arte. Mas a esfera da experiência turística no museu é condicionante, pinta uma falsa vivência, uma

³¹ AGAMBEN, op.cit., 67

experiência estéril com a arte. Está tudo previsto para o passeio dos espectadores, que devem se sentir cultos e à vontade. Todo o dispositivo do museu não parece lhes fazer nenhuma pergunta. Pelo contrário, o museu oferece audio-guide, um guia de pensamento que dá as respostas antes que qualquer pergunta seja formulada, que informa, mas que também tranquiliza. A exposição de Fabre atua como um contradispositivo, principalmente pela sua estratégia de montagem, que não separa a exposição em uma determinada sala, mas intercala as obras de Fabre com as obras do acervo permanente do Louvre sem nenhum dispositivo de apresentação diferenciador. As obras de Fabre acabam por se destacar por sua dessemelhança às demais, por suas próprias características, seus materiais. Não há nenhuma sinalização que aponte: “isto é contemporâneo”.

É claro que a parte do público mais informada, mais atenta às notícias e eventos das artes na cidade, teve acesso à informação sobre a exposição e pode ir ao Louvre para ver *O anjo da metamorfose*. Mas grande parte do público de cada dia do Louvre está de passagem pela cidade e não necessariamente espera o que pode encontrar. No entanto, o museu preparou uma iniciação para a exposição de Fabre, uma inauguração com atividades formativas, apresentando o artista e a complexidade da sua obra.

Na inauguração da exposição, foram realizados debates e palestras, com a presença de Fabre e de diversos comentadores de sua obra. Além disso, foi exibido o filme *Les Guerriers de la Beauté*, de Pierre Coulibeuf, realizado com Fabre e alguns de seus principais colaboradores como Els Deceukelier e William Forsythe. Diversos registros de performances realizados no início de sua carreira, curtas-metragens dos anos 1970 e vídeos de trabalhos mais recentes foram exibidos e discutidos no interior do museu. A semana de abertura contou ainda com uma performance de Fabre, criada especialmente para o Louvre.

Art kept me out of jail, com o título original em inglês, foi realizada na Galerie Daru e, com transmissão ao vivo em telões ao ar livre para quem não conseguiu comprar ingresso, na Cour Napoléon. Junto às efígies romanas, sarcófagos e peças da Antiguidade Clássica da coleção Borghèse, Fabre faz referência ao famoso gangster francês Jacques Mesrine – conhecido por seus disfarces – em uma performance, uma encenação de cinco horas de duração, em

que o artista interage com as obras e o público, caracterizando-se em diversos personagens. Jacques Mesrine é considerado por Jan Fabre como um de seus “velhos amigos”, figuras com as quais ele se identifica mesmo sem tê-las conhecido ou convivido com elas de algum modo. Fabre retratou essas personalidades na série *Amigos*, uma série de desenhos feitos com caneta Bic na década de 1980, da qual Mesrine faz parte. Na cena final de *Art kept me out of jail*, o personagem é baleado e morto aos pés da Vitória de Samotrácia. O curioso é que Thierry De Duve, em um de seus ensaios citados anteriormente, comenta:

“A ideia de que daqui a quinhentos anos o urinol de Duchamp vai estar, se tudo correr bem, ao lado da Vitória de Samotrácia no Louvre deve nos deixar totalmente perplexos.”³²

O urinol de Duchamp não está lá. Realmente, é pouco provável que venha a estar, mesmo em quinhentos anos. Mas ninguém pensaria que um artista contemporâneo estrangeiro, multidisciplinar e polêmico estaria lá, encenando a morte de um gangster francês, mesmo que episodicamente – sendo o caráter episódico uma característica fundamental do jogo. Fabre já inicia seus trabalhos no Louvre jogando com a imagem de impostor, de invasor, e proporcionando aos seus opositores o prazer de vê-lo (mesmo caracterizado como um personagem) sendo baleado enquanto perpetra sua invasão. De certo modo, ele comenta a reação à sua exposição no momento mesmo da inauguração da sua exposição.

É preciso ver o humor na escolha de Fabre para a sua performance de inauguração, mesmo que ela também tematize alguns de seus temas mais “sérios” – a morte, a transformação física como disfarce e modo de sobrevivência, ou seja, a metamorfose – e como ele propõe uma reflexão sobre a relação do artista com o museu. O público ali presente, diferentemente do público da exposição permanente, não encontrou a obra de Fabre por acaso. Para a performance de abertura, os ingressos foram vendidos separadamente.

Mas a análise da exposição que será feita nos próximos capítulos terá como prioridade a exposição permanente, que pode ser vista pelo público de visitantes do cotidiano do Louvre, que conta com um público muito heterogêneo,

³² The idea that in five hundred years Duchamp’s urinol will, if all goes well, be next to the Victory of Samothrace in the Louvre should leave us totally perplexed. DE DUVE, 2001:51

que muito provavelmente não procuraria ver uma exposição deste artista, de modo que a exposição de Fabre tem um dado de surpresa para a maioria dos seus espectadores.



Figura 1. Art kept me out of Jail.

3. Um percurso labiríntico

Para traçarmos uma apresentação das obras de Fabre expostas no Louvre, descartamos a possibilidade de um percurso linear. A única linearidade possível seria aquela da ordem das salas em que as obras estão expostas, pois não há, na montagem da exposição, na distribuição das obras, uma lógica de sucessividade – embora a obra que abre a exposição possa ser tomada como um prólogo, uma instalação inaugural de um percurso para o espectador. Além disso, poderíamos tomar como exemplo as metamorfoses de Ovídio, apresentadas pelo poeta numa narrativa não-linear, constelativa. É como constelações que vamos tentar organizar as obras de Fabre para podermos apresentá-las, criando conjuntos mais ou menos coerentes.

Como a descrição e a análise das obras nesta pesquisa são feitas não apenas pelo estudo, mas também pela memória da exposição, e para que o relato da experiência do percurso se faça com propriedade e criatividade, é preciso dar curso à natureza tortuosa da rememoração e optar por recortes e agrupamentos que de antemão sabemos que não poderão dar conta de um fechamento. As obras de Jan Fabre podem ser divididas a partir de seus temas, procedimentos ou materiais, mas estas divisões se entrelaçam, se cruzam e se sobrepõem. Ainda assim, pela necessidade de estabelecermos uma metodologia, optamos por uma divisão que procura aliar estas duas instâncias – as questões temáticas, discursivas, e os materiais –, com a ressalva do caráter insuficiente destas categorias, procurando chegar a conceitos operatórios para uma análise da exposição.

A escrita é forçosamente linear, mas lidamos com um objeto de estudo que nos impulsiona a um percurso labiríntico, no qual o que está em jogo não é encontrar a saída, mas vivenciar a passagem por ele, explorar seus corredores e percorrer as possibilidades de seus caminhos. A opção pela imagem do labirinto para este percurso se inspira numa exposição anterior de Fabre, uma mostra de toda a sua filmografia de 1978 a 2002: *Gaude Succurrere Vitae*, realizada em

Ghent, Bérghamo, Barcelona e Lyon em 2002. Thierry Raspail, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Lyon, comenta a estrutura da exposição:

“Desde o final dos anos setenta, Jan Fabre fez mais de vinte filmes em 8, 16 e 35 mm em película ou em vídeo. Em 2002, ele projetou dezesseis destes filmes, todos os que ele tinha guardado, e os encenou na forma de uma exposição. Deste modo, ele criou um momento único do cinema, uma suspensão do ajuizamento, uma digressão labiríntica em treze etapas, alternando projeções em uma ou mais telas, habilidosamente organizadas em desordem cronológica.”³³

A exposição de Fabre no Louvre também aposta na desordem cronológica, e nós apostamos, para a exposição desta pesquisa, no fio da digressão labiríntica, procurando com isso uma espécie de sintonia criativa entre metodologia e objeto de estudo. Tendo em vista o apreço do artista pela imagem do labirinto, parece apropriado que entre as ações inaugurais de *O anjo da metamorfose* – além da sua já mencionada performance inicial, que estabeleceu uma relação dinâmica e movimentada com o espaço – tenha sido apresentado, entre outros vídeos, o filme *Les Guerriers de la Beauté*, do cineasta e artista visual francês Pierre Coulibeuf, realizado com Fabre e alguns de seus principais colaboradores como Els Deceukelier e William Forsythe. *Les Guerriers de la Beauté* ou *Os guerreiros da beleza*, é um filme-labirinto, pois caminha por imagens e referências do imaginário de Jan Fabre com a dinâmica de um andar por um labirinto. No filme, Els Deceukelier, vestida de noiva, é uma espécie de Ariadne, que conduz o espectador pelas imagens que Coulibeuf apresenta para traduzir, à sua maneira, os temas de Jan Fabre. O filme é dirigido por Coulibeuf, mas é realizado em parceria com Fabre, que recria ambientes que fazem referência às suas peças de teatro e de dança. Há, portanto, uma co-autoria neste filme.

O historiador da arte, crítico e curador italiano Germano Celant também vai apresentar a obra de Fabre como um labirinto, em seu artigo *Um guerreiro da beleza no labirinto das imagens*:

“A matriz de Jan Fabre reside no labirinto, um reino secreto caracterizado por um percurso sacrificial onde o artista procura por si mesmo. Sua arquitetura, feita de objetos e de corpos, de escritos e de sons, de linhas e de cores, é uma construção

³³ Since the end of the seventies Jan Fabre has made more than twenty films on 8, 16 and 35 mm stock or in video. In 2002 he screened sixteen, which were all that he had kept, and staged them in the form of an exhibition. In this way he created a unique moment of cinema, a suspension of judgement, a labyrinthine digression in thirteen stages, alternately single- and multi- screen, skillfully put together in chronological disorder. RASPAIL, 2006: 227

elementar, enraizada nas profundezas. Uma construção difícil, complicada, erigida sobre a montagem misteriosa de um percurso entre o racional e o irracional, onde a esperança e a angústia, a obsessão e a loucura, o prazer e a alegria, se unem para despertar as imagens.”³⁴

É por este percurso que o visitante do museu é convidado a vivenciar a exposição de Fabre no Louvre. Não há uma apresentação informativa das obras, uma forma de expor que explique ao espectador as suas origens ou a sua localização em um determinado contexto; pelo contrário: misturadas às obras do acervo permanente, sem ordem cronológica ou outra categorização a priori, as obras estão posicionadas de uma maneira aparentemente intempestiva, embora a montagem da exposição tenha sido minuciosamente preparada. A sensação labiríntica talvez seja fruto do esforço da rememoração, em cujo percurso passamos várias vezes pelo mesmo local, esquecemos o caminho que fizemos antes, voltamos a passar mais de uma vez por uma entrada que ignoramos, e frequentemente nos vemos presos em determinado círculo. No percurso da exposição, a sensação de estar em um labirinto (sensação que o próprio museu já proporciona, pela sua dimensão mesma) parece ser desencadeada pela recorrência de materiais em obras diferentes, ou pela repetição de imagens em diferentes dimensões, que despertam uma sensação de déjà-vu, provocam a rememoração de imagens de salas anteriores.

A inauguração da exposição também contou com um colóquio com diversos convidados, ilustrado por registros em vídeo de performances e filmes da juventude de Fabre³⁵. Com isso, a curadoria da exposição procura colocar em jogo a história do próprio Fabre, proporcionando ao público a oportunidade de fazer uma espécie de arqueologia da obra deste artista, que traz à tona alguns registros de suas primeiras obras, apresentados em debates com pesquisadores que têm familiaridade com o seu trabalho. Sobre as suas performances dos anos 1970 e 1980, apresentadas em vídeo nesta ocasião, podemos dizer que, com elas, Fabre pretendia lançar questões para a arte, mostrava sua preocupação em lidar com a

³⁴ La matrice de Jan Fabre réside dans le labyrinthe, un royaume secret caractérisé par un parcours sacrificiel où l'artiste se cherche lui-même. Son architecture, fait d'objets et de corps, d'écrits et de sons, de lignes et de couleurs, est une construction élémentaire enracinée dans les profondeurs. Une construction difficile, enchevêtrée, érigée sur le mystérieux assemblage d'un parcours à mi-chemin entre le rationnel et l'irrationnel, dans lequel l'espoir et l'angoisse, la hantise et la folie, le plaisir et la joie se mêlent pour éveiller les images. CELANT, 2001: 73

³⁵ No material informativo disponível para consulta após a realização da exposição não consta informação sobre quais filmes ou registros de performances foram apresentados nesta ocasião.

história da arte, com o fato de que a história da arte pode ser um fardo pesado para o artista, como aponta a pesquisadora francesa Sylvie Ferré em artigo publicado no catálogo de *Homo Faber*:

“Suas primeiras performances são uma reação contra os anos de estudo e questionam abertamente a arte. O peso da história é um fardo; cada obra de arte tem que demonstrar que pertence à grande tradição artística. E todos nós sabemos o quanto a pintura flamenga e holandesa é impregnada de tradição (Brueghel, Bosch, Vermeer, Rembrandt...). Jan Fabre questiona toda essa história, a começar pelo inspirado ponto de vista de Duchamp e seus readymades.”³⁶

É importante mencionar esta lida com o peso da história, com o qual Fabre não lida como um fardo, mas como uma fonte de inspiração. No início dos anos 1980, Fabre foi para os EUA e realizou performances em diversas cidades, incluindo Nova York, preocupando-se em fazer registros em foto e vídeo. Sua homenagem mais declarada a Duchamp foi realizada em Milwaukee: *Sea-Salt of the Fields* (tradução para o inglês das partes do nome do artista Mar-Cel Duchamp), uma performance com sal, anagramas, jogos de palavras e um tabuleiro de xadrez (Duchamp era jogador de xadrez). Nesta performance, Fabre faz do sal refinado, além do jogo com as palavras, o seu material para desenhar e escrever no chão. Este é um exemplo de como ele entrelaça o discursivo e o plástico: o sal, que na sua performance é “Sea-Salt”, ou seja “Marcel”, o seu tema, é o material que ele manipula para materializar o discurso.

Os registros em vídeo de performances de Fabre são vários e funcionam como um meio de acesso aos seus primeiros experimentos com materiais que se tornaram determinantes para a sua obra, como a tinta de caneta Bic azul, o sangue e os fluidos corporais. No entanto, seus filmes – que não são simplesmente registros, mas filmes mesmo – constituem um desdobramento menos conhecido da sua obra. Menos conhecido e menos explorado. Ele participa de muitas exposições, individuais e coletivas, está sempre criando obras visuais. Suas obras de artes cênicas, a que também se dedica desde o início da sua carreira, são muitas e estão sempre em circulação. Já os filmes são poucos, se comparados com o

³⁶ His first performances react against the years of study and openly question art. The weight of history is a heavy burden; every work of art has to demonstrate that it belongs within the great artistic tradition. And we all know how deeply Flemish and Dutch paintings are steeped in tradition (Brueghel, Bosch, Vermeer, Rembrandt...) Jan Fabre questions all of this history, starting from the inspired standpoint of Duchamp with his ready-mades. FERRÉ, 2006: 125

restante da sua produção artística, e não são fáceis de encontrar, não estão disponíveis na Internet, como muitas imagens de suas esculturas, e não podem ser comprados, como os livros com os seus textos de teatro e os catálogos das suas exposições.



Figura 2. Still do filme Les Guerriers de la Beauté, de Pierre Coulibeuf.

3. 1. Filmes

Depois dos primeiros eventos de inauguração, apenas três filmes permaneceram disponíveis ao público, dispostos em diferentes pontos da exposição. Um deles é um filme-solo de Fabre, o outro é o registro de uma performance em duo e o terceiro que vamos analisar é um filme em que ele está com dois amigos.

Mostrados em televisores instalados nas paredes do museu, estes filmes são como janelas para a mitologia própria de Jan Fabre. Eles não estão em exibição em salas escuras com poltronas. Para assistir um vídeo do início ao fim, o espectador precisa ficar parado, de pé, por vários minutos diante do televisor. Eles não estão expostos de uma maneira convidativa para o espectador. Diante de tantas obras que só estão expostas ali naquele museu, a ideia de assistir a algo num televisor não parece adequada à visita ao museu.

Fabre realizou mais de vinte filmes desde o final dos anos 1970, muitos dos quais são registros de performances. Poucos foram pensados apenas como filmes. *Lancelot*³⁷, instalado na sala 8, é um desses casos. O filme apresenta um motivo recorrente na obra do artista, o que ele chama de “cavaleiro do desespero”, uma metáfora da ideia que Fabre tem do artista, da condição do artista, que quer mudar o mundo com suas ideias, sua mente, sua alma. Apesar de não assinar a direção (que é de Patrick Otten e Didier Frateur), o filme é de autoria de Fabre, é idealizado por ele – e quase poderíamos dizer que ele mesmo é o tema do filme. Trata-se de uma espécie de filme-performance, em que Fabre luta consigo mesmo, vestido com uma armadura medieval, empunhando uma espada que parece bastante pesada. A locação em que o filme foi feito lembra o interior de um edifício medieval, escuro, com paredes de pedra.

³⁷ *Lancelot* (2004). Filme a cores, super-16mm, duas telas, 8 minutos e 17 segundos. Performer: Jan Fabre. Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Lyon.



Figura 3. Still do filme *Lancelot*. Foto: angelos.be

A performance, para Fabre, é um ato solitário de batalha consigo mesmo, uma forma de testar a si mesmo, sua resistência física³⁸. Sua relação de interesse com Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade se manifesta como uma crueldade para consigo mesmo, uma crueldade pessoal, como uma espécie de autoprovação, na sua atitude como performer e na sua relação com atores e bailarinos. A exaustão, o cansaço físico, a repetição de um mesmo movimento por longos períodos em um espetáculo, podem ser exemplos deste pensamento. É visível o esforço físico dos atores e bailarinos nos seus espetáculos. Em seu primeiro espetáculo, *Het is theaer zoals te verwachten en te voorzien was* (Isto é teatro como já se esperava e estava previsto), de 1982, a duração é uma questão: oito horas ininterruptas, o que sugere não só para os artistas, mas também para o público, um esforço de autossuperação física. *Lancelot* coloca em jogo a imagem do esforço auto-infligido e da resistência a si mesmo, questões que costumam ser

³⁸ Ver depoimentos no documentário *Le chevalier du desespoir*, de Anaïs & Olivier Spiro. Parte 1 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YKTQKUNtbpQ&feature=related>

mais desenvolvidas na performance do que no teatro. As obras de Fabre que podem ser consideradas de artes cênicas ou performativas são difíceis de categorizar justamente por misturar elementos característicos de cada uma delas. Um sinal disso é o próprio título desta primeira obra – Isto é teatro como já se esperava e estava previsto – que tem elementos, como a longa duração, por exemplo, que não se espera no teatro. Não está previsto que um espetáculo de teatro dure oito horas sem intervalo.

Lancelot também revela o interesse pela temática medieval – o que se dá a ver na locação, no figurino, e na ação mesma do personagem-ator-performer de estar em uma luta de espada. Algumas esculturas de Fabre, figuras em armaduras ou peças que parecem partes de uma armadura, também remetem à imagem do cavaleiro medieval. Este interesse se expressa de maneira grandiloquente em alguns espetáculos de Fabre, em especial em *Je suis sang* (Eu sou sangue), criado em 2001 para o Festival de Théâtre D’Avignon, inspirado nos escritos de Artaud.

Assim, *Lancelot*, além de apontar para as artes cênicas na obra de Fabre, é um filme que ilustra o pensamento de Fabre sobre a condição do artista, “cavaleiro do desespero”, “guerreiro da beleza”, introduzindo o tema do cavaleiro e a atitude de embate do artista consigo mesmo. Em outro espetáculo também realizado em Avignon, *Histoire des larmes* (História das lágrimas), escrito e encenado por Fabre em 2005, em francês e latim, há um trecho em que o Cavaleiro do Desespero se apresenta, “com sua alma medieval”:

“Nós somos os cavaleiros do desespero / E a nossa missão é / acreditar / na esperança insana / na esperança absurda / na esperança cavalheiresca / O desespero é o guia / do impossível / Nós lutamos pela alma / Nós lutamos para salvar a Idade Média da Renascença / Nós lutamos contra / os olhos alados / que são surdos”.³⁹

Pronunciada diretamente para o público por um ator cujo tipo físico não é muito diferente do próprio Fabre, a fala acima citada revela uma vontade de resgate, de retorno a uma subjetividade perdida. Fabre explica⁴⁰ que, na Idade

³⁹ Nous sommes les chevalier du désespoir / Et notre mission est / de croire / en l’espoir insensé / l’espoir absurde / l’espoir chevaleresque / Le désespoir est le guide / de l’impossible / Nous luttons pour l’âme / Nous luttons pour sauver le Moyen Âge de la Renaissance/ Nous luttons contre / les yeux ailés / qui sont sourds, *L’Histoire des larmes et autres pièces*. FABRE, 2005: 31

⁴⁰ Ver depoimento do artista no documentário *Le chevalier du désespoir*, de Anaïs & Olivier Spiro. Parte 3 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2DI6XeZxMU8&feature=relmfu>

Média, a audição seria um dos sentidos mais significativos, e que o Renascimento passou a ênfase para a visão. Enquanto vivemos em um mundo de forte apelo visual em todos os aspectos, Fabre quer enfatizar a atividade do ouvido, que escuta tanto o mundo exterior quanto o interior do corpo, ou seja, ele apela para o resgate de uma sensorialidade que demanda certa introspecção.

Em *Lancelot*, destaca-se a partitura sonora da armadura e do embate de espadas, pautada pelo som mixado de insetos noturnos, da respiração ofegante do cavaleiro, das suas interjeições de dor. Além de estar lutando consigo mesmo – não aparece no filme um adversário para esta luta –, o artista se impõe a dificuldade da lida com a armadura que, além de ser pesada e representar um empecilho à sua mobilidade, parece machucar seu corpo na movimentação e nas quedas, como vemos pelo enquadramento do seu rosto com expressão de desconforto.

Na sala 8, onde está exposto o vídeo de *Lancelot*, há, entre outras pinturas alemãs dos séculos XV e XVI, como um autorretrato de Dürer, uma tela de Hans Baldung Grien, que integrou o atelier de Dürer. Grien se interessava pela iminência da morte e pintava cenas de bruxaria. Ele introduziu na pintura alemã a temática sobrenatural e erótica e, assim, chamou a atenção de Fabre. A tela de Grien que se destaca para uma aproximação com as imagens de Fabre é *O cavaleiro, a jovem, a morte*. Nela, um cavaleiro montado em seu cavalo resgata uma jovem, cujo rosto não aparece, de uma possível representação da morte: uma caveira de uma forma mais animalesca que humana, que morde a barra do vestido da jovem. É como se pudéssemos ver, ali, um embate entre o cavaleiro do desespero e o anjo da morte, figuras recorrentes dos “*dramatis personae*” da obra de Fabre.

Além deste filme-performance, Fabre apresenta aos visitantes do Louvre um vídeo que é o registro de uma performance: *Virgem/Guerreiro*⁴¹, que realizou com Marina Abramovic em dezembro de 2004 no Palais de Tokyo. O vídeo foi apresentado na sala 19, umas das salas centrais da sua exposição, que comumente abriga, na disposição permanente do museu, pinturas flamengas do século XVII

⁴¹ *Virgin/Warrior* (2005) / *Virgem/Guerreiro*. Filme a cores da performance no Palais de Tokyo com Marina Abramovic e Jan Fabre. Quatro telas, 34 minutos e 22 segundos. Coleção do artista.

de grandes formatos, e que também recebeu a instalação⁴² – que também é de grande formato, tem quase oito metros de altura – em que a performance foi realizada.

A performance se deu no interior de uma grande vitrine, em que os dois artistas, vestidos com armaduras feitas por Fabre que remetem ao mesmo tempo aos exoesqueletos de besouros e às armaduras medievais, realizam uma determinada partitura de ações e movimentos: vestem as armaduras, respiram, se posicionam como insetos, coreografam uma luta, se abraçam, fazem referências a imagens como a Pietà e São Jorge, retiram as armaduras, cortam-se no braço esquerdo e no braço direito, escrevem com sangue na parede da sala frases como “It takes a lifetime to be a young artist”⁴³. No Louvre, dentro da vitrine, que está disposta no centro da sala e pode ser circundada pelos espectadores, há alguns objetos, indícios da realização da performance: réplicas das armaduras usadas pelos dois artistas na ocasião, *Oryctes Rhinocéros* e *Vespula Vulgaris*⁴⁴. Na superfície de vidro das paredes da caixa, há algumas lentes, que invertem o sentido e alteram a dimensão das imagens que são vistas através da caixa. Se um espectador está circundando a caixa, ele vê as telas que estão na parede do outro lado, mas, subitamente, aparece no seu campo de visão um fragmento distorcido de uma tela ou mesmo de um objeto no interior da caixa. A performance também foi vista com estes cortes no campo de visão do espectador.

A junção dos dois artistas é bastante interessante e pode ser vista como uma estratégia de Fabre para articular o seu lugar na história da performance. Fabre nunca havia feito uma performance em dupla até então – parece que ele fez um convite a Beuys, mas o projeto não se concretizou. Marina tem um longo histórico de performances realizadas em dupla com seu antigo companheiro Ulay, apesar de ser bastante conhecida por suas performances solo de antes (no início dos anos 1970) e de depois (do final dos anos 1980 em diante) deste período. Tanto Fabre quanto Marina estão ali enquanto ícones da performance, realizando

⁴² *Virgin/Warrior* (2004) / *Virgem/Guerreiro*. Vitrine de madeira e vidro com objetos. 770 cm x 310 cm x 445 cm. Coleção do artista.

⁴³ E preciso uma vida inteira para se tornar um jovem artista.

⁴⁴ *Oryctes Rhinocéros (pour moi)* (2003) / *Oryctes Rhinocéros (para mim)*. Metal, couro e algodão. 178 x 60 x 45 cm. Cópia para exposição; *Vespula Vulgaris (pour Marina)* (2003); *Vespula Vulgaris (para Marina)*. Metal, couro e algodão. 182 x 65 x 60cm. Cópia para exposição.

um duo de solistas, uma espécie espetacularizada, encenada, de performance. Enquanto executam uma partitura previamente combinada⁴⁵, a memória de performances anteriores dos dois artistas está em jogo nesta encenação.



Figura 4. Foto da performance Virgem/Guerreiro

Mas é importante fazer a ressalva de que esta performance foi concebida por Fabre. Marina participou como convidada, de modo que algumas características da performance estão mais ligadas ao universo de Fabre, enquanto outras parecem comuns a ambos. A luta medieval e as referências a insetos no formato das armaduras, por exemplo, são elementos muito característicos de Fabre, enquanto o sangue como indício de um sacrifício físico e simbólico, infringido ao corpo, podem ser reconhecidos de trabalhos anteriores de Marina e

⁴⁵ Como não há registro disponível do vídeo da performance nem um roteiro publicado ou acessível de alguma forma, e eu não recorro muito bem do vídeo na exposição, só pude analisar esta questão até um certo ponto, recolhendo relatos de artigos, ensaios, depoimentos na Internet, que não chegam a compor um material satisfatório.

de Fabre. A dimensão ritualística da performance parece comum a ambos, embora Marina recuse este elemento na sua prática atual em uma entrevista em que a pesquisadora Katia Arfara pergunta sobre a performance com Fabre:

“Eu não gosto especificamente da palavra ‘ritual’. Eu prefiro a palavra ‘processo’. Nas minhas performances, a repetição adquire uma grande importância. Ela me dá uma certa estrutura de tempo, me ajuda a manter o espírito concentrado. A performance *Virgem-Guerreiro/Guerreiro-Virgem* é fruto de um convite de Jan Fabre. A maior parte do conceito foi formulada por ele. É verdade que a performance no Palais de Tokyo tinha uma estrutura ritualística, mas esta dimensão não está presente na minha prática atual.”⁴⁶

Diante deste depoimento, podemos especular que Fabre colocou em jogo referências a imagens de conotação histórica, quase como citações não idênticas, das performances de Marina, mais que premissas que interessam a ambos naquele momento. A questão a ser pensada aqui, para além da materialidade da performance e da instalação no Louvre, interessa mais a essa pesquisa: Marina é muito mais um ícone da performance do que Fabre. Fabre se dedica a outras artes e é mais uma referência nas artes cênicas do que no universo da performance. Convidando Marina para fazer uma performance com ele, ele se insere em um contexto mais amplo, ele finca uma bandeira numa história em ele poderia ser visto como uma figura mais à margem.

Uma diferença que se pode apontar entre os dois artistas com relação à performance é que Marina facilita o acesso ao seu trabalho com o que ela chama de material de apoio, enquanto Fabre não disponibiliza facilmente os registros de suas performances. Fabre complexifica, fazendo um filme-instalação, não simplesmente um registro audiovisual, de modo que é preciso fazer da exibição do vídeo um evento. O vídeo da performance no Louvre, por exemplo, é apresentado em quatro diferentes televisores, em diferentes pontos da sala, o que proporciona mais uma dispersão que uma atenção, o que não deixa de ser uma forma particular de dar a ver o registro.

⁴⁶ Je n’aime pas spécifiquement le mot ‘rituel’. Je préfère le mot ‘processus’. Dans mes performances, la répétition acquiert une grande importance. Elle me donne une certaine structure du temps, tout en m’aidant à garder l’esprit concentré. La performance *Vierge-Guerrier / Guerrier-Vierge* était issue d’une invitation de Jan Fabre. La plus grande partie du concept était formulée par lui. C’est vrai que la performance au Palais de Tokyo avait une structure rituelle mais cette dimension n’est pas présente dans ma pratique actuelle. ABRAMOVIC apud ARFARA, 2005: 103

Na articulação da instalação, que constituiu uma espécie de cenário para a performance, com as réplicas das armaduras, que são como figurinos, e com o filme, forma-se uma junção de traços que localizam a performance de Fabre e Marina no passado, como se estes dispositivos situassem essa obra na história da performance, assim como aquelas outras obras no entorno, as pinturas holandesas, têm seu lugar na história da arte.



Figura 5. Detalhe da instalação Virgem/Guerreiro

O performer esloveno Emil Hrvatin, também conhecido como Janez Janša, comenta a forma como Fabre dispõe dos rastros das suas performances, que pode ser especialmente interessante para esta análise que estamos fazendo de *O anjo da metamorfose*:

“Fabre nos mostra mais uma vez que o que conta na arte da performance não é meramente a singularidade do evento, que muitas vezes leva à sua fetichização, mas que uma performance é um espaço de transcendência, um território neutro, onde as coisas são abertas, incertas. É por isso que, com Fabre, a articulação dos vestígios da performance é bem mais importante que a sua documentação. Os vestígios (...) estabelecem uma relação dual com o evento no qual foram produzidos: comemoram-no por um lado, distanciam-se dele por outro. Essa distância é necessária para a projeção reflexiva do espectador – o próprio espectador cria a imagem do evento do qual os vestígios derivam.”⁴⁷

Ou seja, se pensarmos, com Hrvatin, que a articulação dos vestígios é mais importante que a documentação da performance, entendemos porque Fabre não exibiu simplesmente o filme da performance na montagem da sua exposição no Louvre. A presença da instalação da grande vitrine na sala é bastante forte, seu apelo visual supera o registro em vídeo. Não há cadeiras à frente da tela para estimular o espectador a ficar assistindo. O vídeo é uma breve, embora importante, referência, que funciona mais como um estímulo à imaginação que um mecanismo de veiculação de um registro, tem uma função poética mais que informativa, na medida em que contribui para que o espectador crie a sua própria dramaturgia imaginária do que pode ter sido esta performance.

O terceiro vídeo disponível na exposição fica na sala 14, em meio a paisagens holandesas dos séculos XVI e XVII, pintadas por Jan Brueghel I. *O problema*⁴⁸ é um filme de 30 minutos realizado em setembro de 2001 por Jan Fabre com a participação dos filósofos alemães Dietmar Kamper e Peter Sloterdijk. Os três amigos, trajando fraque e echarpe branca, encontram-se em um campo aberto numa madrugada iluminada pela lua, poucos minutos antes do raiar do dia. Cada um dos três “atores” empurra uma grande esfera, que se parece com um globo terrestre feito de terra. Eles conversam em alemão enquanto o dia avança. Logo no início, um deles comenta que eles, filósofos, são descendentes do mito de Atlas, cujo castigo é carregar o mundo sobre os ombros.

⁴⁷ Fabre shows us again that what counts in performance art is not merely the singularity of the event, often leading to its fetishization, but that a performance is a space of transcendence, that it is middle-ground, where things are open, uncertain. That is why, with Fabre, the articulation of the remains of the performance is much more important than the document of it. The remains (...) establish a dual relation to the event in which they were made: commemorating it in one hand, distancing themselves from it on the other. This distance is necessary for the spectator's reflexive projection – the spectator is himself creating the image of the event from which the remains derive. HRVATIN, 2006: 176-177

⁴⁸ *The Problem* (2001) / *O problema*. Filme em cores, 16mm, duas telas, 30 minutos. Com Jan Fabre, Dietmar Kamper, Peter Sloterdijk. Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Lyon.



Figura 6. Still do filme O problema.

A imagem da figura que carrega uma esfera de um lado para o outro também pode ser associada à atividade do escaravelho (besouro muito citado por Fabre, que está sempre rolando uma bola de estrume), e ao mito de Sísifo. Sísifo é considerado por Albert Camus como “o herói absurdo”, dada a sua paixão pela vida, o seu ódio à morte, e o seu comportamento de revolta insubordinada – que levaram os deuses a puni-lo. O castigo de Sísifo é repetir sempre a mesma e despropositada tarefa: erguer até o alto de uma montanha uma rocha que, ao chegar ao cume, rola de novo até a planície. Sísifo foi condenado à repetição deste esforço, ao mesmo tempo árduo e inútil. Em alguma medida, Fabre também pode ser considerado um “homem absurdo”, por sua obsessão em criar, sua atividade incessante, as imagens delirantes que cria, o excesso de elementos que acrescenta a cada obra, a dimensão mesma de algumas obras, como instalações que demandam toneladas de mármore ou milhões de élitros de escaravelhos. É importante observar que a atividade de Sísifo é um castigo, assim como o são as

metamorfoses, em Ovídio, como aponta Luís Costa Lima em seu livro *História. Ficção. Literatura*.⁴⁹

A atividade do artista é semelhante ao “castigo” de Sísifo. Camus comenta esta ideia de castigo (do ponto de vista dos deuses) com certa ironia, afinal, sua leitura do mito não vê a tarefa de Sísifo do ponto de vista dos deuses nem do ponto de vista do castigo, mas pelo prisma do próprio Sísifo, diante do seu destino, como uma realidade da qual ele tem consciência – e essa consciência o torna superior ao seu destino. Ele escreve: “Pensaram [os deuses], com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança.” A ironia está no “com *certa* razão” que deixa subentendido que não é “com *toda* razão”. Camus apresenta a resignação clarividente de Sísifo, sua alegria silenciosa por ser dono de seus dias, por saber que não há outro destino para ele a não ser aquele seu destino pessoal: fazer o que tem que fazer, estar sempre em marcha. E declara: “É preciso imaginar Sísifo feliz.”⁵⁰

O artista começa tudo de novo a cada obra e, quando conclui, sabe que ainda vai ter que recomeçar muitas e muitas vezes, que vai recomeçar até o fim da vida. Ele também realiza tarefas que não têm “utilidade”, assim como o filósofo. Essas imagens estão em jogo no filme de Fabre: o encontro dos três, que seria “a ação do filme”, não tem uma finalidade para além do próprio encontro, que nada mais é que o rolar de uma bola. Ali vemos três Sísifos felizes – ou três homens metamorfoseados em escaravelhos, sendo o fraque o seu exoesqueleto. Mas eles se metamorfoseiam naquilo que de certo modo já são, ou seja, a metamorfose não é simplesmente uma transformação de um ser em outro, mas uma passagem de estágio, em que algo latente se materializa. É o que explica Costa Lima sobre uma das primeiras metamorfoses dos relatos de Ovídio: Júpiter transforma Licaon, um tirano “lupino” em sua selvageria, em lobo. Trata-se de uma “literatização da metáfora”.⁵¹ A vida do artista, bem como a vida do filósofo, é feita de acúmulo e de continuidade, de uma atividade ininterrupta, incansável, sobre os seus problemas, sobre as suas questões. Os problemas artísticos e filosóficos não são resolvidos, solucionados, eles são desenvolvidos, são postos em jogo, são

⁴⁹ LIMA, 2006: 239

⁵⁰ CAMUS, 2008: 137-141

⁵¹ LIMA, op.cit, 239

colocados no mundo. Eles são “tocados” para a frente. Quando Marilena Chaui aponta como a filosofia e a arte se aproximam no pensamento de Merleau-Ponty, ela aponta:

“O primeiro parentesco profundo entre filosofia e arte aparece: a obra de arte e a obra de pensamento são intermináveis. O pintor não pode parar de pintar, o músico não pode parar de compor, o poeta não pode parar de falar, o pensador não pode parar de pensar. Cada expressão engendra de si mesma e de sua relação com as expressões passadas e com o mundo presente a necessidade de novas expressões.”⁵²

O escaravelho também não pode parar. E com isso não dizemos que o movimento é ininterrupto, mas que a atividade é ininterrupta. No filme, os filósofos e os artistas, param, descansam, mas não se desapegam da sua bola de terra. Ela é o destino inexorável de Sísifo, eles vão estar sempre com ela, como o escaravelho vai estar sempre rolando alguma bola de estrume, enterrando uma pronta ou fazendo uma nova. *O problema* também apresenta uma espécie de “literatização” da metáfora do “problema”, com os três amigos conversando enquanto lidam com aquele objeto nada realista, tentando – um com a ajuda do outro – colocar este “mundo” sobre os ombros. O título faz referência à origem grega da palavra “problema”, cujo sentido literal é “algo que é empurrado para a frente”. Além de remeter às questões metafísicas e filosóficas, a metáfora reflete a própria condição humana, a pergunta pelo sentido da vida, especialmente se levarmos em conta que Kamper estava com uma doença terminal à época da filmagem, sabendo que tinha poucas semanas de vida.

A imagem do escaravelho que empurra para a frente a sua bola de estrume, associada ao mito de Sísifo e à atividade do artista e do filósofo, representa uma peça chave no pensamento de Fabre. Mas, além disso, o filme é uma homenagem à amizade entre artistas e filósofos, algo que é de extrema importância para Fabre, que também estabelece uma relação de proximidade com cientistas, especialmente entomologistas, devido ao seu profundo interesse pelos insetos. Há um outro filme de Fabre, que não entrou na exposição, um filme-instalação para duas telas, chamado *Uma consiliência*⁵³, em que os convidados a atuar com ele são

⁵² CHAUI, 2002: 166

⁵³ *A Consilience*. 2000, a cores, 16 mm, 2 telas, 32 min. Com: Jan Fabre, Dick Vane-Wright (Chefe de Entomologia (como uma borboleta)), Dr Rory Post (como uma mosca), Ian Gauld

entomologistas que vão participar do filme fantasiados como os insetos que pesquisam. *Uma consiliência* foi exibido pela primeira vez no Museu de História Natural de Londres em 2000. Filmado em uma sala do Museu que é restrita ao público, o filme mostra, de maneira lúdica, através de uma montagem, os cientistas se transformando nos insetos que pesquisam, depois dançam e conversam, ilustrando as suas teorias sobre estes insetos.

O conceito de consiliência é esclarecedor para a obra de Fabre. A pesquisa da consiliência – desenvolvida principalmente pelo entomólogo norte-americano Edward O. Wilson, que Fabre aponta como uma referência para estes filmes e para a sua obra – consiste no esforço de encurtar a distância entre as ciências naturais e sociais, e entre as ciências e as humanidades. Fabre se define como um “artista consiliente”, quando perguntado, em uma entrevista, sobre a relação de suas coreografias com a pesquisa com insetos:

“Para responder a esta pergunta, acho que vamos precisar lembrar que eu sou um artista consiliente. A consiliência é uma ferramenta que eu uso para reinterpretar as coisas. Imagine-se estudando entomologia, o comportamento dos insetos, a estratégia dos insetos. Então você observa o comportamento dos humanos, a estratégia adotada pelos humanos, e você encontra conexões. Seguindo estas conexões, você pode propor novas interpretações. (...) Às vezes eu uso as estratégias, as topografias dos insetos, a forma como eles lidam com o espaço, para criar a minha encenação no palco. É tudo uma questão de consiliência.”⁵⁴

Assim como Fabre parte dos seus estudos sobre os insetos, como cupins e escaravelhos, para criar desenhos, esculturas, coreografias, Edward Wilson partiu da sua pesquisa em mirmecologia, o estudo das formigas, para ampliar sua teoria a respeito da colaboração mútua entre as diferentes áreas científicas e de humanas. O fato de Fabre criar obras de diferentes áreas – dança, teatro, performance, instalação, vídeo, escultura, desenho, fotografia – é uma questão de consiliência, que poderíamos interpretar como uma atitude que descarta o isolamento entre as

(como uma vespa parasita), Martin Brendell (como um escaravelho), Dr Martin Hall (como uma mosca varejeira).

⁵⁴ To answers this question, I think we have to bear in mind that I am a consilient artist. Consilience is a tool that I use to reinterpret things. Imagine you are studying the field of entomology, the behavior of insects, the strategy of insects. Then you look into the behavior of humans, into a strategy employed by humans and you find links between them. Following this links you can give a new interpretation. (...) I sometimes use the strategies, the topographies of insects, the way they deal with space, to create my mise-en-scène on stage. It is all about consilience. FABRE apud SALAUD, 2009: 64

artes, mas que também não pretende fundi-las, apenas manter a comunicação entre elas, compartilhando procedimentos.



Figura 7. Registro do filme A consiliência

Mas o importante da referência a estes filmes para o entendimento da obra de Fabre – e, especialmente, da maneira como sua exposição foi montada no Louvre, com uma proximidade física entre as suas obras e as obras dos seus antepassados – é que a abordagem que ele propõe para estas trocas de saberes, para esta comunhão de pesquisas e questionamentos, é da natureza da amizade. Em *O problema*, o tom é aquele de uma conversa entre amigos, não de conhecedores debatendo teorias.

Em *Como viver junto*, encontramos nos apontamentos de Roland Barthes para seu curso no Collège de France, em que discute ideias sobre as relações de amizade, ou sobre as políticas da amizade, uma aproximação entre as sociedades de insetos e as sociedades dos homens: a aptidão para viver junto. Apesar de advertir que nunca se deve comparar seriamente traços de etologia animal com

traços de sociologia humana, ele aponta esse paralelismo que interessa à pesquisa sobre a obra Fabre:

“É certo que há paralelismos, principalmente entre duas séries: os invertebrados e os vertebrados. Cada série culmina (no eixo da inteligência) numa ordem mais bem-sucedida, marcada por uma aptidão ao Viver-Junto: os insetos (sociedades animais) e os homens (sociedades humanas).”⁵⁵

Em *O problema*, vemos homens exercendo o Viver-Junto, parodiando a atividade dos besouros, ou seja, rolando uma bola de estrume, que faz parte da vida cotidiana de um inseto, que, como eles, tem a habilidade da convivência, da partilha do território e das práticas envolvidas nesta partilha.

Com esta ideia de “Viver-Junto”, Roland Barthes não se refere aos relacionamentos a dois, como em *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas às relações de amizade, em diferentes contextos, os empreendimentos nos quais está em jogo a conciliação do coletivo com o individual, que conjugam independência e sociabilidade. Logo na primeira aula, Barthes se pergunta sobre a contemporaneidade – o Viver-Junto como fato temporal, não apenas espacial. Ele imagina um encontro entre Freud, Nietzsche, Marx e Mallarmé, tendo em vista que, durante vinte e sete anos, eles “viveram juntos”, ou seja estiveram vivos ao mesmo tempo. Ele especula:

“Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do Viver-Junto – “conversar”. (...) Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? O calendário não responde bem.”⁵⁶

Conversar é o que fazem estes dois filósofos e este artista contemporâneos: eles realizam, nas palavras de Barthes, o último índice do Viver-Junto. Mas Barthes também lança a dúvida do sentido mesmo da contemporaneidade e a complexidade inerente a este conceito. O calendário não responde bem, é o que ele diz. De forma que a contemporaneidade entre aqueles três amigos não é simplesmente o fato de que eles vivem ao mesmo tempo sobre a terra. Há outros filósofos, bem como outros artistas e pensadores, na contemporaneidade, com quem Fabre poderia fazer um filme. Mas não é o caso, pois há ali, não um simples

⁵⁵ BARTHES, 2003: 72

⁵⁶ Ibid., 11

“convívio”, mas um “Viver-Junto”. Há uma amizade, uma prática de afinidade, uma relação de outra ordem, que não é banal e não pode ser estabelecida a priori pelo calendário. Eles partilham um território que é a contemporaneidade. Eles habitam este território da interseção de alguma coisa, algum campo que de certo modo pode independar do tempo: o campo de um “problema”.

Diante destas especulações, e diante deste filme exibido dentro de uma das salas do Louvre, nos deparamos com outro possível paralelismo: se os outros artistas, cujas obras estão todos os dias expostas naquelas salas do Louvre, estão conversando, se suas obras estão de algum modo num Viver-Junto, ou se elas estão apenas catalogadas de acordo com uma taxonomia própria do museu. Pois a proposta de Fabre – e da curadoria do Louvre – é que as obras do artista convidado estabeleçam com as obras do acervo permanente um diálogo, ou seja, que elas conversem, ou, como diria Roland Barthes, que elas exerçam o índice último do Viver-Junto. A filiação (territorial) de Fabre a estes artistas dos Países Baixos está dada. Resta-nos questionar como se dá esta relação em uma situação de Viver-Junto, de que modo estas obras podem ser contemporâneas, de que maneira habitam o mesmo território ao mesmo tempo – ou então: que perguntas podemos fazer para esta proposta de contemporaneidade.

A amizade também foi conceituada por Giorgio Agamben, cujo ensaio intitulado *O amigo* apresenta uma leitura do estatuto ao mesmo tempo ontológico e político da amizade, na medida em que a sensação de existir implica uma sensação de com-sentir (na grafia utilizada por Agamben) a existência do amigo no sentimento mesmo da existência, de forma que a sensação do ser é sempre dividida, ou, digamos, partilhada. Empregamos na menção ao texto de Roland Barthes o termo partilha e agora o enfatizamos, apesar do tradutor de Agamben ter preferido o termo “com-divisão”. O termo partilha já carrega em si esta ideia de uma política do compartilhamento que também é uma divisão. Jacques Rancière, no prefácio ao seu livro *Políticas da escrita*, apresenta uma definição de partilha – quando define seu conceito de “partilha do sensível” – que nos parece interessante também para a conceituação de com-divisão que assinala o estatuto político da amizade em Agamben. Rancière observa que “partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição

em quinhões.”⁵⁷ A partilha da amizade é a partilha da ideia de mundo, da noção de existência. Agamben parte da *Ética a Nicômano*, de Aristóteles, em que a sensação de existir se dá em um com-sentir a existência do amigo. A amizade, portanto, não é uma relação entre sujeitos, é o ser dividido, os dois pólos da com-divisão, o com-sentimento do puro fato de ser – uma partilha sem objeto.⁵⁸

Assim, podemos pensar que a relação de Fabre com os artistas cujos quadros estão expostos nas salas das Escolas do Norte é uma relação de amizade. Não uma amizade prática, obviamente, pois a amizade não é uma categoria em que eles podem simplesmente ser circunscritos, classificados. Trata-se de uma “energia”, por assim dizer, uma frequência, entre o artista e seus antepassados, algo que os atravessa. A natureza da aproximação entre suas obras e as dos artistas no Louvre está nesta categoria escorregadia, de difícil definição. Afinal, o que é ser amigo? Em seu ensaio, Agamben situa o amigo na classe de termos não-predicativos, tendo em vista que não se pode definir uma classe a partir da condição de “amigo”, que se aparenta mais da classe dos termos filosóficos, que não têm uma denotação objetiva⁵⁹. A amizade não é uma propriedade de um sujeito, ela é uma relação, um estado “entre”.

Por isso não é possível equiparar Fabre e os artistas do acervo permanente do Louvre no sentido de uma análise de capacidades técnicas ou de excelência artística: não se trata disso, absolutamente. O que interessa no emparelhamento dessas obras dos séculos XV, XVI, XVII, XX e XXI é esta improvável amizade, uma partilha, o compartilhamento de um território – que não é apenas do espaço do museu, mas do campo da arte na cultura ocidental, no entendimento do espectador, que é capaz de ser habitado tanto pela *Vitória da Samotrácia* como por *Art kept me out of jail* – mesmo que provisoriamente.

⁵⁷ RANCIÈRE, 1995: 7

⁵⁸ AGAMBEN, 2010: 92

⁵⁹ Ibid., 83-84

3. 2. Autorretratos

Os autorretratos de Fabre são feitos em diversos gêneros, talvez gêneros híbridos, pois é difícil distinguir o que é uma escultura ou uma instalação, um desenho ou uma pintura, tendo em vista que o próprio artista não costuma fazer este tipo de segmentação. Nas suas obras de artes cênicas, por exemplo, teatro e dança estão intrinsecamente ligados. A análise dos autorretratos é interessante na medida em que eles apresentam a diversidade de materiais e de temas que vão aparecer em toda a exposição de Fabre no Louvre. É importante lembrar que a proposta da exposição, por parte do Louvre, também é a de trazer o olhar do espectador para as salas das Escolas do Norte, ou seja, para as pinturas feitas pelos conterrâneos de Fabre, seus antepassados, que ele considera seus mestres. Assim, apontamos que o autorretrato de Fabre que abre a exposição é praticamente uma alegoria da relação de Fabre com estes artistas, que pode ser percebida como uma espécie de prólogo. O autorretrato de “abertura” é *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*⁶⁰, uma montagem instalada no hall de entrada do segundo andar da Ala Richelieu, onde não se encontram outras obras além desta composição. Mas neste amplo hall, vê-se o título da exposição, *O anjo da metamorfose*, desenhado na parede, acompanhado de um breve texto introdutório da exposição.

Apontamos que este autorretrato abre a exposição, apesar de termos feito a ressalva de que não vamos desenvolver uma descrição de um percurso linear da exposição. Mas esta obra, por estar posicionada justamente no hall de acesso à parte do museu em que a exposição acontece e por estar instalada na parede em que está impresso o título da exposição e o texto introdutório, fica marcada como algo inaugural. A percepção dela fica gravada como início do percurso.

Esta obra é uma montagem, ou uma composição que une uma obra do acervo permanente do museu e uma obra da exposição de Fabre, e tem algo de teatral na forma como é disposta. Uma das partes desta instalação é uma escultura de cera (posicionada de costas para o público, de frente para a parede branca do

⁶⁰ *Ik laat mezelf leeglopen (dwerg)* (2007) / *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*. Aço, poliéster, cabelo, vidro, tecido, bomba, sangue artificial e roupas. 165 x 56 x 50cm. Coleção do artista.

museu, bem próxima a ela), que mimetiza a figura de Jan Fabre, seu corpo inteiro, vestido com uma roupa cotidiana: calça jeans e sobretudo. O “anão” do título não é uma descrição: a escultura de cera não é a de um Jan Fabre anão, ela tem 1,65m de altura, sendo apenas um pouco mais baixa que a estatura real do artista. Em frente a esta escultura de cera, emoldurada e pendurada na parede, está uma cópia de um retrato: *Felipe o Bom*, do pintor flamengo Rogier Van der Weyden. A escultura de cera está bem próxima à parede, de forma que o nariz da escultura está praticamente encostado no retrato, o que não impede que o espectador veja a semelhança do rosto deste modelo de cera com o rosto de Fabre.



Figura 8. Eu me esvazio de mim mesmo (anão)

O retrato copiado de Van der Weyden faz parte da composição de Fabre, ele não estaria exposto nesta parte do museu, apesar de fazer parte do seu acervo. Trata-se de uma cópia, pois o original foi perdido, mas o retrato está protegido por uma tela de vidro – o que o torna ligeiramente espelhado. No nariz da escultura de

cera, vemos uma gota de sangue, também feita de cera, que parece estar prestes a pingar no chão. No chão, aos pés deste corpo de cera, há uma poça de tinta de um vermelho escuro como sangue. Há um esforço de ilusionismo na feitura desta composição: parece que a poça vermelha no chão foi formada por este “sangue” que parece ainda estar escorrendo e pingando. Mas o sangue cenográfico não está de fato pingando e a poça não continua a crescer. No entanto, o simbolismo aparece: é do nariz do artista que sai o sangue que colore o chão do museu e o nariz é o ponto de contato com o quadro – não o olho, o que pode sugerir uma relação instintiva, sensorial, com as obras.

Fabre criou, no final dos anos 1970, uma instalação no quintal da casa de seus pais intitulada *O nariz* (1978), que ele descreve como um “território para projetos noturnos” (nome que também dá à série de desenhos realizados na mesma época): uma tenda em forma de nariz que funcionava como um laboratório, em que ele fazia experimentos com insetos e aranhas, equipado com um microscópio e outros instrumentos de pesquisa. Ele era a única pessoa que podia entrar naquele lugar, onde desenhava metamorfoses e distorções de insetos. Nos desenhos desta época, o nariz aparece como lugar de passagem do sangue. Jan Hoet, estudioso da obra de Fabre, especialmente de seus desenhos, descreve os projetos noturnos de Fabre:

“(…) uma tenda de cheiros, na qual ele tentava representar as sensações da realidade à sua volta. Isso já demonstrava a sua fascinação por insetos e sua metodologia da transformação, que caracterizaria sua prática artística posterior. Ele cavava o chão, retirava pequenos animais da terra, cheirava-os e transpunha estes cheiros específicos para uma imagem. Com uma barbaridade inocente, vermes, aranhas, mosquitos, moscas e besouros eram transfigurados em seres híbridos. Estas foram as primeiras metamorfoses.”⁶¹

A ênfase no nariz, portanto, não é uma escolha arbitrária nessa obra de abertura da exposição: ela aponta para o início de tudo, para o primeiro lugar criado por Fabre, para o primeiro território da sua produção artística. Vale atentar para o fato de que aquela que é considerada sua primeira obra não é um objeto,

⁶¹ A tent of scents in which he tried to represent the sensations of the reality around him. This already demonstrated his fascination with insects and his methodology of transformation, which was to characterize his later artistic practice. He dug in the ground, removed little animals from the earth, smelled them and transposed these specific scents into an image. With innocent barbarity, worms, spiders, mosquitoes, flies and beetles were transfigured into into hybrid beings. These were the first metamorphoses. HOET, 2006: 42-43

nem um desenho, mas um lugar, ou, como ele mesmo diz, um território, termo que implica um pertencimento ou uma relação vital com o espaço – uma relação de ocupação.

Com *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, Fabre apresenta a forma de diálogo que vai dar o tom de toda a exposição: duas partes em conversa – o antigo e o contemporâneo, o mestre e o aprendiz (e este é o sentido de “anão” no título): Rogier Van der Weyden e Jan Fabre. Esvaziando-se de si mesmo, ou seja, deixando esvair o seu sangue, ele homenageia os antepassados, ele se dedica, dispensa uma energia para esta relação, ou seja, estabelece uma espécie de amizade. O simbolismo do sangue também sugere uma ritualização deste início, uma forma talvez primitiva, talvez medieval, de pedir permissão para entrar neste território dos antigos mestres, uma atitude do cavaleiro romântico, que oferece seu sangue como prova da sua lealdade. Este é um autorretrato bastante mimético, ilusionista, em que o artista é retratado com semelhança precisa, quase em tamanho real. Nela o artista representa a si mesmo, apresenta ao público a visão que tem de si. Um trecho de *A obra de arte – Ensaio sobre a ontologia das obras*, de Michael Haar, pode ilustrar a ideia do autorretrato na obra de Fabre, especialmente este que está em questão:

“Quando o pintor representa a si mesmo pintando (como o fizeram Van Eyck e Velásquez), ou quando pinta seu autorretrato (como Dürer, Rembrant, e tantos outros), ele talvez não busque fechar o círculo do domínio de si, representar a cena da representação, como acreditava Foucault. Ele buscaria mais mostrar o enigma de seu incapturável olhar, a metamorfose do vidente em visível, mostrar que o espetáculo lhe escapa no momento mesmo em que ele o organiza, e que só é artista aquele que se entrega perdidamente a esta perda.”⁶²

Fabre está tematizando o seu olhar, a sua relação com os artistas cujas obras estão ali expostas. É como se este autorretrato fosse a carta de intenções da exposição, as regras do jogo de Fabre no Louvre. É quase uma espécie particular de *Étant donnés*, a obra realizada nos últimos vinte anos de vida de Duchamp, exposta apenas após a sua morte no Museu de Arte da Filadélfia em 1969. Trata-se de uma composição complexa, ilusionista e “retiniana”, como se referia Duchamp à característica que ele mais criticava na pintura. O título completo da

⁶² HAAR, 2007:100-101

obra, a que Calvin Tomkins se refere como “quadro em três dimensões”⁶³, é *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage*, ou seja, *Sendo dados: 1º a queda d'água, 2º o gás de iluminação*, uma das primeiras notas para *O grande vidro*, e que invocam dois elementos, água e gás, motivos desta que é considerada a sua obra mais importante. É como se Fabre nos apresentasse, com *Eu me esvazio de mim mesmo (anão,)* também um “quadro em três dimensões”, com uma cena ilusionista, em que ele nos apresenta: “sendo dados: 1º o artista contemporâneo, 2º a pintura flamenga”.

Fabre se coloca como aprendiz, homenageia os antepassados, mas não deixa de se espalhar, como a representação da poça de sangue no chão, manchando, simbolicamente, a imagem de assepsia do museu. A partir deste momento inicial, ele toma sua parte sem reservas e ocupa radicalmente o espaço. Uma composição quase idêntica a esta também esteve exposta no KMSKA, na exposição *Homo Faber*. Não foi criada para o Louvre, o que também é o caso da grande maioria das obras discutidas aqui. As demais obras de Fabre expostas nesta ocasião no Louvre também têm quase sempre um referente anterior, se referem a outra obra; podem ser uma variação ou parte de uma série, além de estarem expostas em relação com as obras dos grandes mestres da pintura flamenga, com a história da arte e a cultura da terra natal do artista.

Há ainda outra escultura, também uma composição de diferentes elementos, exposta na sala 1, que inicia as coleções de pintura francesa, onde está o *Retrato de Jean Le Bon*, de autoria desconhecida, datado do século XIV. Trata-se do primeiro retrato individual de que se tem conhecimento desde a Antiguidade. Mas no campo de visão do espectador, a obra fica isolada, não aparece em relação a outras obras que poderiam estar no seu entorno, como acontece em outros momentos da exposição. A escultura é posicionada sobre um praticável branco, próxima a uma grande janela, emoldurada por ela. É possível vê-la de dentro da sala 1 e também é possível ver sua silhueta de alguma outra janela do pátio interno da Ala Richelieu.

⁶³ TOMKINS, 2004: 501-516

Nesta sala encontra-se outro autorretrato de Fabre, *Eu, sonhando*⁶⁴, obra de juventude em que Fabre lança mão de um dispositivo complexo: representa a si mesmo e a seu antepassado, Jean-Henri Fabre, ao mesmo tempo, ou melhor, na mesma figura. Ele afirma que aquela figura ali representada é ele quando, no título, anuncia “eu”. Mas, pela semelhança, vê-se que se trata de uma representação de Jean-Henri Fabre, sentado à sua mesa de trabalho, com seu chapéu e seu microscópio, como se pode ver em um registro fotográfico de Jean-Henri enquanto ainda era vivo, e em um desenho de Fabre, da série de 1983, feita com caneta Bic Azul, intitulada *Os amigos*, que também traz desenhos de Jacques Mesrine (o gângster francês representado na performance de inauguração), Julio Verne, Marquês de Sade, Jim Morrison, Robert Stroud, entre outros. Jan Fabre desenha Jean-Henri Fabre na mesma situação, no mesmo cenário, por assim dizer, da fotografia e da sua escultura.



Figura 9. Eu, sonhando

⁶⁴ *Ik, aan het dromen* (1978) / *Eu, sonhando*. Manequim, roupas, mesa, cadeira, microscópio, gesso, presunto e tachinhas. 160 x 50 x 100cm (figura humana), 40 x 140 x 50cm (mesa), 20 x 12 x 10cm (microscópio), 70 x 50 x 80cm (cadeira). Coleção da Comunidade Flamenga no Museu de Arte Contemporânea da Antuérpia (MuHKA)

Neste segundo autorretrato, não vemos nenhuma representação visual do sangue, como vimos no primeiro. Mas o sangue não deixa de ser um tema, se levamos em consideração a relação de Jan Fabre com Jean-Henri Fabre – uma relação de sangue, de parentesco, de filiação. Diferentemente de Rogier Van der Weyden, antepassado em arte, Jean-Henri Fabre é antepassado de nome e de sangue. Há controvérsias quanto à veracidade do parentesco de Jan Fabre e de Jean-Henri Fabre, embora devamos considerar que Fabre afirma este parentesco, que ele insere essa realidade no seu universo de criação, como se tivesse “adotado” um antepassado ou como se tivesse inscrito seu nome na família de Jean-Henri. A filiação também acontece pelo interesse de ambos pela entomologia, pela ciência, o que os aproxima. É importante lembrar que Fabre fez amigos entre entomólogos, relação retratada no filme *A consiliência*. Jean-Henri teria sido o primeiro destes amigos escolhidos de Fabre. Arriscamos dizer, apostando na relação de parentesco, que é como se Fabre também apontasse para o fato de que há uma memória no sangue, uma afinidade que não é passada diretamente de pai pra filho, nos hábitos ou no cotidiano da criação em família, mas que pode se manifestar com a passagem de gerações, como se eles fossem uma família de insetos, em que as informações são compartilhadas entre a espécie, como se estivessem armazenadas em um grande computador.

Fabre representa Jean-Henri (e a si mesmo) no ato de realização de seu ofício, a pesquisa, embora aponte, no título, que está sonhando. Para Fabre, não há fronteiras muito definidas entre sonhar, pensar, criar, pesquisar. Em depoimentos e entrevistas, ele costuma dizer que sua vida é a sua obra porque ele nunca para de trabalhar, ou seja, de criar, de pesquisar. Em um de seus diversos artigos sobre Fabre, o escritor e ensaísta belga Stephan Hertmans usa como epígrafe uma citação dos diários do artista: “Eu vivo numa performance privada (...) Sou uma máquina de desenhar.”⁶⁵ Esta obra também poderia se chamar “Eu, desenhando”, “Eu, trabalhando”.

Cada centímetro da escultura é coberto de pregos dourados, com a ponta virada para fora, de maneira que todo o corpo, o chapéu, a mesa, a cadeira e o microscópio, tudo está revestido de uma mesma pele, que é como uma armadura,

⁶⁵ FABRE apud HERTMANS, 2003: 91

uma pele de porco-espinho, um exoesqueleto, como o dos besouros que são objetos de pesquisa de Jan e de Jean-Henri. Apenas os tornozelos da figura (bem como uma parte inferior dos pés da mesa e da cadeira) estão envolvidos com carne e plástico. Esse detalhe faz uma referência a um dito popular flamengo, “hy heeft het speck aan zyn been” (ter presuntos nas pernas), que quer dizer algo como “seguir o seu caminho, sem se dar conta dos obstáculos”: a segunda página da carta de intenções de Fabre nesta sua intervenção no Louvre. Com todo o respeito pelos antepassados, ele vai ocupar o seu espaço.

A aparência da carne, em contraponto ao exoesqueleto de pregos, revela a vulnerabilidade do corpo. A convivência das duas texturas tem uma nota de violência na sensação que proporciona ao espectador. A carne está presente em muitas obras de Fabre, mas na sua exposição no Louvre este material aparece apenas nesta obra. Esta escultura é o primeiro experimento do artista com este material, que se desdobrou em outras obras, como uma instalação de Fabre na Universidade de Ghent, numa exposição intitulada *Over the Edges*, em 2000, que colabora para a leitura de *Eu, sonhando*. Nessa instalação, chamada *Pernas esfoladas da razão*, o artista envolveu de presunto defumado (um produto local) e de plástico as grandes pilastras da entrada da Universidade, fazendo com que elas parecessem feitas de mármore vermelho quando olhadas de longe. De perto, a aparência da carne faz um contraponto com a racionalidade impressa na imagem da universidade e chama a atenção para a vulnerabilidade do homem, que nenhuma ciência anula. A transitoriedade da carne, da vida, é aparente. Em poucas semanas, a instalação começou a apodrecer e a cheirar mal, o que já estava previsto, naturalmente.⁶⁶

Parece que não houve uma polêmica quanto a isso e que já estava combinado que a instalação seria desmontada quando começasse a apodrecer. Fabre vê beleza na aparência da carne, assim como na imagem da morte. Não interessa a ele mostrar a carne putrefata, essa imagem literal, quase pornográfica – no sentido em que Roland Barthes diferencia o pornográfico do erótico em *A câmara clara*. Ele não tem a intenção de fazer uma obra que seja uma provocação declarada. Ele não se considera um provocador no sentido mais corriqueiro. A

⁶⁶ O conceito de carne será abordado de maneira mais aprofundada em outras obras, nas quais a carne não é um material, mas uma ideia, um conceito que pode ser trabalhado.

provocação se dá na poética das suas obras, mais que no seu impacto, no seu potencial polêmico. Especialmente nas suas obras de artes visuais. Nas artes cênicas, em que há uma atitude conservadora aparentemente ainda mais apegada às tradições que nas artes visuais, Fabre é mais polêmico, lança mão de artifícios mais espetaculares, mais esteticamente violentos. Nas suas performances de juventude, também podemos ver um ímpeto mais rascante. Mas nas obras de artes visuais parece que ele se preocupa bastante com a beleza – com a sua própria noção de beleza.



Figura 10. Pernas esfoladas da razão

A transitoriedade alia a aparência de vida da carne à sua condição de mortalidade, provocando a convivência das ideias de vida e morte: vida que se

metamorfoseia até a morte. A morte é visível na poética da carne, por assim dizer, na sua conhecida dramaturgia. A metamorfose, tema presente em toda a obra de Fabre e no título desta exposição, é a condição mesma da carne, no seu sentido material, literal. Bart Verschaffel, filósofo, professor de teoria da arquitetura em Ghent, que não concorda com essa interpretação da carne como símbolo de mortalidade, argumenta que a carne na obra de Fabre se associa à verdade e à profundidade, e que o cheiro da carne apodrecida evidencia que as pessoas só podem suportar essa noção de verdade em pequenas doses e em raras ocasiões. No seu artigo intitulado *O uso e o abuso da carne*, Verschaffel atenta para um fato imprescindível para a observação de *Eu, sonhando*, bem como de *Pernas esfoladas da razão*.

“Mas a figura também remete a um evento de uma das primeiras performances de Fabre, na qual ele primeiramente esfregou os pés de uma mesa e de uma cadeira com uma lixa e depois continuou, dando o mesmo tratamento a sua tíbia e panturrilha. Assim como o verniz foi lixado do pé da mesa até que se chegasse à madeira que estava por baixo, a pele foi esfolada de sua perna até chegar à carne.”⁶⁷

Assim, *Eu, sonhando* introduz na exposição um dado importante: algumas obras de Fabre são partes ou rastros de uma performance ou fazem referência a uma performance. Isso pode conferir às esculturas, filmes, instalações e desenhos presentes no Louvre um elemento que marca uma diferença entre as obras da exposição de Fabre e o acervo permanente do museu. É possível perceber que elas remetem a outros fazeres que constituem a obra. Não são “originais”, peças únicas que podem ser vistas na sua totalidade. Parece que falta uma parte, que o momento “original” já passou, aconteceu em outro lugar, apesar da evidência da presença física da obra.

O sangue, que foi representado cênica e simbolicamente em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)* e tematicamente em *Eu sonhando*, será visto como material, em *Autorretrato do enforcado*, desenho feito com o sangue do artista. *Autorretrato do enforcado* é uma pintura feita com o sangue de Jan Fabre, que representa um homem enforcado, pendurado em uma árvore, sangrando por várias

⁶⁷ But the figure also recalls an event from one of Fabre’s earlier performances, in which he first rubbed down the legs of a table and chair with sandpaper and then went on to give his shinbone and calf the same treatment. In the same way as the varnish was sanded off the table leg until he reached the wood underneath, the skin was rubbed off his leg until he reached the flesh. VERSCHAFFEL, 2006: 320

partes do corpo: vê-se a representação do movimento de um tiro, disparado de uma arma apontada para a sua cabeça, um prego entrando na sua testa, um punhal entrando no seu peito e um machado abrindo suas costas. No desenho, o sangue é representado em abundância. Há uma ideia de movimento. A árvore na qual a figura está enforcada também parece sangrar, afinal, o material usado para representar o sangue é o mesmo usado para o desenho da árvore: o sangue do artista. O tom do vermelho do sangue já seco sobre o papel é um vermelho amarronzado que parece remeter a alguns desenhos de Joseph Beuys dos anos 1950, feitos com cloreto de ferro. A assinatura do artista é reiterada e revalidada pelo material: é seu sangue no papel – prova mais legítima da autenticidade de sua autoria.



Figura 11. Autorretrato do enforcado

Na parte inferior do desenho, como uma legenda, há uma inscrição cuidadosa na sua forma, as letras são meticulosamente traçadas, na grafia que Fabre usa em vários outros desenhos. A inscrição diz: “Glorioso martírio do servidor da arte. Mártir nascido na Antuérpia, herético cruel oriundo da floresta, o servidor da arte foi pendurado numa árvore e atiraram nele sem parar com uma pistola. Vendo que ainda estava vivo, esquarteraram-no cruelmente.”

Na sala em que foi exposto este pequeno quadro, encontram-se pinturas em formatos pequenos (assim como o é o autorretrato de Fabre) que representam a figura de Cristo com suas marcas, com certa ênfase no sangue que escorre de seu corpo. Em uma miniatura em pergaminho de Jacquemart de Hesdin, holandês que viveu na França, que representa Cristo carregando a cruz, vê-se no fundo um homem enforcado numa árvore, exatamente como no desenho de Fabre, que por sua vez faz referência a uma de suas esculturas, *O enforcado* (que não esteve em exposição no Louvre, mas fez parte de *Homo Faber*). Realizada pela primeira vez em 1979, esta escultura apresenta um homem enforcado, pendurado, coberto de pregos dourados. A figura parece ser a do próprio artista, exatamente como ele é representado em *Sarcófago Conditus*, outro autorretrato, que o espectador encontra na sala 5. Assim, as referências deste *Autorretrato do enforcado* se cruzam com as telas do Louvre das quais se avizinha, e com outras obras de Fabre, em uma teia vertiginosa de referências.



Figura 12. Sarcófago conditus

Sarcofago conditus é uma escultura revestida com pregos dourados, o mesmo material de *Eu sonhando*, e também é constituída por uma mesa e uma figura humana. Mas, neste caso, a figura humana, parecida com Fabre, parecida com a escultura de cera de *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, está deitada sobre a mesa, representando um cadáver. A ideia da morte é sugerida pela própria composição, pelo título, e pelo seu posicionamento na sala, que pode ser percebido como uma disposição cenográfica, como uma montagem esquematizada por uma dramaturgia do espaço. A escultura esteve exposta na sala em que se pode encontrar obras de Hans Memling, aluno de Rogier van der Weyden e de Gérard David, que viveu em Brugges do século XV. A escultura de Fabre está no centro da sala, como se aquele corpo sobre a mesa estivesse ali para ser velado, o que sugere uma atmosfera de sacralidade e de recolhimento ao ambiente. Se levarmos em consideração os motivos das telas no entorno, pode-se dizer que a colocação daquela escultura ali associa o espaço a uma capela mortuária.

Em *Homo Faber*, no KMSKA, esta obra foi exposta logo abaixo do *Retábulo do arcanjo São Miguel cercado por um coro de anjos*, de um pintor anônimo da escola catalã do século XV, motivo também pintado por Gérard David e Hans Memling. São Miguel é conhecido como o anjo da morte na tradição cristã. Na hora da morte, ele desce e dá a cada alma a chance de se salvar antes de fazer a passagem, ele é aquele que leva a alma dos mortos para o céu. Ele é, portanto, um símbolo da metamorfose da morte. A figura em *Sarcofago conditus* é uma representação da figura de Jan Fabre como numa escultura funerária medieval feita à sua imagem, em sua imagem de morte, mas com um material que – no que pode se chamar um vocabulário de Fabre – sugere uma metamorfose. O dourado metálico dos pregos que envolvem toda a escultura lembra a crisálida, estágio de pupa, de casulo, das borboletas, em que elas praticamente não se movimentam: é o estágio anterior à metamorfose. Aquele que é representado como morto está, portanto, em estágio de metamorfose, encontra-se em um estágio intermediário, numa condição de suspensão.



Figura 13. O pequeno lutador

Na sala 12, um pequeno gabinete, Fabre apresenta *O pequeno lutador*⁶⁸, escultura pendurada no teto, que nos remete ao enforcado do desenho de sangue, apesar de não haver nenhuma corda em seu pescoço, mas apenas pelo fato mesmo de estar suspenso, pendurado. A escultura representa um menino lutador, é coberta de tachinhas douradas, o que lhe confere uma semelhança com *Eu, sonhando* e *Sarcófago Conditus*, revestidas predominantemente por pregos dourados, embora também com tachinhas. A imagem do jovem com o punho cerrado é a de um retrato de Fabre quando tinha doze anos, como ele explica em uma entrevista a Marie-Laure Bernadac para o catálogo da exposição:

“Eu estava parado de pé na rua, em posição de pugilista, com torrões de açúcar entre os dedos. Era uma atitude de revolta e de combate que faz referência aos escravos das plantações de cana de açúcar que vemos nas paisagens brasileiras do artista holandês.”⁶⁹

Ele está se referindo às telas de Frans Post, que retratou as terras exploradas pela Holanda no Brasil colônia, suas plantações de cana de açúcar e os escravos da agricultura canavieira, que estão expostas nesta sala. O catálogo da

⁶⁸ *De kleine Straatvechter* (1978-2006) / O pequeno lutador. Madeira, poliéster, tachinhas e pregos, torrões de açúcar. 140 x 60 x 60cm. Coleção particular.

⁶⁹ Je me tenais debout dans la rue, en position de boxeur, avec des morceaux de sucre entre les doigts. C'est une attitude de révolte et de bagarre qui pour moi renvoie aux esclaves des plantations de canne à sucre que l'on trouve dans les paysages brésiliens de l'artiste hollandais. FABRE apud BERNADAC, 2008: 106

exposição traz um detalhe de *Casas dos lavradores que plantam açúcar*, 1650-1655, tela que faz parte do acervo do museu, como parte de uma série de pinturas que retratam esse momento histórico e que pertenciam ao Príncipe Maurício de Nassau. A sala 12 também apresenta um recorte das artes gráficas dos artistas das Escolas do Norte e abriga uma das últimas telas de Brueghel, que retrata mendigos com deficiências nas pernas ou com os membros inferiores amputados. Parece haver ainda aqui um cunho de crítica às relações de exploração – seja ao sistema escravocrata das colônias holandesas pintadas por Post, seja às desigualdades sociais da vida urbana da Antuérpia nas telas de Brueghel. Esta obra foi restaurada para ser exposta no Louvre: é a primeira escultura de Fabre feita com este tipo de material, em 1978.

Fabre se apresenta também em um curioso autorretrato feito com um de seus materiais mais emblemáticos: a montagem de milhares de élitros de escaravelhos, carcaças de besouros de diferentes cores, formatos e tamanhos, sobre uma estrutura de arame. Ele usa este recurso de maneiras diferentes, o que vamos entender melhor quando nos detivermos sobre este material especificamente. Mas é importante mencionar logo de início na nossa pesquisa o cruzamento entre um material emblemático e o autorretrato, gênero, por assim dizer, característico das esculturas de Fabre, que acontece em *Autorretrato como coringa na Rua Ommeganck*⁷⁰.

Sobre uma plataforma branca, vê-se esta representação do coringa: uma escultura oca, feita de uma estrutura de arame coberta de escaravelhos, ladeada por dois cavaletes. A figura do coringa é aqui representada apenas da cintura pra cima. Na altura do que seriam os ombros desta figura, há uma espécie de cano (com o aspecto de um adereço improvisado, sem tratamento) que, com cada uma das extremidades apoiada em cada um dos cavaletes, sustenta a escultura, cuja base não toca o chão da plataforma. Isso faz com que este coringa, este bobo da corte, ao mesmo tempo pareça um espantalho e uma imagem de crucificação. Nesta escultura os escaravelhos escolhidos são multicoloridos, parecem artificiais,

⁷⁰ *Autoportrait en Joker dans la rue de l'Ommeganck* / Autorretrato como coringa na rua Ommeganck (1997). Escaravelhos sobre armação de arame. 120 x 80 x 100 cm. Linda et Guy Pieters.

pintados, conferem uma aparência lúdica à escultura, associados à imagem do coringa, do bobo.



Figura 14. Autorretrato como coringa

O coringa é uma figura do baralho, do jogo, que Fabre vai tematizar em outras obras, desde suas primeiras performances. Por outro lado, o bobo é aquele que não é levado a sério, mas que tem a sua sagacidade e, principalmente, humor. A obra de Fabre tem humor. Não se trata de um humor que faz rir, mas de um estado de espírito ao mesmo tempo atento e descontraído. O artista aqui está representado como aquele que faz uma crítica à sociedade, mas com humor, com uma comicidade ácida, com um toque de horror, como vemos nas telas de Bosch, uma referência nesta escultura de Fabre, especialmente sua *A nau dos loucos*. A Rua Ommeganck é uma referência à infância de Fabre e às festividades de rua da Antuérpia, como o carnaval.

Em outro ponto do museu, no que podemos considerar o espaço central da exposição, está a instalação mais impactante: *Autorretrato como o maior verme do mundo*⁷¹, que talvez possa ser considerada o centro nervoso de toda a exposição. Na ampla sala 18, a Sala Rubens, em que se encontram os quadros deste artista dedicados a Maria de Médicis, Fabre faz uma instalação monumental, de cerca de 300m² com quatrocentos e setenta lápides de granito negro com inscrições douradas, sobre um tapete de grama artificial. Estirado sobre as lápides, um grande verme, de cerca de 20 metros de comprimento, feito de silicone, com a superfície rosada coberta por pelos claros, finos e esparsos, faz um movimento contínuo, coordenado por um compressor, simulando uma respiração. Em uma das extremidades, no lugar do que seria a cabeça do verme, vê-se a forma do rosto de Fabre.



Figura 15. Autorretrato como o maior verme do mundo

⁷¹ *Zelfportret als grootste worm van de Wereld / Autorretrato como o maior verme do mundo* (2008). Silicone, pelos, 470 lápides de granito, ouro, grama artificial, compressores, madeira e aço. 2200 x 550 x 100cm. Coleção do artista.

Em cada lápide, está escrito o nome de um besouro, e cada besouro corresponde a um artista, pensador ou filósofo. Estão impressas nas lápides, além dos nomes dos besouros, as datas de nascimento e de morte (no caso dos que já estão mortos, a maioria) do artista ou pensador que cada um deles representa. Na lápide de Fabre, o ano de 2008, ano de realização da exposição, aparece como o ano de sua morte. Como vemos no catálogo da exposição, estas lápides representam dezessete artistas, entre eles o próprio Fabre, um anônimo, e nomes como Marcel Duchamp, Francis Bacon, Peter Sloterdijk, Michel Foucault, Andy Warhol, Edward Wilson.

Uma gravação pode ser ouvida por aqueles que se aproximam, mas não com um volume alto. É pouco provável que muitos visitantes a compreendam, pois se trata de uma frase dita em flamengo. O gravador funciona como referência ao papagaio, que faz parte do conjunto de animais que Fabre usa como referência: ele grava e repete sem questionar. Diferentemente do artista, o papagaio não pode ser ensaiado, não pode ser programado.

A instalação que se encontra nesta sala remete a uma obra anterior de Fabre, *A cova do computador desconhecido*, de 1993, uma instalação realizada em Zoersel, na Bélgica, e depois em Diepenheim, com seiscentas cruzes de madeira, coloridas com caneta Bic azul. Cada uma destas cruzes, alinhadas e fincadas na terra, tem o nome de um inseto. Na segunda locação, a instalação permaneceu por um ano e foi fotografada no cenário de cada uma das quatro estações. Com esta imagem das lápides de insetos mortos, Fabre parece fazer uma homenagem à memória e à inteligência dos insetos – que pertencem à espécie, não ao indivíduo. Ao mesmo tempo em que ele categoriza os besouros, nomeando cada espécie em cada lápide, ele os apresenta como uma extensa família. Fabre está, mais uma vez, associando a condição do artista à do besouro, e fazendo um comentário à situação do museu: um lugar de rememoração e reverência aos artistas mortos, a estes artistas individualmente e ao coletivo de artistas representados nesta ala do museu. Ao fazer uma exposição em diálogo com o acervo do Louvre, Fabre ao mesmo tempo reverencia a memória “da espécie” dos artistas e se insere no rol de artistas consagrados pela instituição que esse museu representa. O Louvre, da sua parte, com esse projeto de inserção da arte contemporânea, colabora para legitimar

a “família” dos contemporâneos na taxonomia da arte diante do grande público. Fabre acrescenta ainda a esta classe a família dos filósofos e pensadores, seus amigos, como no filme *O problema* e na série de desenhos de Bic Azul *Os amigos*.



Figura 16. A cova do computador desconhecido

Nas lápides da grande instalação, seu amigo filósofo Peter Sloterdijk, de *O problema*, é lembrado como um rolator de esterco, enquanto Fabre é um besouro do esterco: duas formas de nomear o escaravelho, besouro emblemático de Fabre. Edward Wilson, o cientista da consiliência, está representando as formigas. Marcel Duchamp, uma cigarra; Francis Bacon, uma vespa; Samuel Beckett, um besouro necrófago, entre outros. Esse interesse de Fabre por insetos é um dos pontos nevralgicos da sua obra, assim como a aproximação entre o escaravelho e o artista.

3. 3. Materiais sólidos

A disposição das obras feitas com o mesmo material em salas diferentes, que não são contíguas, funciona como uma pontuação no percurso do espectador, uma escritura estratégica de Fabre para penetrar na mente do visitante do museu. Isso se dá porque, mesmo sem que o espectador se detenha diante de uma de suas obras para prestar atenção, elas se fazem visíveis, especialmente devido à presença de materiais pouco convencionais, que saltam aos olhos. Com a repetição dos materiais, a imagem das esculturas de Fabre vai entrando na memória do espectador, que começa a estabelecer conexões. Esta estratégia de penetração constrói uma familiaridade.

Um dos materiais que mais se faz presente nesta exposição de Fabre no Louvre é o revestimento de élitros de escaravelhos em esculturas. Com isso, começamos esta análise dos materiais, através da descrição de algumas obras, perscrutando as operações engendradas por elas. No subcapítulo dedicado aos autorretratos, foi possível distinguir o uso frequente do revestimento de pregos dourados e/ou de tachinhas douradas. O dourado metálico brilhante anuncia uma condição de metamorfose na medida em que lembra a crisálida e que a metamorfose é tema dos autorretratos: o morto, que está de passagem para outro mundo em *Sarcófago Conditus*, a criança que está em estágio de formação e se transformando em adulto em *O pequeno lutador*, o artista que se metamorfoseia em seu antepassado, em seu amigo, e a ciência que se expressa em arte em *Eu, sonhando*. Mas também passamos pelo *Autorretrato como coringa*, em que o que está sendo retratado não é apenas o coringa, mas o grande amigo de Fabre, o escaravelho, que está representado no revestimento, no material que forma a pele deste personagem.

Os insetos, de modo geral, são um dos pontos de partida possíveis do labirinto de Fabre: eles foram o seu primeiro objeto de pesquisa e criação. Ainda jovem, na sua tenda em formato de nariz no quintal da casa de seus pais, Fabre fazia experimentos escultóricos com insetos, como retirar uma asa de uma mosca e acoplá-la ao corpo de uma minhoca, por exemplo. E ele também desenhava

essas metamorfoses, criando insetos transfigurados. O desenho é o treinamento cotidiano de Fabre. Dos desenhos, partem suas obras de artes visuais, seus cenários e figurinos, a movimentação de suas coreografias. Suas primeiras séries de desenhos foram metamorfoses de insetos, ou seja, existe uma origem imbricada, uma congruência no desenvolvimento de técnica (desenho), tema (inseto) e operação (metamorfose), que são fios condutores da sua obra. O crítico e curador italiano Mauro Panzera comenta esta relação em seu artigo *Corpos de corpos (em um labirinto)*:

“Fabre transforma o corpo em um tema diretamente artístico, os meios e o fim da sua própria atividade, o início e o fim do seu próprio mundo. Assumir o corpo como um fim em si: observar insetos e abandonar-se ao seu poder fascinante – horror e assombro – é algo absolutamente inato em Fabre. O espanto diante destes seres é o nascimento de um mundo fantástico. Desenhar também é conhecer, desenhar centenas de insetos, reais e imaginários, metamorfoses imaginárias, conduz a um entendimento profundo da metamorfose natural, a um entendimento do corpo em suas imensas habilidade e em seu poder.”⁷²

Os élitros de escaravelhos são um revestimento do corpo dos insetos, o seu exoesqueleto. Seu corpo tem uma estrutura diametralmente oposta à do corpo humano, que tem um endoesqueleto. Fabre se interessa por essa inversão na relação do corpo do homem com relação ao corpo do inseto. O homem tem um esqueleto interno que sustenta seus músculos, sua carne, que o impede de “desmoronar”, e um revestimento sensível, embora forte, a pele. O inseto tem um esqueleto que o protege por fora, como uma armadura medieval, mas é frágil por dentro. A vulnerabilidade do corpo, a relação do corpo com o mundo exterior, está tematizada na obra de Fabre especialmente através destes materiais: os élitros de escaravelhos, os ossos humanos e de animais. Os escaravelhos são como uma marca, uma assinatura, da obra de Fabre, assim como as conchas de mariscos o foram na obra de Broodthaers, o feltro e a gordura na obra de Beuys.

Os escaravelhos não provocam asco ou medo em Fabre, embora seja muito comum que estes insetos despertem este tipo de sensação no homem, mas é claro

⁷² Fabre transforms the body into a theme that is directly artistic, the means and end of his own activity, the beginning and end of his own world. To assume the body as a world in itself: observing insects and abandoning himself to their fascinating power – horror and marvel – are absolutely innate with Fabre. The amazement at their being is the birth of a fantastic world. Drawing too is to know, drawing hundreds of insects real and imaginery, imaginery metamorphoses, leads to a profound understanding of natural metamorphosis, to an understanding of the body in its immense capabilities and power. PANZERA, 2000: 86

que Fabre tem consciência deste fato e dispõe dele quando utiliza os escaravelhos como material ou quando os representa. Mas ele também sabe que o asco não cancela o assombro, que mesmo despertando uma rejeição inicial instintiva no espectador, o material também tem o seu poder de prender a atenção, de exercer seu fascínio, mesmo que enviesado – talvez principalmente porque enviesado. No entanto, o interesse de Fabre não está só na visualidade dos insetos, mas principalmente nas suas estratégias – estes dois aspectos estão muito presentes nos seus espetáculos de artes cênicas, em que podemos ver atores/bailarinos vestidos em armaduras (como carapaças de insetos) e se movimentando no espaço de acordo com estratégias de movimentação de insetos e com a dinâmica dos desenhos que eles fazem no espaço, no movimento de deslocamento coletivo ou de ocupação de um território.

Mas ele não dedica a mesma atenção a todos os insetos. Um, em especial, é o representante da classe: o escaravelho, *scarabeus sacer*, também chamado besouro-do-esterco ou besouro-do-estrupe. O pequeno coprófago tem o hábito de rolar diante de si uma bola de estrupe, como parte do procedimento de reprodução da espécie. Dentro destas esferas de estrupe, formam-se o que os biólogos chamam “peras de gestação”. As fêmeas botam seus ovos dentro destas câmaras de fezes enterradas, onde se metamorfoseiam em larvas. As larvas se alimentam de fezes frescas e permanecem no interior das peras de gestação até completarem seu amadurecimento. Este besouro tem um papel determinante nas áreas de pasto, pois funciona como um agente contra determinadas pragas que ameaçam o gado, além de ser um reciclador natural do solo. Ou seja, apesar da sua aparente inutilidade e de seu apelido desmerecedor, “rola-bosta”, ele aduba a terra e preserva a vida dos animais. O escaravelho é representado nesta exposição através da sua bola de estrupe. Esta bola é representada de maneira grandiosa em uma escultura que também está situada na região central da exposição, próximo ao *Autorretrato como o maior verme do mundo*. Intitulada *Bol van de Mestkever*⁷³, ou numa tradução literal, *Bola do escaravelho*, ela é coberta de milhares de élitros de escaravelhos.

⁷³ *Bol van de Mestkever / Bola do escaravelho* (2001). Élitros de escaravelhos, colchão, ossos e cabelos de anjo. 515 x 250 x 200 cm. Cortesia Galerie Guy Bartschi (Genebra).



Figura 17. Bola do escaravelho

Ela foi exposta no centro da ampla sala 15, onde estão algumas telas de Brueghel e algumas das primeiras telas de Rubens, junto com outros quadros da pintura flamenga. Ela sintetiza o vocabulário imagético de Fabre e seu pensamento sobre a arte, sobre a condição do artista, como vimos em *O problema*. Sobre um praticável branco retangular de cerca de 10m², um grande colchão branco, desgastado e um pouco sujo. Sobre o colchão, uma esfera coberta de élitros de escaravelhos, de cujo topo nasce uma pequena coluna vertebral com cabelos de anjo. A composição tem mais de 2 metros de altura. Ela restringe o espaço de deslocamento do espectador, pautando assim o seu deslocamento no espaço, fazendo com que ele circule apenas ao redor da sala, próximo às paredes. Ela está posicionada à frente de uma grande tela de Frans II Pourbus, o Jovem, que representa a Santa Ceia, de modo que se torna impossível ao espectador ver este quadro de frente sem que a bola de estrume esteja no seu campo de visão, impedindo a visão do centro do quadro, onde se veria o Cristo.

Um sinal da dimensão de metamorfose que esta imagem carrega é o que brota do seu topo: uma espécie de coluna vertebral, feita de uma montagem de ossos humanos, com cabelos de anjo – uma imagem complexa de vida e de morte, ao mesmo tempo sucinta, porque feita com poucos elementos, mas repleta de simbologia, como veremos com mais atenção na análise do uso dos ossos como material.

O espectador pode ver esta imagem, embora em uma dimensão muito menor, na sala 5, que abriga a segunda geração de primitivos flamengos: *Salvator Mundi*⁷⁴ está presa no alto de uma parede, de modo que o espectador precisa olhar para cima para vê-la. Um espectador distraído pode não se dar conta da sua presença. Em uma composição de 50 cm de altura, uma mão, envolta em uma luva metálica, segura um globo coberto de escaravelhos, do qual sai, na parte superior, uma estrutura óssea que se parece com uma coluna vertebral de cuja extremidade sai um tufo de cabelo de anjo. Trata-se de uma releitura da imagem do *globus cruciger* de Cristo, que está representado em um quadro desta sala, *Alegoria Cristã*, de Jan Provost, do século XVI. Neste quadro, uma grande mão de aparência humana segura um globo azul, em cima do qual se vê uma cruz. O *globus cruciger* simboliza o domínio de Cristo (a cruz) sobre o mundo (o globo). *Salvator Mundi* é a forma como este símbolo é chamado quando está na mão de Cristo. Assim, podemos interpretar que a mão revestida de uma estrutura metálica na obra de Fabre, como uma armadura medieval, é uma referência à mão de Cristo.

A conexão entre *Salvator Mundi* e *Alegoria Cristã* não se dá apenas na interpretação dos temas ou na releitura de imagens, mas na própria metodologia. Na tela de Provost, cada motivo é portador de diversos significados, o que engendra um conjunto prolífico e enigmático. Essas são umas das estratégias de Fabre: o acúmulo de signos e a multiplicidade de referências, que tornam suas obras misteriosas e escorregadias na análise.

Em *Salvator Mundi*, a mão está coberta de metal, como uma armadura, e em cima do globo, um globo feito com escaravelhos, aparece uma representação

⁷⁴ *Salvator Mundi* (1998). Élitros de escaravelhos, armadura, arame, cabelos de anjo e ossos. 50 x 30 x 40cm. Deweer Art Gallery - Otegem (Bélgica).

do homem (coluna vertebral e cabelo). É como se Fabre estivesse trazendo esta imagem da cultura cristã, da criação do mundo cristão, para o seu universo, em que a coluna vertebral simboliza o domínio do homem (e não de Cristo) sobre o mundo. E este mundo não é o mundo dos homens e da cultura cristã, mas o mundo dos insetos e da natureza. A mão que sustenta esta composição é a mão do cavaleiro, o próprio Fabre, ou seu emblemático personagem. O salvador pode ser, nesta composição, o cavaleiro do desespero.



Figura 18. Salvator mundi

Em *Bola do escaravelho*, a imagem é a mesma, mas o título confere a ela uma relação mais direta, mais descritiva com o universo imagético de Fabre. A imagem que fazia referência à fé cristã agora homenageia a fé do artista no mundo dos insetos, na sua sabedoria instintiva e no seu instinto de preservação da espécie. A diferença na dimensão das duas obras parece invertida: aquela cuja esfera representa o mundo é pequena; a que representa uma bola de estrume é enorme. Mas a dimensão física destas obras está alinhada com as obras com que dialogam no Louvre: a menor está próxima a uma tela pequena; a maior está

diante de uma tela proporcional ao seu tamanho. A variação na dimensão dos objetos é um dado importante da pesquisa de Fabre, pois ele redimensiona o significado quando faz uma variação no tamanho de uma escultura ou instalação utilizando a mesma imagem ou referência. Além disso, *Bola do escaravelho* está diante de uma tela que representa a Santa Ceia: é na bola de estrume que está a ceia do escaravelho, o alimento que ele reparte com seus filhos. Assim, Fabre institui imagens da sua mitologia pessoal nas salas do Louvre, que estão carregadas de mitologia cristã.

O *globus cruciger* é usado como formato na fabricação de joias, especialmente de joias da realeza, aparecendo em coroas de reis de diferentes períodos e lugares. O aspecto reluzente do revestimento de élitros de escaravelhos parece fazer referência a isto. Estas duas esculturas de Fabre ainda remetem a um desenho de 1979 que integra uma série que tematiza fluidos corpóreos, como urina, lágrima, vômito, sangue e esperma, em que há a representação de uma cabeça de cujo topo emerge um pênis ereto ejaculando – como a esfera, a coluna ereta que dela emerge e o cabelo que escorre da extremidade superior da coluna – que representa uma outra imagem de criação, a fecundação. Em diversas outras obras é possível identificar o *globus cruciger*, vamos reencontrá-lo novamente no labirinto de Fabre.

Na sala 8, que abrigou o vídeo do filme *O problema*, há três esculturas de élitros de escaravelhos que remetem ao motivo do cavaleiro e ao interesse de Fabre pelos exoesqueletos dos insetos: *Armadura (braço)*; *Armadura (perna)*; *Armadura (peitoral)*⁷⁵. São peças do que seria uma armadura feita de escaravelhos. A armadura é uma espécie de exoesqueleto criado pelos homens para se protegerem – como os escaravelhos fazem na sua própria constituição natural. Aqui a técnica e o material (o revestimento de élitros de escaravelhos) se fundem aos temas (a armadura do cavaleiro medieval, o exoesqueleto dos insetos), como o sangue que era representado eloquentemente pelos primitivos flamengos e também era usado como material, como pigmento.

⁷⁵ *Pantser (arm) (1997) / Armadura (braço)*. Escaravelhos sobre arame. 70 x 25 x 25cm. Massimo Maggini – Florença; *Pantser (been) (1997) / Armadura (perna)*. Escaravelhos sobre arame. 85 x 40 x 40cm. Coleção particular – Rodella (Gênova); *Pantser (borst) (1997) / Armadura (busto)*. Escaravelhos sobre arame. 60 x 80 x 60 cm. Massimo Maggini – Florença.

Mas, apesar do título e da imagem que se identifica à primeira vista, essas peças não são exatamente armaduras: elas assumem o formato de um exoesqueleto humano, com o contorno do pé, por exemplo, que não serviria à mobilidade de uma armadura, assim como a articulação do joelho. Essa dubiedade intriga, pois a imagem da escultura remete a outras imagens muito familiares – mas que aqui estão subvertidas em suas funções: o exoesqueleto do inseto com sua rigidez, a pele do corpo humano com sua mobilidade, a armadura medieval que articula a proteção do exoesqueleto com as frestas nas articulações, que lhe conferem mobilidade ao preço da vulnerabilidade de determinados pontos da sua estrutura. A armadura permite acesso à carne e ao sangue por estas frestas das articulações. As esculturas de Fabre denominadas “armaduras” subvertem essa característica, anulando sua utilidade e concentrando em sua visualidade um complexo de imagens simbólicas.



Figura 19. Umbraculum (braço e perna)

Esta operação de subversão vai se potencializar diante de outra série de esculturas de formato similar, mas revestidas com outro material: ossos. Na sala 9, em que se encontram as obras de pintores da Antuérpia do maneirismo gótico tardio, encontram-se as esculturas feitas com lâminas de ossos humanos e de

animais, uma série intitulada *Umbraculum*⁷⁶. São pernas e braços feitos com uma estrutura de arame revestida por ossos: uma espécie de exoesqueleto formado com o material do endoesqueleto dos vertebrados. Com isso, Fabre sugere uma mistura de homem e escaravelho: a “matéria-prima” do homem com a tecnologia do escaravelho. Elas também remetem aos revestimentos de gesso, “exoesqueletos” artificiais e temporários usados para imobilizar uma fratura, permitindo, com a imobilidade forçada, a cicatrização do osso. Assim, elas nos lembram que os ossos, apesar de sustentarem o corpo e sobreviverem à putrefação da carne, também são vulneráveis.

As quatro peças estão posicionadas da seguinte maneira: com *A lamentação de Cristo* de Joos Van Cleve entre elas, estão expostas duas peças de armadura cada lado. No painel central do tríptico de Van Cleve, vê-se nitidamente as partes de uma ossada: um crânio com dois ossos cruzados no chão aos pés do Cristo. Nesta mesma sala, um díptico anônimo do século XVI que representa um nicho, uma espécie de relicário em que se vê alguns ossos, um crânio e uma ampulheta, um exemplo de *memento mori*, símbolo das pinturas de *vanitas*, características da pintura holandesa dos séculos XVI e XVII, que apelam para a consciência do homem quanto à efemeridade da vida. Mas a morte, em Fabre, não é um fim, é uma metamorfose, uma passagem.

Umbraculum – um lugar escuro alheio ao mundo para refletir e trabalhar é o título de uma exposição de Fabre realizada na Capela Saint-Charles em Avignon, em 2001. A exposição foi realizada no Festival D’Avignon daquele ano, reunindo uma série de esculturas feitas com revestimentos de ossos ou de élitros de escaravelhos, algumas mimetizando bengalas, andadores e cadeiras de rodas, como se estes também fossem parte da estrutura do corpo, apesar de artificiais (como também é o caso da armadura): um apêndice do corpo, que o homem fabrica. Algumas esculturas ficavam presas às paredes da capela, enquanto outras, as bengalas e cadeiras de rodas, ficavam penduradas no teto por fios de nylon, dando a impressão de estarem suspensas no ar. Estas obras falam da capacidade de adaptação do ser humano, sua engenhosidade que permite que ele se

⁷⁶ *Umbraculum (Bras et Jambe)* (2001) / *Umbraculum (braço e perna)*. Lâminas de ossos sobre armadura metálica. Coleção particular; *Umbraculum (Bras et Jambe)* (2001) / *Umbraculum (braço e perna)*. Lâminas de ossos sobre armadura metálica. Deweer Art Gallery – Otegem, Bélgica.

metamorfoseie para sobreviver, para se deslocar, mesmo quando tem alguma deficiência ou limitação, como a falta de cálcio nos ossos ou a ausência de algum membro inferior. A bengala é como um apêndice externo e artificial do esqueleto. As esculturas de bengalas desta exposição são intituladas *Instrumento para lembrar, masculino* e *Instrumento para lembrar, feminino*. Os títulos parecem sugerir que elas também são, a seu modo, *memento mori*.

Da exposição de 2001 também faziam parte duas outras esculturas expostas no Louvre: *Bruges 3004 (anjo de ossos)*⁷⁷ e *Bruges 3003 (monge de ossos)*⁷⁸. Ambas são cobertas de ossos humanos e de animais, cortados em lâminas e costurados a uma estrutura de arame. Elas fazem referência a obras de Brueghel, o Velho, um dos pintores flamengos mais importantes do século XVI. Brueghel fez desenhos que retratavam os apicultores daquela época na Antuérpia. Em *Apicultores*, série de desenhos de 1568/1569, ele reproduziu fielmente (como se acredita) as vestimentas destes trabalhadores. Ficou de fora desta exposição, embora tenha feito parte de *Homo Faber*, as esculturas que Fabre intitulou, explicitando a referência direta, *Apicultores*, que representam estes trabalhadores com suas vestes largas e o rosto oculto. Estas esculturas são feitas com escaravelhos sobre estrutura de arame, e não com ossos. Em *Homo Faber*, as três esculturas estavam na mesma sala, como múltiplos: o anjo coberto de ossos, o monge coberto de ossos e o apicultor coberto de escaravelhos.

Mas o diálogo de Fabre não é apenas com Brueghel ou com uma imagem que pode ser tida como característica do universo pictórico dos primitivos flamengos. Os ossos, apresentados dessa maneira, carregam uma simbologia própria ao vocabulário de Fabre. As esculturas mimetizam formas humanas no seu contorno, no seu desenho, mas são ocas, não têm carne nem sangue, e com isso provocam uma tensão entre ausência e presença. Além disso, esses exoesqueletos feitos de ossos trazem à tona um imaginário de morte, pois recorrem à materialidade da morte: o esqueleto é o que resta do corpo depois do processo de putrefação da carne. É conhecida a crença de que o tempo de decomposição do

⁷⁷ *Brugge 3004 (Engel met beenderen)* (2002) / *Bruges 3004 (anjo de ossos)*. Lâminas de ossos sobre estrutura metálica. 170 x 80 x 70cm. Collection MAMAC – Nice.

⁷⁸ *Brugge 3003 (Monk met Beenderen)* (2002) / *Bruges 3003 (monge de ossos)*. Lâminas de ossos sobre estrutura metálica. 175 x 85 x 60cm. Collection MAMAC – Nice.

corpo é o tempo que a alma tem para se desconectar daquela matéria. Esse momento de transição, esse “entre” um estado e outro é constantemente tematizado por Fabre.



Figura 20. Bruges 3003 (monge de ossos)

As peças de *Umbraculum*, bem como *Bruges 3003 (monge de ossos)*, estão presas à parede verde da sala, esta última num nível um pouco acima dos quadros do acervo permanente, mas *Bruges 3004 (anjo de ossos)* está posicionada bem no meio da passagem entre a sala 9 e a sala 11, que são contíguas, e se destaca no campo de visão do visitante do museu. Vista de costas, como para quem está fazendo o percurso na direção da sala 9 para a 11, a estatura e a sensação de leve suspensão da escultura dão uma dimensão de presença a essa figura que, pelos seios e quadris largos, é um anjo feminino. Quando o espectador circunda a escultura para encontrar seu rosto e vê apenas um vazio dentro do capuz, a escultura parece bastante sombria, como os apicultores de Brueghel, que têm uma espécie de proteção no rosto que lhes confere uma dimensão misteriosa e sobrenatural, uma carapaça de osso sem carne, como bem descreve o historiador da arte alemão Sebastian Hackenschmidt:

“A forma humanoide e fantasmagórica de Fabre, um espartilho de osso, de fato provoca a sensação de que uma alma pesada – de carne – partiu, deixando para trás uma casca vazia, sem peso, congelada em seu último gesto.”⁷⁹

A imagem de uma alma de carne que se fez ausente, imagem esta que aparece pelo rastro da presença de um corpo, é intrigante, captura o olhar. Este procedimento de Fabre, de fazer estas esculturas com escaravelhos e ossos, provoca essa convivência da sensação do dentro e do fora. Os ossos não ficam expostos após a morte, a não ser que o cadáver permaneça insepulto. Não são considerados belos, pelo contrário, produzem asco, ou até minimamente uma apreensão, um desconforto, pelo apelo que fazem à presença dos ossos no corpo do espectador e à consciência de que eles sobreviverão à nossa carne. Mas a forma como Fabre opera a relação da imagem com o material faz com que a escultura forme uma imagem de sobrevida, de permanência, de uma parte constituinte do corpo.



Figura 21. Buges 3004 (anjo de ossos)

⁷⁹ Fabre's ghostly humanoid form, a corset of bones does indeed convey the feeling that a ponderous – fleshy – soul has made its departure, leaving behind it a weightless, empty husk, frozen in its last gesture. HACKENSCHMIDT, 2006: 299

É justamente por esta obra, que não faz uso da carne, que o conceito de Carne como Carne do Mundo no pensamento de Merleau-Ponty se dá a ver. Marilena Chaui oferece uma descrição do que seria a Carne do Mundo que se aproxima da imagem suscitada pelo anjo de ossos de Fabre:

“A Carne do Mundo é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sem, contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofa do mundo.”⁸⁰

A figura que Fabre nos apresenta é também como uma “presença habitada por uma ausência”, um “pleno poroso”, um ensaio de uma materialização provisória do entrecruzamento entre visível e invisível. O corpo ausente da escultura espelha o corpo presente do espectador, este corpo que é um enigma, que *reflexiona*⁸¹, que é vidente e visível, e um vidente visível para si mesmo. Dentro e fora são articulados, estão unidos nesta figura. O interior que parece vazio, uma infraestrutura de nada, e uma visibilidade, uma exterioridade que dá a ver o invisível. Interior e exterior são simultâneos, reversíveis: quiasma. O anjo de ossos é um anjo de carne, anjo da Carne do Mundo. Ao longo da análise das demais obras expostas no Louvre e com o acúmulo que nos permitirá ver a obra de Fabre como um corpo, veremos se esta conceituação de fato se sustenta.

Fabre também faz referência ao uso dos ossos como material de decoração para sepulturas e capelas funerárias e ao seu potencial de evocação aos rituais xamânicos. Outros artistas já usaram ossos em suas performances, como Marina Abramovic e Joseph Beuys, para mencionar nomes recorrentes na presente pesquisa. No ano de 1970, Beuys fez um de seus objetos múltiplos em parceria com Daniel Spoerri na Eat Art Gallery de Dusseldorf: *Friday object. First Class Fish Bones*. Dentro de uma vitrine, uma caixa de madeira com tampa de vidro, uma espinha de peixe pendurada em um gancho faz referência à crucificação (o

⁸⁰ CHAUI, 2002:155-156

⁸¹ Ibid., 179

peixe é o símbolo de Cristo). A espinha do peixe é apresentada como se fosse uma relíquia sagrada. O seu aspecto putrefato é bastante aparente, o que se estabelece como diferença na obra de Fabre, que apresenta os ossos de uma maneira limpa, sem ênfase na imagem de morte – pelo contrário, subvertendo-a.

Fabre provoca uma inversão da imagem de morte e putrefação presente nos ossos quando expõe *Vermis Dorsualis & Máscaras do diabo*⁸², em uma vitrine dupla, simulando a exposição de joias ou relíquias, com o fundo coberto com pó de ossos humanos e as demais partes de vidro. Tanto Fabre quanto Beuys usam a vitrine, mas o tratamento dado ao objeto de Fabre é de suntuosidade, enquanto o de Beuys é mais simples, mais seco.



Figura 22. Vermis dorsualis

Em uma das vitrines de Fabre há o que deve parecer uma coluna vertebral, com cada vértebra coberta de ouro e bronze, formando uma linha curva, sinuosa. Na outra, três miniaturas do osso sacro do corpo humano, igualmente envoltas em ouro e bronze, sobre pó de ossos humanos, formam as “máscaras do diabo”. Ele

⁸² *Vermis Dorsualis & Devil Masks*. Bronze, ouro, ossos humanos e pó de ossos, vitrine. 186 x 124 x 112,5 cm. Coleção particular. Bélgica.

confere ao mesmo tema/material um tratamento diferente, provocando mais uma vez uma subversão, uma dubiedade na imagem que pode infligir no espectador uma sensação mista, ao ver representada com beleza uma imagem que, sem esta operação, poderia lhe provocar arrepios.



Figura 23. Detalhe de Máscaras do diabo

Nesta sala, a obra de Fabre convive com o retrato da segunda esposa de Rubens, Hélène Fourment, feito pelo pintor. Neste retrato, chama a atenção o bordado dourado das mangas do seu vestido, pois a imagem da linha dourada e sinuosa de *Vermis Dorsualis* parece refleti-lo. Estas duas obras são parte de uma série em que Fabre representa os ossos humanos cobertos de ouro e bronze de diferentes modos. O pó de ossos como tapete para esculturas ou instalações também pode ser encontrado em outras obras, bem como o revestimento dourado, com o qual o espectador se depara em diferentes pontos da exposição e que, como os pregos dourados, sinalizam um possível estado de metamorfose na medida em que remetem ao revestimento dourado das borboletas em estágio de pupa.

3. 4. Materiais líquidos

Depois de nos dedicarmos mais demoradamente aos materiais sólidos de Fabre que aparecem com mais frequência na sua exposição no Louvre, nos voltamos para os materiais líquidos. Esta divisão se dá apenas por uma necessidade metodológica, pois não há como de fato categorizar as obras pelos materiais. Assim como os escaravelhos são usados como material para esculturas e são matéria de pesquisa para desenhos, esculturas, filmes, performances, coreografias, e assim como os ossos são usados tanto como material – em lâminas ou em pó, na sua cor natural ou revestidos de ouro e bronze – como também podem ser tomados como motivo de desenhos e esculturas, representando endoesqueletos ou exoesqueletos, os materiais líquidos também são usados em obras diversas e com técnicas variadas, tanto em desenhos, quanto em esculturas, performances, filmes, etc. Fabre dispõe de seu vocabulário visual quase à exaustão, explorando cada material em todas as possibilidades da sua linguagem, colocando-os à prova em diferentes combinações sintáticas. Assim, para esta pesquisa, é preciso deixar que a recorrência dos motivos e que o acúmulo de informação que se dá na passagem pelas obras contribuam para a reflexão sobre cada aspecto, livre da busca de uma análise conclusiva de cada ponto descoberto na exposição de Fabre no Louvre.

Um dos materiais líquidos que já apareceu na análise de obras mencionadas anteriormente é o sangue. O sangue apareceu como tema, representado artificialmente em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, apareceu simbolicamente como traço de filiação nesta mesma obra e em *Eu, sonhando* e apareceu como material, como tinta, em *Retrato do enforcado*. É neste último aspecto que o sangue nos interessa principalmente neste ponto da pesquisa: o sangue do próprio artista (ou eventualmente de outra pessoa) quando usado na feitura de uma obra. Mas não apenas o sangue. Fabre faz uso de outros fluidos corporais, como lágrimas, esperma, urina. Duchamp também fazia referência aos

excrementos corpóreos, buscando o apelo visceral das obras, como aponta Rosalind Krauss em *Marcel Duchamp ou o campo do imaginário*⁸³.

Alguns desenhos das séries *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem*⁸⁴ e *Minhas gotas sangue, minhas impressões de sangue*⁸⁵, ambas feitas com sangue, foram expostos na sala 3, em que o espectador pode ver *O martírio de Saint Denis*, de Henri Bellechose, do início do século XV. Cada série é representada por quatro desenhos, um grupo de cada lado do quadro de Bellechose: à direita, quatro desenhos de *Minhas gotas sangue, minhas impressões de sangue*, e à esquerda, quatro desenhos de *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem*.



Figura 24. Desenhos de Fabre com O martírio de Sanit Denis

⁸³ KAUSS, 1990

⁸⁴ *My body, my blood, my landscape* (1978) / *Meu sangue, meu corpo, minha paisagem*. Lápis e sangue sobre papel. 21cm x 29,7cm. Coleção particular.

⁸⁵ *Mijn Bloeddruppels, Mijn Bloedafdrukken* (1978-1982) / *Minhas gotas sangue, minhas impressões de sangue*. Lápis e sangue sobre papel. 27,5 x 21,5cm. Cortesia da Galeria Espacio Mínimo.

Neste momento da exposição há um encontro bastante direto entre a obra de Fabre e a sua relação com os mestres da pintura expostos no Louvre: Fabre situa o seu encontro com este quadro de Bellechose como um ponto determinante, uma espécie de despertar na trajetória da sua formação como artista. Segundo relatos do artista, foi depois de ver, no Museu Groeninge em Bruges no final dos anos 1970, *O martírio de Saint Denis* e outras obras dos mestres primitivos flamengos que representavam o sacrifício de Jesus Cristo, que Fabre iniciou suas experimentações com a performance.

“Foi aos dezoito anos, vendo as pinturas dos primitivos flamengos em Bruges, as representações do Cristo, de seu corpo sofrido, de todas as suas chagas e flagelos, que descobri a body art e a performance, que eu ainda não conhecia... Meu corpo se transformou numa ferramenta de criação. O sacrifício não é um efeito espetacular, é para mim uma experimentação do corpo, de seus limites, de suas reações.”⁸⁶

Meu sangue, meu corpo, minha paisagem é, portanto, fruto direto deste contato de Fabre com a pintura flamenga dos séculos XV e XVI. Aqui o sangue é material artesanal, é usado como tinta – uma referência aos mestres primitivos, que usavam sangue como pigmento, para acentuar a cor da tinta. A tela de Bellechose apresenta, com abundância na representação do sangue, a cena do martírio: o homem é representado no momento da sua decapitação e é representado como santo. A violência da sua decapitação – enfatizada pelo gesto do carrasco que ergue um machado – aparece lado a lado com a sua canonização: a cabeça de santo ainda apresenta as marcas do corte e do sangue, como as chagas de Cristo.

A metamorfose do homem em santo é resultado de um castigo, como acontece com Jesus (dado presente também nas *Metamorfoses* de Ovídio, como apontamos no início da pesquisa). Assim, as experimentações de Fabre com o próprio corpo, a forma como ele se fere e como ele doa essa experiência de auto-intervenção física à sua obra, tem uma dimensão de iniciação pessoal, mais que um apelo à espetacularidade destas ações. É claro que ele não dispensa o aspecto visual nas performances, como aquela realizada com Marina Abramovic, em que ambos se cortam diante dos espectadores, ou como em *Sanguis/Mantis*⁸⁷,

⁸⁶ FABRE, 2008:103

⁸⁷ *Sanguis/Mantis* (2001). Performance realizada no Polysonneries Festival, em Lyon, França,

performance em que Fabre desenhava com o próprio sangue, vestido com uma armadura de metal com uma espécie de capacete que imita a cabeça de um inseto, e acompanhado por uma enfermeira que eventualmente tirava seu sangue com uma seringa. Mas, nos desenhos, o que fica é o material, que proporciona ao espectador a sensação de que há algo ali em comum com o seu próprio corpo, de que todos nós somos feitos desta mesma “tinta” que dá forma às imagens que estão no papel.

Há uma série de fotos, que não estavam na exposição no Louvre, que mostram o jovem Fabre, de calça jeans, sem camisa, cortando o dedo com uma lâmina e, com o dedo sangrando, começando a desenhar em uma pilha de folhas brancas. Alguns dos desenhos de *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem* têm um traço mais manipulado, formam figuras mais definidas, enquanto outros são compostos com a colaboração do acaso das gotas de sangue que caem sobre o papel e assumem um aspecto mais abstrato. Os que vemos no Louvre associam as duas instâncias. São desenhos feitos a lápis com diversas gotas de sangue que o artista deixou pingar sobre o papel. Jan Hoet, estudioso dos desenhos do artista, situa esses desenhos como uma possível referência a Jackson Pollock, chamando-os “action drawings”, pois estão sempre relacionados com uma performance:

“As séries *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem* (1978) e *Feridas históricas (Ilad of the Bic Art)* (1980) se originaram assim. O segundo ciclo foi realizado em Stichting De Appel em Amsterdã em 1980. Pode-se claramente percebê-lo como uma continuação, mas também como uma elaboração, da prática de *action painting* de Jackson Pollock. O desenho tem a qualidade subversiva do traço de uma ejaculação e, em dado momento, ele [Fabre] chegou a prender uma caneta esferográfica no próprio pênis.”⁸⁸

A forma dos desenhos tem relação com o gesto do artista na feitura do desenho, são indícios dos movimentos do artista, da sua relação corporal com a feitura do desenho. Fabre dá a entender, em diversas declarações gravadas em entrevistas, que ele tem uma relação física com o desenho, com a prática diária do desenho. É como se o desenho fosse o seu treinamento de artista, como os exercícios vocais dos cantores, os exercícios físicos dos atores, o treinamento de

⁸⁸ The series *My body, my Blood, my Landscape* (1978) e *Historische wonden (Ilad of the Bic Art)* (*Historic wounds*, 1980) originated in this way. The latter cycle was done at Stichting De Appel in Amsterdam in 1980. One can clearly see this as continuing, but also elaborating, Jackson Pollock’s practice of action painting. The drawing has the subversive quality of a trace of ejaculation, and at a certain moment he even attached the ballpoint pen to his own penis. HOET, 2006: 42

escalas dos músicos. É claro que nem todos os desenhos feitos com sangue têm essa característica. *Retrato do enforcado*, por exemplo, é feito com intenção de precisão, sem o jogo com o acaso do deslocamento das gotas de sangue no espaço do papel, como é o caso dos desenhos destas séries.

*Minhas gotas sangue, minhas impressões de sangue*⁸⁹ é um desdobramento da série anterior, embora nesta série os desenhos sejam feitos com mais traços a lápis e apenas os detalhes com sangue. Mas não apenas com o seu sangue. Um dos quatro desenhos expostos ao lado do *Martírio de Saint Denis é Maandstonden van Gerda (Menstruação de Gerda)*, de 1982, feito com sangue menstrual de sua namorada, Gerda. Este desenho apresenta mais uma variação do *globus cruciger*, inserido no universo da criação artística. Fabre faz uma síntese entre este símbolo da iconografia cristã e *A origem do mundo*, de Courbet. O desenho de Fabre, feito a lápis em uma folha de papel comum, nos mostra uma espécie de emblema, uma esfera um tanto torta, sem esforço de precisão no desenho, em cujo centro se vê a representação de uma vagina como um duplo corte vertical que forma uma fenda, com uma mancha avermelhada no centro do corte, ladeado pela representação de pelos pubianos em quantidade crescente de baixo para cima, espalhando-se na parte superior da esfera, que se abre na forma de um cilindro inacabado, feito com traços sinuosos, sugerindo a formação de um pênis. A imagem se assemelha àquela que vimos em *Bola do escaravelho* e *Salvator Mundi*, e se associa à do *globus cruciger* também porque, acima do desenho, está a inscrição “Ecce homo”, frase pronunciada por Pôncio Pilatos ao apresentar Jesus aos judeus.

⁸⁹ *Mijn Bloeddruppels, Mijn Bloedafdrukken* (1978-1982) / *Minhas gotas sangue, minhas impressões de sangue*. Lápis e sangue sobre papel. 27,5 x 21,5cm. Cortesia da Galeria Espacio Mínimo.

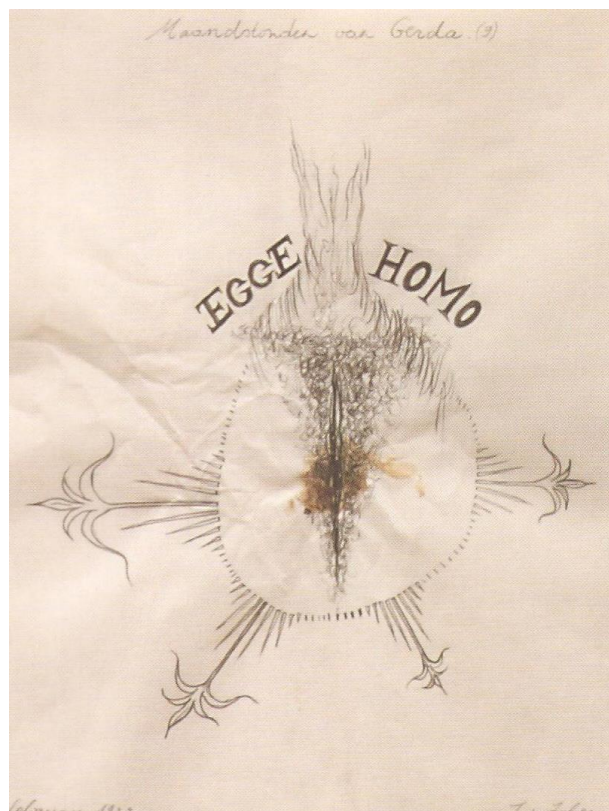


Figura 25. Menstruação de Gerda

Com isso, Fabre não pretende criar uma polêmica, mas, pelo contrário, trazer à tona o questionamento sobre o hábito que a sociedade ocidental tem de ocultar ou disfarçar o sangue – como nos anúncios de absorventes, em que o sangue menstrual é comumente representado em azul. Assim, ele mostra que nós ainda temos uma relação com o sangue parecida com aquela da Idade Média.

“O sangue menstrual era visto como diabólico pela Igreja Católica, mas de um ponto de vista científico, é muito saudável – é um sinal de vitalidade. Foi isso o que me levou à minha pesquisa. Eu estou tentando descobrir por que o sangue é visto como uma coisa negativa pela maioria das pessoas. Quando eu era jovem eu era fascinado pelo meu pênis e pelo meu esperma. Você sabe como é o esperma visto num microscópio? A batalha biológica que se trava ali? É todo um novo universo!”⁹⁰

⁹⁰ Menstrual blood was seen as evil by the Catholic Church, but from a scientific point of view it's very healthy – it's a sign of vitality. That's what drove me to my research. I'm trying to find out why blood is seen as something negative by the majority of people. As a young man I was fascinated by my penis and sperm. Do you know what sperm looks like under a microscope? What incredible biological struggle is waged therein? It's a whole new universe! FABRE apud SEMENOWICZ, 2010: 1

Ele chama a atenção para o fato de que nós somos feitos de sangue, que as mulheres menstruam todos os meses, e que é graças ao mecanismo reprodutor dos seres humanos que nossa espécie continua existindo – uma afirmação óbvia, mas que é tratada como tabu. É como se ele afirmasse que o sangue da mulher é sagrado à sua maneira, como o sangue de Cristo é tratado como sagrado e representado nos quadros do acervo do Louvre. O quadro de Bellechose está ladeado por duas representações do órgão sexual feminino. Se *Menstruação de Gerda* aparece ao lado direito, ao lado esquerdo vemos o desenho que dá título à série, *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem*: a região pélvica de uma mulher, desenhada a lápis, com a vagina, com os lábios e os pelos, o ânus, a curva das nádegas e das coxas. Dos pequenos lábios, parte uma espécie de chave, com o corpo híbrido de um inseto representado por um casulo, um par de asas duplas e a cabeça representada como um crânio humano com antenas e a inscrição com o título. A chave, o inseto e a inscrição são coloridos com sangue e têm o contorno feito a lápis.



Figura 26. Meu corpo, meu sangue, minha paisagem

A problemática da relação da sociedade com o sangue, com a imagem do sangue, é colocada em jogo em um de seus trabalhos em teatro já mencionados, a peça *Je suis Sang (Eu sou sangue)*, de 2001. Em determinado momento do espetáculo, algumas mulheres, umas nove ou dez, sentadas sobre algumas mesas distribuídas pelo palco, com longos vestidos brancos, começam a levantar os vestidos e revelar suas calcinhas brancas ou de cores claras manchadas de

vermelho. Elas gritam ininterruptamente por alguns instantes, mostrando o sangue umas para as outras e para o público. Elas se levantam e se deslocam freneticamente pelo espaço, deitam-se no chão com as pernas abertas, aos berros, depois se escondem debaixo das mesas enquanto alguns homens têm seus pênis mutilados no fundo do palco. Depois, as mulheres se enfileiram no proscênio, com as saias levantadas e os quadris projetados para a frente, rindo histericamente, exibindo para o público o indício da menstruação. Alguns momentos depois, homens encapuzados esfregam com escovas de limpeza a região genital das mulheres e suas calcinhas, como se quisessem apagar aquelas manchas vermelhas de sangue.

As primeiras palavras do texto escrito da peça também fazem uma conexão do homem contemporâneo com o homem da Idade Média na relação com o corpo e o sangue. Elas são repetidas algumas vezes ao longo da peça, como um refrão:

“Estamos em 2001 / depois de Cristo / e ainda estamos vivendo na Idade Média / E ainda estamos vivendo / com o mesmo corpo / que é úmido por dentro / e seco por fora / E nós ainda estamos vivendo com um corpo / que tem muito mais cores / dentro do que fora.”⁹¹

Embora o texto seja também relevante, é importante fazer a ressalva de que *Eu sou sangue* é um espetáculo intensamente visual, grandioso, com uma sucessão de imagens violentas e delirantes. Dedicado aos escritos de Antonin Artaud, o espetáculo parece responder às demandas do Teatro da Crueldade de Artaud. A natureza do apelo aos sentidos que se vê no espetáculo se expressa muito mais discretamente nestes desenhos com sangue, mas há um rastro desta poética da crueldade no uso mesmo deste material, bem como dos ossos e das grandes quantidades de carcaças de insetos. Artaud, que também é, como Fabre, admirador de Bosch, ilustra o seu pensamento sobre a relação da arte com o espectador, em um pequeno texto intitulado *Acabar com as obras-primas*:

“Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as

⁹¹ It is 2001 / after Christ / and we are still living in the Middle Ages / And we are still living / with the same body / that is wet inside / and dry outside / And we are still leaving with a body / that has many more colours / inside than outside. FABRE, 2009: 53

vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem com uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para com os espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis.”⁹²

E em *O teatro da crueldade*, ele conclui: “É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados.”⁹³ A expressão da língua inglesa que diz “on a gut level” é ideal para expressar a sensação do espectador de ser apanhado pelas entranhas, a sensação que a presença do sangue de alguém, do sangue menstrual de uma outra pessoa qualquer, pode despertar: uma conexão pela carne, por um efeito físico que parte de dentro. Isto é algo que Fabre aprendeu com outra classe de insetos que ele admira, os cupins: trabalhar de dentro para fora.

Mas vale ressaltar que a presença do sangue não é identificada apenas pela imagem no papel, mas principalmente pelo título da obra e pela sua descrição. Sem as informações dadas, é pouco provável que um espectador identifique, só de olhar, que se trata de uma mancha de sangue de verdade, muito menos de sangue menstrual. Mas a partir do momento em que o espectador se dá conta, a sensação se deflagra. O mesmo acontece com as manchas das gotas de esperma em outra série de desenhos. A sensação é provocada pelo indício, signo de conexão física segundo Peirce. O indício é um signo que não necessariamente tem uma similaridade com o seu objeto (uma coloração avermelhada num desenho não remete necessariamente a uma mancha de sangue), mas está em conexão dinâmica com o objeto a que se refere e com os sentidos da pessoa para a qual ele serve de signo. O desenho é o indício de um evento: o contato do papel com a genitália da mulher menstruada, independentemente se este contato foi mediado ou não, em uma determinada data no passado.

A série de desenhos *Esperma do papagaio*⁹⁴, feita com o esperma do próprio artista, está em diálogo com as séries feitas com sangue, bem como com outras obras de Fabre, como, por exemplo, o espetáculo *The Crying Body (O corpo que chora)*, de 2004, em que o corpo humano era apresentado como um intenso produtor de fluidos – saliva, urina, lágrimas, suor – no qual as mulheres

⁹² ARTAUD, 1999: 91

⁹³ Ibid., 97

⁹⁴ *Sperma van de Papegaai* (1990-2000) / *Esperma do papagaio*. Lápis H/B e esperma sobre papel. 21 x 29,7 cm. Coleção particular – Bélgica.

urinavam em cena durante uma coreografia. Para pensarmos sobre os desenhos feitos com esperma, podemos trazer novamente a sugestão de Jan Hoet, de uma espécie de “action drawing”, se levamos em conta a dinâmica da ejaculação. Para situarmos esta aproximação que Hoet faz dos desenhos de Fabre, podemos recorrer à conceituação feita por Giulio Carlo Argan sobre a *action painting*: “A action painting americana não representa nem exprime uma realidade objetiva ou subjetiva: descarrega uma tensão que se acumulou no artista.”⁹⁵ A ejaculação, mais que o movimento do sangue que escoar, expressa a ideia de uma tensão descarregada. O indício aqui se refere ao fluido produzido pela masturbação do artista – um evento do passado que ficou gravado, carimbado no papel. A ejaculação é tema de diversos desenhos e esculturas de Fabre, muitas vezes representada como uma fonte potente, como uma espécie de chafariz.

Em artigo publicado no catálogo de *Homo Faber*, o curador e crítico de arte italiano Alessandro Rabottini chama a atenção para o fato de que o corpo, como apresentado neste espetáculo (bem como em *Eu sou sangue*) e em diversos desenhos e esculturas de Fabre, parece muito mais gerador que receptor de fluidos, invertendo assim a imagem mais comum e mais discreta de que a criação e o nascimento demandam necessariamente de penetração e absorção. Ele aponta uma ênfase de Fabre no movimento do corpo para fora, que é tão natural quanto a absorção, mas que é tratado pela sociedade com pudor.

“Tomemos, por exemplo, as séries de desenhos como *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem* de 1978 ou *Sanguis/Mantis* de 2001, nas quais o sangue é o medium usado; ou a série *Esperma do papagaio* de 1990-2000, na qual o esperma ejaculado forma o medium para a figuração: em cada caso, o corpo gera alguma coisa ao mesmo tempo em que expelle uma de suas substâncias. Ele se torna o manancial de alguma coisa porque assume a dinâmica de uma “fonte”, que na verdade é o título de outra série de desenhos, *A fonte do mundo* (1979), um hino à energia da vida com foco no corpo (especialmente no corpo feminino) principalmente como um orifício, que, na medida em que pinga e descarrega, absorve e recebe líquidos e secreções, torna-se uma alegoria da vida como um sistema de vasos comunicantes.”⁹⁶

⁹⁵ ARGAN, 1999: 622

⁹⁶ Take, for example, a series of drawing such as *My Body, my Blood, my Landscape* of 1978 or *Sanguis/Mantis* of 2001, in which blood is the medium used; or the series *Sperma van de Papegaai* (Sperm of the Parrot) of 1990-2000, in which ejaculated sperm forms the medium for the figuration: in each case, the body generates something at the same time as it evacuates one of its own substances. It becomes a source of something because it takes on the dynamic of a “fountain”, which is in fact the title of another series of drawings, *The fountain of the world*

A ejaculação é parte do processo de concepção da vida, mas expor o fluido ejaculado é considerado uma ofensa, uma agressão. É para esta contradição que Fabre aponta nesta série de desenhos, em que o papagaio – que representa ele mesmo, como vamos ver na análise de seu bestiário – repete a crítica feita ao tratamento dado ao sangue menstrual, como em *A menstruação de Gerda* e *Eu sou sangue*. Fabre parece afirmar a reversibilidade da relação do corpo com o mundo: o corpo consome o mundo e é consumido pelo mundo, numa relação constante de troca entre o dentro e o fora.

Reversibilidade é um conceito trabalhado por Merleau-Ponty que nos ajuda a compreender a sua ideia de carne. A reversibilidade é uma estrutura ontológica fundamental da carne. Trata-se de uma forma de apontar a relação de circularidade que revela o co-pertencimento do sensiente com o sentido, mas que não os identifica, não os faz coincidir. A reversibilidade mostra o embaralhamento do corpo com o mundo. O corpo só está aberto para si mesmo quando está aberto para o mundo. Neste sentido, é importante atentar para a ideia de sensação, que aparece algumas vezes na nossa análise das obras. A sensação é a abertura que faz com que o sensível sensiente e o sensível sentido se deflagrem, juntos, um para o outro – uma deiscência. A noção de reversibilidade é a consciência da interdependência entre interioridade e exterioridade. Esta pode ser uma chave de leitura para as ideias presentes nos desenhos de Fabre que são feitos com materiais oriundos de dentro do corpo, representados no momento de saída do corpo, cujos indícios são preservados no papel, fora do corpo.

Os desenhos feitos com tinta de caneta Bic azul também podem ser pensados por este ponto de vista. Este outro material que aqui caracterizamos como material líquido é também uma marca, uma assinatura de Fabre, por mais comum que seja o uso da caneta Bic no dia a dia de qualquer pessoa. Mas é pelo fascínio de Fabre com este tom de azul que ele se apropriou deste material. Ele considera que o azul da caneta Bic representa perfeitamente a cor do céu no momento de transição entre noite e dia que ele chama “a hora azul”. A hora azul é um tema crucial na obra de Fabre, que faz referência ao seu já mencionado

(1979), a hymn to the energy of life focused on the body (specially the female body) principally as an orifice, which, as it leaks and discharges, absorbs and receives liquids and secretions, becomes an allegory of life as a system of communicating vessels. RABOTTINI, 2006: 338

antepassado Jean-Henri Fabre. O entomólogo escreve sobre este momento da aurora no seu livro *Les souvenirs entomologiques*⁹⁷. A hora azul é o momento de passagem entre a noite e o dia, em que se pode ouvir a atividade dos insetos que é particular a essa hora de silêncio. Os desenhos desta série são como uma tentativa de reter esse momento da natureza, um instante de passagem – de reversibilidade da noite em dia. O tema está intimamente relacionado ao seu interesse pelos insetos, pela vida dos insetos na natureza.



Figura 27. Materialização da linguagem (a hora azul)

Arriscamos dizer que a hora azul é o momento de “troca da guarda” entre os animais noturnos e os animais diurnos, ou entre o reino da natureza noturna e o reino dos homens que despertam com o nascer do sol, uma troca invisível, silenciosa, de movimentos mínimos, entre o adormecer e o recolher-se de uns e o despertar de outros. Há identidade na diferença, uma abertura da natureza em dia/noite e em noite/dia. A hora azul é uma textura visual que guarda em si a

⁹⁷ Livro mais extenso e mais conhecido do entomólogo Jean-Henri Fabre, *Les souvenirs entomologiques* é um estudo de quatro mil páginas, publicado em dez séries entre 1879 e 1907, que apresenta o trabalho minucioso de cinquenta anos de estudos de Jean-Henri Fabre, com análises e descrições da vida e dos hábitos de diversas espécies de insetos.

simultaneidade das duas visualidades do mundo durante a rotação diária da Terra. Mauro Panzera, em texto já citado anteriormente, oferece uma interpretação interessante do tema:

“O que é a hora azul? É o *não mais* e o *ainda não*: um intervalo que não é vazio, mas, ao contrário, é carregado de passado e futuro. É um momento de foco extremo; não é a passagem de nuvens pelas montanhas, mas de límpida fixidez. É uma coincidência de exatidão e indeterminação, rigor poético e liberdade anárquica. A hora azul é a veia que contém toda a energia dos corpos naturais, a vitalidade que também é morte, a fixidez que é o princípio do movimento. Metáfora cósmica, potente e natural, a hora azul é também, e talvez fundamentalmente, a experiência que o corpo tem de ter vivido: não apenas o corpo do próprio artista mas todo corpo capaz de escutar a si mesmo e ao mundo de fora.”⁹⁸

A hora azul é o momento de estar diante da metamorfose da noite e do dia, da extensão de uma centelha de transição entre estágios do corpo do mundo. Em seu artigo, Panzera traz à tona a referência a Husserl e a Merleau-Ponty, bem como ao conceito de corpo, apontando o quanto o universo temático de Fabre é dedicado ao corpo, ao estudo do corpo – não simplesmente do corpo humano, mas de um conceito mais abrangente de corpo como mundo. O artista explora o próprio corpo como quem explora o mundo, perscrutando seus territórios: seus rios de sangue, urina, lágrimas, esperma, seu território de carne e pele. Quando Fabre lixa a superfície dos pés de uma mesa e, em seguida, lixa a superfície da sua própria pele, ele está sugerindo uma reversibilidade da sensação do corpo como a sensação do mundo, ele se coloca como objeto e coloca a mesa como sujeito, como se o pé da mesa pudesse ser sensiente à sua maneira, além de ser sentido, e como se ele pudesse se mostrar apenas sentido, apenas superfície. O apelo tátil desta performance parece provocar essa comunhão, essa noção de co-pertencimento do corpo com o mundo, do que toca com o que é tocado. As obras que se referem à hora azul – e, especialmente, a forma como Fabre opera a tinta da caneta Bic sobre as superfícies nos seus desenhos – dão a ver essa noção de reversibilidade e de co-pertencimento.

⁹⁸ What is the Hour Blue? It is the *no longer* and the *not yet*: an interval which is not empty but, on the contrary, charged with past and future. It is a moment of extreme focusing; it is not the passing of mountain mists, but limpid fixity. It is a coincidence of exactitude and indeterminacy, poetic rigor and anarchic liberty. The hour blue is the vessel that contains all the energy of natural bodies, the vitality which is also death, the fixity which is the principle of movement. A potent natural, cosmic metaphor, the Hour Blue is also, and perhaps fundamentally, the body's experience of having lived: not only the body of the artist himself but every body capable of listening to itself and the world outside it. PANZERA, op.cit., 85

É o caso da série *A hora azul*⁹⁹, representada por cinco telas na sala 6, uma sala comprida, que se assemelha a um corredor. Do outro lado da parede estão diversos retratos de Justos de Ghent. Nestes desenhos de Fabre, entre os exaustivos traços de caneta Bic azul sobre papel, aparecem figuras de animais, que ficam frente a frente com as figuras humanas dos retratos na parede oposta. O papel é totalmente coberto pela tinta da caneta Bic, o que sugere, no ato do desenho, uma movimentação, uma determinada atitude do corpo. Há registros em vídeo do artista preenchendo o papel com cinco ou seis canetas Bic na mão, empunhando-as como se segurasse uma faca ou uma estaca, fazendo movimentos rápidos, repetitivos, visivelmente cansativos, que demandam uma energia, um esforço motor e muscular.

Essa técnica ganhou outra dimensão com a realização de obras grandiosas, como por exemplo *Castelo Tivoli*¹⁰⁰, de 1990, e *A sala azul*¹⁰¹, de 1988. Com 9 metros de altura e 14 de comprimento, a grande tela de cetim *A hora azul*¹⁰², exibida em 1988 na exposição *Assinaturas*, também foi feita desta forma. A relação de Fabre com essas obras se aproxima da relação do arquiteto com a construção de um edifício. É uma forma singular de lidar com o desenho. Hoet classifica algumas obras desta série como “desenhos emancipados”, pois eles estariam emancipados da relação de feitura pelas mãos do artista. Para fazê-los, Fabre lança mão do sistema de ateliê, como faziam os artistas do período barroco. Eles não são feitos exclusivamente pelas suas mãos, mas, embora levem sua assinatura, contam com a colaboração de outros. Mais uma vez, nos deparamos com a questão da dimensão. Nos desenhos da série *A hora azul*, o ato de desenhar é pessoal, performativo, singular. Nestes desdobramentos em grandes proporções, entra em jogo a produção, a equipe. Mas, para além da técnica, o importante

⁹⁹ *Metis (Het uur blauw)* (1987) / *Metis (A hora azul)*. Esferográfica sobre papel. 150 x 200cm. Stedelijk Museum – Amsterdã; *Ik heb vannacht een Vleermuis gezien in het Peerdsbos (Het uur blauw)* (1986) / *Esta noite, vi um morcego em Peerdsbos (A hora azul)*. Esferográfica sobre papel. 150 x 200cm. Stedelijk Museum – Amsterdam; *Het nest van gieren (Het uur blauw)* (1986) / *O ninho de águias (A hora azul)*. 210 x 150cm. Esferográfica sobre papel. Deweer Art Gallery - Otegem (Bélgica); *Materialisatie van de Taal (Het uur blauw)* (1987) / *Materialização da linguagem*. 200 x 150cm. Esferográfica sobre papel. Deweer Art Gallery - Otegem (Bélgica); *Plafondtekening (Hagedis) (Het uur blauw)* (1987) / *Desenho de telhado (Lagarto) (A hora azul)*. Esferográfica sobre papel. 150 x 200cm. Amphia Ziekenhuis – Breda (Holanda)

¹⁰⁰ *Kasteel Tivoli* (1990). Tinta de Bic sobre castelo, 2300 x 1800 x 2100cm x2. Instalação no Castelo Tivoli, em Mechelen, na Bélgica.

¹⁰¹ *Der Balue Raum* (1988) / *A sala azul*. K6unstlerhaus Bethanien, Alemanha.

¹⁰² *Het uur blauw* (1988) / *A hora azul*. Signaturen/Assinaturas, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica.

mesmo é a relação com o espectador, com o corpo do espectador, com a sua estatura – o que opera sobre o seu olhar. Não meramente pela espetacularidade das obras grandiosas, que também não deve ser subestimada ou desapreciada, mas a colocação do espectador, o lugar de onde ele se vê vendo, é parte da estratégia de Fabre de dar a ver suas obras. A grande tela de cetim intitulada *A hora azul* permanecia afixada apenas na parte superior, suspensa como numa vara cenográfica – e de fato fora usada por Fabre como cenário em um de seus espetáculos¹⁰³ em que os alguns figurinos também eram coloridos com Bic e até as sapatilhas das bailarinas eram coloridas com a esferográfica azul. Mas na exposição da tela enquanto obra autônoma, ela ficava, em certa medida, solta. A aproximação do espectador provocava uma ondulação, uma sutil movimentação da tela. Além disso, a aproximação do olhar da superfície – e neste aspecto não importa a dimensão – é importante porque a visualidade dos traços se transforma: à distância, a superfície parece toda colorida, quase homogênea, mas de perto o olho vê a tessitura, a marca dos traços, os pontos mais claros, os pontos mais escuros, os pequenos desenhos que se formam com os deslocamentos da caneta, ou do feixe de canetas, sobre a superfície – seja do tecido ou do papel. A posição do espectador, a relação do seu olhar com a obra, é determinante para a sua percepção.

Os desenhos expostos no Louvre são de uma etapa anterior a essa explosão da dimensão, são pequenos se comparados aos experimentos gigantescos a que nos referimos anteriormente: têm 1,50 m por 2 m. A superfície do papel mostra as marcas insistentes da caneta Bic. O papel fica danificado, frágil. Mas o que mais nos parece interessante é que as figuras dos desenhos – o pavão, o morcego, os esqueletos – parecem fazer parte do fundo colorido. Figura e fundo são feitos do mesmo material, da mesma técnica. O que distingue a figura é só um traço mais forte, um contorno, uma membrana, e um tom mais forte (mais traços de esferográfica) no seu interior. Mas o traçado da caneta produz uma imagem porosa, tanto nas figuras quanto no fundo. É como se a tinta azul fosse o material que dá a ver a carne, no sentido de Merleau-Ponty. A figura está inscrita no fundo e o fundo está inscrito na figura. A operação de Fabre com a esferográfica é a de

¹⁰³ *Das Glas im Kopf Wird Vom Glas (The Dance Sections)*, espetáculo de dança dirigido por Jan Fabre, estreou em Staatstheater, Kassel, em junho de 1987.

mostrar figura e fundo como parte de uma mesa estrutura, mas sem dissolver uma coisa na outra. Ele apresenta a dicotomia figura/fundo na mesma medida em que escapa dela. É o entrelaçamento, o quiasma. Recorremos aqui às palavras de Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*:

“(...) um visível não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa, mas possibilidades, latência e *carne* das coisas.”¹⁰⁴

A relação entre a figura e o fundo traçados de caneta Bic azul é como uma diferenciação, uma modulação, uma cristalização momentânea da visibilidade. O tecido que os duplica é o tecido do traço da esferográfica – que tem de fato uma aparência de tessitura, de entrelaçamento de linhas finas por um tear –, uma latência sobre papel, a carne do desenho de Fabre. Esta tessitura também é superfície e profundidade, indivisão do ser do corpo (as figuras) e do ser do mundo (o fundo). Em uma performance do início dos anos 80, *Ilad of the Bic Art – The Bic Art Room*, Fabre se fechou em um ambiente todo branco, com paredes, cama, lençóis, mesa, cadeiras, tudo branco. Durante setenta e duas horas, ele permaneceu confinado nesse ambiente, escrevendo, desenhando, colorindo todas as superfícies, inclusive a do seu próprio corpo, com Bic azul. O seu corpo era como a superfície das paredes brancas do ambiente. Ele conferiu o mesmo tratamento às paredes, aos objetos e à sua pele, mesclando-se ao entorno, praticamente encenando a relação de ser sensiente e ser sentido.

Na sala 29, encontra-se mais um exemplar da série de desenhos *A hora azul*, separada das demais: *Paisagem flamenga*¹⁰⁵. No caso deste desenho, antes de preencher o papel com os traços de Bic, Fabre colou fitas previamente recortadas em formato de velas acesas, retirando-as depois de preencher o papel com a caneta, marcando-o assim com imagens brancas de velas acesas.

¹⁰⁴ MERLEAU-PONTY, 2000: 129-130

¹⁰⁵ *Vlaams Landschap (Het uur blauw)* (1986) / *Paisagem Flamenga (A hora azul)*. Esferográfica sobre papel. Ca. 150 x 200 cm. Deweer Art Gallery – Otegem – Bélgica.

Curiosamente, as velas constituem de fato o fundo do desenho, o papel em branco, mas o efeito é o contrário: o azul parece ser o fundo e as velas se destacam à frente. É outra forma de jogar o jogo da reversibilidade. *Paisagem flamenga*, o desenho de Fabre, se encontra numa pequena sala ao lado de outras paisagens, telas pintadas por holandeses da primeira metade do século XVII, como Jan Both, e paisagens brasileiras da colônia holandesa do já mencionado Frans Post. Ele brinca com o título do seu desenho e o tema das telas desta sala. A paisagem também é corpo e o corpo também é paisagem, como anunciado no título da série de desenhos feitos com sangue *Meu corpo, meu sangue, minha paisagem*. O corpo que vê também é visto: vidente-visível, corpo-paisagem.

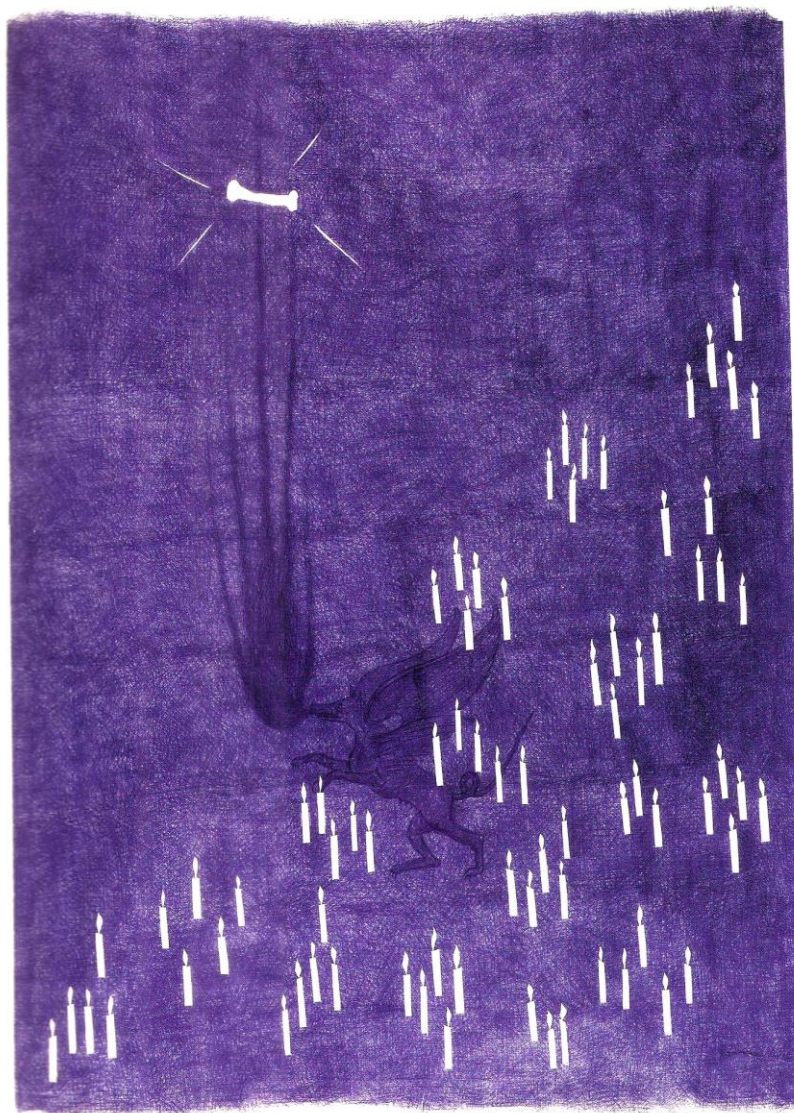


Figura 28. Paisagem flamenga

Outra obra em que a tinta da caneta Bic é usada como material é um exemplar da série *BicDweil / Atos de puro terrorismo poético*, especificamente a que leva o título da série: um pano de chão com dois traços verticais com as cores da bandeira da Antuérpia e a inscrição: “Only acts of poetical terrorisme” (Apenas atos de terrorismo poético), em inglês. Nesta série, é possível identificar pelo menos dois artifícios de “terrorismo poético” contra a ideia de “belas artes”, de “alta cultura”. O primeiro pode ser identificado nos materiais usados – além da tinta ser de caneta esferográfica, o suporte usado por Fabre não é a tela ou o papel, mas um pano de chão: os materiais não poderiam ser mais populares, mais acessíveis. Neste caso, a tinta da caneta Bic não é usada pela caneta, ela é extraída da caneta, diluída em uísque e em seguida aplicada ao pano com uma seringa, num procedimento similar à tatuagem. A tatuagem também pode ser considerada uma referência de terrorismo poético, na medida em que remete a uma ideia de beleza um pouco marginalizada e pelo seu processo de inscrição na pele, na carne do corpo do ser humano. É preciso passar pela dor para obter a marca desejada na tatuagem, seja por uma questão de identidade cultural, tradição, ou vaidade.

Esta obra é fruto de uma performance feita por Fabre no início da sua carreira na Maison Jacob Jordaenshuis, em 1978, um espaço para jovens artistas na Antuérpia. *Atos de puro terrorismo poético* ressalta a natureza poética da radicalidade da obra de Fabre e do diálogo artístico que se dá entre este artista e as obras do acervo do Louvre.



Figura 29. Atos de puro terrorismo poético no Louvre

3. 5. Bestiário

Alguns animais fazem parte do quadro de referências de Fabre, como uma espécie de bestiário. São animais que estão presentes em suas obras de artes cênicas, visuais, audiovisuais. O mais importante parece mesmo ser o escaravelho, do qual já tratamos no subcapítulo dedicado aos materiais sólidos. Ele traz consigo uma ideia que vai estar presente também em outros animais: a ideia de transição. Além do universo dos insetos, de um modo geral, ter sido o ponto de contato mais significativo na relação de pesquisa de Fabre com a natureza na sua juventude, os escaravelhos são símbolo de passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. É importante mencionar que o escaravelho, no Egito Antigo, era um símbolo sagrado da passagem entre a vida e a morte, usado frequentemente no processo de mumificação para acompanhar o morto neste processo. O bestiário de Fabre tem essa característica, embora não se trate de uma característica unívoca. Ele também trabalha com imagens de animais que não necessariamente têm essa simbologia, mas nesta pesquisa vamos tentar estabelecer este recorte, voltando o olhar para a ideia de passagem, de transição. Este recorte é motivado principalmente pelo título da exposição, *O anjo da metamorfose*. O anjo é um dos protagonistas do bestiário de Fabre.

A metamorfose é um processo no desenvolvimento de alguns animais que, na passagem de um estágio a outro no seu ciclo de vida, precisam necessariamente que seu corpo, que sua forma, se transforme completamente. Os animais que passam pelo processo de metamorfose são, por assim dizer, formas duplas, seres em que a forma se manifesta em duo, como a borboleta, por exemplo. Fabre parece preferir representar o momento exatamente anterior à transição nestes animais. Podemos deduzir isto pela atenção que ele dá às imagens de casulo, como observamos em *Sarcofago Conditus*. O revestimento de pregos e tachinhas douradas é o que forma essa imagem de semelhança com o estágio de pupa. Ele não apresenta o duo da imagem: o casulo e a borboleta. Ele apresenta o momento mais próximo possível da transição, o momento em que a metamorfose é invisível aos nossos olhos, em que ela está acontecendo por dentro do que é visível. A hora azul é como esse momento de metamorfose da noite em dia, em que tudo está

quieto, a transformação da noite em dia está se dando e em breve será completamente visível, como a borboleta, que se forma no casulo, ao abrigo do olhar externo: ela já é borboleta, mas, como aponta Panzera em trecho citado anteriormente, “ainda não”.

Em *As metamorfoses*, de Ovídio, os seres humanos se transformam em animais, flores, plantas, rios, enfim, aspectos da natureza. A metamorfose é uma forma de morte que não pressupõe um fim, mas uma virada de natureza. Narciso é o rapaz enamorado da sua imagem no reflexo do rio e também é a flor na qual ele se transforma. Fabre tematiza a morte como passagem. É interessante mencionar que Fabre esteve duas vezes muito perto da morte, de modo que essa experiência marcou sua forma de ver o mundo. Curiosamente, o mesmo aconteceu com Joseph Beuys, que sofreu um acidente de avião que quase o matou e isso passou a figurar nas suas obras, especialmente pela utilização da gordura e do feltro, materiais usados por aqueles que o socorreram para mantê-lo vivo. Podemos estabelecer um rápido paralelo nestas histórias. Beuys envolto em gordura e feltro para sobreviver é como um ser envolto em um casulo, em um “exoesqueleto” úmido e flexível. A história de Fabre não tem a carga de dramaticidade da queda de um avião nem o imaginário rico da história de Beuys. Fabre esteve hospitalizado, foi cuidado por médicos, com toda a sua tecnologia de máquinas e sua assepsia. Mas a ideia de estar entre territórios o marcou para sempre, à sua maneira. A maior parte dos animais que ele escolhe para suas obras tem essa característica.

O território mesmo do mundo animal é uma das fontes de inspiração de Fabre. Ele se interessa especialmente por animais que façam parte de uma classe mais sombria, que simbolizem a passagem, a metamorfose, a morte. Os insetos têm esta característica, assim como a coruja, os vermes, a libélula. Não vamos ver em seu bestiário um animal solar e imponente como o leão. Veremos, no entanto, uma ave estranha, talvez inconveniente, motivo de piadas, como o papagaio. Não é um bestiário extenso como o de Beuys, que inclui:

“o veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insetos, o lobo americano e a lebre europeia, pássaros marinhos, o urso, os peixes, a rena, o bezerro e

muitas outras espécies indiscerníveis, compreendendo virtualmente toda a Criação.”¹⁰⁶

Fabre não pretende abordar toda a criação, mas seus filhos noturnos, aqueles que parecem guardar algum segredo. A série *A hora azul*, por exemplo, pode ser considerada, apenas a título de especulação, como “retratos” em que Fabre apresenta o seu reino, seus reis e rainhas, que são animais e figuras híbridas, apresentadas no azul escuro da passagem da noite pro dia. Ali estão, por exemplo: o pavão¹⁰⁷, o morcego¹⁰⁸, além de uma figura humana cuja língua comprida¹⁰⁹, no momento em que se projeta para fora da boca, parece a língua de um sapo.

Na pintura dos séculos XV, XVI e XVII, que está em convivência com a obra de Fabre em todo o segundo andar da Ala Richelieu, nenhum animal é, por assim dizer, “retratado”. Eles aparecem nas pinturas, são numerosos e significativos em muitas delas, mas não são pintados com o tratamento dado aos seres humanos no gênero retrato. Alguns dos desenhos de Fabre, como os mencionados acima, flertam com a disposição espacial do retrato – não que os animais estejam desenhados como se estivessem posando para um retrato, mas eles são o motivo do desenho, são as figuras nobres do reino de Fabre, de seu território imagético.

Um dos animais representantes deste bestiário com o qual já nos deparamos no subcapítulo sobre os materiais líquidos é o papagaio, que figurava no título e nos desenhos de *O esperma do papagaio*. Com *Eu, papagaio anão, não me repito nunca*¹¹⁰, mini-escultura exposta na sala 3, Fabre nos apresenta mais uma variação de autorretrato. O artista se apresenta como um de seus ícones, o papagaio – no caso, anão, como também é designado no autorretrato *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*. O papagaio é tema constante de Fabre, que já usou

¹⁰⁶ BORER, 2001: 21

¹⁰⁷ *Metis (Het uur blauw)* (1987) / *Metis (A hora azul)*. Esferográfica sobre papel. 150 x 200cm. Stedelijk Museum – Amsterdã

¹⁰⁸ *Ik heb vannacht een Vleermuis gezien in het Peerdsbos (Het uur blauw)* (1986) / Esta noite, vi um morcego em Peerdsbos (A hora azul). Esferográfica sobre papel. 150 x 200cm. Stedelijk Museum – Amsterdam

¹⁰⁹ *Materialisatie van de Taal (Het uur blauw)* (1987) / Materialização da linguagem. 200 x 150cm. Esferográfica sobre papel. Deweer Art Gallery - Otegem (Bélgica);

¹¹⁰ *Ik, Dwergpapegaai, herhaal mijzelf nooit (2006)* / Eu, papagaio anão, não me repito nunca. Bronze e ouro, 3,2 x 7 x 8,3cm. Coleção do artista.

a ave em trabalhos de artes cênicas. Em uma de suas primeiras performances¹¹¹, ele costumava fazer uso de um gravador, que repetia, como um papagaio, um texto previamente gravado. Símbolo de repetição de conteúdo sem questionamento, mas também de irreverência, o papagaio de bronze está sobre um pequeno embora comprido pedestal e se encontra entre três pequenas telas do século XV, de pintores anônimos da Áustria, da Saxônia e da Boêmia, que retratam a virgem com o menino Jesus. A aparência deste objeto diminuto dourado também pode remeter a um talismã, uma peça de proteção: a montagem do autorretrato de Fabre num pedestal entre os quadros da virgem, que estão em uma vitrine, parece uma espécie de relicário.

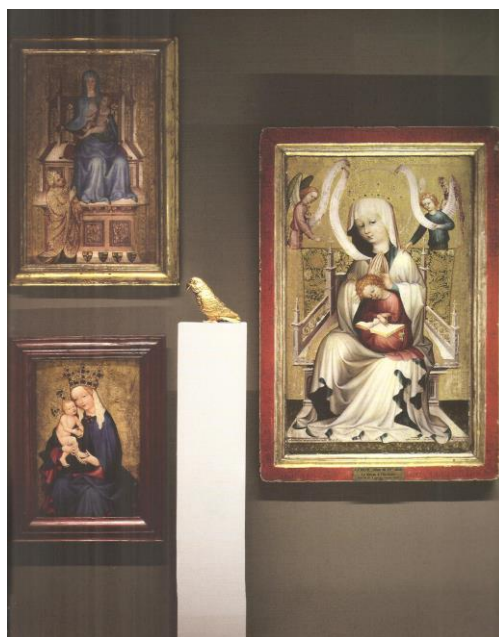


Figura 30. Eu, papagaio anão, não me repito nunca

Esta discreta escultura, que não tem nem dez centímetros de altura, representa um papagaio revestido de bronze e ouro, outro material que aparece com certa frequência nas obras de Fabre no Louvre. Trata-se de uma intervenção sutil, quase uma sinalização de humor: é estranha a figura de um papagaio dourado sobre um pedestal entre telas que representam a virgem com o menino. O

¹¹¹ *Art as gamble, gamble as art* (1981) / Arte como jogo, jogo como arte

humor também está na própria imagem do papagaio. Como o seu aparelho fonador lhe permite imitar os sons de outras espécies, ele pode imitar a fala humana quando convive com seres humanos. Sua “fala” é, portanto, falsa. Ele é uma espécie de falsificador da linguagem. A emissão randômica, insubordinada, da repetição de frases do cotidiano do ambiente em que vive é como uma irrupção do intempestivo. As frases são “ditas” pelo papagaio sem uma lógica racional, sempre repetindo algo que foi dito por alguma pessoa do convívio do animal. O papagaio não cria espontaneamente, sua fala vem ao acaso a partir do seu entorno. Fabre parece sugerir uma aproximação: o artista está sempre repetindo a partir de seu entorno e com a ajuda do acaso. O papagaio não fala, ele é falado. O mundo é falado nele. No trabalho do artista, o mundo é falado nele, mesmo que ele não se dê conta. O que o artista fala também é falado nele, é também uma fala do mundo ao seu redor, do que o forma.

O revestimento de ouro e bronze numa escultura que representa um animal aparece em outra obra de Fabre no Louvre, *Sanguis sum*¹¹², uma releitura de uma obra de 2001, apresentada na sala 7. A obra é uma montagem de duas vitrines, colocadas uma de frente para a outra, com cerca de dois metros de distância entre elas. Cada uma contém uma escultura que representa um cordeiro dourado. Em uma delas, o cordeiro está representado de pé, vivo, com os olhos abertos voltados para a outra escultura, na outra vitrine, na qual o cordeiro é representado deitado, com os olhos fechados, morto. Ambos têm na cabeça um chapéu de festa de Carnaval, característico da Antuérpia, além de uma gravata borboleta. Na montagem no Louvre, os cordeiros foram colocados diante da *Pietá de Saint Germain-des-Prés*, que apresenta a imagem de Cristo descendo da cruz, entre outras obras de pintores alemães dos séculos XV que exploram o tema. As duas imagens se emparelham: ao lado do cordeiro que “olha” o outro, feito à sua imagem e semelhança, morto, sacrificado, o espectador olha a representação de Cristo sacrificado. O que faz de Cristo o “cordeiro” é o seu sacrifício. Sua imagem é representada na cruz, momento anterior ao sacrifício, momento anterior à sua metamorfose em cordeiro de deus.

¹¹² *Sanguis Sum* (2001). Bronze, ouro, ossos e pó de ossos, duas vitrines (madeira, revestimento de bronze, vidro, escova). 235 x 185 x 95cm (2x). Coleção particular.

Na versão de 2001 desta obra, dois cordeiros revestidos de ouro e bronze estão dispostos em uma espécie de corredor, com paredes brancas e o chão coberto de um material vermelho escuro, como uma cera, que representa o sangue. Numa versão de 2002 e nesta apresentada no Louvre, os cordeiros estão separados, expostos em vitrines, móveis de madeira com uma caixa de vidro em cima. Sobre a superfície do móvel de madeira, o chão da vitrine, onde ficam as esculturas, está coberto de pó de ossos humanos. As esculturas dos cordeiros sobre as vitrines, que parecem vitrines de um museu de história natural, fazem referência direta ao altar representado em *Adoração do cordeiro místico*, dos irmãos Van Eyck, que está na catedral de Saint-Bavon de Ghent, que Fabre conhece muito bem.



Figura 31. Sanguis sum

O fato de que a obra se dá na relação entre duas peças posicionadas no espaço com alguma distância entre elas confere a esta composição uma certa dramaticidade, uma aparência de cena. Mas talvez esta aparência de cena se deva, acima de tudo, à encenação que Fabre faz do olhar de um cordeiro na direção do outro. O espectador vê uma escultura “contracenando” com a outra. O espectador

vê um olhar engendrado nesta composição. Há um jogo de metamorfoses entre as imagens ali presentes, uma dramaturgia, uma montagem das imagens no espaço que apresentam um desenrolar, um desenvolvimento de ideias e de imagens em torno do cordeiro. Nos quadros na parede, está a imagem de Cristo sendo sacrificado, a imagem de Cristo se tornando o cordeiro de deus, se metamorfoseando – uma transformação que é um castigo pelo pecado dos homens. Em uma das vitrines vemos o cordeiro sacrificado, o cordeiro representado como morto. Na outra vitrine, vemos o cordeiro representado como vivo, ressuscitado, transformado em cordeiro pagão – um cordeiro com chapéu de carnaval e gravata borboleta. O jogo de olhar entre as esculturas dos cordeiros dá a ver essa passagem: da representação do cordeiro imolado à emancipação do cordeiro enquanto bicho de carne e osso, que participa das festas populares, não de ritos sagrados. Esta pode ser uma leitura viável desta relação entre os dois cordeiros e as pinturas desta sala do Louvre. O cordeiro é o símbolo da metamorfose por excelência: ele é o símbolo do sacrifício mais sagrado da cultura cristã, o símbolo da ressurreição.

O chapéu de Carnaval pode ser visto em outras obras de Fabre. Na exposição *Homo Faber*, o espectador podia ver a instalação *Het carnaval van de dode straathonden* (*O carnaval dos cachorros mortos*), de 2006, que apresentava cachorros empalhados – um cachorro pendurado do teto, com serpentinas; outro no chão, coberto de confeti, ao lado de um pedaço de manteiga próximo a uma mesa coberta de artigos de carnaval. Fabre não apresentou esta instalação no Louvre, que faz referência ao carnaval na cultura da Antuérpia, mas é interessante trazer à tona a imagem dos cachorros empalhados, que é bastante forte. Esta instalação produz imagens um tanto violentas com a aparência dos cachorros empalhados, sendo o cachorro um animal doméstico, com o qual os homens têm uma familiaridade, uma proximidade. É estranha a sensação provocada pela visão do animal empalhado, que parece um morto-vivo, um ser mumificado por dentro. Fabre apresenta animais empalhados em outra obra no Louvre, mas usando cabeças de corujas sobre uma mesa – imagem menos “realista” que a do corpo inteiro de um cachorro empalhado deitado no chão.

*Mensageiros da morte decapitados*¹¹³ é uma instalação feita com sete cabeças de corujas empalhadas sobre uma mesa forrada com uma toalha branca de renda de Bruxelas. Ela está situada no centro da grande sala 17, em convivência com a pintura flamenga do século XVII. As corujas são animais muito presentes na obra de Fabre. Elas já estiveram em suas obras de artes cênicas e em performances. Como aponta o título, elas são mensageiras da morte, seres de passagem, que pertencem ao território da noite. No catálogo da exposição, o artista situa a relação desta obra com os retratos de Anthony Van Dyck:

“Estas cabeças decapitadas que lhes fixam seus olhos humanos de vidro evocam a passagem da vida à morte. Os grandes retratos de Van Dyck são para mim a representação de um estágio de vida pós-morte, são retratos mortuários.”¹¹⁴



Figura 32. Mensageiros da morte decapitados

¹¹³ *Boodschappers van de dood onthoofd* (2006) / Mensageiros da morte decapitados. Sete corujas, tecido, madeira, linha e renda de Brugges. 450 x 350 x 90 cm (mesa)/ 33 x 60 x 34 cm (corujas). Coleção particular. Bélgica.

¹¹⁴ Ces têtes décapitées que vous fixent de leurs yeux de verre humains évoquent la passage de la vie à la mort. Les grand portraits de Van Dyck sont pour moi la représentation d'un stade de vie post-mortem, ce sont des portraits mortuaires. FABRE, 2008: 172

As palavras de Fabre são esclarecedores principalmente porque nos informam da sua leitura dos quadros a que se refere. São telas cheias de sombra, com uma atmosfera enevoadas. Mas um dado interessante sobre a presença da coruja nesta exposição é a conhecida habilidade deste animal no que concerne à visão. A coruja enxerga em ambientes escuros demais para o olho humano. Além disso, ainda tem a capacidade de girar a cabeça de uma forma que lhe permite ver para tudo o que está ao seu redor sem precisar movimentar o corpo, apenas girando o pescoço sobre o próprio eixo. As corujas de Fabre têm os olhos bem abertos, simulando um olhar fixo, incisivo, que fixa o que está à sua frente. É um olhar decidido. É como se estes olhos afiados provocassem o olhar do espectador a se treinar, a se aguçar.

Podemos ainda fazer um breve apontamento sobre esta instalação. A presença das cabeças empalhadas, que não são pinturas nem esculturas, que parecem simplesmente “coisas” trazidas para dentro do museu, forma uma imagem em combinação com os quadros que lembram os gabinetes de curiosidades, muito comuns na cultura flamenga do século XVII, em que eram reunidos objetos como fósseis, moedas, medalhas, porcelanas, antiguidades, junto com pinturas de diversos gêneros. Os gabinetes de curiosidades, também chamados de câmaras de arte e de maravilhas, foram aparecerem em quadros de pintores flamengos como Frans II Francken, pintor da Antuérpia do século XVII. O fato de os animais empalhados serem simplesmente “coisas” também remete ao *readymade*. O visitante do museu pode se perguntar o que aqueles animais empalhados estão fazendo ali, embora o dispositivo de apresentação destas cabeças empalhadas – a mesa, a disposição mesma das cabeças sobre a mesa, a toalha de renda, ou seja, o conjunto de coisas que forma um dispositivo de apresentação – emoldura estes objetos estranhos de uma maneira que eles deixam de parecer simplesmente “coisas”, ganhando ares de “coisas com um sentido especial”.

Mas há ainda outros animais neste bestiário de Fabre e na sua exposição no Louvre. O pavão aparece em uma obra na mesma sala em que estão os desenhos da série *O esperma do papagaio*, a sala 34, em que estão diversos quadros de pintores flamengos que pintam paisagens com animais: cachorros,

vacas, touros, ovelhas. *Natureza morta com artista*¹¹⁵ é apresentada entre paisagens flamengas como a primeira parte de um tríptico, sendo as duas outras obras que o compõem *Mesa de trabalho/cama*¹¹⁶ e *Dores noturnas*¹¹⁷, esta última posicionada na sala 37. As três obras são revestidas de élitros de escaravelhos e representam três receptáculos para o corpo humano: *Natureza morta com artista* representa um caixão, *Mesa de trabalho/cama*, a estrutura de uma cama com colchão e travesseiro cobertos de escaravelhos, e *Dores noturnas* representa uma banheira, embora presa à parede, verticalmente. As duas últimas serão discutidas no próximo capítulo. A única obra do tríptico que traz um dos animais do bestiário de Fabre é *Natureza morta com artista*. Sobre dois cavaletes, um caixão coberto de élitros de escaravelhos no qual, de cada um dos seus quatro lados, vê-se uma parte de um pavão empalhado. Em uma extremidade do caixão está a cabeça, na outra está a cauda, além de uma asa de cada lado e as patas.



Figura 33. Natureza morta com artista

¹¹⁵ *Stilleven met kunstenaar* (2004) / *Natureza morta com artista*. Pavão empalhado, élitros de escaravelhos e madeira. 138 x 370 x 165 cm. Les Abattoirs – Toulouse.

¹¹⁶ *Working table/Bed* (2001) / *Mesa de trabalho/cama*. Élitros de escaravelhos, tinta de caneta Bic, metal. 135 x 95 x 200 cm. Beaumontpublic.

¹¹⁷ *Nachtslede* (2004) / *Dores noturnas*. Élitros de escaravelhos, armação metálica e madeira. 87 x 205 x 75 cm. Coleção particular – Bélgica.

O pavão é um *alter ego* do artista, pelo qual Fabre expõe a sua face vaidosa, lançando mão de uma analogia óbvia (o pavão e a vaidade, uma associação sem rodeios). Mas sua vaidade está apresentada num momento de passagem entre a vida e a morte. Esta obra também faz referência a *Sarcofago conditus*, que representou o artista morto, em estado de metamorfose. Os escaravelhos também fazem o papel de dar a ver o andamento de uma metamorfose no processo de decomposição que o formato do caixão antecipa. Fabre mostra a beleza do pavão ao mesmo tempo em que comenta sua futura putrefação, quando terá seu corpo de cores exuberantes devorado por vermes.

Na sala 17, entre telas de Rubens, encontra-se mais uma escultura de Fabre que remete à imagem de *Salvator mundi* e *Bola do escaravelho*. Entre os quadros que representam motivos mitológicos, como Hércules e Ônfale, Ixion e Juno, vemos uma espécie de anjo feminino. A figura do anjo feminino já apareceu em *Brugges 3004 (anjo de ossos)*. *Terá sempre os pés juntos*¹¹⁸ é um anjo guerreiro de três metros de altura em plena metamorfose. Sobre um praticável branco com um espelho na parte superior, há metade de uma esfera coberta de élitros de escaravelhos que serve como uma espécie de pedestal para uma figura alta e delgada, cujo corpo se assemelha um pouco com o corpo humano, embora não apresente membros superiores e a cabeça seja menor do que seria uma cabeça humana. De frente, a figura está toda coberta por um metal cinza-chumbo. Do alto da sua cabeça parte uma longa cabeleira branca de cabelo de anjo, que desce até a superfície do praticável, envolvendo toda a figura por trás e pelos lados, de modo que, de trás, vê-se apenas um vulto branco que parece revestido de fios de algodão. Somando a sua acentuada verticalidade sobre a meia-esfera e a exuberância dos fartos cabelos expostos, esta figura pode ser vista como uma evolução daquela pequena coluna vertebral que, alimentando-se da bola de estrume, cresce e ultrapassa seu tamanho, como se em breve pudesse alçar voo e completar a sua transformação. O espelho na base do pedestal remete à fonte de Narciso, espelho d'água sobre o qual se deu a sua metamorfose. A referência à mitologia das metamorfoses se dá também pelos quadros no entorno, que representam cenas da mitologia grega e romana.

¹¹⁸ *Zal hij voor altijd met aaneengesloten voeten staan* (1997) / *Terá sempre os pés juntos*. Armadura, cabelo de anjo, élitros de escaravelhos, espelho e couro. 300 x 70 x 70cm. Coleção S.M.A.K. (Museu Minicipal de Arte Contemporânea) – Ghent.



Figura 34. Terá sempre os pés juntos

Esta imagem remete à metamorfose especialmente se pensada em conjunto com as outras obras que fazem uma composição com a esfera coberta de escaravelhos, a coluna vertebral e o cabelo de anjo. O formato alongado da figura e sua pequena cabeça – apesar de se parecer com o corpo humano, o que se deve principalmente à sua estatura – lembra o formato do corpo de uma libélula ou de um casulo. Esta escultura nos apresenta mais um guerreiro e mais uma metamorfose. Este exemplar do bestiário de Fabre é um ser de transição, de passagem, é um dos seus anjos – o que deduzimos apesar do título enigmático. Os anjos de Fabre não têm asas, nem se parecem com as imagens mais conhecidas de anjos. Eles têm sexo: são femininos, o que vemos pelos seios em *Brugges 3004* (*anjo de ossos*) e pelos longos cabelos em *Terá sempre os pés juntos*. Eles têm exoesqueleto: de ossos ou de metal, apresentam uma estrutura forte por fora, mas

parecem vazios por dentro. No anjo de ossos, o vazio é visível. Neste outro anjo, é apenas deduzível: depois da morte do corpo, os cabelos continuam a crescer – o que dá a ideia de que estes cabelos tão compridos são o indício de um corpo morto, que estava presente, mas que se desfez, deixando apenas o exoesqueleto e os cabelos.

Bart Verschaffel escreve sobre estas figuras em seu artigo intitulado *Vazio, como um anjo*, em que ele apresenta alguns destes seres híbridos que formam o *dramatis personae* da obra de Fabre: personagens apresentados como em um libretto, sem contextualização, sem narrativa, mas com um nome e algumas pistas de sua procedência. Verschaffel inclui, dentre os que apareceram nesta pesquisa, o apicultor, o guerreiro e o espantalho, figuras afins com imagens de Brueghel e de Bosch, além do anjo, como seres entre-lugares. “O anjo de Fabre não tem pés e não toca o chão, não ascende e não voa, mas flutua”¹¹⁹, ele escreve. Eles são uma imagem de não-pertencimento, estão entre a vida e a morte. São os mensageiros da metamorfose. Eles trazem a morte ou levam a vida. São condutores da reversibilidade da vida na morte e da morte na vida. Do bestiário de Fabre, o anjo é o que mais tem semelhança com o ser humano. É um ser entre o humano e o animal, entre o humano e o divino.

Diante destas considerações, arriscamos dizer que a imagem de um “anjo da metamorfose” no museu, que anuncia uma intervenção de um artista contemporâneo na sala da pintura flamenga dos séculos XV ao XVII, pode ser considerada uma convocação, uma chamada para a abertura do caminho nesta relação, a abertura do caminho entre dois territórios – não uma abertura entre as obras, mas uma abertura no olhar do espectador, uma abertura do caminho do olhar do espectador para a relação entre estas obras que parecem tão distantes umas das outras, cuja poética é tão diferente, que não parecem pertencer ao mesmo território.

¹¹⁹ Fabre’s angel has no feet and does not touch the ground, his Angel does not climb and does not fly, but hovers. VERSCHAFFEL, 1997: 93

4. Território Fabre

O fato de termos um capítulo dedicado à relação da exposição de Fabre com o conceito de território é sintomático da reflexão instigada por esta pesquisa no processo mesmo de estudo e de descrição das obras. A obra de um determinado artista, ou um conjunto tão numeroso de obras como este que se apresentou no Louvre, é um território a ser explorado. O Louvre – ou mesmo o museu, de modo geral – também pode ser pensado como um território. A exposição de Jan Fabre no Louvre é, portanto, uma conversa entre territórios. A proposta, neste ponto da pesquisa, é pensar algumas obras de Fabre, dentre as que estiveram no Louvre, nas quais o conceito de território se manifesta sob diferentes aspectos – seja de maneira mais evidente, quando há uma tematização ou um comentário sobre espaços físicos; seja de modo mais subjetivo, quando o território diz respeito ao universo particular do artista e seus hábitos; seja quando as obras dão a ver o diálogo com as obras do acervo permanente, isto é, quando há um diálogo com o território da história da arte. A montagem das obras de Fabre no Louvre é como uma habitação provisória, em que o artista inscreve suas imagens na topografia das salas das Escolas do Norte, marcando seu território, assinalando um pertencimento não apenas entre as suas obras e aquelas que pertencem ao acervo permanente do museu, mas entre ele e os artistas cujas obras estão ali expostas: seus amigos.

Faz-se necessário, portanto, esboçar previamente o que entendemos por território, embora a descrição das obras e sua análise também seja determinante para articular ideias sobre este conceito. Para isso recorreremos mais uma vez às aulas de Roland Barthes sobre o tema do Viver-Junto. Em uma das últimas aulas do curso em questão, Barthes abre um dossiê sobre o termo, apontando traços norteadores da constituição de um território. Interessa-nos especialmente este gesto de situar previamente o território uma vez que ele é a condição primeira do Viver-Junto: o entorno, o cenário do encontro, por assim dizer, a maquete (Barthes lança mão da imagem da maquete para situar os seus exemplos) em que se dá o Viver-Junto. Por isso abrimos a pesquisa com um capítulo sobre o museu e, neste ponto, retomamos o esforço de situar o território em que se dá o encontro

de Fabre com os mestres da pintura flamenga. Depois de passarmos por diferentes corredores e salas, adquirimos mais propriedade para pensar este labirinto, pois ganhamos uma noção mais ampla da sua dimensão e da dinâmica dos seus imbricamentos. O labirinto é a maquete em que situamos nosso percurso pelo território ocupado por Fabre no Louvre. Barthes aponta alguns aspectos da noção de território a que se refere:

“Território; vimos: espaço apropriado, defendido contra intrusões (homem, pintor, cervo), onde o indivíduo é dono de sua casa. Mas também: espaço ligado a funções recorrentes – em termos humanos – a hábitos. (...) Pode-se com efeito, considerar metonimicamente todo sistema de regras como um território: quer temporal (timing), quer gestual (condutas).”¹²⁰

Concentramos, na citação, o início e o final das notas de Barthes, abrindo mão da enumeração das referências específicas aos animais e às obras literárias, para darmos ênfase à ideia de hábitos e regras. No entanto, é importante fazer a ressalva de que a presença de exemplos retirados da etologia dá ao conceito de território uma conexão com o universo dos animais que não pretendemos ignorar, tendo em vista a constante relação das obras de Fabre com este universo.

O museu é um território em que se encerram práticas, regras e hábitos específicos da sociedade moderna ocidental, sendo mesmo uma instituição formadora desta sociedade, como vimos no primeiro capítulo. Trata-se de um espaço fechado, ao mesmo tempo público, porque é destinado ao público em geral e administrado por políticas públicas, mas cujo acesso é restrito, regulado: é preciso pagar o ingresso ou fazer a visita em dias previamente estabelecidos em que a entrada é gratuita. Há um esquema de segurança para prevenir qualquer tipo de invasão ou de prática indesejada no interior do museu. Existem regras precisas de conduta na relação com as obras – a distância que deve ser mantida, a proibição de tocá-las.

Michel Foucault situa o museu na sua relação de heterotopias, sendo heterotopia um conceito formulado por ele em *Espaços outros*¹²¹. Heterotopias são lugares separados de algum modo do espaço comum, cotidiano. São territórios que traçam fatias de tempo, aberturas ou cortes no espaço que se abrem para

¹²⁰ BARTHES, 2003: 229-231

¹²¹ FOUCAULT, 1984: 46-49

outras temporalidades, para o que Foucault vai chamar de heterocronias. O museu, como a biblioteca, é uma heterotopia de acumulação, em que se engendra uma espécie de arquivo geral, que reúne objetos de diferentes épocas e lugares em um lugar protegido, isolado, mas que pode ser penetrado, frequentado de acordo com determinadas regras.

Procuramos, neste estágio da pesquisa, enumerar e descrever as obras que problematizam a condição do museu como espaço separado com regras próprias, de lugar de acúmulo de objetos que nos remetem a momentos históricos determinados e à história da arte. Além disso, procuramos também pensar esta heterotopia em que o mundo é o mundo da arte, em que a arte é protagonista do espaço, em que as obras são os objetos mais importantes, mais protegidos e mais desejados, ou seja, em que o olhar se volta completamente para a arte.

4. 1. Espaços outros

Uma das instalações de Fabre que esquematiza com mais ênfase a situação em que alguém “de fora”, que não pertence ao arquivo do museu, “invade” provisoriamente este lugar reservado, é a instalação *Pombos que cagam e ratos que voam*¹²², uma das poucas obras de Fabre criadas especialmente para o Louvre, para a Escadaria Lefuel. Por sua localização, podemos estabelecer um paralelo entre esta instalação e *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, uma vez que ambas estão situadas em áreas de acesso ao segundo andar da ala Richelieu, áreas de acesso às outras obras de Fabre e da pintura flamenga. Assim, esta instalação se configura como outra porta de entrada do labirinto - ou de saída.



Figura 35. Pombos que cagam, ratos que voam

¹²² *Schijvende vredesduiven en vliegende ratten* (2008) / *Pombos que cagam e ratos que voam*. Tinta de caneta Bic sobre vidro de Murano. 2600 x 25 x 25cm. Coleção do artista.

Fabre posiciona dezenas de pequenas pombas de vidro azul, algumas representadas como vivas e outras como mortas, no alto das frisas que circundam a ampla escadaria com suas arcadas claras e imponentes. Nestas frisas, aos pés dos pombos de vidro, vemos a representação, feita com o mesmo vidro azul, de um material líquido ou pastoso que escorre pelas beiradas, que pode mimetizar tanto o sangue das pombas como as suas fezes. Pombos são animais conhecidos pelo hábito de defecar em monumentos. É comum que se veja, na rua, estátuas de personagens históricos, esculturas ou monumentos sujos com fezes de pombos. É uma consequência natural da condição de estar no mundo. Mas no museu as obras estão abrigadas. Tudo o que pode causar danos às obras é rigorosamente mantido do lado de fora. Com esta instalação, Fabre sugere uma visão que provoca um corte na imagem de proteção absoluta do museu. Ele traz para dentro deste território altamente civilizado, no campo do imaginário, um hábito característico do lado de fora, um hábito da natureza.

Assim, parece que se desenha uma questão sobre a relação entre o lado de dentro e o lado de fora. Dentro do museu, os visitantes param para olhar para qualquer estátua, mesmo que não saibam nada *a priori* sobre ela. Fora do museu, as mesmas pessoas, enquanto pedestres, ignoram sem hesitação as estátuas que estão nas ruas. Com isso, vemos como o museu enquanto dispositivo de apresentação é determinante para a condução do olhar. Se Fabre colocasse, no Louvre, uma estátua parcialmente coberta por algum material que mimetizasse as fezes de um pombo, como se representasse a imagem de uma estátua numa rua qualquer, isso seria visto por aqueles críticos conversadores que mencionamos no primeiro capítulo como uma afronta – assim como a presença de *Pombos que cagam e ratos que voam* foi tomada como um insulto, até mesmo por ter, no título da obra, um verbo considerado vulgar, um palavrão. Além disso, pombos e ratos são animais indesejados, que transmitem doenças. Seus fluidos corporais são uma ameaça de contágio. Mas, por outro lado, as fezes dos pombos são consideradas em algumas culturas como um sinal de fortuna, como na superstição que diz que a pessoa em quem um pombo defeca terá algum tipo de sorte.

Esta obra poderia ter sido mencionada no subcapítulo sobre o bestiário de Fabre, mas nem o pombo nem o rato são animais tão recorrentes na obra deste

artista como o papagaio ou a coruja. Além disso, a relação com a imagem do território, do conflito de territórios, parece muito mais determinante que a representação dos animais em si, na medida em que comenta a diferença de regras e de hábitos entre o dentro e o fora do museu. Mas a instalação na Escadaria Lefuel também parece apontar para o fato de que o museu faz parte do mesmo mundo no qual os pombos defecam, que o museu está inserido no mundo.

O material com que esta obra é feita é bastante comum na obra de Fabre, embora no Louvre só apareça nesta instalação. As pombas são feitas com vidro de Murano, cuja coloração azul é obtida pela tinta de caneta Bic. A tinta da caneta Bic está presente em outras obras nesta exposição, especificamente em desenhos, mas Fabre aplica esta tinta em outros suportes, como tecidos e vidro, conferindo a estes elementos tão cotidianos um tratamento singular. Enquanto em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)* a imagem que se destaca é o sangue, mesmo não se tratando de sangue de verdade, em *Pombos que cagam e ratos que voam*, destaca-se o azul da tinta de caneta Bic aplicada ao vidro. Assim, dois materiais líquidos característicos de Fabre se apresentam nas duas áreas de acesso ao espaço do museu em que suas obras estão expostas. Ambas estão estrategicamente posicionadas. Mas se *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)* representa o artista oferecendo o seu sangue para o seu antepassado, esvaziando-se para adentrar este território “sagrado”, *Pombos que cagam e ratos que voam* traz uma ideia de “profanação” do espaço, como uma espécie de invasão, de ocupação deste território dos homens pelo mundo animal.

As pombas azuis remetem às corujas azuis de uma obra anterior de Fabre, feita com a mesma técnica (vidro de Murano com tinta de caneta Bic): *Hé wat een plezierige zottigheid! (Ei, que loucura divertida!)*¹²³, instalação em que o artista enfileirou sete banheiras de vidro azul, uma ao lado da outra, numa grande sala de paredes brancas, e posicionou sete corujas feitas do mesmo material no alto da parede em diferentes pontos da sala. O espectador se vê capturado no espaço delimitado pelas corujas, assim como na Escadaria Lefuel, em que as pombas azuis formam um contorno do espaço físico, como numa estratégia para inserir o

¹²³ *Hé wat een plezierige zottigheid!* (1987) / *Ei, que loucura divertida!* Tinta de caneta Bic sobre banheiras, vidro de Murano. 175 x 85 x 980 cm, 42 x 16 x 24 cm (x7). Instalação Seven Rooms / Sete salas. Diversas locações, Bath (Reino Unido), 1997. Coleção PMMK, Oostende (Bélgica)

espectador. Os dois elementos desta instalação são imagens recorrentes na obra de Fabre. A coruja é uma das protagonistas do seu bestiário. A banheira também é uma imagem recorrente na sua obra, é um de seus territórios – o que discutiremos ainda neste capítulo, quando abordarmos *Dores noturnas*, obra já mencionada no subcapítulo sobre o bestiário.

A frase “Ei, que loucura divertida!” também é o subtítulo de um filme realizado por Fabre em 1998: *O Escalda (Ei, que loucura divertida!)*¹²⁴. Num pequeno barco, numa atitude que remete a uma espécie de cerimônia, de ritual, Fabre deita no rio Escalda, o principal rio entre Ghent e Antuérpia, cada um das palavras do subtítulo do filme moldadas em vidro azul (parecidas com uma inscrição de uma fachada em néon), bem como uma coruja feita do mesmo material. As imagens do filme foram capturadas em cores, mas as cores (com exceção do azul) foram retiradas na edição, de forma que o filme foi finalizado em preto e branco, mas com apenas os detalhes dos objetos que foram feitos com vidro de Murano em azul. O filme, que tem duração de aproximadamente dez minutos, não consta na seleção de obras mostradas no Louvre, mas fez parte de *Homo Faber*, projetado em uma das paredes do KMSKA.

Na Escadaria Lefuel, acima das pombas de vidro, estão as grandes telas de Frans Snyders, pintor flamengo famoso pela representação de animais. Os quadros nas paredes do alto da escadaria mostram répteis, caranguejos, peixes e diversas criaturas marinhas, bem como tartarugas mortas. O bestiário da pintura holandesa está ali representado morto, os corpos dos animais estão cortados, revirados, há pedaços de carne expostos, ao alcance de cachorros, gatos e macacos. A imagem da carne é negativa. A mistura de animais domésticos vivos, frutos do mar, répteis, carcaças de mamíferos penduradas sobre uma bancada de um mercado, formam um ambiente sujo, degradado. As imagens de Snyders são um pouco violentas, provocam certo asco. São quadros grandes, de cerca de dois metros de altura. Mas sua localização na parte superior da escadaria não permite que o visitante do museu os observe de perto. O mesmo acontece com a maior parte das

¹²⁴ *De Schelde (hé wat een plezierige zottigheid!)* (1988) / *O Escalda (Ei, que loucura divertida!)*. Com: Jan Fabre, Tijs Visser, Paul Veervort. Realização: Mister Renson. Assistente de Jan Fabre: Miet Martens. Produção: Ronny Van de Velde. Passeio sobre o Antuérpia-sobre-o-Escalda preto, branco e a cores, 35mm, convertido em 16mm. Duração: 10min. 1 DVD. Lion, Museu de Arte Contemporânea.

pombas da instalação de Fabre, que são vistas a certa distância. A relação com as obras é diferente pelas próprias características do espaço, que não é uma sala, mas um espaço amplo, um espaço de trânsito, que faz o espectador lembrar que ele não está apenas em um museu, mas em um antigo palácio, em um lugar de história, não só da história da arte, mas da história da França. A instalação de Fabre, com a representação de animais que comumente sobrevoam as cidades, também remete à imagem de um exterior, da fachada externa do edifício.

Na sala 39, encontram-se outras obras em que o território é uma questão premente. Trata-se da série intitulada *Campos de estratégia* (1998), formada por grandes mesas sobre cavaletes com uma espécie de maquete em cima de cada uma delas, em que é visível o interesse do artista pelas estratégias de ocupação geográfica. Sobre cada uma das mesas desta série, Fabre espalha uma substância sólida maleável que forma uma topografia, um território visto de cima, que parece ter sido tomado por exércitos de besouros, ou um recorte num trajeto em que um exército de besouros está em deslocamento para uma missão de ocupação. No Louvre, duas obras representam a série: *Campo de estratégia (Waterloo)*¹²⁵ e *Campo de estratégia (A batalha do escaravelho sagrado)*¹²⁶, duas grandes mesas cobertas de resina branca, em que se formam cavidades e espaços mais altos, sugerindo um terreno montanhoso. Nas duas obras, dezenas de élitros de escaravelhos estão estrategicamente posicionados na relação com o espaço. As duas mesas estão posicionadas no centro da sala, entre telas do século XVII, como *Águias atacando galinhas*, de Melchior de Handecoeter, que representa um embate entre animais, cuja agitação contrasta com a batalha discreta e silenciosa dos insetos. Já na tela de Ludolf Backhuysen, *O retorno da frota da Companhia das Índias Holandesas*, vê-se uma batalha humana em que as naus aparecem como armaduras gigantescas ou exoesqueletos desse organismo invasor. A montagem das obras de Fabre com os quadros da sala em que se encontram dá a ver um contraponto entre as estratégias humanas de conquista do espaço e as estratégias dos besouros para a tomada de um território. O embate dos besouros é coletivo, como uma batalha da espécie, enquanto outros animais, de espécies

¹²⁵ *Strategy field (Waterloo)* (1998) / *Campo de estratégia (Waterloo)*. Cera, escaravelhos, metal e madeira. 114 x 150 x 200cm. Deweer Art Gallery – Otegem, Bélgica

¹²⁶ *Strategy field (De Slag van de Heilige scarabee)* (1998) / *Campo de estratégia (A batalha do escaravelho sagrado)*. Cera, escaravelhos, cavaletes. Coleção Museu de Arte Moderna Grand-Duc Jean, MUDAM – Luxemburgo. Doação do Kredietbank Luxembourg.

diferentes, estabelecem entre si um confronto mais individual. O homem importa tecnologias da constituição dos insetos. Assim como as armaduras se assemelham a exoesqueletos, as embarcações também podem ser vistas como exoesqueletos para grupos de homens em situação de deslocamento num ambiente em que sua constituição física não lhes permitiria se movimentar propriamente. Barthes chama a atenção para a diferença entre a demarcação de território animal e humano:

“Território animal: frequentemente marcado pelo odor. Território humano: a) pode ser marcado pela visão: pertence-me tudo que posso abarcar com a vista (certamente, lendas a esse respeito); b) pode ser marcado pelo tato: pertence-me tudo o que está ao alcance de meu toque, de meu gesto, de meu braço: é o ninho, microterritório.”¹²⁷

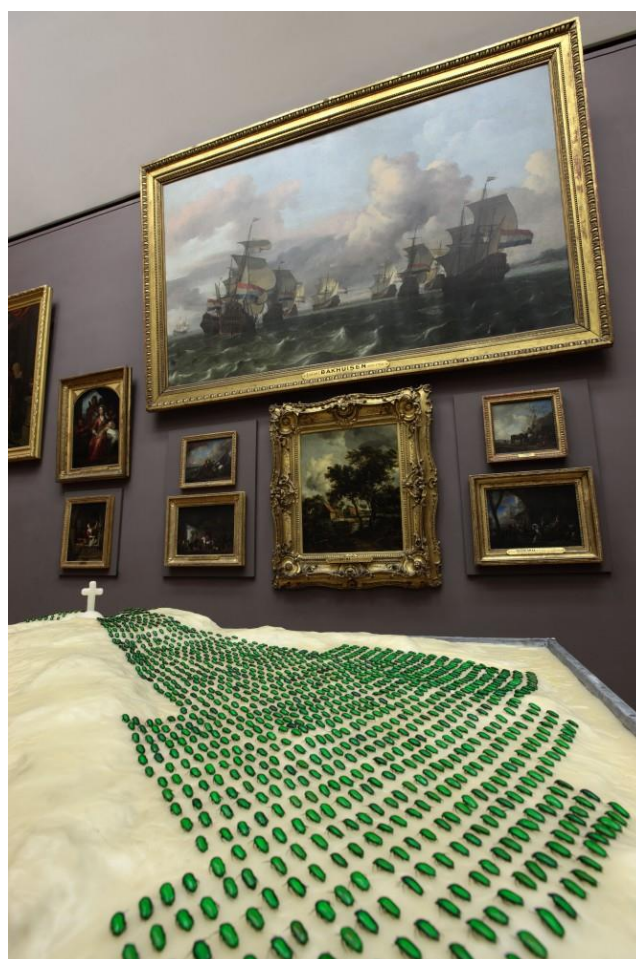


Figura 36. Campos de batalha (Waterloo)

¹²⁷ BARTHES, op.cit., 154

O interesse pelo olfato na pesquisa de Fabre foi sinalizado no subcapítulo sobre os autorretratos, especificamente em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, tendo em vista o contato do nariz da escultura do corpo de Fabre com o quadro de Rogier Van der Weyden e a referência à instalação que o artista fez quando jovem no quintal da casa de seus pais – *O nariz*. A organização dos insetos em *Campo de estratégia (Waterloo)*, comandada pelo instinto da espécie, não pela ordem de um indivíduo, mostra a simetria na distribuição dos insetos no espaço, como se eles estivessem programados por um computador, por uma inteligência externa – a inteligência da espécie, que é na verdade intrinsecamente interna. Já em *Campo de estratégia (a batalha do escaravelho sagrado)*, a distribuição dos escaravelhos no espaço é bem diferente, mas igualmente estratégica: os escaravelhos se escondem em cavidades, amontoados, e só se deslocam pelos pontos mais altos do terreno em fila, um por um.

Fabre parece fazer um comentário sobre o território que ele ocupa, estrategicamente, com o posicionamento das suas obras, com a montagem das suas obras em relação às obras do Louvre e entre si. Nos dois trabalhos que representam a série *Campos de estratégia*, o território a ser explorado ou invadido é marcado pelo *globus cruciger*, esferas de cera, feitas do mesmo material que o solo de cera destes territórios, com uma cruz no topo de cada esfera: o mundo instintivo, olfativo, dos insetos está perscrutando e invadindo um território impregnado do imaginário cristão.

Para o curador e historiador de arte Lóránd Hegyi, a obra de Fabre como um todo se configura como um território, “Jan Fabre Land” em *Terra Fabre: Land of Obsessions*, artigo publicado no catálogo de *Homo Faber*. Ele aponta que as obras são como “paisagens” em que tudo existe com uma intensidade demoníaca, um exagero incontrollável, que clama pela totalidade. Como vimos nos subcapítulos anteriores, a dimensão de algumas obras tende ao exagero. A repetição dos materiais, a forma como ele desdobra o uso dos materiais, aplicando uma determinada técnica em diversas obras e de várias maneiras, também pode ser apontada como uma tentativa de explorar uma ideia ao máximo. O desdobramento é uma espécie de obsessão, de tentativa de totalidade. No território que é a obra de um artista como um todo, o espectador encontra sinais de

pertencimento das obras a este território, características que marcam as obras como uma língua marca a identidade de uma nação.

“Quando olhamos para as densas e sugestivas paisagens de Jan Fabre, temos uma impressão estranha, porém duradoura, de que uma perfeita ‘Terra de Jan Fabre’ se abre diante de nossos próprios olhos. Uma Terra Fabre, uma realidade densa, compacta, especial, mágica, estranha, maravilhosa, enigmática, mas também natural, complacente, que devemos simplesmente aceitar. Esta Terra Fabre se apresenta para nós, abre-se diante da nossa consciência aventureira, convida-nos às suas florestas coloridas e às suas paisagens pitorescas e encantadas para olharmos suas formas fantásticas, para admirarmos as histórias das suas criaturas.”¹²⁸

Hegyí adota a poética do exagero de Fabre no seu texto, o que podemos notar pelo excesso de adjetivos, que torna o texto intenso e pessoal. Mas as imagens das quais ele lança mão se relacionam com a ideia de território, de espaço abarcado pelos olhos, e por isso são interessantes para esta análise. A série *Campos de estratégia* apresenta uma visão panorâmica, que abarca todo um território numa única visada. Os besouros destas duas obras são tratados de maneira quase teatral, ou talvez cinematográfica, como personagens de uma cena de invasão. Eles são os representantes de Fabre, seu exército imaginário posicionado em uma maquete. A maquete no caso não é uma representação em pequena escala de um espaço real. É a representação simbólica de um espaço fantasioso – talvez a “Terra Fabre” de que fala Hegyí. O campo de batalha também poderia ser considerado uma heterotopia, um lugar separado com regras e hábitos específicos, instituído sobre um espaço que, fora da situação de guerra, seria um espaço comum. As salas do segundo andar da Ala Richelieu também se tornam, com esta exposição, uma espécie de campo de batalha, cenário provisório de uma confrontação entre obras de diferentes épocas.

Outro exemplo de heterotopia nesta exposição, um espaço diferenciado que aparece como referência em *Autorretrato como maior verme do mundo*, é o cemitério. Além da referência direta ao cemitério com a presença das lápides na sala Rubens, Fabre faz uma instalação na sala 28, intitulada *Túmulos (crânios)*,

¹²⁸ When we look at Jan Fabre dense and suggestive landscapes, we get the strange but lasting impression that a perfect ‘Jan Fabre Land’ is opening up before our very eyes. A Terra Fabre, a dense, compact, distinctive, magical, strange, wonderful, enigmatic, yet natural, yielding entity that we must simply accept. This Terra Fabre presents itself to us, opens up to our adventurous awareness, invites us in to its colorful woods and across its picturesque, enchanted landscapes, to look at its fantastic forms, to admire the histories of its creatures and to allow the permanent, irreducible, unstoppable happenings. HEGYI, 2006: 30

espadas e cruzes)¹²⁹. A instalação também faz referência àquela obra realizada em 1993 na Bélgica com seiscentas cruzes de madeira: *A cova do computador desconhecido*. A obra mais recente, que foi instalada numa parede do Louvre, apresenta cruzes de madeira coloridas com caneta Bic azul com a inscrição de um nome científico de um inseto em cada uma delas. É como se elas tivessem sido retiradas daquele cemitério de insetos imaginários e trazidas para o Louvre. Da base de cada cruz, projeta-se verticalmente uma espécie de fio que, coberto de élitros de escaravelhos, parece formar uma coluna, mas cujas vértebras estão unidas. Os escaravelhos usados nesta obra são de cores diferentes, mas cada cruz reúne escaravelhos apenas de uma cor, como se cada cruz fosse adornada com um material diferente. Mas algumas destas cruzes estão invertidas, de modo que a cruz parece o punho de uma espada e a coluna de escaravelhos a sua lâmina. São cerca de vinte cruzes/espadas presas à parede, cada uma delas tem cerca de dois metros de altura. Ainda compõem a instalação alguns crânios revestidos de élitros de escaravelhos de diferentes cores e formatos (embora não haja variação no tamanho e no formato dos crânios). Eles estão presos à parede, como as cruzes/espadas. Na cavidade bucal de cada crânio há um pequeno animal empalhado, um roedor ou um pássaro. Mais uma vez nos referimos a imagens do rato e do pássaro morto, como em *Pombos que cagam e ratos e voam*.

O que esta instalação nos apresenta é o território da morte, numa variação sobre a representação visual do tema do cemitério. Os crânios são, como o restante do esqueleto, uma imagem de morte do corpo humano. A composição faz referência às diversas manifestações de *memento mori*, que o espectador vê nas pinturas de *vanitas* que aparecem com bastante frequência na pintura das Escolas do Norte. Os crânios também são, neste caso, imagens do homem barbarizado, que devora a natureza. O mundo animal está representado como morto, os ratos e pássaros foram abocanhados por estes crânios como por aves de rapina. As cruzes e as espadas representam, respectivamente, a presença da morte e uma arma mortal. As cruzes invertidas são espadas em cujos punhos estão inscritos os nomes dos insetos: podem ser consideradas as armas dos insetos de Fabre, de seu exército guerreiro, conquistador de territórios.

¹²⁹ *Tombe (crânes, épées et croix)* (2000) / *Túmulos (crânios, espadas e cruzes)*. Madeira, tinta de caneta Bic, animais empalhados, élitros de escaravelhos. Dimensões variáveis. Coleções do Nouveau Musée National de Mônaco.

No mundo animal, não há um lugar separado para os mortos. A morte convive com a vida numa relação cíclica, como parte de um todo. O cemitério é uma tentativa de dividir a natureza. Esta obra parece indicar a possibilidade de olharmos para o mundo sem separar tanto as instâncias e, principalmente, sem esconder o que assombra. A metamorfose é a convivência provisória dos estágios. O gesto de colocar a metamorfose em evidência é uma sinalização para a importância de que o homem reconheça a reversibilidade que é condição do mundo, do seu próprio corpo e do que está à sua volta.



Figura 37. Detalhe de Túmulos (crânios, espadas e cruzes)

4. 2. O lugar do artista

Depois de passarmos por estas obras que fazem referência a territórios enquanto lugares de fato, analisamos as obras em que o território é aquele mundo particular do artista, não apenas seu universo criativo, as imagens, os temas, técnicas, materiais e estratégias de que dispõe, mas seu universo criador, da atitude, da predisposição para a produção artística, da inspiração. Em *Eu, sonhando*, obra que analisamos no subcapítulo sobre os autorretratos, o artista está trabalhando à mesa, com um microscópio à sua frente. Fabre descreve essa atividade com o verbo sonhar no título. Sonhar, para Fabre, não é diferente de trabalhar. O sonho é seu material de pesquisa, como relata o curador francês Yuko Hasegawa:

“Desde a adolescência, Fabre grava seus pensamentos e seus sonhos continuamente, todos os dias. É uma atividade constante e contínua, na qual Fabre observa seu cérebro e examina seu universo, e é a partir deste processo que vem a sua inspiração.”¹³⁰

O artista reitera a aproximação entre sonho e pensamento, entre se entregar ao sono e se dedicar ao trabalho em *Mesa de trabalho/cama*¹³¹. Nesta obra, Fabre apresenta literalmente uma cama, enquanto também a descreve, no título, como mesa de trabalho. Trata-se de uma estrutura de metal, de uma cama de verdade, com uma armação que sustenta um colchão e um travesseiro. O colchão e o travesseiro são revestidos de élitros de escaravelhos. Em outra obra similar, Fabre apresenta uma cama como esta, mas na qual o colchão e o travesseiro estão revestidos de um tecido todo colorido com caneta Bic azul¹³². *Dores noturnas* tem o formato de uma banheira revestida de élitros de escaravelhos da mesma cor e formato daqueles usados em *Mesa de trabalho/cama*.

¹³⁰ Since his teenage years Fabre has continued to record all his thoughts and dreams on a daily basis. It is a continual, consistent activity, in which Fabre observes his brain and examines his universe, and it is from this process that he derives his inspiration. HASEGAWA, 2008: 152

¹³¹ *Working table/Bed* (2001) / *Mesa de trabalho/cama*. Élitros de escaravelhos, tinta de caneta Bic, metal. 135 x 95 x 200 cm. Beaumontpublic.

¹³² *Medium Medium*, 1989. Tinta de Bic sobre tecido, armação de alumínio.

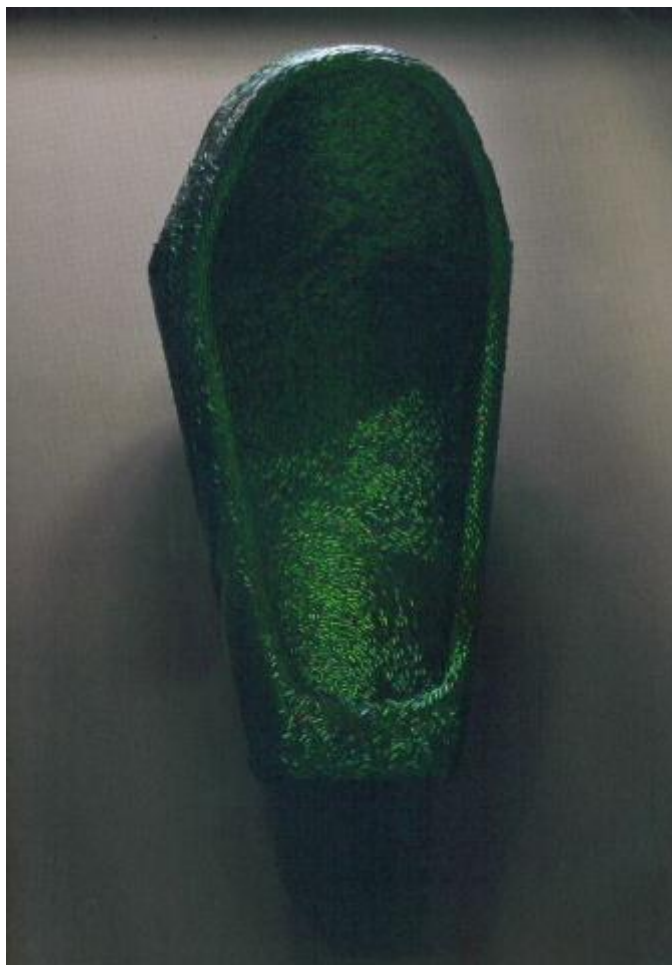


Figura 38. Dores noturnas

Fabre já fez diversas instalações com banheiras, como a que mencionamos anteriormente, ou como *O homem que escreve na água*¹³³, instalação com sete banheiras de bronze. Na segunda banheira, ou na sexta, dependendo da localização do espectador, uma escultura da figura do artista, vestido, sentado na banheira, com o torso e os braços para fora, escrevendo com o dedo indicador na superfície da água. A banheira é uma espécie de local de trabalho de Fabre, assim como um lugar para o descanso, como uma cama. Mas ela também pode ser tomada como um paralelo do caixão, tendo em vista que estas duas obras fazem parte de um tríptico com uma obra que representa um caixão, *Natureza morta com artista*, analisada no subcapítulo sobre o bestiário de Fabre. Estas obras remetem a um lado introspectivo do artista, em repouso criativo, ou em transição para o lado

¹³³ *O homem que escreve na água* (2006). Bronze polido. 63 x 78 x 180 cm. Praça do Plebiscito - Nápoles.

do repouso absoluto da morte, território com o qual sua obra flerta constantemente.



Figura 39. Mesa de trabalho/cama

A título de curiosidade podemos relembrar um ensaio de Thomas Mann em que ele discorre sobre o sono, descrevendo a cama como um móvel metafísico. A cama, neste ensaio de Mann, é um meio de transporte para o infinito, um lugar para se alimentar, se nutrir de fôlego, como a banheira para Fabre.

“Vão sorrir, digo eu, e mesmo assim, que posição extraordinária tem a cama entre a mobília da casa, este móvel metafísico no qual se consumam os mistérios do nascimento e da morte, esta concha aromática em que, inconscientes e com joelhos dobrados como na escuridão do ventre materno, novamente estamos ligados da mesma forma ao cordão umbilical da natureza, absorvendo alimentação e renovação por caminhos misteriosos... Não é como que um

encanto, que encobre o dia e imperceptivelmente ocupa seu canto, e no qual todas as noites nos embalamos para o mar do inconsciente e do infinito?”¹³⁴

Na sala 27, que contém duas cabines e está ao lado da sala em que o espectador vê *Túmulos (crânios, espadas e cruzes)*, há duas obras que dialogam bastante uma com a outra, apesar de terem sido realizadas com uma distância temporal de dez anos. Elas mostram um lado mais ativo e engajado da prática artística, apresentando uma alternância de atitude na vida do artista: a de reclusão e a de exposição. São obras em que o território é, de certo modo, o do Viver-Só, em contraponto ao do Viver-Junto de Roland Barthes – apesar da afirmação de Fabre, no título de uma das obras, de que a arte não é solitária. No catálogo da exposição, Fabre apresenta estas obras:

“A balsa serve então para que o artista possa emergir e sobreviver sobre esta água. O meio do artista, seu destino, não é solitário. No outro ateliê, o artista se afasta da sua personalidade pública para se esconder e trabalhar ‘underground’ na sua caverna com as suas munições.”¹³⁵

*Ateliê aberto do artista-guerreiro (vermelho)*¹³⁶, realizada em 1992-1993, é uma espécie de maquete de um *bunker*, um ateliê, como diz o título, um local de trabalho, em que o artista pode ficar recluso, até mesmo escondido. Feito com materiais de aparência pesada (cimento, madeira, metal), o ateliê é cinza por dentro, cor do cimento com que foi feito, e pintado por fora de vermelho escuro. Suas paredes não têm janelas, mas há uma espécie de torre ou chaminé, em cujo topo há uma corrente pendurada por dentro, que leva até o chão do interior da maquete.

¹³⁴ MANN, 1988 : 25

¹³⁵ La radeau sert alors à émerger et à survivre sur cette eau. Le métier de l’artiste, son destin, n’est pas solitaire [...] Dans l’autre atelier, l’artiste s’éloigne de la personnalité publique pour aller se cacher et travailler ‘underground’ dans sa cave avec ses munitions. BERNADAC, op.cit., 181

¹³⁶ *Schuilkelder-Atelier voor de Kunstenaar-Krijger (rood) (1992-93) / Ateliê aberto do artista-guerreiro (vermelho)*. Cimento, madeira, metal, vidro e pilhas. 59 x 27 x 43,5 cm. Coleção particular. Bélgica.



Figura 40. Atelier aberto do artista-guerreiro (vermelho)

Pelo comentário do artista, deduzimos que pode se tratar de um espaço subterrâneo e que a sua via de acesso é apenas aquela abertura na sua parte superior. Conhecemos o interesse de Fabre pelos insetos que exploram o subterrâneo e constroem suas moradas embaixo da terra. O acesso a elas é mesmo vertical. O artista-guerreiro é um artista do subterrâneo, telúrico, que eventualmente precisa descer verticalmente para o seu território criativo. A maquete é aberta na frente. As paredes do interior do ateliê têm prateleiras com “munições”: pequenos objetos de metal que mimetizam balas de revólver (feitos a partir de pilhas) e potes de vidro fechados com insetos em formol, objetos que fazem referência a uma das primeiras instalações de Fabre¹³⁷, em que a pesquisa sobre insetos é tematizada. As munições são as armas do artista: a criatividade, a

¹³⁷ Wetskamer (1979) / Sala com potes de conserva. Instalação com vários materiais.

pesquisa, a experimentação. Mas a presença das “balas de revólver” sugere uma nota de violência em potencial, já anunciada pelo título (o artista é artista-guerreiro) e pela aparência da maquete, que não recebeu nenhum tratamento, nenhum trabalho de polimento ou de embelezamento do material. Ela tem uma aparência crua, sem o glamour de uma imagem idealizada de “ateliê do artista”.

A outra obra, que faz um efeito de espelhamento com esta, foi concebida mais de dez anos depois: *A arte não é solitária*¹³⁸, de 2006. Assim como *Ateliê aberto do artista-guerreiro (vermelho)*, ela está exposta em uma vitrine sobre um praticável branco. Sobre duas boias pretas e amarrada a elas com fios de barbante, há uma curiosa balsa, provavelmente feita de gesso, ou pelo menos revestida de gesso. Ela é branca por dentro e por fora. O espectador vê mais claramente o seu interior, pois há uma abertura na frente e outra atrás, de forma que o ateliê-balsa fica mais iluminado que o ateliê do artista-guerreiro. Na parte exterior da balsa, há um campo de futebol na frente, com um material que imita a grama verde, as delimitações de espaço no chão, as traves do gol e as bandeirinhas do escanteio. Nas laterais e na parte de trás, há uma pista de atletismo que contorna a balsa de um lado a outro. Na parte interior, há dois andares: no segundo andar, prateleiras com munições parecidas com aquelas que estão no outro ateliê. Mas também há miniaturas de bolas de futebol e um pequeno canhão. Os objetos no interior da balsa não têm uma relação de proporcionalidade entre si. No andar de baixo, uma grande mesa – móvel que Fabre também usa muito em suas obras de artes cênicas – e uma cama que, como vimos, não deixa de ser uma mesa de trabalho.

No alto da balsa, três velas horizontais – que fazem a balsa se parecer também com um veleiro. Nas velas, vemos a inscrição que dá nome à obra: “A arte” na vela menor, que está no topo, “não é”, na vela do meio, de tamanho intermediário, “solitária”, na vela de baixo, que é a maior. O “não” desta frase se destaca, como uma afirmação, uma declaração pessoal do artista: as demais palavras da frase estão escritas em letras vermelhas impressas: “A arte / é / solitária.” O “não” parece ter sido acrescentado depois, com uma caligrafia e uma cor diferentes. Com isso, Fabre dá a sua ênfase. A referência ao esporte parece se referir tanto à coletividade quanto à competitividade. O artista precisa se lançar ao

¹³⁸ *Kunst is niet eenzaam* (2006) / *A arte não é solitária*. Técnica mista. 85 x 70 x 35 cm. Coleção particular. Bélgica.

mar da arte, munido das suas referências, da sua criação, mas não faz isso sozinho. Ele vai encontrar seus amigos, agregá-los, montar times e colocar algumas bolas em jogo.



Figura 41. A arte não é solitária

Estas duas obras podem ser vistas como símbolos do Viver-Só e do Viver-Junto de Barthes – o isolamento e o convívio, ambos necessários e complementares para a vida do artista. Vale lembrar que Foucault elege o barco como a heterotopia por excelência. Além disso, as explorações marítimas e o comércio feito pelo mar são fatores determinantes para o desenvolvimento financeiro da Antuérpia e para a cultura flamenga, que sempre esteve muito ligada a outros estados pelo mar, tendo a Holanda sido colonizadora de terras brasileiras. Foucault emparelha essa dupla função da embarcação: a importância no desenvolvimento econômico das nações europeias e o seu potencial de despertar a imaginação:

“(...) se pensarmos, afinal de contas, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado em si e ao mesmo tempo se entrega à infinitude do mar e que, de porto em porto, de cambada em cambada, de bordel em bordel, ele viaja até as colônias em busca

dos mais preciosos tesouros que elas escondem em seus jardins, vamos entender porque o barco tem sido para as nossas civilizações, desde o século XVI até o presente, não apenas um grande instrumento de desenvolvimento econômico (não estive falando disso hoje), mas que ele tem sido, simultaneamente, a maior reserva de imaginação. O barco é a heterotopia por excelência. Em civilizações em que não há barcos, os sonhos secam, a espionagem toma o lugar da aventura, e a polícia toma o lugar dos piratas.”¹³⁹

A embarcação de Fabre tem uma conotação de sonho e aventura. Sua maquete é misteriosa e carregada de fantasia. Ela é uma balsa que é ao mesmo tempo um veleiro, com um campo de futebol e uma pista de corrida, além de conter elementos da reclusão do ateliê do artista-guerreiro. Ela apresenta a aventura do artista quando ele está exposto, interagindo, arriscando-se no mar da arte, onde ele pode encontrar todo tipo de aventura: desde a tensa calmaria ao mais agitado maremoto. A exposição de Fabre no Louvre é uma viagem do artista pelo mar da arte, é uma exibição das suas obras no contexto da arte dos seus conterrâneos, dentro de um território bastante cobiçado e vigiado. Ele é uma espécie de pirata contemporâneo, de passagem por este mar de tesouros de arte. Sua exposição é uma aventura pela história da arte.

Em outras duas obras, uma escultura e um desenho, o tema da exploração de territórios também é colocado em jogo. Na sala 38, o espectador encontra *O artista explora o mundo*¹⁴⁰, escultura de 2008, e *Meu cérebro como uma religião (A parte mais sexy do corpo/desenhos e modelos do cérebro)*¹⁴¹, exemplar de uma série de desenhos feita entre 2005 e 2007. No desenho, o cérebro colorido por Fabre a partir de uma imagem impressa traz à tona mais uma vez a imagem do *globus cruciger*. Acima do desenho do cérebro, Fabre desenha uma vela acesa. À direita, ele desenha uma cruz, de forma a dar a entender que a cruz é o formato da sombra da vela.

¹³⁹ (...) if we think, after all, that the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development (I have not been speaking of that today), but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates. FOUCAULT, 1984: 49

¹⁴⁰ *De Kunstenaar onderzoekt de Wereld* (2008) / *O artista explora o mundo*. Silicone, látex e pintura a óleo. 45 x 38 x 45 cm. Coleção particular.

¹⁴¹ *Mijn brein als een religie (The most sexy part of the body / brain drawings and models)* (2005-2007) / *Meu cérebro como uma religião (A parte mais sexy do corpo/desenhos e modelos do cérebro)*. Lápis HB et lápis de cor sobre imagem impressa. 17,7 cm x 12,7 cm. Coleção particular.

O cérebro tem sido tomado como objeto de pesquisa na obra de Fabre principalmente a partir de 2003. O ponto alto desta pesquisa até o momento parece ter se consolidado no mesmo ano de sua exposição no Louvre, 2008, quando o artista realizou a instalação *Do porão até o sótão – Dos pés até o cérebro*¹⁴², na Kunsthau, em Bregenz. No terceiro andar da Kunsthau, que foi completamente tomada pelas instalações de Fabre, o artista fez uma enorme instalação, cobrindo com terra todo o espaço do andar, com mais de quarenta metros quadrados: *Nas trincheiras do cérebro como artista-liliputiano*¹⁴³. O chão foi coberto por uma grossa camada de terra de mais ou menos dois metros de altura. No centro, a representação de uma enorme cabeça humana, da qual só está descoberta a parte esquerda – que dá a ver a metade esquerda do crânio, o olho esquerdo, a orelha esquerda –, que está enterrada como se tivesse sido encontrada em um campo de escavações. Neste chão de terra, há quatro vias de acesso, como corredores escavados no solo, delimitados por toras de madeira e sacos plásticos pretos, que remetem a imagens de trincheiras. Cada uma destas vias de acesso parte de um dos lados da sala retangular e desemboca na região central em que se encontra a cabeça gigantesca, com músculos e ossos aparentes como na representação didática de uma exposição de anatomia.

Sobre este modelo gigante de crânio humano, há uma escultura de cera que parece ser o corpo de Fabre, vestido com calça jeans e sobretudo, como em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*. Estes moldes do corpo de Fabre são feitos a partir da imagem do irmão mais velho do artista, Emiel, que morreu jovem, e que aparece algumas vezes como *alter ego* do artista – mais um sinal de que Fabre está sempre lidando com a presença da morte. A figura está empunhando uma enxada fincada no cérebro da grande cabeça, em uma região do crânio próxima à orelha, em que uma parte do que seria o revestimento ósseo já teria sido retirada. A região do cérebro pela qual Fabre começa sua escavação é o córtex frontal, área responsável pela fala. Sem dúvida, ele está se referindo a uma pesquisa que de algum modo diz respeito à linguagem. As trincheiras desta instalação também estabelecem uma relação com o termo *avant-garde* (vanguarda), que é usado nas

¹⁴² *From the cellar to the attic – From the feet to the brain* (2008) / *Do porão ao sótão, dos pés ao cérebro*. Kunsthau, Bregenz.

¹⁴³ *In de loopgraven van het brein als kunstenaar-liliputter* (2008) / *Nas trincheiras do cérebro como artista-liliputiano*. Madeira, terra, poliéster, cera, silicone, couro, tecido, cabelo humano. 21,2 x 23,4m

artes, mas que tem sua origem nas estratégias de ocupação territorial pelos exércitos.

A escultura de Fabre no Louvre, *O artista explora o mundo*, mostra uma miniatura de um recorte desta nova obra. Sobre um pedestal, há uma escultura que mimetiza um cérebro, feito de resina. Sobre o cérebro, um homenzinho com uma enxada fincada na superfície do órgão, como se iniciasse uma escavação. Sabemos que o homem é Jan Fabre, pois sempre que ele diz “o artista” está se referindo a si mesmo. Mas a miniatura não apresenta semelhanças com seu corpo ou seu rosto, é uma figura que parece ter sido feita a partir de um modelo didático: sem pele, vemos os detalhes da musculatura e dos nervos. Os olhos, sem pálpebras, estão bem abertos. Sobre os ombros e em volta da cintura, uma espécie de cinturão, em que algumas ferramentas estão penduradas. O artista é um trabalhador-pesquisador, um arqueólogo de imagens. Aqui o cérebro é um território a ser explorado, escavado. É uma obra que anuncia o futuro do artista, sua próxima exposição, além de evidenciar seu interesse pelo cérebro como um mundo a ser explorado. As demais obras se referem principalmente a obras e exposições do passado. Com esta, o visitante do Louvre tem oportunidade de ver o embrião de uma futura gigantesca instalação.

Nesta escultura, a imagem não é a da embarcação que desliza, mas a do homem que escava. O artista está sempre alternando o movimento para dentro e o movimento para fora. Nesta obra, parece haver uma reversibilidade: o “dentro” do cérebro é um outro território, é como se fosse um “fora”, um terreno misterioso, desconhecido. Um território da ciência, de outra área que não é da mesma natureza que a arte. Mas Fabre, um artista consiliente, parece querer cavar este encontro. Em artigo publicado no catálogo de *Do porão até o sótão – Dos pés até o cérebro*, Hasegawa faz a seguinte observação com relação à exploração do cérebro, que mostra a relação de Fabre com as pesquisas científicas:

“Fabre vê o cérebro como uma ‘terra incognita’, ou terra desconhecida, e acredita que é trabalho do artista escavar esta terra. O seu ponto de vista reflete a história da pesquisa científica. Desde o começo do século XX, físicos como Albert Einstein, Stephen Hawking e Roger Penrose têm desvendado os mistérios do universo, do espaço e do tempo. James Watson e Francis Crick foram os primeiros a revelar que o mecanismo da vida é baseado nas sequências do DNA e do genoma. Apenas a consciência ou a percepção – o mecanismo do cérebro que

ainda representa ‘território desconhecido’, é que ainda não teve seus detalhes desvelados.”¹⁴⁴

Este trecho sublinha o fato de que esta exploração recente também aponta uma incursão no território da consiliência. Hasegawa faz uma analogia interessante para a nossa pesquisa quando sugere que a tarefa de explorar o cérebro não deixa de ser um trabalho de Sísifo, tendo em vista o caráter infinito do terreno que Fabre está adentrando.

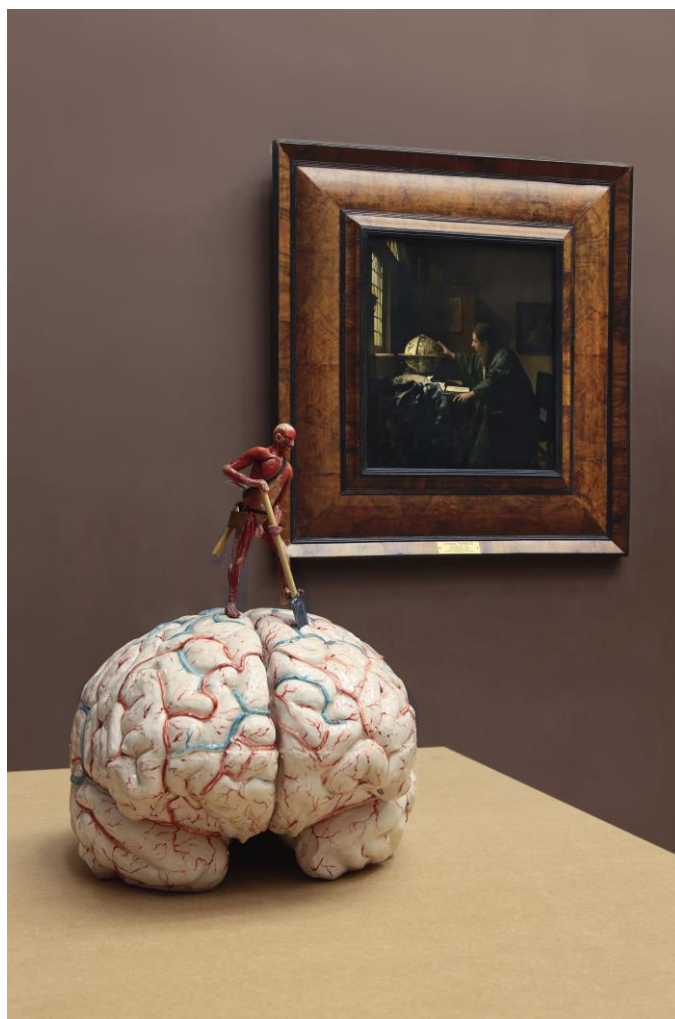


Figura 42. O artista explora o mundo

¹⁴⁴ Fabre sees the brain as ‘terra incognita’, or unknown land, and believes that it is the artist’s job to excavate this land. His perspective reflects the history of scientific exploration. Since the beginning of the 20th century, physicists such as Albert Einstein, Stephen Hawking and Roger Penrose have been unlocking the mysteries of the universe, space and time. James Watson and Francis Crick first revealed that the mechanism of life is based on DNA and genome sequencing. It is only consciousness or awareness – the mechanism of the brain that still represents ‘unknown territory’, the details of which remain largely unrevealed. HASEGAWA, 2008: 154-155

O artista explora o mundo está estrategicamente posicionada no Louvre, bem próxima a uma pequena tela de Johannes Vermeer, *O astrônomo* ou *O astrólogo*, que representa um homem observando um globo celeste e tocando-o. Sobre a mesa onde está o globo, há também um livro. O globo celeste é diferente do globo terrestre, em que os territórios aparecem delimitados, em que o espaço é esquadrinhado por cruzamentos de linhas perpendiculares. No globo celeste, a representação do espaço é esfumada, tem uma aparência fantasiosa, um colorido sinuoso. Sua superfície se parece de certo modo com a textura que Fabre dá ao cérebro em sua escultura. Esta montagem, que aproxima as duas obras, sobrepõe a imagem do cérebro, da escultura de Fabre, com a imagem do mundo, do quadro de Vermeer. Vale lembrar que o pintor flamengo também era um pesquisador, como Fabre, interessado nas ciências. Esta obra, que remete ao território da pesquisa artística, além de apontar para uma pesquisa recente de Fabre, também faz uma referência à pintura flamenga, como vimos pelo seu posicionamento, pela montagem que Fabre faz no espaço para emparelhar as duas obras. Ela nos orienta nesta direção, em que o artista dialoga com o território da história da arte.

4. 3. História da arte

Se em *O artista explora o mundo*, Fabre faz uma referência indireta, que percebemos mais pela aproximação física da sua escultura com o quadro de Vermeer na disposição das obras na sala em que se encontram, em *A reencarnação de Giovanni Arnolfini*¹⁴⁵, a referência à pintura holandesa é declarada no título. Em um canto da sala 4, em que se encontram telas de Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e *A Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, está exposta esta obra de Fabre, de frente para a parede: uma figura de um guerreiro, vestido com uma armadura, com pernas de madeira, uma cabeça que lembra uma cabeça de pássaro, revestida de élitros de escaravelhos e uma coluna que assume o estranho formato de uma cauda, feita de ossos humanos, com um tufo de cabelo de anjo pendendo da parte inferior. Pelo título, é possível deduzir que a escultura é uma homenagem a Jan van Eyck e ao seu conhecido quadro, *O casal Arnolfini*, que não faz parte do acervo do Louvre. O rosto desta escultura está representado por algo que parece um bico de pássaro, bem comprido, uma imagem que remete à máscara medieval dos médicos que tratavam a peste no início do século XVI. A ideia de “encarnação” do título traz à tona a ideia de passagem, de transitoriedade, de um ser que em alguma instância guarda memória de tempos passados. Este ser de passagem também poderia estar no bestiário de Fabre: é uma espécie de guerreiro, como deduzimos pela armadura, mas também é uma espécie de anjo, pois é um ser entre-mundos. Ele parece ser da mesma espécie que a figura do anjo de *Terá sempre os pés juntos*. Mas *A reencarnação de Giovanni Arnolfini* é principalmente um ser entre-mundos da arte, foi “batizado” com este estigma.

A escultura de Fabre, que ficou ao lado de *A virgem do chanceler Rolin*, também de Jan van Eyck, está de costas para o público, de frente para uma parede, contrariando a noção de retrato. Mas esta inversão no posicionamento da figura também pode fazer referência à presença do espelho no quadro de Van Eyck. O espelho é uma referência importante. Na tela de van Eyck, ele está representado

¹⁴⁵ *De Reïncarnatie van Giovanni Arnolfini* (1997) / *A reencarnação de Giovanni Arnolfini*. Élitros de escaravelhos, arame, armadura, couro, ossos, cabelos de anjo e madeira. 147 x 150 x 80 cm. Coleção de arte Achmea – Países Baixos.

quase como uma lente, pela qual o espectador vê, em tamanho reduzido, toda a cena que está representada no quadro, mas pelo ponto de vista oposto.



Figura 43. A reencarnação de Giovanni Arnolfini

Em seu livro sobre a tradição pictórica setentrional europeia, *A arte de descrever*, Svetlana Alpers concentra sua atenção sobre a cultura visual holandesa, sobre a forma como os holandeses concebiam as imagens. Na Holanda do século XVII, as imagens eram parte de uma cultura visual que se deu, entre outros fatores, devido à confiança na tecnologia das lentes:

“Com a única exceção de Galileu na Itália, a Europa Setentrional foi o centro do uso das lentes. O holandês Leeuwenhoek foi surpreendentemente o primeiro, e durante certo tempo o único, homem na Europa a proceder ao estudo do que era visto nas lentes microscópicas. O fato de que o país que primeiro usou

microscópios e telescópios ter em seu passado Van Eyck e outras obras como as dele não é apenas uma curiosa coincidência.”¹⁴⁶

Esta relação com as lentes – o microscópio, o telescópio, a câmara obscura, o daguerreótipo, até mesmo os óculos – pode ser percebida como uma das características da pintura flamenga que Alpers analisa. Segundo a pesquisadora, naquela região do norte da Europa, as imagens estavam em toda parte: livros, tecidos, tapeçarias, toalhas de mesa, telhas, mapas. As obras de Fabre, distribuídas pelas salas do Louvre, parecem conectadas com essa lida, com um estar à vontade com as imagens, numa relação de intimidade com elas. Seus numerosos autorretratos revelam uma relação com o espelho. A produção de imagens similares em dimensões contrastantes também parece atestar esta filiação a uma cultura que experimentou bastante o uso de diferentes tipos de lentes. Há outra passagem do livro de Alpers que pode ser lida como uma aproximação entre a obra de Fabre e a cultura visual dos seus antepassados conterrâneos:

“O apelo da natureza na compreensão das imagens holandesas baseia-se num ambiente cultural específico – os interesses empíricos da era a que se costuma aludir como a era das observações. O céu é esquadrinhado, a terra inspecionada, a flora, a fauna, o corpo humano e seus fluidos são todos observados e descritos. Mas, se considerarmos aquilo que toda essa observação empírica da natureza acarretou, teremos uma surpresa. Em vez de encontrar uma confrontação com a natureza, deparamos com uma confiança nos instrumentos, nos intermediários que representam a natureza para nós. O melhor exemplo é a lente. Suas imagens e as imagens por ela engendradas assumem o seu lugar ao lado das imagens da arte, que são também, é claro, representações. O artífice das imagens é abrangido juntamente com sua imediação. A situação é resumida na *Autobiografia* de Constantijn Huygens, que, como vimos, louva os seus óculos, maravilha-se com a imagem da câmara obscura e convoca De Gheyn para desenhar o novo mundo tornado visível ao microscópio.”¹⁴⁷

A citação é longa, mas interessante se fizermos uma leitura anacrônica destas palavras incluindo a obra de Fabre na cultura a qual Alpers se refere. Fabre esquadrinha e inspeciona insetos, animais de diversas espécies, dedica-se aos mistérios da natureza com as obras inspiradas na hora azul, realiza espetáculos, instalações, performances, esculturas e desenhos inspirados nas suas experimentações com os fluidos corporais e, mais recentemente, tem se dedicado à pesquisa sobre o cérebro como a parte mais misteriosa do corpo humano. Ele se esforça para ver o mundo pelo que aprende com os insetos, usando este

¹⁴⁶ ALPERS, 1994: 82

¹⁴⁷ Ibid., 94

conhecimento como uma espécie de lente que contamina sua visão de mundo e sua forma de lidar com os territórios pelos quais transita.

O posicionamento de *A reencarnação de Giovanni Arnolfini* na sala – de frente para a parede – também remete à imagem da escultura de cera de Fabre em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, diante de um quadro de Rogier Van der Weyden como diante de um espelho. Mapeando retrospectivamente o labirinto, pode-se identificar a relação com os espelhos e as lentes em outras obras. O microscópio é o único objeto sobre a mesa de trabalho em *Eu, sonhando*. As paredes de vidro da grande vitrine que abrigou a performance *Virgem/Guerreiro* tem algumas lentes que se encontram em diferentes pontos da superfície do vidro. *Salvator Mundi* parece ter sido colocada sob uma lente de aumento quando estamos diante de *Bola do escaravelho*. De perto, a textura visual dos desenhos da série *A hora azul* tem uma aparência muito diferente de quando vista de longe, o que chama a atenção para o mecanismo mesmo do olho. Além disso, o olhar – o olhar sobre a arte – é uma questão de toda esta exposição.

Na sala 9, que abriga cerca de vinte telas da primeira metade do século XVI, encontram-se outras quatro obras de Fabre de dimensões mais discretas. Em pequenas molduras, estão as *Money Collages*, colagens feitas com cédulas belgas: *A arte do sangue*, assinado Jan Fabre¹⁴⁸; *Dinheiro de Jérôme Bosch* – colagem I; *Dinheiro de Jérôme Bosch* – colagem II¹⁴⁹ e *Tenho as mãos vazias*¹⁵⁰. Em *Tenho as mãos vazias*, Fabre escreveu o título da obra numa nota de vinte francos belgas, assinando em baixo; o mesmo fez com *A arte do sangue*. Em *Dinheiro de Jérôme Bosch* – colagem I e *Dinheiro de Jérôme Bosch* – colagem II, Fabre recortou notas em formatos de figuras que poderiam estar numa tela de Bosch e fez uma colagem com estas figuras. Estas obras foram realizadas no final dos anos 1970, cerca de quinze anos depois que Robert Morris fez *Cérebro*, escultura que

¹⁴⁸ *De Kunst van Het Bloed, Getekend Jan Fabre (Money collages)* (1978) / *A arte do sangue*, assinado Jan Fabre. Nanquim sobre nota bancária. 11,6 x 5,8cm. Verbeke Foundation Kemzeke (Bélgica)

¹⁴⁹ *Hieronymus Bosch Geld-Collage I (Money collages)* (1979) / *Dinheiro de Jérôme Bosch Colagem I*. Notas bancárias picadas sobre papel. 20,6 x 29,4cm. Verbeke Foundation Kemzeke (Bélgica); *Hieronymus Bosch Geld-Collage II (Money collages)* (1979) / *Dinheiro de Jérôme Bosch Colagem II*. Notas bancárias picadas sobre papel. 20,6 x 29,4cm. Verbeke Foundation Kemzeke (Bélgica).

¹⁵⁰ *Ik heb vuile handen (Money collages)* (1978) / *Tenho as mãos vazias*. Nanquim sobre nota bancária. 11,6 x 5,8cm. Verbeke Foundation Kemzeke (Bélgica)

mimetiza o formato de um cérebro humano, mas todo revestido de notas de um dólar.

Dinheiro de Jérôme Bosch – colagem I e *Dinheiro de Jérôme Bosch – colagem II* foram colocadas ao lado de *O cambista e sua mulher*, de 1514, quadro alegórico de Quentin Metsys que tematiza a relação do homem com o dinheiro e coloca em jogo temas como a avareza e a vaidade. Em meados do século XVI, a Antuérpia tinha se tornado um grande centro comercial, a capital econômica da Europa, por onde circulavam moedas de diferentes procedências. Com isso, a cidade tinha diversos estabelecimentos de câmbio e de empréstimos, o que faz do tema em questão no quadro de Metsys um problema característico da cidade de Fabre no período retratado nesta sala do Louvre. O quadro tem uma estrutura alegórica: a mulher desvia a atenção da leitura para as joias que estão sendo avaliadas pelo homem e o fundo do quadro está pontuado por objetos simbólicos da moralidade cristã.



Figura 44. Imagem da exposição das colagens de Fabre com a pintura de Metsys

As *Money Collages* precedem a realização das *Money Performances*, uma série de performances realizadas por Jan Fabre no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 na Antuérpia, em Ghent e em Nova York¹⁵¹. Com estes trabalhos, Fabre coloca em jogo a valorização das relações monetárias na cultura ocidental e no mundo da arte. Com a aproximação das obras produzidas a partir destas performances e as obras acima mencionadas, Fabre expõe o diálogo entre ele e os mestres da pintura flamenga pelo tema abordado nas obras. As relações monetárias determinam em larga escala como a arte é vista na sociedade. A noção moderna de arte também poderia ser pensada a partir do momento em que as obras passaram a pertencer ao estatuto da Arte, com letra maiúscula. Nos Países Baixos, até o século XVI e XVII, os artistas eram artesãos, como aponta Alpers:

“Vários argumentos foram aventados para mostrar que a identificação dos pintores com os outros artesãos, e não com uma elite culta, caracteriza-os tanto quanto à natureza da sua arte ao longo do século XVII. Testemunhos a dar suporte a essa visão foram deduzidos da situação dos pintores como membros de guildas, dos baixos preços pagos por seus produtos, de sua origem e de suas atitudes profissionais. (...) Ser artista era obviamente um ofício, não uma vocação nesta sociedade.”¹⁵²

Foi a partir do decorrer do século XVII que o status do artista nesta região da Europa começou a se diferenciar. A referência às guildas é importante porque situa o trabalho do artista no contexto de outros ofícios. As guildas agrupavam indivíduos com interesses comuns, proporcionando assistência e proteção aos seus membros, defendendo os interesses econômicos e profissionais dos trabalhadores que faziam parte delas. As guildas de pintores e de outros artistas, como a Guilda de São Lucas, eram instituições reguladoras da prática profissional das artes. As transformações na noção de arte da sociedade moderna alteraram consideravelmente as relações monetárias no mundo da arte. No século XX, estas relações já eram bem diferentes. Muitos outros fatores entraram em jogo entre o século XVII e o século XX. As *Money Performances* tratam da arbitrariedade que parece ter se tornado a regra número um da determinação dos valores das obras de arte, de tão obscura passou a ser a lógica que organiza essa relação. O território mesmo da performance torna a relação com o dinheiro ainda mais escorregadia, tendo em vista que a performance não produz um objeto que pode ser de

¹⁵¹ *Money Performance* (1979). Ankerrui Theater, Antuérpia. / *The Rea(dy)make of the Performance* (1980). Ankerrui Theater, Antuérpia. / *Bill us Later* (1980). Mott Street, Nova York.

¹⁵² ALPERS, op.cit., 230-231

propriedade de alguém. Artistas e instituições de arte têm lidado com isso de diferentes formas. O debate é amplo e diversificado. A análise da relação monetária dos patrocinadores, dos mecenas da atualidade, das instituições e dos museus com a arte da performance mereceria um estudo à parte, que não cabe nesta pesquisa. Mas é importante mencionar que Fabre realizou performances que levantam estas questões na passagem dos anos 1973 para os anos 1980, como a que analisaremos em seguida.



Figura 45. Exemplos da série Arte como jogo, jogo como arte

*Arte como jogo, jogo como arte*¹⁵³ é uma série de treze cartas de baralho redesenhadas por Fabre, ou seja, com desenhos de Fabre feitos por cima das cartas de um baralho comum – em vermelho e preto, com inscrições parecidas com aquelas da série *Money Collages*. Elas fazem referência a uma performance com o mesmo título¹⁵⁴, que se dava da seguinte maneira. Em uma sala com algumas mesas, Fabre entregava aos participantes duas folhas de papel: a primeira

¹⁵³ *Art as a gamble, gamble as an art* (1981) / *Arte como jogo, jogo como arte*. Lápis HB e lápis de cor sobre cartas de baralho. 5,5 x 8,5 cm. Grão-Duque de Luxemburgo, Galeria Beaumont-Public.

¹⁵⁴ *Art as a gamble, gamble as an art* (1981) / *Arte como jogo, jogo como arte*. Performance. School of Visual Arts. Nova York, Estados Unidos.

apresentava as regras da primeira parte do jogo e o número do jogo que cada participante (que recebia cinco dólares para apostar) iria jogar com ele; a segunda folha listava os jogos que os espectadores jogariam com o artista: roleta russa, dados, cara ou coroa, pedra-papel-tesoura, entre outros. Na primeira parte da performance, cada espectador lia e gravava, em um gravador portátil, um texto crítico sobre Fabre, que permanecia de pé, regendo a leitura como um maestro. Na segunda parte, os espectadores se posicionavam em mesas – uma para cada. Então, Fabre ia de mesa em mesa para jogar com os espectadores. O jogo acontecia com o som da gravação da leitura da crítica.

Se, antes de começar a performance, Fabre distribuía as “regras do jogo”, esse gesto mostra a preocupação do artista em evidenciar que a relação da obra com o espectador depende diretamente de alguma espécie de combinação prévia entre eles, uma espécie de pacto, de acordo entre as partes. O dinheiro é um pacto estabelecido pela sociedade, uma combinação que permite o trânsito de mercadorias e valores. Assim, não só a questão do dinheiro está em jogo, mas a da arbitrariedade do valor conferido às obras por artifícios do mercado, como a crítica. É como se o valor das obras fosse definido por um jogo de azar, algo sem uma fundamentação lógica ou concreta, ou como a atividade do vidente, da cartomante, que diz o futuro sem comprovação, como na tela que está exposta junto a *Arte como jogo, jogo como arte* no Louvre: *A cartomante*, de 1489, de Lucas van Leyden, pintor de cenas de gênero influenciado por Bosch e Metsys. O quadro está no centro da composição arranjada por Fabre na sua série de cartas redesenhadas. A figura central do quadro de Leyden não parece diferente dos coletores de impostos ou do cambista de Metsys. Ela está posicionada do mesmo modo que eles, à frente de uma mesa, com a cabeça parcialmente inclinada. Ela maneja as cartas como eles manejam o dinheiro e as joias. Essa obra de juventude de Leyden evoca também o tema da vaidade e da trivialidade. Fabre está em diálogo não apenas com a arte flamenga, mas com a sua cultura, com os temas que moviam cada artista, cada quadro.

Na mesma sala está a série *Falsificação da festa secreta (fumaça e fogo)*¹⁵⁵: fotografias P&B coloridas com caneta Bic azul emolduradas com um passe-partout de veludo vermelho e moldura dourada, com uma pequena placa na parte inferior, com a inscrição “Jan Fabre D V V H G J (1985)”. As letras formam uma sigla com as iniciais do título da obra em italiano. A primeira vez em que Fabre realizou uma série com esse nome foi em 1985, intervindo com caneta Bic em fotos de cenas violentas e de teor político, recortes de jornais ou revistas, de forma a obliterar a foto por baixo do desenho. Segundo Johan Swinnen, Fabre se inspirou na manipulação de fotos feitas sob o comando de Hitler e de Stalin¹⁵⁶. A segunda série, com vinte desenhos, inclui cenas de terrorismo, bombardeio, vítimas de violência, um retrato do Papa com o cabelo pegando fogo e do ativista polonês Lech Walesa, ex-presidente da Polônia, e foi exposta originalmente numa exposição do Projeto Accumulazioni 2005 (Gorizia 2), numa sala de um castelo na Itália, o Palazzo Lantieri, no centro histórico da cidade de Gorizia, ao lado de antigos retratos de aristocratas e líderes religiosos. No Louvre, ela esteve entre as pinturas flamengas do século XVI, numa sala pequena com diversos retratos. Com isso, Fabre também está apresentando variações da sua noção de retrato e colocando em jogo a questão da recriação a partir da apropriação de uma obra. Ele mesmo recria constantemente suas obras, está sempre intervindo em uma criação de outra época ou desdobrando uma imagem em outras possibilidades de apresentação.

O jogo com as noções de falsificação e de autenticidade nas obras de arte apareceu na trajetória de Fabre pela primeira vez em uma série de fotografias de 1980, *Feridas históricas (Ilad of the Bic-Art)*: com a caneta Bic, Fabre se apropria de postais (que já não são originais, mas artefatos destinados à comercialização barata de imagens de obras de arte) de Rembrandt, Cézanne, Goya, Matisse, entre outros. “Ilad” é anagrama de Dalí. Na imagem que serve de cartaz para a exposição¹⁵⁷, ele desenha sobre uma fotografia de seu rosto um fino bigode, numa referência tanto a Salvador Dalí quanto à interferência de Duchamp na imagem da

¹⁵⁵ *Falsificazione della festa segreta (fumo et fuoco)* (2005) / *Falsificação da festa secreta (fumaça e fogo)*. Colagem preto e branco, tinta de caneta Bic e molduras. Cortesia Palazzo Lantieri Gorizia, Project Accumulazioni 2005, por Zerynthia Roma.

¹⁵⁶ SWINNEN, 2006: 200

¹⁵⁷ *Ilad of the Bic Art (autorretrato)* 1980. Foto P&B, lapis Hb, tinta de caneta Bic. 24 x 18 cm. Coleção do artista.

Monalisa em L.H.O.O.Q. Este readymade de Duchamp, datado de 1919, é uma referência para o conceito mesmo da exposição de Fabre em 1980. Trata-se de uma reprodução impressa do quadro de Leonardo sobre o qual Duchamp desenhou um bigode e uma barbicha no rosto da Gioconda e acrescentou, abaixo do conhecido retrato, as letras que produzem um bem-humorado jogo fonético.



Figura 46. Exemplo da série Falsificação da festa secreta

A referência a Duchamp também aparece no Louvre em um objeto que pode ser considerado um readymade de Jan Fabre: *Avant-grade*¹⁵⁸, um chifre de elefante retirado da natureza e colocado no museu, apenas posicionado sobre um pedestal funcional e com uma inscrição a lápis das duas palavras do título, um jogo de palavras com o termo “avant-garde”. O termo “avant-grade” pode significar algo como “grau avançado”. Assim, podemos pensar o readymade e todo o pensamento de Duchamp sobre arte como um grau avançado na história da

¹⁵⁸ *Avant-grade* (1981). Chifre de elefante (marfim) e lápis HB. 115,5 x 15 cm. Museu de Arte contemporânea da Antuérpia (MuHKA), Bélgica.

arte, um pensamento que reflete sobre a condição mesma da arte e sua relação com o mundo. Além disso, o próprio chifre do elefante é um mecanismo de defesa, uma arma da vanguarda, uma “guarda avançada”, porque está à frente de seu corpo. O território da arte para Fabre é bastante amplo: ele dialoga tanto com os pintores do século XV quanto com os grandes nomes das vanguardas do século XX.

Na sala 31, a Sala Rembrandt, entre as telas do artista que dá o nome à sala, encontra-se uma escultura de Fabre feita com armação de arame e revestimento de élitros de escaravelhos intitulada *Peça de vianda*¹⁵⁹, de 1997, que faz referência direta a um dos quadros mais conhecidos de Rembrandt, *O boi esquartejado*, de 1655, também exposto nesta sala. O volume engendrado por esta escultura ganha forma na imaginação do espectador quando colocado em diálogo direto com a tela de Rembrandt. A escultura de Fabre tem a forma de uma vianda e está suspensa por um gancho, como num açougue. A presença simultânea do quadro e da escultura faz com que o espectador perceba a sugestão do volume por baixo dos escaravelhos, como se estes estivessem devorando aquele pedaço de carne, o que confere certa dinâmica à aparência da peça. O espectador pode visualizar os escaravelhos em movimento, comendo a carne. A sensação é a de que algo se passa entre a superfície e o interior. Mas tanto os élitros de escaravelhos como a estrutura de arame são vazios por dentro. Não há carne. Há, no entanto, a sugestão da carne, que aponta para a presença da carne no corpo dos próprios espectadores.

Os escaravelhos escolhidos por Fabre para esta escultura não são coloridos e brilhantes como em *Bola do escaravelho*. São escaravelhos necrófagos, que se alimentam de carniça. O que parece estar ou ter estado dentro desta escultura de Fabre, a vianda sugerida na relação com o boi esquartejado de Rembrandt, está num momento de passagem, de transmutação de sua forma: da materialidade vermelha e volumosa da vida à putrefação acinzentada da morte até o seu desaparecimento. A decomposição também é um estado de metamorfose, pois compreende estágios de uma mesma matéria: é um lugar de passagem.

¹⁵⁹ *Vleesklomp* (1997)/ *Peça de vianda*. Élitros de escaravelhos sobre arame. 160 x 90 x 90 cm. Deweer Art Gallery – Otegem – Bélgica.

No quadro de Rembrant, o que sustenta a carne é a estrutura óssea. Na escultura de Fabre, é o exoesqueleto formado pela membrana de escaravelhos que sustenta o volume da peça, o que confere à visualidade da escultura uma dinâmica entre presença e ausência naquele interior escondido, uma força invisível que se desvela daquela imagem visível. Uma visão de movimento numa peça estática. Apesar da escultura de Fabre estar mais ligada ao quadro de Rembrandt, não devemos ignorar a referência às viandas de Chaïm Soutine e de Francis Bacon. Gilles Deleuze, em *Francis Bacon – Lógica da sensação*, aponta que a vianda é a zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal, o que parece coerente com o universo de Fabre.

“A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia. Bacon não diz ‘piedade para com os bichos’, mas diz que todo homem que sofre é vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade.”¹⁶⁰

Deleuze se refere a uma identidade profunda que é a realidade do devir entre o homem e o bicho. Na obra de Fabre, aparece o devir entre o homem e a carniça – uma identidade igualmente profunda, embora mais incômoda. É uma sensação de corte, que alerta a sensibilidade do espectador, que desperta sua consciência da porosidade do limite entre o corpo vivo e o corpo morto. Quando nos referimos à violência da imagem, não se trata exatamente de uma sensação violenta, mas de uma violência da sensação, que não é mediada por uma narrativa, ou por um saber *a priori* que situa a obra num contexto inteligível para o espectador, funcionando como uma fábula que se conecta com ele pela via do entendimento racional. Quando Fabre nos apresenta a imagem da carniça sendo devorada sem a representação mimética de uma carniça em estágio de putrefação coberta de insetos e vermes que a devoram, a sensação é silenciosa, como um susto que já passou, mas cujo efeito continua agindo sobre a carne. Deleuze destaca o fato de que Bacon pinta o grito, mais que o horror. Pintar o horror seria pintar o sensacional. Pintar o grito é pintar a sensação. Assim, não é o grito que vem do horror, mas o horror que vem do grito. Aí está a diferença entre a violência do representado e a violência da sensação que, segundo Deleuze, age diretamente sobre o sistema nervoso.

¹⁶⁰ DELEUZE, 2007: 31

Esta noção de sensação nos interessa para pensarmos a linguagem visual de Fabre, seu apelo indireto, a poética que faz o movimento de desdizer o que a imagem diz. Diferentemente de Bacon, o que a escultura de Fabre dá a ver não é o grito, mas o silêncio. Não é o horror da putrefação e da morte do corpo, é a beleza da morte em si. É a beleza da existência de seres necrófagos, por exemplo, que reciclam os cadáveres na natureza: um belo abjeto. A beleza de Fabre é desestruturante. A imagem que escorre das frisas da Escadaria Lefuel é uma bela combinação do vidro translúcido com uma intensa coloração azul, mas representa fezes de pombos. As cabeças de corujas com olhos de vidro formam uma imagem intensa e bonita, mas são cabeças de corujas de verdade que realmente foram decepadas (depois de mortas) e empalhadas. O colorido atraente e brilhante do revestimento de algumas esculturas é feito de milhares de besouros mortos. A aparência suntuosa e ilusionista do mármore vermelho nas pilastras da universidade em Ghent é feita de carne em processo de putrefação envolta em filme de plástico usado na cozinha. É no ir e vir entre a ilusão da aparência e a percepção do que engendra a aparência que Fabre opera o corte na apreensão do espectador e atinge sua carne.

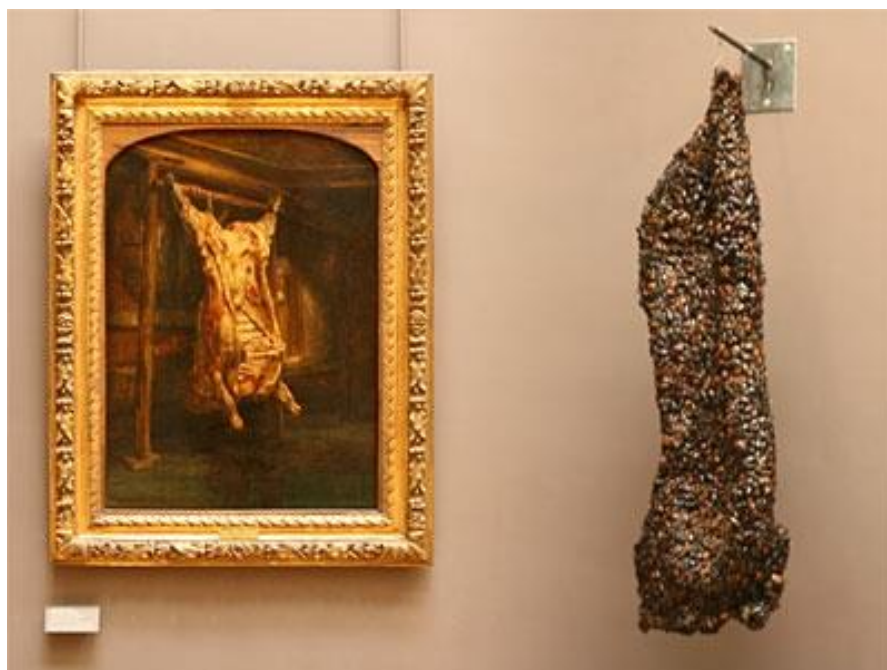


Figura 47. Peça de vianda com a tela de Rembrandt

Esta operação se dá também com *Peça de vianda*, especialmente na triangulação entre a imagem da escultura de Fabre, do quadro de Rembrandt e da imagem que o espectador tem da própria carne. A carne do corpo do espectador está viva; a carne-vianda do boi esquartejado representada no quadro de Rembrandt está morta, vai ser devorada (seja por homens ou por vermes e insetos); a vianda-carniça de Fabre é a imagem da carne que já foi devorada, que é ausência, desaparecimento cujos agentes, os besouros necrófagos, também já estão mortos e seus corpos já se decompuseram. A escultura de Fabre dobra a imagem da carne: a carne do boi e a carne do besouro estão entrelaçadas, uma vez que a carne do boi participa da carne do escaravelho (como alimento, ela é constitutiva do seu corpo). São três tempos da decomposição da carne: vida e carne alimentada, decomposição e metamorfose em alimento, morte e desaparecimento. Esta simultaneidade de imagens é o que engendra o corte, a abertura, que provoca a sensação na carne do espectador. Para situarmos o uso do termo carne, neste sentido, recorreremos mais uma vez a Deleuze, quando ele coloca que a sensação atinge o espectador “em plena carne”, aproximando sua análise da Figura em Francis Bacon e o conceito de corpo sem órgãos de Antonin Artaud:

“(...) o organismo não é a vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital. (...) O corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo.”¹⁶¹

O corpo sem órgãos não é simplesmente um corpo que não tem órgãos, mas um corpo sem organização dos órgãos. Ele é um órgão indeterminado, enquanto o organismo é a organização dos órgãos. A carne é este corpo intenso e indeterminado, des-organizado. A carne é onda e a sensação é uma força que age sobre a carne. A força é uma presença, que age diretamente sobre o sistema nervoso. A *Peça de vianda* de Fabre pode ser tomada como uma referência concreta viável para pensarmos este conceito abstrato de corpo sem órgãos em relação aos conceitos de carne e de corpo como conceituados por Merleau-Ponty e que em alguma instância são esclarecedores para este estudo sobre a exposição de Fabre no Louvre. Esta obra parece ter a “presença”, a “força” de agir sobre o

¹⁶¹ DELEUZE, 2010: 52

corpo “em plena carne”, de tocar esse corpo sem órgãos, que é carne. Diante dela e das imagens que se desdobram, o espectador se dá conta da transitividade entre o seu corpo e o corpo do mundo que vai devorar seu cadáver. Sua carne se torna visível para ele, o vidente. Ele se vê enquanto está vendo a obra. O ato de ver se expande e se introspecta, numa iminência de reversibilidade da carne, esse “enovelamento do visível sobre o corpo vidente” ¹⁶².

Esta obra de Fabre atinge o espectador “em plena carne” porque não tem uma representação visível, declarada, da carne, como em outras obras suas em que a carne é usada como material. A carne, literal, à mostra, não atinge a carne. É justamente o inverso da carne, seu desaparecimento, sua ausência, o que presentifica a sua sensação. E a imagem da carne enquanto vianda é a nota de violência que potencializa a sensação de que a carne do corpo humano também pode ser carne comestível e também vai se tornar carniça, vianda de necrófagos, depois de morta.

A vianda é geralmente considerada a carne destinada à alimentação, mais comumente a carne de animais – embora a carne humana também possa ser comida. Mas o termo “vianda” tem essa conotação de carne para comer, enquanto o termo “carne” não está necessariamente ligado a esta ideia: a carne, no sentido cotidiano do termo, pode ser a parte física do corpo, em oposição ao espírito, ou simplesmente a parte sólida e macia do corpo, que não é rígida como os ossos nem líquida como o sangue. Nem toda carne é vianda, mas toda vianda é carne. Além disso, a ideia de carne também pode ser tomada como metáfora da relação de parentesco, como se diz do sangue. Pessoas da mesma carne – como pessoas do mesmo sangue – são da mesma família. Esta metáfora da carne como material abstrato que tece relações de união entre seres, esta imagem que junta o que está fisicamente separado, parece se aproximar de algum modo da ideia de carne como Carne do Mundo em Merleau-Ponty: uma carne que se configura enquanto participação, aderência, entrelaçamento, princípio encarnado, “elemento do Ser” ¹⁶³. Por este viés, podemos sugerir que, assim como Fabre estabeleceu um parentesco artístico com Rogier van der Weyden pela representação do sangue em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)*, ele estabelece um parentesco artístico com

¹⁶² MERLEAU-PONTY, 2009: 141

¹⁶³ Ibid., 136

Rembrandt pela representação da carne em *Peça de vianda*. Fabre e Rembrandt são da mesma carne, como Fabre e Rogier van der Weyden são da mesma carne: a carne da arte. É um parentesco profundo, um pertencimento ao mesmo elemento, ou, como diz Merleau-Ponty sobre Rodin e Germaine Richier em *O olho e o espírito*, “*porque eles eram escultores, isto, é, estavam ligados a uma só e mesma rede do Ser*”¹⁶⁴.

É neste sentido que *Peça de vianda* se insere neste recorte das obras de Fabre no Louvre que selecionamos como pertencente à categoria dos territórios. Dentre as obras que dialogam com o território da história da arte, ela é a que faz o corte mais profundo, pois carimba na sua forma uma imagem emblemática da pintura de um grande artista flamengo, provavelmente um dos mais conhecidos, senão o mais conhecido. Ela provoca uma abertura no esquema cronológico da história da arte como apresentada comumente no Louvre, em que as obras do século XV são expostas na sala das obras do século XV, as obras do século XVI são expostas na sala das obras do século XVI, e assim por diante. Esta organização separaria, a priori, Rembrant e Fabre, como separaria Rembrant e Bacon, pela diferença de época e de nacionalidade, assim como separaria Fabre e Bacon. Esta organização diz que as obras de arte devem ser vistas cada uma em seu lugar, para que sejam assimiladas apropriadamente. O insight anacrônico, que produz a visão de imagens simultâneas de obras produzidas em 1655 e 1997, que faz com que a obra de 1997 seja uma lente para a obra de 1655, é uma sensação em plena carne da arte. Proporcionar que o espectador olhe para uma obra de Rembrandt a partir da obra de Fabre – e não simplesmente o contrário – é uma aposta no anacronismo como mecanismo do olhar, como estratégia subversiva da formação do olhar. Esta obra de Fabre, de uma maneira diferente das outras, nos insere neste território, o território do anacrônico, que demanda um esforço de virada do olhar.

¹⁶⁴ MERLEAU-PONTY, 1980: 110

5. O invisível e o olhar atento

Depois de nos determos sobre diversas obras de Fabre neste percurso, tentando situá-las em grupos afins, escolhendo vê-las por um determinado prisma mais do que por outro, podemos olhar para trás e ver que elas poderiam ter sido reunidas em grupos diferentes e que poderiam ter sido pensadas uma a uma, sem uma tentativa de ligar os pontos entre elas. Talvez tivesse sido interessante listar os títulos em ordem alfabética e estabelecer um percurso a partir desta premissa declaradamente exterior à exposição. Embora iniciada por uma necessidade metodológica – talvez uma forma de sair do labirinto, mais do que de entrar nele – a divisão entre filmes, autorretratos, materiais sólidos e materiais líquidos, além do ajuntamento mais extenso de algumas obras sob o conceito de território, não foi estabelecida a priori, foi negociada e renegociada caso a caso. No entanto, uma obra foi, por assim dizer, provisoriamente recalcada. Durante o percurso da pesquisa, no esforço de rememoração da exposição e na tentativa de encontrar conceitos operatórios com os quais se pudesse manejar as obras, uma delas se fez, por um tempo, invisível. Em uma das muitas reorganizações das listas de obras e serem analisadas, em alguma alteração de combinação e desencadeamento, ela se perdeu.

Independentemente se foi o caso de uma estratégia inconsciente, de ato falho ou de uma coerência do acaso, a obra que ficou por último na nossa análise é a que mais se aproxima da primeira referência que se apresentou a esta pesquisa no estudo sobre a história da pintura holandesa – como um sintoma, talvez, de um interesse específico embora pouco claro na motivação mesma da pesquisa. O estudo de Svetlana Alpers, a publicação intitulada *A arte de descrever*, já citada no capítulo III, foi determinante para o início da formação do meu olhar para este estudo. Um dos argumentos de Alpers que serviu como um norte no início desta pesquisa é a natureza visual da cultura holandesa nos séculos XVI e XVII, o que já apontamos quando nos referimos à confiança nas lentes. Alpers aponta em seu estudo sobre a presença desta cultura visual nos Países Baixos em diferentes instâncias, como, por exemplo, na educação, em capítulo dedicado à influência das bases visuais do sistema educacional de Johann Comenius, conhecido como o

pai da educação moderna, que teve suas obras publicadas em Amsterdã, cidade que as patrocinou. Alpers atenta para o olho, para o lugar do olho, diante do gosto pelas lentes e pela observação visual detalhada na cultura holandesa:

“A atitude é condicional numa dupla fragmentação: primeiro, o olho do observador, na lente, é isolado do resto de seu corpo; segundo, o que é visto é destacado do resto do objeto e do resto do mundo. Pode-se estabelecer um contraste entre essa beleza fragmentária, função de infinitos olhares atentos, e uma noção da beleza que pressupõe a justa proporção de um todo e, assim, admite uma noção prévia sobre o que torna belo um objeto em sua inteireza. (...) O olho do observador setentrional insere-se diretamente no mundo, enquanto o observador meridional permanece a certa distância dele.”¹⁶⁵

Como este trecho é parte de uma discussão mais ampla do que aquela a ser enfatizada neste capítulo, Alpers procura fazer uma distinção entre a forma de ver no norte e no sul da Europa, mas este não é o foco da presente discussão, tampouco o é a noção de beleza de que ela trata. Interessa-nos estas imagens: o olho destacado do resto do corpo e o olho inserido no mundo. Fabre opera, de certo modo, este isolamento com algumas de suas imagens, especialmente com imagens globulares (sendo a bola de esterco do escaravelho, seu besouro preferido, seu besouro-avator, a principal entre elas), provavelmente, como um mundo a parte ou como uma imagem de mundo, como vimos em *Salvator mundi*, *Bola do esterco*, *O problema*, *Menstruação de Gerda*, na série *Campos de estratégia* e em *O artista explora o mundo*. A imagem globular não deixa de pressupor uma inteireza, mas o que nos interessa mesmo é a menção ao olho, que se destaca e vê, assim como ao objeto que, destacado, é visto. Alpers ainda acrescenta, depois de passar por alguns exemplos:

“Qualquer que seja o modo adotado pela arte holandesa, pode-se dizer com segurança que o olho atento é um componente na produção da maioria das imagens holandesas do século XVI.”¹⁶⁶

O olho atento é uma imagem indispensável para esta pesquisa. O olhar para a arte e a formação do olhar do espectador são questões para a proposta da curadoria do Louvre com esta exposição de Fabre e com a sua política em favor da arte contemporânea. O olhar está completamente em evidência em *Oferenda ao*

¹⁶⁵ ALPERS, op.cit., 188

¹⁶⁶ Ibid., 192

*deus da insônia*¹⁶⁷, a obra provisoriamente recalcada. Em uma vitrine de madeira e vidro, Fabre exhibe ex-votos, moldes de cera de pés, pernas e braços, ocos por dentro, cuja superfície está quase completamente coberta de olhos de vidro, como se estes olhos formassem uma armadura, como se os ex-votos fossem um molde para uma armadura de olhos. Esta obra data de 2008. Não há informações de que ela tenha sido pensada especialmente para o Louvre, mas tendo em vista que *O anjo da metamorfose* demandou uma grande preparação, é possível concluir que foi justamente no processo de elaborar esta exposição, esquadrinhando e mapeando o segundo andar da Ala Richelieu em diversas visitas, pensando o reposicionamento de algumas obras do acervo do Louvre e a montagem de suas próprias obras na relação com elas, que Fabre criou esta escultura de olhos, insônia e dedicação.

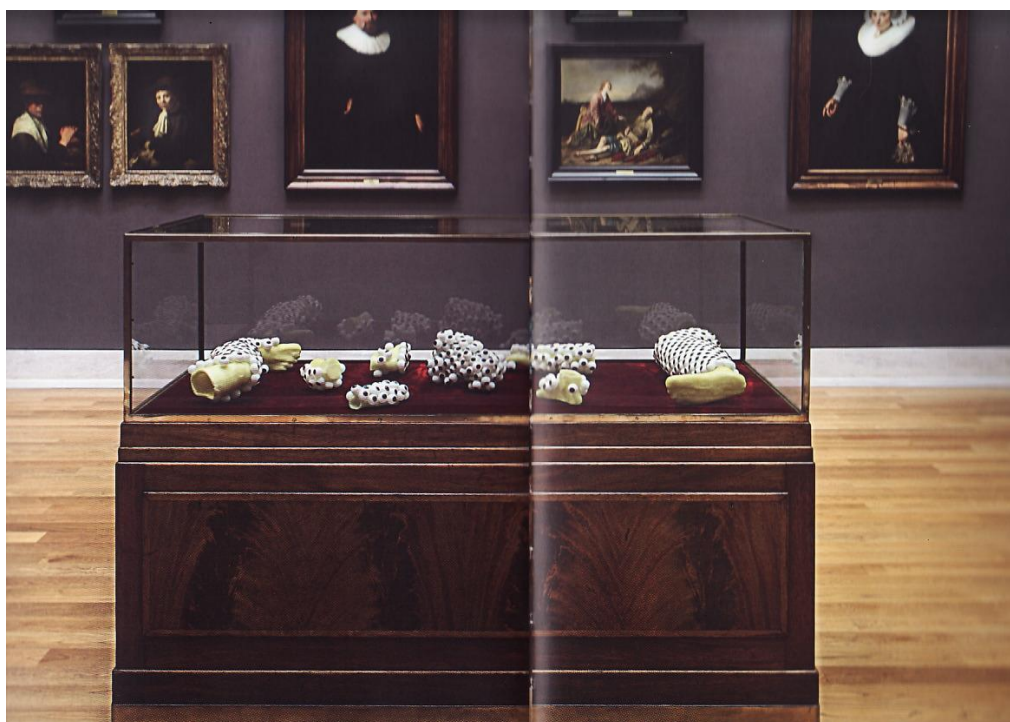


Figura 48. Oferta ao deus da insônia

¹⁶⁷ *Offrande au dieu de l'insomnie* (2008) / *Oferenda ao deus da insônia*. Cera, olhos de vidro, veludo, madeira e latão. 188 x 97 x 132 cm. Cortesia de Mario Mauroner Contemporary Art Vienna

O título da obra, *Oferenda ao deus da insônia*, remete ao uso comum de moldes de cera (sem os olhos de vidro) em cultos praticados em determinadas religiões. Trata-se de uma prática antiga, de que se tem conhecimento desde a antiguidade greco-romana, que representa uma demonstração pública de gratidão a um santo, por uma determinada cura ou conquista. Antigamente, havia uma preocupação estética na feitura do ex-voto, o que se perdeu com a possibilidade de se fabricar industrialmente os moldes de cera. Fabre retoma, de certo modo, ou apenas comenta esta tradição perdida, apresentando ex-votos como esculturas, acrescentando a eles um revestimento de olhos de vidro, material presente em *Mensageiros da morte decapitados*, a instalação feita com cabeças de corujas empalhadas cujos olhos de vidro parecem fitar o espectador e olhar atentamente para as obras.

Eu me esvazio de mim mesmo (anão) também apresenta, como colocamos anteriormente, uma dimensão de sacrifício, de entrega, de oferenda – pela simbologia do sangue derramado. A título de curiosidade, podemos apontar que já foi uma prática da cultura cristã oferecer, nas igrejas, como se faz hoje em dia com velas, ex-votos parecidos com a escultura de cera que Fabre utiliza nesta obra: esculturas de cera que representavam o corpo inteiro, devidamente vestido, com esforço de semelhança, daquele que estava fazendo a oferenda.¹⁶⁸ Assim, podemos fazer uma ligação entre aquela composição, que apontamos como carta de intenções da exposição de Fabre no Louvre, com esta *Oferenda ao deus da insônia*, que analisamos no final da nossa exposição de ideias, como uma espécie de epílogo, de carta de despedida – neste caso, nossa, não de Fabre.

Trata-se também de uma menção à insônia. Em uma entrevista em que fala sobre esta obra, Fabre comenta que dorme pouco e que, durante o sono, seu pé direito fica se mexendo muito. A referência ao cotidiano do artista é uma curiosidade bem humorada, que faz com que esta obra seja quase um ex-voto “de verdade”, como se o artista estivesse pedindo a este “deus da insônia” uma cura para o seu “tique”, e a oferenda é depositada numa outra espécie de “lugar sagrado” que não é a igreja, mas o museu. A insônia se manifesta bastante nos olhos: ela provoca um desconforto para o insone, que não consegue fechar os

¹⁶⁸ Uma análise desta prática e sua relação com o retrato pode ser lida em Aby Warburg and The Image in Motion, de Philippe Alain-Michaud. MICHAUD, 2007: 120-121

olhos e dormir, mantendo-o desperto, mesmo se ele insistir em ficar com os olhos fechados. O insone continua “vendo”, visualizando, pensando, quando poderia estar dormindo.

Exposta na sala 30, que abriga trinta e cinco telas da pintura holandesa da primeira metade do século XVII, com paisagens, cenas pastorais, retratos e naturezas mortas, a obra de Fabre parece enfatizar o peso do acúmulo, a noção de uma extensão imensa de obras, artistas, gêneros e formatos que fazem parte da história da pintura das escolas do norte. Levando em consideração a sua localização no Louvre, entre tantas obras, de tantos artistas, ela pode indicar que o tempo de estudo desta extensa história da arte é escasso, demanda noites insones de dedicação. A relação da exposição de Fabre com as obras do entorno é reforçada nesta obra na medida em que ela tematiza a relação do artista com a história da arte, uma relação do olhar. Apesar da ênfase que Fabre procura dar aos outros sentidos, como o olfato – em *Eu me esvazio de mim mesmo (anão)* e *O nariz* – e à audição, como na peça *História das lágrimas* e no filme *Lancelot*, não há como não falar do olhar quando a questão é a história da arte e o lugar do museu na contemporaneidade.

O olhar que Fabre parece sugerir é um olhar multidirecional e devorador. Em *Oferenda ao deus da insônia*, os olhos de vidro estão voltados para todos os lados. As diferentes peças de cera, dispostas umas ao lado das outras, sugerem que estes olhos de vidro se veem entre si, que se olham e que veem o entorno. Os olhos de vidro das corujas em *Mensageiros da morte decapitados* também indicam um olhar que se volta, enquanto conjunto de olhos, para todos os lados da sala, uma vez que as cabeças das corujas estão dispostas de forma que cada parte da sala esteja na mira dos olhos de vidro de pelo menos uma daquelas corujas empalhadas¹⁶⁹. As corujas, animais noturnos, também podem ser vistas, numa aproximação metafórica, como animais insones, ou como guardiões da noite. É interessante que Fabre tenha feito esta instalação com corujas empalhadas com olhos de vidro que simulam olhos humanos. Os olhos das corujas têm propriedades diferentes dos olhos humanos, eles enxergam perfeitamente no escuro e identificam suas presas a grandes distâncias. Mas é um olhar imediato,

¹⁶⁹ Esta disposição da instalação é característica da exposição no Louvre. Em *Homo Faber*, as corujas foram dispostas enfileiradas, todas voltadas para o mesmo lado.

um olhar sem memória. O homem não tem o olho da coruja. O olhar humano, com suas limitações, tem suas propriedades particulares, tem uma relação com a memória consciente, com a consciência histórica.

A imagem dos olhos de vidro, olhos inteiros, sem pálpebras, de superfície brilhante, também remete ao olho como algo que é parte do corpo, mas que também pode ser visto fora dele, retirado dele. Diante da imagem tão destacada do olho, como Fabre dá a ver em *Oferenda ao deus da insônia*, impõe-se a referência à *História do olho*, de Georges Bataille. Roland Barthes, em ensaio sobre o livro de Bataille, *A metáfora do olho*¹⁷⁰, sugere que a narrativa não trata da história dos personagens envolvidos na sua trama, mas sim da história de um objeto, o olho, que se passa de imagem em imagem, em uma trajetória que o objeto percorre por um ciclo de avatares. Podemos arriscar, com este paralelo próximo e distante entre o livro de Bataille e a obra de Fabre, duas abordagens, duas instâncias de associação.

A primeira associação possível é a trajetória de imagem a imagem de que fala Barthes, que podemos entender pelo conceito de elemento em Merleau-Ponty, categoria em que ele situa o seu conceito de carne. Os elementos

“escapam, pois, da divisão entre a individualidade e a generalidade e são um ‘vínculo secreto’ entre as coisas que eles situam no mesmo raio de mundo. Os elementos formam o nó das associações do sonho.”¹⁷¹

O olho no livro de Bataille é um vínculo secreto entre objetos afins, porém dessemelhantes, como o ovo, o prato de leite, os testículos do touro. O nó destas associações é formado pelo olho. Na obra de Fabre, o olhar é um elemento, é o ‘vínculo secreto’ entre o trabalhar, o pensar, o dormir, o sonhar, o estar morto, como em *Eu sonhando*, *Mesa de trabalho/cama*, *Dores noturnas*, *Sarcófago conditus*, *Natureza morta com artista*. Seu olhar é um fazer, presente em toda a sua obra. O olhar é um fazer da arte, é a contraparte do dar a ver, do tornar visível.

A segunda aproximação é a reversibilidade evidente na imagem do olho. O narrador da história de Bataille relata o que se passa diante dos seus olhos, como ele é estimulado pelas imagens que vê, como ele é afetado por todo o apelo visual

¹⁷⁰ BARTHES, 2008: 115-124

¹⁷¹ DUPOND, 2010: 20

da sexualidade das demais personagens, a relação obsessiva da personagem Simone com a imagem-elemento do olho como dispositivo detonador de seu desejo devorador. Ao mesmo tempo, o olho é objeto, como coloca Barthes, destas imagens, mesmo em desdobramento na imagem do prato, do ovo, dos testículos, até o olho propriamente dito, olho humano arrancado do toureiro e arrancado do padre, olho do gato nos primeiros episódios.

Diante da obra de Fabre, o espectador, sendo “visto” por aqueles olhos de vidro, se dá conta de que vê – e de que é visto neste ato. Diante do olho, mesmo sendo um olho que é um objeto, não um olho real, vivo, o espectador é lembrado de que é olhado. Em um museu de obras visuais, onde o espectador dá ênfase à visão, dentre todos os demais sentidos, onde ele está predisposto a ver, a imagem do olho pode lhe proporcionar esta sensação de que ele também está na paisagem, e a consciência de que ele, vendo, se vê vendo.

Em *O olho e o espírito*, em que Merleau-Ponty evidencia este entrelaçamento do vidente e do visível, está em questão o estatuto da imagem. Ele refuta a hipótese da imagem como cópia, como segunda coisa, chamando a atenção para a “quase-presença” e a “visibilidade iminente” como problemas do imaginário. A reversibilidade entre interior e exterior é pensada aqui no que diz respeito às imagens, pois pode ser justamente na reversibilidade que se dá esta quase-presença, esta visibilidade iminente que nos interessa neste momento para observar a obra de Fabre na sua relação com o olhar. Merleau-Ponty aponta que o quadro (e aqui poderíamos pensar na escultura, no desenho ou na instalação) se oferece ao olhar para que este “espose os vestígios da visão do interior.”¹⁷² Esta imagem do “esposar” também aparece em *O visível e o invisível*: “O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis.”¹⁷³ O olhar, portanto, esposa os vestígios da visão interior e as coisas visíveis. As coisas visíveis se fazem visíveis justamente na medida em que se configuram como vestígios da visão interior. Quando o olhar vê, ele se vê. O momento em que o espectador passa a ver essa interioridade, quando ele se dá conta deste desdobramento de se ver vendo, de se dar conta do próprio olhar, está em curso uma nova etapa do processo de formação do seu olhar. O olho para a arte nasce quando vê, quando é

¹⁷² MERLEAU-PONTY, 1980: 90

¹⁷³ MERLEAU-PONTY, 2009: 130

fisgado pelo invisível na imagem. O invisível na imagem é o que nos olha, o que espreita de dentro do visível de uma obra. O invisível, em Merleau-Ponty, é a essência carnal do visível.¹⁷⁴

A quase-presença e a visibilidade iminente são conceitos que parecem estar relacionados com esta relação visível/invisível despertada nesta pesquisa pelos olhos de vidro da obra de Fabre. O olho é comumente imaginado, pensado, como algo que está dentro do corpo e que apenas uma parte de sua superfície fica visível quando as pálpebras estão abertas. Fabre apresenta os olhos de vidro como parte externa da sua escultura, quase uma armadura de olhos (como aquelas de ossos ou de élitros de escaravelhos), que tem olhos por todos os lados, que pode ver, por assim dizer, todos os lados ao mesmo tempo. Mas os olhos expostos sem pálpebras também são olhos “desprotegidos”, mais abertos, mais disponíveis.

“(…) tudo se resume a compreender que nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, e não é em alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse da sua visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma.”

¹⁷⁵

Desta citação podemos tirar algumas chaves para refletirmos sobre *Oferenda ao deus da insônia*. Os olhos de carne desta obra são olhos de carne da arte, são feitos de arte, no interior e no exterior, a carne do mundo da obra é feita de arte. Merleau-Ponty dá a ver a imagem dos olhos como computadores. Fabre pensa na inteligência dos insetos, a inteligência da espécie dos insetos que os orienta coletiva e individualmente, como um computador – como vimos na instalação *A cova do computador desconhecido*. O computador é um dispositivo que armazena dados de um modo sobre-humano e que é capaz de acessar os dados que armazena de maneira imediata. As criaturas de Fabre, seus personagens, são seres sobre-humanos, anjos guerreiros que estão no limiar entre mundos, que por isso têm uma visão de reversibilidade da vida e da morte, ou seja, que vivem na

¹⁷⁴ Faz-se necessário pensar esta ideia de invisível, que José Gil questiona em *A imagem nua e as pequenas percepções*, apontando que Merleau-Ponty não oferece a este conceito uma autonomia clara, uma vez que é inerente ao visível. Para a presente pesquisa, não atentaremos a esta problematização, embora seja relevante mencioná-la.

¹⁷⁵ MERLEAU-PONTY, 1980: 90

abertura, na fenda, que têm, portanto, a possibilidade de uma visão conhecedora de ambos os lados, uma visão de deiscência.

Os olhos de vidro de *Oferenda ao deus da insônia* remetem a um olhar que parece querer abarcar todo o entorno, registrar tudo, armazenar todas as imagens. Eles não têm as pálpebras que fariam desaparecer as imagens: não dormem, não param de ver. Computadores do mundo da arte, os olhos do artista são olhos inspirados, olhos formados. O dom do visível, como aponta Merleau-Ponty na citação acima, se merece pelo exercício, exercício que se dá no esforço (não é “em alguns meses”) e no confronto, na convivência (não é “na solidão”). O início da relação de Fabre com os mestres primitivos flamengos data da sua juventude. Seu olhar para as obras que estão nas salas da Ala Richelieu tem uma longa história. Os olhos de vidro de sua obra, tão abertos e firmes, sugerem uma constância do olhar, uma insistência em permanecer aberto. A visão se aprende vendo, como diz Merleau-Ponty. Esta ideia de “visão” talvez possa ser entendida como uma espécie de virada, de reversão, em que há uma troca: o vidente acrescenta o seu olhar ao visível. O seu olho passa a falar com a imagem. O olho é fispado, atingido, e adquire uma propriedade.

Nisso, a meu ver, reside um dos fundamentos do projeto do Louvre em favor da arte contemporânea: é um projeto de formação do olhar contemporâneo, indispensável também para o olhar que se volta para o passado. A declaração do presidente-diretor do Louvre, Henri Loyrette, citada no capítulo I, expressa esta ideia quando diz que a exposição de Fabre faz “perceber de forma diferente as obras de Van Eyck, Metsys, Memling, Rembrandt, Rubens, Vermeer, Van der Weyden, Bosch” e que permite “uma outra visão da história da arte na qual o artista contemporâneo reativa e atualiza as obras do passado, ocasionalmente devolvendo a elas um sentido perdido”. É claro que ele não está querendo dizer que as obras perderam o sentido, mas ele parece querer enfatizar que a forma de olhar estas obras demanda um novo sentido – do olhar, mais que da obra. Se a arte contemporânea pode dar um novo olhar às obras destes artistas, é um olhar “a contrapelo”, um olhar do presente para o passado. Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin sugere “escovar a história a contrapelo”. Georges

Didi-Huberman comenta esta expressão usando um exemplo que pode ser interessante para esta pesquisa:

“Tomar a história “a contrapelo” é, antes de tudo, inverter o ponto de vista. Como na óptica moderna, que se fundou sobre um movimento “a contrapelo” da velha teoria do raio visual emitido pelo olho (depois, é a luz que pode chegar até o olho, e não o olho que lança seus raios ao objeto que vê), do mesmo modo, a história se funda – e recomeça – segundo Benjamim, sobre um movimento “a contrapelo” da antiga busca do passado pelo historiador.”¹⁷⁶

Benjamim provoca um turbilhão no tempo histórico linear, resolvido, estabelecido, sugerindo que a história está sempre por recomeçar. Pensamos então, que esta proposta da curadoria do Louvre seja a de tomar a história da arte a contrapelo, invertendo o ponto de vista, recomeçando a olhar, por uma lente que não é a da busca de um passado da arte, mas a do olhar do presente para a arte. Didi-Huberman aponta que tomando as coisas a contrapelo, “é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne oculta das coisas.”¹⁷⁷ Estaríamos então, diante de uma tentativa de revelar a carne oculta da arte ou, pelo menos, o vínculo secreto, ou melhor, oculto, uma filiação subjacente e inevidente entre o clássico e o contemporâneo na arte – como ela é mais comumente vista no Louvre.

Aquelas palavras de Loyrette são um indicativo de que há a intenção, por parte da curadoria do museu, de que se formem novos olhares para estas obras antigas e não simplesmente de legitimar a arte contemporânea. Parece haver uma iniciativa de tornar mais dinâmica a relação entre as obras de tão diferentes períodos históricos, além da proposta de dar a ver a arte contemporânea no contexto da história da arte, mostrando que ela é feita da mesma carne que o mundo da arte clássica, que o mundo da arte moderna. Mudaram os pactos, os regimes de visibilidade, a lida com o mercado, os modos de produção – aí estão as rupturas, as descontinuidades. Mas a carne da arte não tem início nem fim, é quiasma, entrelaçamento. As obras de Fabre e de seus amigos mestres primitivos têm um vínculo secreto, uma participação, uma aderência à história da arte. Na

¹⁷⁶ Tomar la historia “a contrapelo” es ante todo invertir el punto de vista. Igual que la óptica moderna se fundó sobre un movimiento “a contrapelo” de la vieja teoría del rayo visual emitido por el ojo (en adelante es la luz que puede llegar al ojo, y no el ojo que lanza sus rayos hacia el objeto a ver), del mismo modo la historia se funda – y recomienza – según Benjamim, sobre un movimiento “a contrapelo” de la antigua búsqueda del pasado por el historiador. DIDI-HUBERMAN, 2006: 135

¹⁷⁷ “es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas.” Ibid., 119

descontinuidade há necessariamente alguma continuidade. A operação de descontinuar pressupõe, em alguma instância, um continuar. Ao falar sobre as ideias de Merleau-Ponty sobre as obras de arte, Marilena Chaui aponta nesta direção:

“Cada obra de arte – visual ou literária, do movimento ou do som – retoma uma tradição: a da percepção, as obras dos outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de ‘eternidade provisória’; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir. Expressar é empregar os meios disponíveis oferecidos pelo instituído – o mundo da percepção e da cultura – para deformá-los, instituindo uma nova coerência e um novo equilíbrio que, a seguir, serão retomados numa nova expressão que os recolhe como falta e excesso do que deseja expressar.”¹⁷⁸

Uma eternidade provisória está em movimento: cada obra resgata outras obras, resgata o passado, na mesma medida em que instaura uma tradição. É provisória porque está em constante renegociação. A deformação dos meios disponíveis no instituído é uma tensão de uma forma anterior, não a instituição de um novo que é absoluto, inédito. A carne da arte é um elemento cuja materialização está sempre em metamorfose.

A arte não é só um fazer, é também um olhar. Uma política em favor da arte contemporânea é uma política em favor do olhar contemporâneo, não só em favor do fazer contemporâneo. O olhar contemporâneo não é meramente um olhar *para o* presente, mas um olhar *do* presente, que se forma no confronto. É no confronto com as obras dos séculos XV, XVI e XVII, que o Louvre apresenta aos seus visitantes estas obras dos séculos XX e XXI. Elas não estão aproximadas por semelhança, mas justamente pela diferença. É na diferença que o Louvre apresenta as obras de Fabre e reapresenta as obras de seu acervo permanente. Em outra passagem do mesmo texto citado acima, Chaui desenvolve a noção de diferença como uma questão da visibilidade:

“É por diferença que há o vermelho ou o verde entre as cores, pois uma cor não é um átomo colorido e sim modulação de uma diferença qualitativa de luz e sombra. É por diferença que há o alto e o baixo, o próximo e o distante, fazendo existir o espaço como qualidade ou pura diferenciação de lugares. É por diferença entre sons e entre signos que uma língua existe e se constitui como sistema

¹⁷⁸ CHAUI, op.cit., 190

expressivo, pois sons e signos não são átomos positivos e isoláveis, mas pura relação, posição e oposição.”¹⁷⁹

A percepção da diferença é uma faculdade do olhar, do sentir, do perceber. O olhar imprime as modulações do visível. Não é na solidão que se forma o olhar do pintor, ou do artista, ele se forma com os seus amigos, no sentido de Fabre, no sentido de Viver-Junto de Barthes, com o que vê, com o que convive: é pura relação. A amizade pressupõe diferença. Ser amigo é ser amigo de alguém. A alteridade é condição de possibilidade da amizade. A diferença é constitutiva de qualquer relação. As obras de Fabre e as obras do acervo do Louvre estão exercitando sua amizade diante do olhar do espectador. O olhar é a chama, a faísca, que acende a corrente de energia entre elas. É o olho que faz a arte – a partir do que recebe, do que vê. Duchamp coloca isto de maneira sucinta em *O ato criativo*, como mencionamos no primeiro capítulo. Ele divide a criação artística em dois pólos – o artista e o espectador – de modo que, sem o espectador, sem o olhar e o pensamento do espectador, uma obra de arte não estaria completa.

“Afim de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos.”¹⁸⁰

Podemos atentar para este “por em contato”: o olhar do espectador é um olhar de ligação, um olhar que põe, que participa. Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp, procurando apresentar o que Duchamp entendia por “espectador”, comenta que ele se refere a pessoas capazes de ouvir o “eco estético” que emana das obras.¹⁸¹ Ouvir o “eco estético” é como ver o invisível no visível, é falar com a obra, estabelecer com ela uma relação de comunicação, de reciprocidade. O eco estético é a fala da obra, mas uma fala que demanda – não um ouvido, arrisco – um olho ou uma garganta. O espectador ouve a obra na medida em que é olhado por ela, que a olha de volta e “fala” com ela, quando lhe dirige um olhar falante.

Diante desta ideia de uma relação entre o olhar do espectador e a obra de arte, procuramos pensar a presença de *Oferenda ao deus da insônia* como uma

¹⁷⁹ Ibid., 154

¹⁸⁰ DUCHAMP, 2005: 519

¹⁸¹ TOMKINS, 2005: 440

presença metonímica de olhos falantes. Os olhos de vidro da obra são como olhos de espectadores, ou como os olhos ávidos, insones, de um espectador que também é artista. Fabre oferece seus olhos às salas das escolas do norte no Louvre, oferece o seu olhar. Aqueles olhos que não se fecham, que passam dias e noites naquela sala, estão no lugar do próprio artista, representando-o, como uma presença metonímica do próprio Fabre olhando aquelas obras, sem pregar o olho. Podemos sugerir que há na relação desta obra com o seu entorno um potencial para desencadear visões, para produzir ecos nos olhares do público.

Neste sentido, podemos estabelecer uma segunda possibilidade de presença metonímica desta obra enquanto “oferenda”. Talvez, se não fosse pelas normas de segurança do museu, Fabre poderia ter criado uma oferenda acendendo velas (que estabeleceriam um diálogo com as velas do desenho *Paisagem flamenga*), ou fazendo uma instalação com fogo de alguma maneira. Ele tem bastante apreço pelo mito de Prometeu e eventualmente retoma este mito, especialmente em suas obras de artes cênicas.¹⁸² Um depoimento do artista situa sua relação com o mito:

“O teatro grego antigo está no cerne do meu entendimento sobre este medium. Todos os deuses e heróis antigos são muito importantes para mim. Prometeu foi o homem que deu o fogo para a humanidade. Às vezes eu sinto que, como artista, eu tenho esse fogo, e eu passo adiante, para outras pessoas, outros artistas. Nós formamos um time, eu gosto disso. (...) Nós vivemos num mundo que nos impede de usar fogo. O fogo é proibido em qualquer museu ou teatro. Neste sentido, nós também somos proibidos de sermos criativos.”¹⁸³

De certo modo, há algum fogo nesta exposição das obras de Fabre, alguma chama se acende quando se dá o atrito entre suas obras e as obras do Louvre. O fogo seria uma espécie de detonador que acende alguma coisa, que ilumina. O elemento que assume este papel na obra em questão é o olho. É esta a tônica da oferenda: não apenas uma representação simbólica de noites insones, o que seria a

¹⁸² Em 1988, Fabre encenou uma ópera intitulada *Paisagem Prometeu*, em uma instalação arquitetônica no salão de um palácio cujas paredes, o chão e o teto foram totalmente cobertos com tinta de caneta Bic azul. Em 2011, ele produziu o espetáculo *Paisagem Prometeu II*, desta vez numa sala de espetáculos, numa obra menos introspectiva, muito diferente da *Paisagem Prometeu* de 1988.

¹⁸³ Ancient Greek theatre lies at the core of how I perceived this medium. All ancient gods and heroes are very important to me. Prometheus was the man who brought fire to humanity. Sometimes I feel that as an artist, I have this fire, and I pass it on to other people, other artists. We form a team, which I really like. (...) We live in a world that bars us from using fire. Fire is banned from every fucking museum or theatre. In this sense, we are also banned from being creative. FABRE apud SEMENOVICZ, 2010: 4

interpretação mais imediata, mas principalmente o gesto de oferecer um olhar que pode abrir a visão, provocar eco, desencadear osmoses estéticas, dar a ver o invisível.

A presença metonímica desta obra também sugere uma dinâmica de teatralidade a essa montagem das obras de Fabre no Louvre. Nem tanto pela disposição cenográfica que pode ser pensada no caso de algumas salas e algumas obras, como apontamos no capítulo II, mas principalmente pela dramaturgia que engendra algo em processo diante do espectador. Os muitos olhos de *Oferenda ao deus da insônia* constituem uma presença, estabelecem uma contracenação naquela sala, um diálogo, um jogo entre obras, que forma uma espécie de triangulação com a presença dos espectadores.

De acordo com o historiador de arte italiano Luigi Ficacci, a obra de Fabre é teatral por natureza, porque se dá no contraste ou no diálogo de elementos estruturais da apresentação das obras – o que De Duve chamaria de dispositivos de apresentação (“presentational devices”, na tradução para o inglês). Publicado no catálogo de *Homo Faber*, com foco nesta mesma exposição, o artigo de Ficacci, *O museu como teatro da ciência sagrada*, é um tanto tateante. Ele enfatiza o papel da intensa pesquisa da história da arte da parte de Fabre e a percepção do diálogo entre as suas obras e as referências à pintura flamenga. Ele aponta que as obras da pintura flamenga no KMSKA são como atores na encenação que Fabre engendra em *Homo Faber* e que há um diálogo no “contraste” entre as obras, no sentido de uma descontinuidade.

Ele parece estar testando a sua ideia de uma teatralidade ou de uma dramaticidade na obra de Fabre, mas sem concluir com firmeza as razões da sua impressão. Suas observações acrescentam a esta pesquisa justamente na medida em que a minha experiência particular da exposição de Fabre também me provocou uma sensação de teatralidade difícil de desenvolver, mas que demanda uma tentativa. Para Ficacci, o museu é um cenário ideal para a ação de Fabre:

“Eu acredito que, já que a pesquisa científica do sagrado, peculiar à arte de Jan Fabre, é teatral por natureza, este tipo de exibição vai ser uma oportunidade para a dramaturgia de Fabre ir mais longe. Para Fabre, o museu é o palco mais adequado (...). O museu é o lugar em que, fazendo uso dos meios particulares de que dispõe, empurrando à frente a bola de esterco da sua própria arte (pego

emprestada a comparação com os escaravelhos de Fabre), o artista guerreiro ator comete a arte sagrada do tiranicídio.”¹⁸⁴

O significado do termo tiranicídio nesta passagem não diz respeito ao significado literal do ato de matar um tirano, mas a uma determinada atitude com relação ao passado. Duchamp provavelmente é o mais tiranicida dos amigos de Fabre, com todo o seu humor. Não se trata de romper com o passado ou de ignorar o valor das obras significativas do passado, mas de romper com uma certa tirania do passado. Fabre reverencia os mestres, mas imprimindo o seu olhar à sua visada desta história da arte. Ficacci não quer dizer que Fabre está contra os mestres, mas que ele encena, no museu, a sua continuidade descontínua. Ele reverencia sendo irreverente. O “escovar a história a contrapelo” de Benjamim também é uma forma de tiranicídio, na sua tentativa de atualizar modelos de temporalidade.

O olhar sobre as obras do passado não está dado, ele precisa ser revisto, é preciso é re-olhar as obras do passado a partir do presente. O tiranicida aqui é o intempestivo, o contemporâneo inatual. Fabre é romântico, excessivo, kitsch. Preenche, sublinha e enfatiza as metáforas, as imagens. “Artista consiliente”, “guerreiro da beleza”, “cavaleiro do desespero”, com sua armadura e sua espada medieval, seus anjos guardiões e amigos antepassados, ele toma distância da contemporaneidade instituída, com seu discurso de fé na arte e no artista-Prometeu que passa adiante o fogo para a humanidade, que se esvazia de si mesmo diante dos mestres. Seu olhar sobre o presente é deslocado, parte de um lugar que procura se aproximar de outro tempo. Agamben, em *O que é o contemporâneo?*, retoma a aproximação feita por Roland Barthes do contemporâneo com o intempestivo a partir das *Considerações intempestivas* de Nietzsche, no sentido de uma relação de não-coincidência com o que é instituído na época. O contemporâneo pressupõe, assim, uma espécie de anacronismo, sendo este mesmo anacronismo uma lente indispensável para ver o presente.

¹⁸⁴ I believe that, since the scientific research of the sacred, peculiar to the art of Jan Fabre, is by its nature theatrical, the present kind of exhibition will be a further opportunity for Fabre’s dramaturgy. For Fabre, the museum is the stage that is most suitable, given the predisposition for magic that rules the modern age, for the sacred action of science. It is the place where, using the particular means available to him, pushing forward in front of him the dungball of his own art (I borrow the simile from Fabre’s scarabs), the warrior actor artist commits the sacred art of tyrannicide – an act of science. FICACCI, 2006: 360-361

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela.”¹⁸⁵

Aderir ao tempo através de uma dissociação é estabelecer uma continuidade descontínua. Manter o olhar fixo e atento sobre o presente, sobre a sua época, para Agamben, é ver o escuro da contemporaneidade. É nesta ideia de “ver o escuro” que parece haver uma conexão possível com o que tentamos apresentar até agora sobre esta obra de Fabre com seus olhares fixos sobre a sala do Louvre. Assim, procuramos testar uma aproximação entre “ver o escuro” e a noção de ver “o invisível no visível” – pegando emprestado uma faculdade do olho da coruja. Agamben recorre à neurofisiologia da visão para expor que o escuro que vemos quando não há luz é a visão das *off-cells*, células periféricas que entram em atividade em situações de ausência de luz, ou seja, nós de fato *vemos* o escuro, o escuro não é uma ausência de visão. Ele é, nas palavras de Agamben, “um produto da nossa retina”. Assim, ver este escuro é “uma habilidade particular”. Talvez seja então possível pensar que esta é uma forma de ver o invisível, que espreita de dentro do visível de uma obra, ou pensar o escuro como uma quase-presença ou uma visibilidade iminente. Podemos também nos perguntar se não é o caso de pensar nesta visão do invisível como a visão da aura, ou da imagem dialética, como em Benjamin.

“O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.”

O escuro seria então, no presente, aquilo que nos olha. Não se trata de uma relação passiva para nenhuma das partes. Existe uma atividade/passividade, um movimento mútuo do vidente e do visível, do olhar e do invisível no visível, do olho e do escuro que o olho vê. O contemporâneo é interpelado pelas trevas do seu tempo, o vidente é olhado pelo (in)visível. Esta interpelação incessante, este algo que urge, é o intempestivo. O intempestivo no caso da nossa interpretação da obra de Fabre, com seus olhos insones, interpelados por uma escuridão e pela

¹⁸⁵ AGAMBEN, op.cit., 59

relação com o passado, com as suas origens, é uma urgência de relação, de tensionar a filiação, reverenciando-a e profanando-a ao mesmo tempo para trabalhar sobre ela: é uma urgência incessante de um re-olhar insone, uma urgência de exhibir para escavar, de tomar fôlego no fundo das origens para voltar à tona ao escuro do presente.

“De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem.”¹⁸⁶

O presente do contemporâneo é arcaico porque é interpelado pelas suas origens, porque diz respeito a uma arqueologia que não é necessariamente cronológica, apesar de estarmos falando de uma exposição de um artista contemporâneo em diálogo com os seus antepassados. Trata-se de uma arqueologia como aquela da instalação em que Fabre escava o cérebro numa área próxima à região em que se dá o trabalho sobre a fala. A escavação de Fabre não quer chegar ao passado: é uma escavação que pretende revirar o presente. Didi-Huberman atenta para a aproximação que Benjamim faz da memória, que pode nos dar uma chave para olharmos de novo para *O homem explora o mundo* e *Nas trincheiras do cérebro como artista liliputiano*:

“A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica atualiza, mas está também na substância mesma do solo, nos sedimentos revirados pela ferramenta do escavador; enfim, está no presente mesmo da arqueologia, no seu olhar, nos seus gestos, metódicos ou tateantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo do presente.”¹⁸⁷

O solo a ser revirado é o do presente, o presente da linguagem. Neste solo, encontram-se vestígios atualizados do passado. É no trabalho sobre o solo do presente que a arte contemporânea se faz intempestiva. Se ela se depara com traços da sua origem, é porque estes traços irrompem. A interpelação do arcaico é uma exigência, uma urgência. O tiranicídio é um embate – embora entre amigos – que é provocador de cisões, de aberturas, na relação mesma do contemporâneo

¹⁸⁶ Ibid., 69

¹⁸⁷ La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica, pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos, metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual. DIDI-HUBERMAN, 2006: 145

com as origens. É uma divisão de tempos que pressupõe aquela continuidade descontínua, “uma relação especial entre tempos”. O tiranicídio ao qual Ficacci se refere pode se avizinhar da profanação no sentido que Agamben confere a este conceito, quando ele aponta que “um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante”. Não dizemos, com isso, que a política do Louvre em favor da arte contemporânea desativa o “velho uso” das suas salas, apontamos apenas que uma exposição como esta, que interfere na disposição das obras e no espaço de trânsito do espectador, provoca um corte no seu dispositivo cotidiano, abrindo uma fenda para um novo uso, mesmo que temporário, no movimento de desmontar e remontar do espaço.

“Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. (...) Também o jogo, na nossa sociedade, tem seu caráter episódico, depois do qual a vida normal deve retomar seu curso.”¹⁸⁸

Talvez no caráter temporário do gesto de profanação, no ato provisório de tiranicídio, esteja a dimensão de teatralidade da exposição de Fabre no museu: trata-se de um jogo a ser jogado diante do público e com uma duração prevista. Desencadeia-se um contágio profano que tem o potencial de desativar momentaneamente um “velho uso”, ou melhor, um velho olhar. A profanação não é das obras, nem do espaço do museu, mas do olhar, não é da história da arte, mas de um determinado hábito do olhar para a história da arte.

O olhar fixo, como o olhar atento, é, mais uma vez, uma imagem importante para nossa análise de *Oferenda ao deus da insônia*, mas que agora analisaremos pelo reverso da fixidez pressuposta na retenção das imagens na memória: o esquecimento e o desaparecimento da imagem. Pois a fixidez e a atenção do olhar são também uma tentativa contra o esquecimento, assim como a insônia é um estado a contrapelo do sono. O sono é um abandono a um esquecimento momentâneo indispensável para a saúde física e mental do homem. A defesa de Friedrich Nietzsche do esquecimento com relação à história, como ele expõe na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, está na natureza salutar desse esquecimento na relação com

¹⁸⁸ AGAMBEN, 2007: 75

o tempo e o passado, para que a história não seja um fardo, ou, como podemos situar na nossa análise, para que a história da arte não seja um fardo para o olhar.

“Certamente, temos necessidade de história, mas, ao contrário, não temos necessidade dela do modo como tem o ocioso refinado dos jardins do saber (...). Temos necessidade dela para viver e para agir, não para nos afastarmos comodamente da vida e da ação, muito menos para enfeitar uma vida egoísta e as ações desprezíveis e funestas. Não queremos servir à história, senão na medida em que ela sirva à vida. Mas, logo que se abusa da história ou que lhe atribuímos muito valor, a vida se estiola e se degenera.”¹⁸⁹

Nietzsche critica o que ele chama de febre historicista, afirmando que o sentido histórico é uma virtude hipertrofiada da sua época. Ele quer exercer uma influência intempestiva sobre a sua época, quer agir contra ela e sobre ela. Ele defende que o homem precisaria aprender o esquecimento – e dá o exemplo dos animais no pasto, que vivem de maneira a-histórica – uma vez que está sempre se defendendo “conta a carga sempre mais esmagadora do passado.” Ele demanda essa relação tiranizada com a história como abertura para o instante. Na passagem que segue ele comenta um certo mal da insônia:

“Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente a luz, mas também a escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou a um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É portanto possível viver, e mesmo viver feliz, quase sem qualquer lembrança, como demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. Ou melhor, para me explicar ainda mais simplesmente a respeito do meu problema: *há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, para além do qual os seres vivos se verão abalados e finalmente destruídos, quer se trate de um indivíduo, de um povo ou de uma cultura.*”¹⁹⁰

É para que o passado não se torne o coveiro do presente que Nietzsche quer ser intempestivo. Ele defende que o elemento a-histórico é tão necessário quanto o histórico, ou seja, que o sono é tão importante quanto o estar desperto, que a insônia deve ter uma medida, que o esquecimento é tão importante quanto a memória. A partir destas considerações, podemos olhar novamente para *Mesa de trabalho/cama, Dores noturnas, Eu sonhando, Eu me esvazio de mim mesmo (ano)*. O sono é a contraparte do trabalho do olhar. O esvaziar-se é a contraparte

¹⁸⁹ NIETZSCHE, 2005: 68

¹⁹⁰ Ibid., 72-73

do encher os olhos de imagens. A consciência histórica é indispensável para que o homem se permita penetrar no a-histórico.

É na sua instalação mais extensa no Louvre, *Autorretrato como o maior verme do mundo*, que Fabre dá o seu depoimento mais literal sobre a sua posição diante da história da arte: “*Eu quero tirar a minha cabeça do nó correção da história.*”¹⁹¹ Ele não quer morrer sufocado, enforcado pela corda da história, embora esteja amarrado a ela, rastejando, como “o maior verme do mundo” entre as lápides dos seus amigos mortos, alimentando-se do que eles deixaram para a história. É justamente no conhecimento profundo que Fabre tem da história da arte que ele consegue fazer desta história o seu próprio sangue, mas sem ficar cego diante do cânone da arte que Nietzsche chama “monumental”. Nietzsche apresenta sua crítica a uma autoridade histórica inquestionável e coberta por um véu de veneração. Escrita em 1874, a *II Intempestiva* continua bastante atual, especialmente se levarmos em conta aquelas críticas conservadoras a que nos referimos no capítulo I, que proclamam que “a arte contemporânea não é arte” e que ela “vampiriza a verdadeira arte”. Neste sentido, é interessante pensar o Louvre como dispositivo de apresentação da arte contemporânea, pois o Louvre pode ser visto como lugar da arte inquestionável e inalcançável dos áureos tempos da arte com letra maiúscula, como o reduto sagrado de um passado congelado no tempo, um tempo que não pode ser “usurado”.

“É preciso a todo custo impedir que venha a nascer uma nova arte monumental, e é justamente para isto que serve a autoridade que a arte monumental confere solenemente ao passado. Eles são amantes da arte porque querem suprimi-la; se pretendem médicos quando são somente envenenadores; cultivam a sua língua e o seu gosto para explicar, a partir do seu refinamento, porque recusam também todos os alimentos artísticos que se lhes propõe. Pois eles não querem que a grandeza venha à luz; o seu método é dizer: ‘Vejam, a grandeza já existe!’”

Por esta perspectiva, o que está em gestação é rejeitado ou visto com desconfiança. Esta noção de história não serve à vida – para usar palavras de Nietzsche. O tiranicida, o intempestivo, é o que se interessa pela história na medida em que ela serve à vida, em que o passado pode ser descongelado, revirado, e vir à tona na superfície do solo do presente. Mas devemos fazer a

¹⁹¹ Je veux sortir ma tête du noed coulant de l’histoire: é a frase que está em francês no catálogo. Na exposição, era pronunciada em flamengo.

ressalva de que não estamos, com esta referência a Nietzsche, sugerindo que Fabre seja um exemplo de “força plástica” ou de “personalidade forte” de que o filósofo fala na *II Intempestiva*. Estamos apenas apontando *O anjo da metamorfose* – bem como *Homo Faber* – como exemplo de dispositivo que coloca em jogo estas questões sobre a história da arte, ou como contra-dispositivo que desarma estruturas que repetem uma noção de história da arte que poderia ser vista, pelas lentes de Nietzsche, como uma história que não serve à vida.

No entanto, é preciso apontar que Fabre sempre esteve atento à dinâmica a que os artistas de todo o mundo são submetidos e se submetem no jogo com a história do presente, à forma como os artistas lidam o tempo todo com a ansiedade e com a cobrança com relação aos mecanismos de inscrição do seu nome na história da arte. Um exemplo disso é o espetáculo *O poder da loucura teatral*¹⁹². Criado em 1984 por Jan Fabre com sua companhia Troubleyn, sediada na Antuérpia, e recriado em 2012 (quando tive oportunidade de assisti-lo), o espetáculo tem quase cinco horas de duração. Em cena, os atores/bailarinos se revezam em unidades cênicas de coreografia e texto (dito em francês, inglês, italiano, alemão) em que a repetição e a exaustão são conceitos norteadores da dramaturgia dos movimentos e falas. Fabre faz uma relação de obras de artes cênicas (com o título, o ano de estreia, cada espaço e cidade onde aconteceram as primeiras temporadas destes espetáculos) que ele considera determinantes para a história das artes cênicas. Não há no espetáculo uma tentativa de circunscrever toda a história dos espetáculos a partir de uma determinada data ou dentro de um determinado círculo. As escolhas parecem ser, de certo modo, pessoais. A história em questão é a história que Fabre viu ou que ele, de uma maneira ou de outra, conheceu. Ao final, depois que todos os títulos mencionados ao longo do espetáculo são lembrados, ele acrescenta a esta lista a sua primeira obra no universo das artes cênicas: *Isto é teatro como já se esperava e estava previsto*, com uma breve citação visual de uma cena deste que foi o seu primeiro espetáculo, que tinha oito horas de duração, realizado em 1982 – e que também foi reencenado em 2012. Com isso, ele inscreve o seu nome e a sua obra nesta história das artes cênicas – mas não sem humor. Depois desta cena, duas aves são colocadas no palco: papagaios, na montagem original, araras na montagem atual.

¹⁹² *The Power of Theatrical Madness* (em inglês no título original). Troubleyn, 1984; 2012.

Como animais, não têm consciência histórica. É com a imagem do animal que Nietzsche inicia sua argumentação na *II intempestiva*, é com animais que Fabre encerra sua reflexão sobre a história recente do teatro e da dança em *O poder da loucura teatral*. Depois de cinco horas de exercício de repetição, rememoração desta história e homenagem a ela, Fabre lança mão de uma imagem do a-histórico. O animal é uma imagem do esquecimento salutar, do viver o presente, o instante, como uma criança: um gesto cênico de descontração, que permite que ele insira seu nome na história, sentindo-se à vontade como parte dela.

Diante destas últimas observações, podemos olhar de volta para o bestiário de Fabre como uma coleção de seres livres, independentes do fardo da história, sendo o anjo um ser alado que está entre lugares, que em parte tem a liberdade animal, em parte tem a consciência de que há história, há passado, há presente, há futuro – talvez como o anjo de Klee, que Walter Benjamin cita em *Sobre o conceito de história*. O anjo de Fabre teria, neste sentido, um potencial equilíbrio entre esquecimento e memória, uma visão intempestiva sobre o fardo da consciência histórica. O olhar do anjo pode ter uma visão singular sobre a história da arte como articulação dialética de uma memória arqueológica, pois o anjo – que transita entre a vida e a morte – habita o instante bifacial do despertar da consciência. Seu lugar/tempo é a hora azul, o umbral, a passagem entre a morte e a vida, o esquecimento e a memória, o sono e o despertar. O saber histórico tem, para Benjamin, a estrutura de um despertar. O que desencadeia o despertar é uma imagem. Didi-Huberman situa esta noção de imagem que desperta:

“A imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. Aby Warburg já dizia que a única iconologia interessante para ele era uma ‘iconologia do intervalo’. É que a imagem não tem um lugar assinalável de uma vez por todas: seu movimento aponta para uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser ao mesmo tempo material e psíquica, externa e interna, espacial e de linguagem, morfológica e informe, plástica e descontínua... O que Benjamin sugere mais precisamente em um texto é que o motivo psíquico do *despertar* requer o – motivo espacial – de um *umbral* e que esse mesmo umbral seja pensado como uma dialética da imagem que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas.”¹⁹³

O estatuto da imagem, como discutido nestas linhas de *Diante do tempo*, parece próximo da condição do anjo: o aparecimento (ou seria a aparição) do

¹⁹³ DIDI-HUBERMAN, op.cit., 149

umbral, uma imagem em constelação, impalpável, mas que se mostra e logo desaparece, não se fixa. Anjo e aura pertencem à mesma carne. Seu elemento é a metamorfose: não se agarra, é coisa entre, que se dá em um jogo de visível e invisível, dentro e fora, cheio e vazio. Guardadas as devidas particularidades da noção de imagem e de intervalo para Benjamin e Warburg¹⁹⁴, na tentativa de encontrar uma imagem “entre” a exposição de Fabre e as obras do Louvre, parece ser justamente neste ponto complexo, neste lugar de passagem entre esquecimento e memória, entre sono e despertar, que se pode encontrar uma chave para ver o encontro da obra de Fabre com a de seus antepassados. No intervalo entre elas, pode-se engendrar a aura. Não seria exato dizermos que as obras de Fabre nos olham ou que as obras do acervo permanente do Louvre nos olham. Mas algo desta convivência nos olha: o movimento mesmo da história da arte, as perguntas que irrompem a cada vez que é preciso olhar de novo para a arte e se perguntar: o que vemos quando olhamos para a história da arte? O que nos olha quando olhamos para a história da arte?

Digamos que *O anjo da metamorfose* faça do Louvre, ou re-faça do Louvre um lugar trabalhado no sentido em que Didi-Huberman apresenta o conceito de culto em Walter Benjamin, um lugar trabalhado, tramado, habitado, cultivado. É neste sentido que falamos em uma ocupação do Louvre pelas obras de Fabre: um trabalho realizado sobre o espaço – tanto sobre o espaço físico do museu quanto sobre o espaço simbólico da história da arte. Fabre desmonta as salas, para remontá-las ao montar a sua exposição. As obras são montadas em relação, de maneira pensada, estudada, para estabelecer uma distância crítica entre elas, um estado de relação que exerça um efeito sobre o olhar do espectador. A convivência espacial provoca um choque. Podemos pensar que é neste choque de convivência tramada no espaço que se produz a faísca do invisível, do escuro do presente, da imagem dialética, da aura. Esta colisão em processo, que se dá entre as obras, detona imagens da memória involuntária, que Benjamin associa à sua noção de aura em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, como comenta Didi-Huberman:

¹⁹⁴ Somente este assunto demandaria um novo recomeço, uma outra pesquisa, que não pode ser aprofundada neste momento. No entanto, consideramos importante apontar nesta direção no processo de conclusão desta pesquisa.

“Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire* [em francês no texto] tendem a se agrupar em torno dele.’ Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear como a visão aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados.”¹⁹⁵

A memória involuntária da história da arte pode ser um caleidoscópio vertiginoso, memória de um olhar atento desdobrado em muitos tempos, um turbilhão, um rio com múltiplas nascentes, nada cristalino, um nó corrediço, uma constelação de lacunas, uma nuvem que vai desaparecer, um acesso negado, um esforço de descrição, um trabalho de Sísifo.

Oferenda ao deus da insônia nos leva, assim, da insônia ao despertar, da aflição de querer reter na memória o que pode desaparecer até o aparecimento da imagem como um despertar. Tomamos desta obra um certo estado que ela sugere, um estado de tensão entre lembrar e esquecer, entre estar atento e estar distraído, que parece interessante para situarmos simbolicamente o lugar em que a exposição em questão nos coloca diante da história da arte. Jeanne Marie Gagnebin, no artigo intitulado *Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno*, atenta para esta relação entre estas duas qualidades do olhar, a atenção e a distração, fazendo observações interessantes para a nossa interrogação sobre o olhar diante da história da arte. Depois de situar historicamente a valorização do lembrar como atividade do pensar e do recolher, de Santo Agostinho até Heidegger, ela aponta para o questionamento, a partir de Nietzsche, da definição do pensamento a partir desta ênfase na memória que desconsidera o esquecimento como parte do seu procedimento. Ela propõe outro olhar sobre este duplo movimento da rememoração:

“A noção de ‘atenção’ também pode significar uma repressão dolorosa, uma tensão imposta pelo trabalho alienado; reciprocamente, a ‘distração/dispersão’ não precisa se reduzir a um relaxamento passivo e consumista. Poderia, igualmente, ser sinônima de uma estratégia impertinente de *desatenção* pelo caminho já traçado e de *atenção* por descaminhos que permitiriam, quem sabe,

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010: 149

vislumbrar outras viagens, ‘ouvir o inaudito’, ‘tocar o intocado’; não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa, uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga.”¹⁹⁶

Poderíamos acrescentar a “vislumbrar outras viagens, ‘ouvir o inaudito’, ‘tocar o intocado’”, a possibilidade de ver o invisível. A presença das obras de Fabre no Louvre é uma fenda que se abre para uma dispersão ativa, uma desobediência ao cânone. É uma presença impertinente e, por isso, produtora de sentidos, formadora de olhares.

Talvez o que se dê como teatral em *O anjo da metamorfose*, como Ficacci vê como possibilidade em *Homo Faber*, seja uma presença estrangeira, alheia, uma dinâmica estranha à ordenação linear das salas organizadas por região geográfica e época – que pode ou não produzir faísca. A sua ideia de tiranicídio pode também estar relacionada com o corte produzido na “visualidade objetiva” da disposição cotidiana do museu, corte feito com estas exposições, arqueológicas a seu modo, que reviram o solo do museu – e assim atualizam suas imagens do passado, fazendo irromper algumas auras do lodaçal de macadame, entre os turistas do Louvre da Paris do século XXI.

¹⁹⁶ GAGNEBIN, 2005: 261-262

6. Considerações finais – a descrição como percurso

Resta-nos umas últimas considerações sobre a exposição de Fabre no Louvre e nossa abordagem da experiência da mesma como um percurso. Resta-nos também encontrar uma saída para a armadilha da imagem maldita do labirinto. Tendo em vista que o nosso objeto de pesquisa é algo que se deu numa extensão, num espaço que se estende por salas e corredores, a imagem que nos vem da sua apreensão é a do caminho percorrido, no qual o espectador vai recolhendo e colecionando imagens. A descrição das obras também pode ser considerada um percurso, pois é preciso olhar novamente para elas e passar mais uma vez pelo intervalo entre uma e outra, bem como pelo acúmulo – um novo acúmulo – de obras para traçar o andamento das ideias que aparecem nesta ação de re-olhar. Podemos levar em consideração também o percurso que começa na decisão de escrever sobre um objeto, passa pela preparação tateante da reflexão e da leitura até o momento em que é possível começar a escrever. Este parece ser um percurso entre dimensões, um percurso no tempo, em que o deslocamento espacial não se faz sentir, mas se dá a ver quando a escrita engendra o desentulho. A escrita acontece como o des-percurso da leitura, num estranho movimento ao contrário. Assim, escrever sobre esta exposição de Fabre no Louvre foi percorrê-la ao contrário, voltar a vê-la, só que a contrapelo.

O ponto de partida foi o desafio mesmo de descrever um percurso cujas premissas não estavam dadas a priori, mas foram sendo pactuadas ao longo do trajeto, pautadas pela dinâmica da descrição das obras. Michel Haar chama a atenção para a questão da descrição da obra de arte:

“É preciso que ela [a descrição] seja paciente, e o mais concreta possível, abstendo-se, porém, e acima de tudo, de pensar que o acesso à obra possa ser tão rápido e imediato quanto o primeiro olhar. A percepção de uma obra é, ao mesmo tempo, global e sucessiva, instantânea e muito lenta. Como toda percepção, ela se dá segundo uma série sucessiva de perfis, e a coexistência das partes da obra como corpo físico não deve fazer crer, quando se trata de artes plásticas, que ela é efetivamente vista de uma só vez. Há uma temporalidade na descoberta das obras, um encaminhamento complexo, mas não aleatório, do olhar através delas.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ HAAR, 2007: 108-109

Esta temporalidade na descoberta é o que chamamos de percurso e, no caso desta pesquisa, um percurso labiríntico, uma vez que estamos lidando com várias obras e várias salas, o que pressupõe um constante vai-e-vem, um entra-e-sai que vai aos poucos abrindo a visão. O percurso no Louvre se dá no caminhar mesmo, mas a rememoração da exposição é um percurso complexo do olhar, atravessado por memórias e também por fantasias de memória, imagens-fantasmas que são uma mistura de lembrança e imaginação. O olhar para a reminiscência é um olhar formado por muitos olhares, impressões que se fixam e que também se contaminam com outras imagens que se dão a ver com o tempo.

A pesquisa ganhou forma como a bola do escaravelho de Fabre, revirando o solo de referências e registros das imagens do Louvre, misturando cacos de lembrança com ferramentas recém-adquiridas e empurrando à frente “o problema”. É do filme de Fabre com o qual abrimos a descrição das obras da exposição que retiramos a imagem que nos ajuda a fechar o ciclo, a enterrar a nossa bola de estrume ou, como Sísifo, deixar que ela role colina abaixo. O problema é o problema: nada a fazer, a não ser empurrá-lo para a frente. Como Sísifo, descrevemos e narramos imagens e pensamentos até um determinado ponto final. Depois começamos tudo outra vez. Mas do primeiro olhar para uma obra até o momento de escrever sobre ela, este percurso pode demandar a energia e o tempo de subir toda uma colina – uma experiência. Camus também chama a atenção para a descrição no seu capítulo sobre a criação da obra de arte em *O mito de Sísifo*.

“Para o homem absurdo, não se trata de explicar e resolver, mas de sentir e descrever. Tudo começa com a indiferença clarividente. Descrever, eis a suprema ambição de um pensamento absurdo. (...) Ela [a obra de arte] é em si mesma um fenômeno absurdo e a questão é apenas descrevê-lo.”¹⁹⁸

É importante atentar para o fato de que Camus está se referindo ao romance, não à análise crítica, mas nos permitimos a licença de entender esta pesquisa como um esforço de rememoração, uma reconstrução a partir de vestígios encontrados e/ou descartados no percurso de quatro anos – do momento em que vi a exposição ao momento em que comecei a escrever sobre ela. O exemplo de Camus é *Em busca do tempo perdido*, de Proust: “Criar é viver duas

¹⁹⁸ CAMUS, op.cit., 110-111

vezes. A busca titubeante e ansiosa de Proust, sua meticulosa coleção de flores, tapeçarias e angústias não significam outra coisa.”¹⁹⁹ Esta pesquisa também é um viver duas vezes, uma busca ansiosa, uma coleção de pensamentos titubeantes sobre uma coleção de fragmentos de memória. Voltar atrás no tempo no exercício da rememoração é empurrar à frente o problema do objeto a ser re-olhado na lembrança.

Ao final da pesquisa, fez-se presente a interrogação sobre o esquecimento, o intervalo, o desaparecimento, pois o movimento de entrar e sair, ver e não ver, lembrar e esquecer é condição mesma do mecanismo da lembrança. Escrever também é escavar, escrever sobre arte é também um trabalho arqueológico de golpear e revirar o solo da linguagem do presente para descobrir imagens e dar a ver pensamentos. Hubert Damisch, em *O desaparecimento da imagem*, aponta que a história da arte parte de um trabalho arqueológico. Neste artigo, Damisch formula uma questão sobre a dificuldade do discurso sobre a história da arte, apontando que descrever uma obra, assim como interpretá-la, é uma maneira de tocá-la, sob o risco de seu desaparecimento:

“A dificuldade do discurso sobre a arte – no que diz respeito à psicanálise, limito-me a formular a questão – consiste no fato de que se espera dele que se iguale a esse silêncio capaz de criar a condição de aparecimento da imagem, permanecendo atento ao fato de tal silêncio ser o resultado de uma conversão, ao mesmo tempo que provém, como o faz a imagem, pelo menos a imagem fixa, a imagem congelada, de um modo de interrupção, de curto-circuito, de mudança de aspecto. Não se permite, em princípio, tocar na pintura. Mas descrevê-la, e mais ainda interpretá-la é, definitivamente, uma outra maneira de tocá-la, com todos os riscos que isso implica, a começar por este, de responsabilidade das palavras que celebram a sua presença, de seu desaparecimento.”²⁰⁰

Se é proibido tocar nas obras, podemos pensar com Damisch que interpretá-las é profanar o seu espaço sagrado, furá-lo com os olhos. Profanar é, nas palavras já citadas de Agamben, restituir ao livre uso dos homens aquilo que foi sacralizado, que foi separado, colocado em outra esfera. Interpretar é trazer para a própria esfera de quem descreve – o pesquisador, o teórico ou o crítico – ou colocar-se nesta esfera, entrar no círculo das obras – como faz o artista que, como Fabre, se sente à vontade para inscrever-se no círculo da história da arte. Interpretar, descrever, criticar, é ultrapassar uma distância. Parece que esta

¹⁹⁹ Ibid., 110

²⁰⁰ DAMISCH, 1984: 498

exposição nos faz justamente este convite: o de ultrapassar uma distância, construir pontes entre o clássico e o contemporâneo, entre o instituído e o intempestivo.

Damisch sugere o desaparecimento da imagem relacionando o seu pensamento sobre a descrição com os escritos de Freud sobre o esforço de descrição de uma imagem por um paciente: na medida em que o paciente descreve a imagem, ela desaparece. Assim se dá o que antes chamamos de desentulho. Ele cita Freud:

“Quando uma imagem reaparece na lembrança, o sujeito afirma, às vezes, que esta se desfaz e torna-se indistinta à medida que prossegue na descrição. Isso acontece quando ele transpõe a visão em palavras, como se procedesse a um desentulho.”²⁰¹

Transpor a visão em palavras é uma necessidade: é o que nos permite ver de outra maneira, dar tempo ao olhar para materializar o seu percurso na direção da obra e o percurso do olhar da obra na sua direção. Escrever sobre uma obra é uma forma de recordá-la para, em seguida, deixá-la desaparecer. Não deixa de ser uma forma de nos livrarmos dela, da perturbação da sua aparição e da sua presença na memória. Descrever é uma forma de transformar uma perturbação em uma experiência. A análise crítica de uma obra parece ser uma forma de lidar com uma perturbação, um fantasma que assombra o pensamento e que promete não aparecer mais se o seu mistério for descoberto. Para reconhecer uma experiência, é preciso descrevê-la. Descrever é o que nos permite nos ver vendo.

Como percurso, entendemos também a trajetória percorrida como experiência e como iniciação – não uma iniciação de ordem mística: propomos uma iniciação secularizada. Marilena Chaui comenta as ideias de Merleau-Ponty sobre a questão da experiência, marcando uma relação interessante entre experiência e iniciação. Ela analisa os termos pelos seus prefixos, apontando a diferença de movimento entre os dois conceitos: a experiência seria algo que diz respeito ao contato com o exterior, à viagem, à aventura, enquanto a iniciação pressupõe uma interiorização, um movimento contrário: ir para dentro de um

²⁰¹ Ibid., 484

mistério. Ela coloca que a dicotomia entre exterioridade e interioridade precisaria ser abolida.

“A simultaneidade do sair de si e do entrar em si – que Merleau-Ponty diz ser a definição mesma do espírito – transparece quando a experiência é captada como iniciação aos segredos do mundo.”

É uma questão de reversibilidade: uma reversibilidade do vivenciar que os dois ateliês de Fabre, o subterrâneo e o barco, sugerem. Um percurso na direção de um objeto é uma experiência. A rememoração é uma experiência do interior. Tocar um objeto no exercício da descrição e da interpretação é uma iniciação nos mistérios deste objeto. O que é a descrição senão uma tentativa de abrir um objeto, de desvendar seus mistérios e, com isso, descobrir o que nele nos concerne e por que ele nos interpela?

Como ligar o interruptor das off-cells? É possível pensarmos esta exposição como dispositivo para ativar um novo uso do olhar: um olhar com o frescor de um despertar, no lugar de um olhar cansado de insônia, um olhar sem peso, uma história sem fardo, um olhar que vê as constelações de imagens da história como quem olha para o céu – do qual sabemos, com tranquilidade, que não vamos mesmo dar conta de conhecer, então simplesmente admiramos, atentos e distraídos. E descrevemos, como a figura de Fabre, naquela instalação com banheiras de bronze, que escreve com o dedo sobre a superfície da água: como quem sabe que a escrita também tem a sua dimensão de invisível. E como desentulho da memória e do pensamento, também escreve sobre o seu próprio desaparecimento. Sabemos que, ao sair do labirinto, podemos esquecer suas salas. Mas como sair do labirinto? É preciso matar algum Minotauro? Não há minotauros no bestiário de Fabre. O que estaria no centro deste labirinto?

O ato de descrever é um esforço de retenção do pensamento, da visão, do olhar. Mas é um trabalho cheio de intervalos, todo entrecortado pelo esquecimento, pelos brancos, pelo desaparecimento da imagem. É feito de imagem e intervalo. Neste sentido, é interessante descrever justamente uma exposição, que articula imagem e intervalo como a música articula som e silêncio. Expor é dar a ver um pensamento. Por isso, em muitos momentos retomamos o olhar sobre a proposta da curadoria do Louvre, não apenas sobre a exposição em

si, ou sobre as obras individualmente, mas sobre o pensamento que as colocou ali. Não é só o olhar do espectador que está em jogo, nem o olhar do artista, mas o olhar do curador.

Na análise de Marilena Chaui sobre história e cultura em Merleau-Ponty, ela atenta para uma observação sobre o museu que pode sintetizar o pensamento que estamos tentando elaborar sobre o despertar e a formação do olhar. Ela aponta que, para Merleau-Ponty, o museu, assim como a biblioteca, nem sempre é benfazejo:

“Por um lado criam a impressão de que as obras estão acabadas, existindo apenas para serem contempladas, e que a unidade histórica das artes e do pensamento se fazem por acumulação e reunião de obras; por outro, substituem a história como advento pela hipocrisia da história pomposa, oficial e celebrativa, que é esquecimento e perda da forma nobre da memória. Seria preciso ir ao museu e à biblioteca como ali vão os artistas, os escritores e os pensadores: na alegria e na dor de uma tarefa interminável em que cada começo é promessa de recomeço.”²⁰²

Visitando o Louvre num percurso pautado pela presença de obras estranhas ao seu cotidiano e na condição de pesquisadora, encontro no centro do museu-labirinto uma imagem globular: o olho, o mundo, a bola de um historiador-escaravelho que coleciona imagens, uma lente devoradora que se abre em constelações, uma lente-espelho que dá a ver um autorretrato tão borrado quanto o de Frenhofer, personagem de *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac, do qual só se identifica a imagem de um pé: uma oferenda coberta de olhos de vidro, imagem-sintoma de uma pesquisa sobre o percurso do olhar – um andar em círculos. No centro do labirinto, está o caleidoscópio da história, com seus infinitos olhares atentos, um arquivo infinito de imagens nunca vistas e constelações anacrônicas à disposição de um enxame de espectadores que invadem o museu como exércitos de formigas, cupins, escaravelhos e inúmeras espécies de insetos, de famílias rivais e de times amigos, para desvendar os mistérios do território da arte.

O caleidoscópio, dispositivo de jogo de lentes que brinca com a infinitude das imagens, poderia ser um ponto de partida para um recomeço, uma armadilha no centro do labirinto que não dá a pista para a sua saída, apenas nos leva ao

²⁰² CHAUI, op.cit., 191

subterrâneo de outro labirinto. Para terminar a tarefa interminável, é preciso simplesmente, pelo menos por enquanto, parar de descrever.



Figura 49. Detalhe de O homem que escreve na água

Referências Bibliográficas

ADOLPHE, Jean Marc ; OBRIST, Hans Ulrich; ROEGIERS, Patrick. **Jan Fabre. Le Temps emprunté.** Paris : Actes Sud, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire.** Paris: Hoëbeke, 1998.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicasto Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

_____. Profanações. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Pulo: Boitempo, 2007. (Marxismo e literatura)

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever – arte holandesa no século XVII.** Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **O projeto de Rembrandt – o ateliê e o mercado.** Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem.** Lisboa: Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Edições Texto e Grafia, 2007

ARENDT, Hannah. A condição humana. Tradução de Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ARRASE, Daniel. **Histoires de peintures.** Éditions Denoël, 2004.

_____. **Le détail – pour une histoire rapprochée de la peinture.** Paris: Flammarion, 1996.

_____. **On n'y voit rien.** Éditions Denoël, 2000.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica.** Organização de Davi Arrigutti Jr e Samuel Titan Jr.; Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 (Coleção Espírito Crítico).

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita – seguido de Novos ensaios críticos.** Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos.** Tradução: Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003. (Coleção Prosa do Mundo I.4)

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. S.P. Rouannet. Pref. J.M.Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. 3 volumes.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioiratti. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROOTHAERS, Marcel; Galerie Nationale Jeu de Paume. **Marcel Broothaers**. Paris: Musée Jeu de Paume, 1992.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Coleção Debates. Dirigida por J. Guinsburg).

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum – uma filosofia da arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010

_____. **Após o fim da arte** – a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DE DUVE, Thierry. **Look: 100 Years of Contemporary Art**. Trad. Simon Pleasance e Fronza Woods. Antuérpia: Liudion, 2001.

_____. **Essais Datés I – 1974-1986**. Paris: Éditions de La Différence, 1987.

_____. **Kant after Duchamp**. An October book. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

_____. **Resonances du ready-made.** Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon – Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Estéticas)

_____. **Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. O que é um dispositivo. In **O mistério de Ariana.** Lisboa: Ed. Veja; Passagens, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image.** Paris: Minuit, 1990.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).

_____. **Ante el tiempo.** Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. **La Peinture Incarnée.** Suivi de Le chef d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac. Paris: Minuit, 2004.

_____. **L'Image Survivante.** Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

DRIES, Luk V. D. **Corpus Jan Fabre.** Paris: L'Arche, 2005.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção vocabulário dos filósofos).

FABRE, Jan. **I am a mistake** – seven works for the theatre. Edited by Frank Hentschker. Martin E. Segal Theatre Center Publications: New York, 2009.

_____. **Le guerrier de la beauté.** Entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet. Paris: L'Arche, 1994.

_____. **Umbraculum.** Paris: Actes Sud, 2001.

_____. **Vers la terra incognita.** Alternatives théâtrales, Bruxelas, 85-86, p. 6-13, 2005.

FABRE, Jan; HASEGAWA, Yuko ; VAN CAUTEREN, Philippe. **Jan Fabre: From the Cellar to the Attic – From the Feet to the Brain.** Bregenz: Kunsthhaus Bregenz, 2009

FABRE, Jan; HERTMANS, Stephan. **Passages.** Antwerpen: Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1997.

FABRE, Jan; MAPPLETHORPE, Robert. **Power of Theatrical Madness**. Londres: ICA, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Estudos, 142. Dirigida por J.Guinsburg)

GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

GREENBERG, Clement. Colagem. In: **Arte e cultura** – ensaios críticos. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Atica, 1996.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W; NAIRNE, Sandy. **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1996.

HAAR, Michael: **A obra de arte – ensaio sobre a ontologia das obras**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007 (Coleção Enfoques. Filosofia).

HEATHFIELD, Adrian (Ed.). **Live art & performance**. New York: Routledge, 2004.

HERTMANS, Stephan. **L'Ange de la métamorphose**: sur Jan Fabre. Paris: L'Arche, 2003.

HRVATIN, Emil. Jan Fabre. **La discipline du chaos, le chaos de la discipline**. Paris: Armand Colin, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **“A Voage on the North Sea”** Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 2000.

_____. Caminhos da escultura moderna. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. BOIS, Yve-Alain. **Formless - A User's Guide**, Canada, the MIT Press, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOYRETTE, Henri (org). **L'Ange de la métamorphose**. Jan Fabre au Louvre. Paris: Musée du Louvre Éditions, Gallimard, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 40/dirigida por J. Guinsburg).

MICHAUD, Pilippe-Alain. **Aby Warbourg and the Image in Motion**. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos**. Seleção de textos, traduções e notas de Marilena de Souza Chaui [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Debates, 40. Dirigida por J. Guisburg)

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. Apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Paris: GF-Flammarion, 1966.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou O castelo da pureza. Tradução de Sebastião Uchô Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Elos, 13. Dirigida por J. Guinsburg)

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: **O momento futurista**. Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PIETRANTONIO, Giacinto di. **Jan Fabre / Homo Faber** : drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

RAMOS, Alexandre Dias (org.) **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – Estética e política; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005

_____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique Éditions, 2008

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

STELLA, Frank. **Working Space**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp – uma biografia**. Prefácio de Paulo Venancio Filho. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Introduction by Kurt W. Forster. Translation by David Britt. Los Angeles: Getty Publications, 1999.

Artigos e entrevistas

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg and the Nameless Science*. In : **Potentialities – Collected Essays in Philosophy Giorgio Agamben**. Edited and translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press: California, 1999

ARFARA, Katia. *Générer une force*. In: **Alternatives Théâtrales**, 85-86. Festival D'Avignon 2005.

BANU, Georges. (org) *L'épreuve du risque : Jan Fabre, Une oeuvre en marche*. In: **Alternatives Théâtrales**, 85-86. Festival D'Avignon 2005.

BARTHES, Roland. *A metáfora do olho*. In BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. (Coleção Prosa do Mundo I.4)

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. Trad. Jason Campello. In: **Concinitas**, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BENNETT, Tony. *The Exhibitionary Complex*. In : **Thinking About Exhibitions**. FERGUSON, Bruce (org.) Nova York: Routledge, 2005

BERNADAC, Marie-Laure. Un mystique contemporain: Entretien avec Jan Fabre. In: **L'Ange de la métamorphose**. Jan Fabre au Louvre. Paris: Musée du Louvre Éditions, Gallimard, 2008.

BEYST, Stephan. *A Rebel Besmirching the Temple Under the Auspices of a Queen*. Abril de 2008. Disponível em: <http://d-sites.net/english/fabrelouvre.htm>

DAMISCH, Hubert. O desaparecimento da imagem. In Gávea – **Revista de história da Arte e Arquitetura**. Vol. 14, nº 14. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996

DANTO, Isabelle. Jan Fabre: L' Ange anatomique. In : **Theâtres**: Le magazine des arts vivants. N. 15 Juillet Août 2004.

DE BAERE, Hans; HUVENNE, Paul. Of Then and Soon. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

DI PERTRANTONIO, Giacinto. Between Finite and Infinite. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Knowledge: Movement (The Man who Spoke to Butterflies)*. In: **Aby Warbourg and the Image in Motion**. MICHAUD, Pilippe-Alain. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2007.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criativo*. In: **Duchamp – uma biografia**. Prefácio de Paulo Venancio Filho. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUPLAT, Guy. *Le Louvre s'offre à Jan Fabre*. In: **La Libre Belgique**, março de 2008. Disponível em <http://www.lalibre.be/culture/arts-visuels/article/411059/le-louvre-s-offre-a-jan-fabre.html>

CINTRÃO, Rejane. *As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA*. In: **O ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FERRÉ, Sylvie. *The chrysalis years*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

_____. **Jan Fabre et Marina Abramovic, la rencontre de deux initiés**. Alternatives théâtrales, Bruxelas, 85-86, p. 99-101, 2005.

FICACCI, Luigi. *The museum as the Theatre of Sacred Science*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Ditos e escritos III)

_____. **Des Espaces Autres. Hétérotopies**. 1984: 46-49 Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

GAGNEBIN, Jeane Arie. *Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamim e Adorno* In **THEORIA AESTHETICA: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno**. Tomo editorial. Rio de Janeiro, 2005

HACKENSCHMIDT, Sebastian. *The Mass of Matter which Death has created – Observations on the Use of Bones in Jan Fabre's Work*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

HASEGAWA, Yuko. *The most Western and yet the most un-Western of individuals. Fabre, the non-existent knight of the twenty-first century*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

HAROUEL, Jean Louis. *La Vampirization du Louvre par L'Art Contemporain*. In : **Le Figaro**. 15 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/debats/2008/04/15/01005-20080415ARTFIG00636-la-vampirisation-du-louvre-par-l-art-contemporain.php>

HEGYI, Lóránd. *Terra Fabre. Land of Obsessions*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

HOET, Jan. *On the Drawings of Jan Fabre*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

HRVATIN, Emil. *The Dispositif of Fabre's performances*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

HUVENNE, Paul. *Cher Fabre*. In: **L'Ange de la métamorphose**. Jan Fabre au Louvre. Paris: Musée du Louvre Éditions, Gallimard, 2008.

KRAUSS, Rosalind. Marcel Duchamp ou o campo do imaginário In: *Le Photographie*. Pour une Theorie des Écarts. Paris : Macula, 1990.

_____. *Sense et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*. in: **ArtForum**, nov 1973.

_____. *Two Moments from the Post-Medium Condition*. In: **OCTOBER**, 116, Spring 2006, pp. 55-62.

LEBENSTEIN, Jean-Claude. *L'espace de l'art*. In : **Zig-Zag**. Paris : Aubier Flammarion, 1981.

LOYRETTE, Henri. *Jan Fabre au Louvre. L'ange de la metamorphose*. In: **L'Ange de la métamorphose**. Jan Fabre au Louvre. Paris: Musée du Louvre Éditions, Gallimard, 2008.

MANN, Thomas. *Doce sono*. In: **Ensaio**s. Tradução de Natan Robert Zinis. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MICHAUD, Pilippe-Alain. *Crossing the Frontiers: Mnemosyne Between Art History and Cinema*. In: **Aby Warburg and the Image in Motion**. MICHAUD, Pilippe-Alain. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2007.

_____. *Mnemosyne, or Expressivity Without a Subject*. In: **Aby Warburg and the Image in Motion**. MICHAUD, Pilippe-Alain. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2007.

NIZOU, Emmanuelle. *Against the fear of obliteration: self-invention or metamorphosis*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

RABOTTINI, Alessandro. *Clean, evacuate and cut: The sculpture of Jan Fabre and the end of desire*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

RASPAIL, Thierry. *The secret man*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

SEMENOWICZ, Dorota; TÓRZ, Katarzyna. *Man is a beautiful animal: Interview with Jan Fabre*. In: **Lost in Culture**. 30 de junho de 2010. Disponível em: http://www.culturecongress.eu/en/theme/theme_lost_in_culture/fabre_interview

SCHNEIDER, Eckhardt. *Rêver, voire et être vu*. In: **L'Ange de la métamorphose**. Jan Fabre au Louvre. Paris: Musée du Louvre Éditions, Gallimard, 2008.

SWINNEN, Johan. *The Hybrid Photograph*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

VERSCHAFFEL, Bart. *The use and abuse of flesh*. In: **Jan Fabre / Homo Faber**: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

WARBURG, Aby. *Memories of a Journey Through the Pueblo Region*. In: **Aby Warbourg and the Image in Motion**. MICHAUD, Pilippe-Alain. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2077.

_____. *On Planned American Visit (1927)*. In: **Aby Warbourg and the Image in Motion**. MICHAUD, Pilippe-Alain. Translated by Sophie Hawkes. Zone Books: New York, 2077.