



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **O que é arte contemporâneo: entre Trufas e huitlacotches**

Maria Angélica Melendi  
EBA, UFMG, CNPq, CBHA

**Resumo:** Já faz um tempo que o termo arte contemporânea nos assombra como categoria cronológica de espessura singular: a expressão utiliza-se, de modo indiferenciado, para denominar a produção artística que teve início na década de 1960. O espectro dos regimes ditatoriais da América Latina e das revoluções fracassadas ou abortadas nesse período vem impulsando uma série de narrativas curatoriais, críticas ou históricas para as quais ainda é difícil distinguir entre os passados memoráveis e os dados não significativos. A partir desta constatação se procura analisar as diversas abordagens de críticos, curadores e historiadores da arte sobre a categorização do contemporâneo.

**Palavras chaves:** contemporaneidade/ cronotopo/ retaguarda/ nomadismo/ encriptamento

**Resumen:** Hace un tiempo que la denominación arte contemporánea nos persigue como una categoría cronológica de densidad específica: el término se usa de modo indiferenciado, para denominar a la producción

artística que tuvo su comienzo en la década de 1960. El fantasma de las dictaduras militares en América Latina y el de las revoluciones fracasadas o abortadas en esos años está impulsando una serie de narrativas curatoriales, críticas e históricas para las cuales es difícil distinguir entre los pasados memorables y los no significativos. A partir de esta premisa se busca analizar las distintas abordajes de críticos, curadores e historiadores del arte sobre la categorización de lo contemporáneo.

**Palabras claves:** contemporaneidad/ cronotopo/  
retaguardia/ nomadismo/ encriptamiento

Gostaríamos de imaginar que, entre as trufas, setas mágicas e huitlacoques dos projetos curatoriais e artísticos [...] o leitor possa encontrar algumas cepas de *penicillium fungus crescendo* sobre o último cadáver da 'história contemporânea' baseada em projetos curatoriais.

Cuahutémoc Medina

Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Giorgio Agamben

Já faz um tempo que o termo *arte contemporânea* nos assombra como categoria cronológica de espessura singular: a expressão utiliza-se, de modo indiferenciado, no ocidente histórico, para denominar a produção artística que teve início na década de 1960. O espectro dos regimes

ditatoriais na América Latina, da guerrilha, do terrorismo de estado e das revoluções fracassadas nesse período vem impulsando uma série de narrativas curatoriais, críticas ou históricas para as quais ainda é difícil distinguir entre passados memoráveis e dados não significativos.

A metáfora do *fungo no contemporâneo*, utilizada por Cuauhtémoc Medina no editorial do número 13 da Revista Manifesta, 2012, parece oportuna ante o estado das atuais reflexões sobre a arte da contemporaneidade e aponta para a reativação e recontextualização das décadas de 1960-1970 nas práticas contemporâneas, por meio de noções históricas e artísticas que ficcionalizam, especulam ou protelam a condição atual.

Nem animais nem plantas, os fungos pertencem a um reino separado, onde os processos de reprodução, quase sempre assexuados, som realizados a partir da dispersão e o deslocamento de esporos através do ar.

A trufa é um fungo da espécie *Tuber*, que vive sob a terra, a uma profundidade entre 20 e 40 centímetros, próximo às raízes de carvalhos, álamos, tílias e castanheiras, com as que vive em simbiose. Na *História Natural*, Plínio, o velho, declara que as trufas estão *entre aquelas coisas que nascem mas que não podem ser semeadas*.

*Huitlacoche* o *cuitlacoche*, como é conhecido no México, o *Ustilago maydis*, é uma espécie de fungo comestível, parasita do milho. O *Ustilago maydis* ataca potencialmente todas as partes da planta, mas acontece com mais frequência nas espigas, que apresentam protuberâncias em forma de guelras de cor cinza pálido. No

México este cogumelo, considerado uma herança culinária das épocas pré-hispânicas, é uma iguaria especial.

Assim, as trufas, alimento precioso desde antes da antiguidade clássica, existente apenas na Europa Ocidental e o *huiltlacoche*, chamado também de ‘trufa mexicana’, consumido somente no México e, paradoxalmente, considerado praga – carvão-do-milho –, no resto da América, estão *entre aquelas coisas que nascem mas que não podem ser semeadas*. A pesar dos avanços das técnicas de reprodução, a frase de Plínio ressoa em nosso imaginário: *cosas que nascem mas que no podem ser semeadas...*

No ar – nas redes – os esporos das estruturas neocoloniais se espalhariam na maioria das regiões pós-coloniais, infestando ou enriquecendo nossa forma de perceber, analisar e viver o momento presente.

Sendo os cogumelos, na tradição ocidental, símbolos da vida regenerada após a decomposição orgânica que segue à morte, a metáfora aproxima-se do conceito de *Nachleben*<sup>1</sup> de Aby Warburg: uma vida *post-mortem* que se propaga ao longo dos tempos e se nutre do corpo morto da história.

Não sabemos se essa ideia estava rondando Medina quando escreveu o editorial, mas, dalguma maneira, o crítico

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, explica o significado de *Nachleben*: *O termo alemão Nachleben não significa propriamente renascimento como foi muitas vezes traduzido, nem sobrevivência. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial. A palavra alemã Nachleben, como usada por Warburg, coloca difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades, na sua biografia intelectual de Warburg, onde propõe a palavra inglesa ‘survival’ usada por Burnett Tylor. Esse sentido é também apontado por Georges Didi Huberman que coloca a palavra Nachleben no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por «survivante».*

aponta para a sobrevivência, sempre problemática, da arte sensorial, experimental, política ou militante dos 60/70 na arte contemporânea. Essa sobrevivência poderia ser entendida como uma vida após a morte, num processo que incorporaria períodos de ocultamento, latência e aparição. Ocultamento e latência como aqueles pelos quais passam os esporos de trufas e huitlacoques até que as condições do solo e a humidade do ar lhes sejam propícias para a aparição.

Como Medina afirma, o contemporâneo não seria um termo que alude ao recente, mas uma narração do espaço/ tempo no qual se estruturam diferentes pontos de vista sobre a cultura. Estaríamos vivendo um momento em que o *relato está paralisado*, como si um efeito medusino nos obrigasse a comparar interminavelmente o atual em relação aos anos 60 e 70 do século passado. *Um número desmesurado de nossas iniciativas e narrativas estão congeladas pela visão de um espectro: o das revoluções derrotadas ou abortadas de 68.*<sup>2</sup>

Para quem trabalha no campo da arte contemporânea, seja na produção ou na crítica, é evidente que, a partir dos anos 90, tanto artistas como críticos e curadores empenharam-se em recuperar os postulados inconclusos dos anos 60/70. Ao abordar essa aproximação, acudiu-se, à sua inscrição na genealogia das vanguardas históricas, como protocolo para sustentar tradições tanto de ruptura como de continuidade. Porém, os neo-/pós-conceitualismos do final do século XX, não conseguiram se estabelecer como paradigmas artísticos ou críticos.

---

<sup>2</sup> MEDINA, Cuauhtémoc In: <http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary-12/09/2012>

Vários trabalhos podem exemplificar o retorno aos 60/70 nas práticas de arte atuais (assim como na teoria crítica e na prática curatorial). Os artistas revisitam as formas dessa época e fazem da história e da arte desse período seu assunto. Grandes exposições, como a *Documenta 10* de Catharine David, 1997, *The Short Century* de Okwui Enwezor, 2001-2002, a *Bienal do Whitney* de 2004, as Bienais de São Paulo de 2006 e 2010, *Neovanguardas*, no Museu de Arte da Pampulha em 2007, entre muitas outras, traçaram diferentes narrativas desses anos. (O ênfase nas exposições nos leva a questionar os parâmetros em que uma história das exposições estaria substituindo a periodização complexa da história da arte das últimas décadas. A perda de sustentação do cânone da história da arte começa por volta de 1960, quando o estudo dos “grandes artistas” começou a ser substituído lentamente pelo estudo das condições que envolviam a prática artística. Dentro da prática curatorial, o cânone parece ocupar uma posição notável sobretudo porque alguns curadores ainda sentem a necessidade de curar fora do cânone. Bruce Altshuler pesquisa a complexa formação de um cânone das exposições, considera que:

[N]o estudo das mostras, as forças sociais, políticas e econômicas que conformam a produção artística e a distribuição agem simultaneamente, exercendo suas diferentes pressões sobre artistas, críticos, colecionadores, marchands, integrantes da instituição e público de arte.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ALTSHULER, Bruce. *Salon to Bienal Exhibitions that Made Art History, 1862-1959*. Londres : Phaidon, 2008. p.11.



É importante, porém, considerar os mecanismos inclusivos e excludentes do cânone e reconsiderar a escritura de uma história do cânone das exposições através de ideias e conceitos além dos eventos em si.

Os 60/70 como o tropo da contemporaneidade – um objeto de uso no presente –, parece ser um consenso geral. James Meyer afirma que esses anos são usados como uma construção, uma figura de efeito, o que apontaria para a saudade que ameaça a atual construção discursiva da época, saudade que é, ao mesmo tempo, monumental e arquivista. A construção monumental demonstraria a importância de um passado glorioso que não foi experimentado, a versão arquivista propor-se-ia salvar e organizar seus despojos.<sup>4</sup>

Na instalação *Parcialmente enterrado*, 1996, Renée Green evoca a Kent State University, in Kent, Ohio, conhecida internacionalmente por os dois eventos importantes que aconteceram no seu campus em 1970. Foi lá que Robert Smithson realizou o *Partially Buried Shed (Celeiro Parcialmente enterrado)* jogando, junto com os estudantes, montes de terra sobre um velho depósito de madeira no campus, até que a viga principal se quebrasse. Foi, também, lá que, poucos meses depois, a 5 de maio, quatro estudantes foram assassinados durante uma manifestação contra a guerra.

A primeira parte da peça consiste num grupo de fotografias que Green tomou no campus de Kent State,

---

<sup>4</sup> MEYER, James. *The return of the Sixties in Contemporary Art and Criticism*. In: SMITH, Terry et alia *Antinomies in Art and Culture: Modernity, Post-modernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 328.

com o propósito de procurar vestígios dos eventos do 5 de maio e das evidências remanescentes do *Partially Buried Shed*. Ao fracassar nessa tentativa, a artista fotografa outras coisas; montes de lixo, indústrias em decadência, restaurantes rurais, que Smithson teria apreciado. Como acontece, traços do trabalho permanecem nos livros da biblioteca, nas fundações do depósito, mas não há placas comemorativas.

Séries de fotos de jornais e p&b das manifestações de Kent State estão na outra parede, mas não se inclui a famosa fotografia que mostra Mary Ann Vecchio gritando, ajoelhada ante o corpo de Jeffrey Miller, um dos quatro estudantes mortos em Ohio.

A busca de Green pelos restos do barracão enterrado de Smithson, o deslocamento das imagens dos jornais de 1970, ao momento atual, alegoriza a procura por um passado que ainda está vivo, um passado que consegue alcançar o instante presente, a pesar do intransponível do intervalo temporal.

Renée Green se pergunta:

Naqueles dias, Allan Kaprow dava aos estudantes notas de dólar para alfinetar nas árvores em Kent State. Nessa época as pessoas se divertiam mais? Cobrindo edifícios com terra, jogando asfalto pelos morros abaixo, fazendo ilhas ou quebrando vidros?<sup>5</sup>

Essas imagens do passado que cintilam nas noites de verão, como *le lucciole* de Passolini, parecem haver desaparecido – substituídas pelas imagens impositivas do espetáculo –, mas sobrevivem ainda nas borboletas

---

<sup>5</sup> MEYER, 2008. p. 330. - <http://www.kent.edu/>

e nos vagalumes de Didi-Huberman, na abordagem da contemporaneidade de Agamben.

Giorgio Agamben associa a qualidade de contemporâneo ao intempestivo. Mas lê Nietzsche, através de Barthes *O contemporâneo é o intempestivo*. De acordo com Nietzsche, Agamben situa sua exigência de “atualidade”, sua “contemporaneidade” em relação ao tempo presente numa desconexão e numa dissociação:

Pertence completamente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto nesse sentido inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mas do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.<sup>6</sup>

Essa discronia não se daria a partir da nostalgia ou da saudade, porque, a pesar de poder negar ou desprezar nosso tempo, estamos irremediavelmente imersos nele. A contemporaneidade é *uma relação única na qual, impregnados do tempo presente, nos afastamos dele para observa-lo; uma relação com o tempo que adere a este através de uma dissociação e de um anacronismo*.<sup>7</sup>

As produções artísticas realizadas entre os últimos anos do século XX e os primeiros anos do XXI, parecem não ter como objetivo uma renovação formal, a continuidade de uma tradição ou de um gênero estético, a resolução de conflitos políticos, a crítica as instituições, nem sequer uma abordagem privilegiada do presente. Já faz um tempo que

---

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 59.

<sup>7</sup> AGAMBEN, 2009. p. 58.

percebemos que estamos lendo a arte nova com conceitos desatualizados e que necessitamos acudir a conceitos de outras áreas para conseguir iluminações parciais sobre os trabalhos contemporâneos. Educados nas fortes premissas do modernismo constatamos a impossibilidade de segui-as não só para interrogar as novas obras dos novos tempos e mas, também para criar construções teóricas. Como a produção sempre, ou quase, preceda teoria, instala-se um conflito teórico e lexicográfico, por vezes irresolúvel.

A grande pergunta que envolve a arte contemporânea parece ser comumente respondida pelos atos dos artistas, curadores e instituições que formam o sistema da arte; assim muitas vezes essas respostas estão destinadas a sustentar e manter esse sistema. Os postulados do sistema incorporam tendências que implicam ao mesmo tempo fechamento e abertura do campo arte. Sublinham um ou outro aspecto da prática corrente: novas mídias, imagem digital, cinema imersivo, identidades nacionais, novo internacionalismo, desidentificação, neomodernismo, estética relacional, pós-produção, culturas remix, nomadismo, memorialismo, apropriação.<sup>8</sup> A lista se estende mais e mais. Os apologistas de cada variável centram seu enfoque a um aspecto significativo da experiência contemporânea, mas tomam o cuidado de negar qualquer clamor de universalidade, sublinhando com alívio que os velhos dias das grandes narrativas acabaram.

Mencionaremos aqui apenas duas dessas narrativas menores.

---

<sup>8</sup> Poderíamos citar como exemplo a coleção *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, publicada por MIT Press, cujos volumes cada um sob uma destas categorias, inclui textos críticos, textos literários e escritos de artistas. <http://mitpress.mit.edu/solr/Whitechapel%3A%20Documents%20of%20Contemporary%20Art>

## Ações de retaguarda: Peter Halley

Em 1987, em pleno auge do debate sobre a pós-modernidade, o artista Peter Halley forjava a expressão “ação de retaguarda” (*rear-guard action*) através da qual propunha eventos culturais que tivessem o objetivo preciso de realimentar a cultura com seus próprios restos, com aquilo que havia sido descartado por carecer de valor cultural. Postulava, assim, ações artísticas que fossem executadas:

... através de ideias subversivas que possam desaparecer sob a selva do pensamento e aparecer com outros disfarces; de ideias fantásticas, excêntricas, que pareçam inócuas e por isso sejam admitidas ou ignoradas pelos médios; de ideias duvidosas que não estejam investidas de sua própria verdade e por isso não sejam danificadas quando manipuladas; de ideias niilistas que sejam rapidamente abandonadas por serem depressivas ou negativas.<sup>9</sup>

Essas ideias fantásticas, aparentemente inócuas, duvidosas ou niilistas combateriam as ideias revolucionárias vanguardistas, completamente assimiladas pelo sistema e as subverteriam. Ao se transformar na cultura oficial do estado moderno, a vanguarda tinha deixado o modernismo à deriva, arrastado por sua própria, complicada sobrevivência; a aspiração utópica da modernidade demonstrava seu evidente fracasso.<sup>10</sup> O tempo histórico não fazia mais sentido e uma miríade de teorias exageradas – de pós-; para-; quase-; hiper – o havia substituído. A História, vencida pelos determinismos

<sup>9</sup> HALLEY Peter Notes on Abstraction In *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987. In <http://www.peterhalley.com/> 10/03/2009.

<sup>10</sup> GABLIK, Suzi *The renchantment of art*. Londres: Thames and Hudson, 1992. p.18

do mercado e dos números, entrou num processo de reificação e abstração.

Para Halley, era evidente que, no campo das artes visuais, os anos 1970, quando John Lennon cantava: “*Strawberry Fields, nothing is real, nothing to get hung up about*”, pareciam prometer um florescimento da cultura pós-capitalista; os objetos darte seriam substituídos por *happenings*, ações ou trabalhos *site-specific*. Como sujeitos livres, os artistas desenhariam modelos que depois seriam emulados pela comunidade: agiriam e produziriam em tempo real e sem deixar resto vendável ou exibível, seriam exemplos de trabalho não alienado. Essa profecia não se concretizou: a década de 1970 não presenciou o surgimento de uma nova consciência, foi apenas “a última expressão incandescente do velho idealismo da autonomia”.<sup>11</sup> Hoje, o mundo prometido por *Strawberry Fields forever* parece não ser uma utopia, mas um lugar de alienação e banalidade.

O radicante: Nicolas Bourriaud

Em 2009, Nicolás Bourriaud organizou a exposição *Altermodern*, a quarta Trienal da Tate Gallery em Londres. Em todos os jornais e revistas especializados foram publicadas as resenhas da exposição, junto com os debates sobre a nova categoria criada pelo crítico. Se no final dos anos noventa a arte era (ou devia ser) relacional agora, o manifesto *Altermodern*, que começa com a premissa, escrita em letras capitais, O PÓS-MODERNISMO ESTÁ MORTO, anuncia um novo modernismo cujo eixo e a alteridade.

---

<sup>11</sup> HALLEY, 1987.

Aqui e acolá escutamos ecos do manifesto futurista – “O aumento da comunicação, viagens e migrações estão afetando nossa forma de vida”; “Nossas vidas cotidianas consistem em jornadas através de um universo caótico e fervilhante”<sup>12</sup> – onde os arroubos pela velocidade das máquinas, se transformam em deslumbramento pelas redes virtuais “Hoje a arte explora os limites entre texto e imagem, tempo e espaço, correndo rapidamente entre eles mesmos”.<sup>13</sup>

“Multiculturalismo e identidade foram superados pela mestiçagem (*creolisation*): os artistas estão partindo de uma cultura em estado de globalização.” – Bourriaud anuncia que, completado o processo de globalização, é imperativo aceitar que vivemos numa cultura feita de traduções, dublagens e legendas: “Não há mais raízes que suportem as formas, nem bases culturais para servir de referencia, nem centros, nem limites para a linguagem artística”.<sup>14</sup>

O território de “*Altermodern*” delinea, no modernismo deslocado do século do século XXI, uma síntese de modernismo e pós-colonialismo na qual o artista se transforma num nômade cultural. Para Bourriaud esse nomadismo pode ser realizado no tempo, no espaço e através dos signos, noções que não são excludentes – nesse ponto vemos uma aproximação às categorias de Foster. É também um espaço heterócrono que

---

<sup>12</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern Manifesto*. In: 06/04/2009

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtml>

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

assume uma visão da história constituída por múltiplas temporalidades.

Se considerarmos esse o paradigma da cultura periférica e em especial da sul-americana: sempre em deslocamento, primeiro sobre o oceano – um trânsito sobre o plano móvel de água – depois sobre as estradas secundárias de uma paisagem sempre em mutação poderemos nos servir de processos de rasura através dos quais a especificidade do Ocidente possa ser extraviada.

Bourriaud não subscreve esse projeto, seu lugar de enunciação é o centro e não as periferias, que a duras penas constata existirem, mas, de alguma maneira, abre espaço para pensar de outro lugar a nômade e traumática produção contemporânea.

O trabalho de Paulo Nazareth corresponderia a essa taxonomia. Impossível ignorar seu caráter performático, a justaposição de objetos de sítios diferentes, o deslocamento de costumes de países distantes e a constante deriva entre tradições e traduções pelas que o artista transita sem se importar com a exatidão nem com a perda.

Mario Perniola acredita que, após o desaparecimento dos valores metafísicos que sustentaram a ascensão da arte como forma cultural fundamental, a cultura ocidental não conseguiu fazer o trabalho de luto. Incapaz de se separar de seu fundamento metafísico, não está conseguindo repensar a *grandeza* da arte em termos adequados ao novo contexto social, político, econômico e religioso.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000. p.97.



O filósofo toma emprestado de Nicholas Abraham e Maria Torok<sup>16</sup> o conceito de *incorporação*. No trabalho de luto – uma introjeção – o trauma da perda pode ser superado, mantendo a lembrança do passado. Diferente do luto e da melancolia, na *incorporação* ou *introjeção*, se instalaria, dentro do eu, uma entidade psíquica estranha, uma espécie de inconsciente artificial, que preserva como se estivesse morta alguma coisa ainda viva, e secretamente operante,<sup>17</sup> uma tumba, uma cripta.

A cripta é o resto, a ruína entendida não como sobra descartável, mas como bloco de realidade resistente; um lugar incluso no outro, mas não fundido com esse. Algo entre uma centelha e um resplendor; uma utopia realizada, mas silenciada e oculta.

Sendo a ruína uma incorporação críptica, seria impossível exibi-la, pois seu desvelamento instalaria de novo o conflito. Talvez seja essa a situação em que se encontra, para os artistas contemporâneos, a arte dos anos sessenta e setenta: *um tesouro escondido que brilha apenas na escuridão*.<sup>18</sup>

A citação de Perniola nos devolve ao começo, às metáforas do mundo natural que outros pensadores usaram: as pequenas luzes: *luciole*, vagalumes, estrelas tão distantes que ainda não vemos, cintilações de um tesouro escondido na obscuridade, um resplendor, a bela e paradoxal frase de Agambem: *Perceber uma luz que, dirigida para nós distancia-se infinitamente de nós. Ser*

<sup>16</sup> ABRAHAM Nicholas e TOROK Maria. *Apud*, PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000. p. 99.

<sup>17</sup> PERNIOLA, 2000. p. 99.

<sup>18</sup> PERNIOLA, 2000. p.101.

*pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.*

As trufas continuarão escondidas sob a terra da Europa meridional, os huitlacoques permanecerão infestando os milharais de *Nuestra América*, degustados apenas pelos tataranetos dos reis astecas (e por alguns ávidos gourmands), mas, talvez algum esporo se deslocará no vento, nas tramas de um huipil, no solado de um huarache e brotará no ocidente?

E se a arte contemporânea estivesse, como de fato está, grávida de um passado que nunca cessa. Irmã do Anjo da história, a Ninfa da arte, a ninfa de Aby Warburg, quem sabe? corre a contragosto para o futuro, fugindo do passado de catástrofes e escombros que carrega dentro de seu corpo, cai e se levanta, volta a cair sempre cheia de graça e de compaixão.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Tomo a ideia da Ninfa da Arte, de DIDI HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Saggio sul drapaggio caduto*. Milano: Il Saggiatore, 2004. Nesse ensaio o autor parte das figuras das venus renascentistas e das santas barrocas para traçar um movimento que culminara em artistas como Brassäi, Moholy-Nagy, Alain Fleischer, Atget e Picasso. Os modernos, observando os seres miseráveis das cidade atual, intuirão nesses restos, as últimas encarnações da Ninfa.

\* Neste ensaio fragmentário – uma pesquisa em andamento – faço uma montagem de diversos fragmentos de textos já publicados, aos que agrego outros inéditos. A pesquisa sobre a narrativa da contemporaneidade estava latente na minha produção desde vários anos.