

---

## Wim Delvoye e seu império

Fabiana de Moraes\*

---

O artigo aborda a produção de Wim Delvoye, apontando para a impossibilidade de um pensamento que tome a arte somente a partir do ponto de vista histórico ou estético, que obedeça à linearidade e à teleologia. A referência à simbologia de tempos históricos, como a modernidade, é aqui realizada por meio de descontextualizações e de deslocamentos. Se *jogo* é um elemento central para a compreensão dessa estética, é por meio do humor que o artista se apodera do mundo e age por deslegitimação.

*arte contemporânea; estética; modernidade*

O trabalho do artista belga Wim Delvoye evidencia a atual impossibilidade de um pensamento que tome a arte somente a partir de um ponto de vista histórico ou estético – da estética em seu sentido estrito, como *disciplina* –, que obedeça à linearidade e à teleologia. Ao mesmo tempo, nos alerta para a importância da revisão do acervo iconográfico e simbólico que constitui a *escrita* da História. Não só a História, mas as narrativas de modo geral, grandes e pequenas. Nas obras, a referência à simbologia de tempos históricos – como a modernidade, o gótico e o barroco –, é realizada por meio de mixagens e de descontextualizações, deslocamentos, que produzem hibridismos. Como veremos adiante, se o *jogo* é um elemento fundamental para a compreensão dessa estética, é por meio do humor que esse artista se apodera do mundo e se insere na dinâmica de deslegitimação.

A instalação *Cloaca* (2000) é uma máquina que produz excrementos. Essa “merda”, inicialmente, era embalada e colocada à venda em um *site* especialmente concebido para o trabalho<sup>1</sup>. Hoje, as fezes de *Cloaca* podem ser adquiridas em lojas dos museus em que a criatura é exposta.

---

\* Fabiana de Moraes é doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ, 2010), mestre em estética e Ciências da Arte (Université Paris I-Panthéon/Sorbonne, 2002) e curadora independente. Vive e trabalha entre Paris e Rio.

*Cloaca* é uma máquina que reproduz o sistema digestivo humano em seus mínimos detalhes e especificidades – aí incluídos temperatura, substâncias, tais que enzimas, sais estomacais, bactérias intestinais e o próprio ato de excreção. Em nossa visita ao ateliê de Delvoye, em dezembro de 2005, o artista não escondeu o sorriso irônico ao afirmar que *Cloaca* foi realizada sob consultoria de gastroenterologistas, cientistas e engenheiros da Universidade da Antuérpia<sup>2</sup>.

A máquina, em sua versão *Original*, é estimada em 200 mil dólares, tem onze metros de extensão e sua estrutura comporta ainda um grande funil, vasos de vidro e tubos por onde os alimentos a ela fornecidos passam diariamente, duas vezes ao dia, levando cerca de vinte e sete horas para sua total digestão.

Uma vez que *Cloaca* é instalada num espaço de arte, são os alimentos – em geral fornecidos por restaurantes – e a energia elétrica – ligada em permanência – que garantem o bom funcionamento de seu sistema interno que é, por sua vez, completamente transparente aos olhos daqueles que a contemplam.

**Wim Delvoye**

*Cloaca Original*, 2000

Técnica mista, 1160 x 170 x 270 cm

Museum Kunst-Palast, Düsseldorf, Alemanha, 2001



Desta forma, e seguindo a lógica irônica a respeito do sistema da arte, Delvoye faz do produto final de *Cloaca* – o cocô, a merda, as fezes, os excrementos – um bem de consumo. Após envolvidos por uma embalagem transparente e com a logomarca *Cloaca* estampada em tipologia resultante de uma fusão entre as logomarcas de Ford e de Coca-Cola, as fezes produzidas adquirem o valor de 1500 euros a unidade e são postas à venda.

O que nos chama a atenção, num primeiro momento, é a possibilidade de inserir *Cloaca* numa dinâmica mais ampla, que aqui denominamos “reincidência de um discurso acerca da digestão e da excreção” que, desde o final do século XIX, trata esse duplo processo fisiológico – metaforizado, na maioria das vezes – como um processo que determina o próprio ser, ou seja, aquilo que faz do homem o que ele é; aquilo que nos une e que nos separa, porque cada um digere e defeca em condições distintas, individuais, subjetivas, mesmo que a merda seja, *grosso modo*, a mesma, universal e coletiva. Aqui, a merda passa de uma esfera marginal, do excremento, para uma função cômica, e até mesmo “sagrada”, em que pode ser elevada a um tipo de *sublime escatológico*<sup>3</sup>.

Cocô, fezes, excremento, merda. Simbolizada pela filosofia, através do pensamento metafórico de Nietzsche, em *Ecce Homo*, exclamada por Artaud e aclamada por Paul Valéry, desde a modernidade, a digestão e seu produto final – as fezes – foram concebidos como determinantes da existência do corpo do homem, portanto, de sua subjetividade. Nietzsche afirma que o espírito alemão provinha dos “intestinos empanturrados”, comparando indiretamente a má alimentação com a metafísica. E continua: “O espírito alemão é uma indigestão, não chegando nunca ao fundo de alguma coisa” (Nietzsche, 2004, p.51).

Paul Valéry, em seu poema em prosa *Journal d'Emma*, de 1923, conclui:

Comer, respirar! O que entra é mais sujo do que o que sai! Pois o que sai do homem é puro, elaborado, produto sábio de uma indústria muito complicada. Oh corpo inglorioso, algum santo deveria ter amado seus excrementos! Quando ainda interiores, eles são sagrados, como o Eu: e quando eu digo Eu, eles estão compreendidos. Depois, eles se fazem distintos ainda em mim, e imperiosos. Estranhos a serem expulsos. Eles são entretanto MINHA criação, minha obra mais importante<sup>4</sup> (Valéry, 1974, p.85).

Artaud, por sua vez, em seu conhecido poema *Para acabar com o julgamento de Deus*, de 1947, afirma:

Onde cheira a merda cheira a ser.  
O homem podia muito bem não cagar,  
não abrir a bolsa anal  
mas preferiu cagar  
assim como preferiu viver  
em vez de aceitar viver morto.

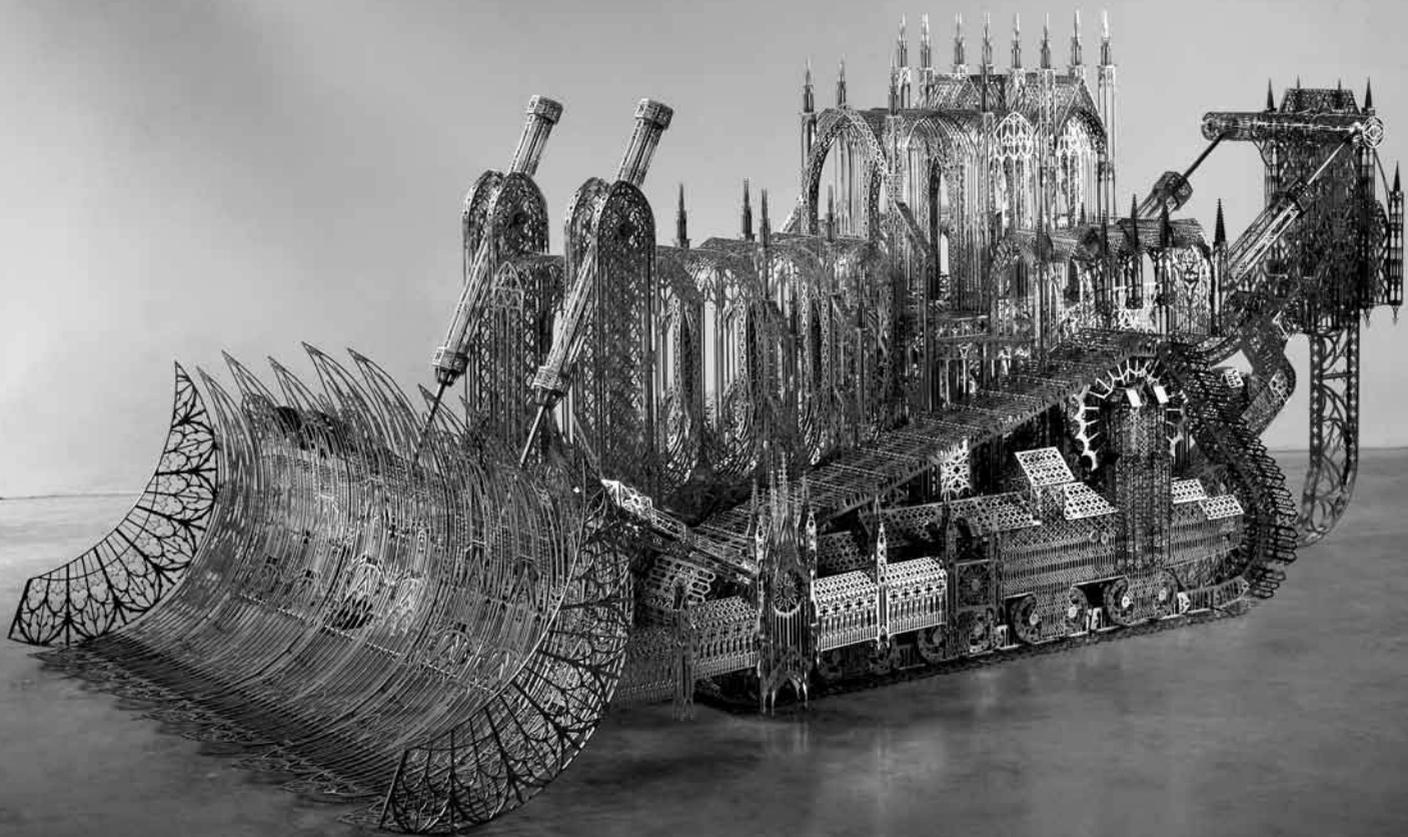
É evidente o caráter desconstrutivo e deformador das propostas de Delvoye em relação à sociedade contemporânea. Mas seria muita ingenuidade conferir a sua obra o selo de “arte crítica”. Delvoye não profere a utopia, nem reivindica projetos de emancipação. Dos discursos modernistas ele faz pastiche, mixagem, deformação. Seu trabalho é polêmico, sim, mas o choque entre elementos heterogêneos não é a função máxima de sua investigação. Há algo na proposta de Delvoye que vai mais além da polêmica e da irreverência.

Esse modo de agir, *por deslegitimação*, mas numa aparente posição de conformidade com o mundo, nos evoca uma lição tirada do pensamento de Rancière (2004, p.65). Segundo ele, para compreendermos as “transformações e ambigüidades contemporâneas”, devemos, antes, revisar um episódio da história recente da estética e da arte. Rancière evoca a diferença entre uma “arte crítica”, na sua fórmula mais geral, moderna – ou seja, aquela que se propõe a dar consciência dos mecanismos de dominação para tornar o espectador em ator consciente da transformação do mundo – e certas vertentes da arte de hoje.

Segundo Rancière, a arte crítica viveu um dilema, justamente por associar-se a projetos de caráter utópico e de emancipação. Desse modo, por um lado, havia a pretensão da arte em propiciar a compreensão de uma situação, de um mundo. Mas sabia-se que não era possível fazer muito pelas consciências e pelas situações. “Os explorados raramente necessitam de explicações sobre as leis da exploração” (idem, p.65). Segundo o autor, seria a falta de confiança na capacidade de transformar que afetaria esses sujeitos (os explorados).

A riqueza do pensamento de Rancière se revela em seguida, em uma afirmação:

Por outro lado, a obra ‘que faz compreender’ e dissolve as aparências mata desse jeito essa estranheza da aparência resistente que testemunha o caráter não necessário ou intolerável de um mundo. A arte crítica que convida a enxergar os signos do Capital por trás dos objetos e dos comportamentos quotidianos corre o risco de se inscrever ela mesma na perenidade de um mundo em que a transformação das coisas em signos se redobra no próprio excesso dos signos interpretativos que faz desaparecer toda resistência das coisas <sup>5</sup>. (idem, pp.65-6)



**Wim Delvoye**

D11\_Scale Model, 2008

Lasercut stainless steel, 275 x 150 x 160 cm

Essa impossibilidade da arte crítica, moderna, se deve a uma negociação que aconteceu no cerne do regime estético: a arte crítica teve de negociar entre a tensão que impelia a arte para a 'vida' e aquela que, ao contrário, separava a sensualidade estética de outras formas de experiência sensível. Ou seja, o discurso crítico que não quisesse cair na perenidade e na invisibilidade – uma vez que podia confundir-se com a própria profusão de signos do mundo contemporâneo – teve de tomar suas precauções.

Foi na modernidade que esse movimento de translação entre o artístico e o mundo das mercadorias se fez. Foi nesse contexto que a arte crítica passou a transitar num 'entre-dois', atravessando nos dois sentidos a fronteira que separava o mundo da arte do mundo do Capital, da mercadoria, do consumo.

A partir dessas constatações, Rancière afirma que não há ruptura pós-moderna, mas uma maneira outra de lidar com a questão. Então, é a distância do humor que toma o lugar do choque provocador (p.74). De fato, a análise de Rancière distingue quatro elementos presentes nas exposições contemporâneas, que marcam a passagem das "provocações dialéticas de ontem às novas figuras da composição" da arte de hoje: o jogo, o inventário, o encontro e o mistério. O primeiro elemento nos interessa particularmente.

O jogo, associado ao humor, está presente na mixagem dos signos e imagens, nos híbridos, mas sobretudo, no próprio personagem Delvoye. Sua assinatura, que acompanha as apresentações de Cloaca ou dos porcos tatuados, é por vezes representada por um símbolo que pode parecer a logomarca de Warner Bros., ou lembrar a de Walt Disney.

Embora o trabalho de Delvoye remeta a diversas referências históricas, são os aspectos e alguns momentos específicos da modernidade que se encontram frequentemente citados pelo artista. E isso sem evocar nostalgia.

A modernidade ressurgiu como matéria e como léxico de onde saem peças que compõem os trabalhos. Se Cloaca nos evoca Nietzsche e Artaud, isto ocorre porque ela também se insere num contexto em que discute a existência de Deus, de uma autoridade divina associada à excreção, à fisiologia e à finitude de um corpo humano. Os trabalhos da série X-Rays, dentre os quais se encontram os vitrais para uma capela gótica, são mais um indício dessa poética que transita entre o corpo, a máquina e o transcendental. Nada pode ser mais moderno. Os próprios Raios-X são descobertos em plena modernidade, em 1895. O que fez dos Raios-X

instrumentos imprescindíveis para a ciência foi a sua capacidade de penetrar facilmente na “matéria mole”, isto é, na matéria sólida pouco densa e constituída por elementos leves, sendo facilmente absorvidos pela “matéria dura” (matéria sólida constituída por elementos pesados); o que torna possíveis técnicas como a radiografia e o scanner, uma vez que esses raios são “detidos” pelos ossos. Esses ossos aos quais se refere Artaud, no poema acima citado:

“(…) Para existir basta abandonar-se ao ser  
mas para viver  
é preciso ser alguém  
e para ser alguém  
é preciso ter um OSSO,  
é preciso não ter medo de mostrar o osso  
e arriscar-se a perder a carne.  
o homem sempre preferiu a carne à terra dos ossos.  
Como só havia terra e madeira de ossos  
ele se viu obrigado a ganhar sua carne,  
só havia ferro e fogo  
e nenhuma merda  
e o homem teve medo de perder a merda  
ou antes desejou a merda  
e para ela sacrificou o sangue (...)”

A imagem desses ossos, desse interior que nos torna ainda mais semelhantes uns dos outros, talvez seja o que mais nos aproxime da estrutura de uma máquina.

Segundo Delvoye, sua máquina obedece a uma lógica de criação cujo modelo é a própria criação divina. O artista belga coloca-se lado a lado com Deus, que considera o “maior criador de merda” que já existiu. Aliás, alusões à figura de Deus e a elementos ligados à simbologia religiosa não cessam de povoar o discurso de Delvoye. Em certo sentido, essa afirmação pode nos remeter a contemporâneos de Diderot e d’Alembert, como Pierre Jaquet Droz e Jacques de Vaucanson que, no século XVIII, manifestaram e executaram o desejo de criar autômatos que reproduziam as principais funções vitais (digestão, circulação, respiração), confrontando a imagem do homem com a imagem do Deus-Criador.

Mas Cloaca também é uma máquina que *faz referência a seu tempo a partir da referência à modernidade*. Sua concepção é associada à própria modernidade, segundo Delvoye:

Primeiro, eu tive a ideia de fazer uma máquina nula, só, antes de conceber uma máquina de fazer coco. Eu pensei em *Tempos Modernos*, a Chaplin, a sua máquina de comer, a essa fascinação do início do século XX pela máquina. Artistas como Piero Manzoni, com sua merda de artista em lata, e Marcel Duchamp, com *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* e *La Broyeuse de chocolat*, foram uma fonte de legitimação para meu trabalho. Todas as minhas lembranças eram como filmes: *O Planeta dos macacos*, com esses humanos que se tornaram um pouco babacas que adoram uma espécie de foguete encontrado na floresta. A última bomba atômica tinha se tornado o deus deles. Eu achei muito impressionante como imagem essa coisa tecnológica que se torna religiosa, que se torna transcendente. *Tempos Modernos*, *Metropolis*, de Fritz Lang, e outros filmes me marcaram<sup>6</sup> (entrevista ao jornal *Le Monde*, 2005).

A logomarca de *Cloaca Original*, que tem origem na fusão entre as logos de Ford e de Coca-Cola, é, em si, uma referência à modernidade<sup>7</sup>. Esta é determinada por transformações tecnocientíficas significativas, uma vez que trazem com elas uma mudança do estatuto do sujeito diante do mundo. Pensamos na Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII, na produção mecânica dos motores a vapor e a produção mecânica dos motores elétricos, no século XIX, além da produção mecânica de aparelhos eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40-50 do século XX. Jameson associa esses momentos de desenvolvimento tecnológico às fases do capitalismo e às representações estéticas que surgem ao mesmo tempo que eles. Jameson fala de nosso tempo como a *Terceira Era da Máquina*. Para ele, agora é o momento de se reintroduzir o problema da representação estética, desenvolvido explicitamente na análise do sublime de Kant, porque em toda lógica podemos esperar que a relação à máquina e sua representação evolua dialeticamente com cada um dos estágios qualitativamente diferentes do desenvolvimento tecnológico (Jameson, 1991, p.80).

Em suas *reflexões sobre as biotecnologias, a vida e a conservação de si, a partir da obra de Peter Sloterdijk*, Yves Michaud aponta para um aspecto interessante da obra do filósofo alemão, quando este afirma que nossa relação com o mundo contemporâneo é essencialmente afetada pelo desenvolvimento técnico – em seu sentido abrangente – que tem seu início no mundo moderno.

Sloterdijk caracteriza os tempos modernos como a “era do monstruoso” (*das Ungeheure*, que os tradutores franceses de Heidegger traduzem por “insólito”), nem tanto por seu aspecto chocante, mas, sobretudo, em razão do que escapa à norma, o assombroso, o jamais visto, o anormal, o incomensurável, o insólito, e pois o que também pode evocar o sublime (Michaud, 2006, pp. 34-5). Assim, o monstruoso moderno se manifesta, segundo Sloterdijk

(apud Michaud), de maneira tripla: no espaço, no tempo, nas coisas. No espaço, ele assume a forma da globalização e da homogeneização das dimensões. No tempo, ele toma a forma de um comunismo da temporalidade, de um cronocomunismo: o mundo vive uma atualidade permanente e o tempo real. Em relação às coisas, Sloterdijk diagnostica um aumento da artificialidade em todas as dimensões da existência. Essa artificialidade é particularmente manifesta no peso da instrumentação técnica e no papel das tecnologias. Esse desenvolvimento técnico faz parte dos fatores de “ferimento pelas máquinas”: Aqui, Sloterdijk toma emprestados elementos da teoria freudiana – sobretudo os que concernem à elaboração de “escudos narcísicos” que permitem ao indivíduo “ser si mesmo”, de constituir identidade. Desse modo, ele discerne três momentos de ferimento do homem – o copernicanismo, que o teria retirado do centro do mundo, o evolucionismo de darwiniano, que o teria retirado de sua posição à parte na criação e, por fim, o freudismo, que o teria desalojado de seu domínio das paixões – ao fazerem do conhecimento e das tecnologias fontes repetitivas de ferimento (idem, p. 36). O grande ferimento começa com a anatomia de Vesalius, quando os médicos fazem do cadáver a fonte de conhecimento da vida. Sucede-se um processo de objetivação que não para mais:

A máquina se impõe repetidamente diante do humano, que se encontra assimilado a máquinas cada vez mais complexas. Num primeiro tempo, essa assimilação é humilhante, à medida que ela ataca o sentimento que o homem possui em relação à sua própria complexidade. Em seguida, as máquinas rivalizam com a complexidade humana, o que atenua a humilhação mas torna ainda mais visível e sensível a busca pelo poder que está em jogo na técnica e na ruptura com a natureza, que se realiza por meio das máquinas<sup>8</sup>. (Idem)

*Cloaca* parece uma materialização desse pensamento, esse monstro que choca e que fere, ao nos colocar na posição de meros seres excretadores e vulneráveis, apesar de complexos, carregados de paixões, de neuroses, de deveres sociais, culturais, políticos, além de nossas necessidades fisiológicas. *Cloaca* também faz alusão à expansão técnica do corpo humano, aos órgãos imperfeitos que são substituídos pelos transplantes ou por próteses reparadoras. Cloaca é uma prótese exagerada, que não cabe num corpo, que vive de maneira semi-autônoma, alimentada pelo homem, pela tecnologia, pela energia elétrica. Cloaca é o desperdício tecnológico, é um paradoxo: é uma máquina que não substitui nada nem ninguém e que não contribui, não é *útil*. E seu criador lança um grito quando tocado pelo *ferimento*:

O mundo mudou. É preciso parar de acreditar nas ingenuidades do século XX. Vejam a psicanálise, Freud acredita realmente que se estamos depressivos é porque pensamos na mamãe...

Ora, podemos isolar estruturas genéticas que explicam a depressão, e temos produtos químicos para lutar contra ela. A psicanálise perdendo sua credibilidade torna-se literatura do século XIX. Podemos ainda nos interessar por ela para nos divertirmos, como o fazemos com os tarôs e a astrologia. É triste dizer, mas eu acho que o socialismo é como a psicanálise: realmente terminou.<sup>9</sup>

O olhar crítico em relação à modernidade é uma maneira de fazer dela material para sua arte. Na estética de Wim Delvoye, as grandes narrativas e os projetos emancipatórios caem definitivamente por terra, mas fazem brotar anedotas pós-modernas, como é o caso da Art Farm e seus porcos tatuados. O próprio artista conta que a ideia de comprar uma fazenda na China para criar e tatuar porcos surgiu numa conversa sobre o comunismo, em ocasião de uma viagem a Cuba:

É uma velha história que remete ao início dos anos 1980. Em ocasião de umas férias em Cuba, um amigo, Gerardo Mosquera, me diz: 'Você sabia, Fidel Castro fala em liberalizar o regime, mas a única concessão que ele quer realmente fazer para a população é permitir que haja um porco em cada casa'. No comunismo, o porco era um símbolo capitalista e não era autorizado em espaços privados. É verdade que a gente economiza dinheiro com um porco. É um produto de crescimento biológico e financeiro. Espera-se aí uma mais-valia. É como a obra de arte. Até o melhor colecionador espera uma mais-valia. (...) Levar porcos para a China é formidável! Ainda mais que foram os chineses que domesticaram o animal, há 8 mil anos. Minha Art Farm vai se tornar uma sociedade anônima com ações. Eu vou criar benefícios para os investidores. Terei uma webcam para os 300 acionistas-colecionadores que terão uma senha. Eles poderão controlar suas propriedades vivas. Desse modo, o colecionador vai se tornar cúmplice da vida e da morte de seu porco e, assim, de sua obra<sup>10</sup> (entrevista ao jornal Le Monde, 25/08/2005).

Às citações de elementos que evocam diretamente a modernidade, adicionam-se fórmulas de um discurso de homem de negócios. O vocabulário econômico/financeiro é uma constante para o artista. Aliás, a economia é um dos temas centrais de seu trabalho. Acima de tudo, *Cloaca* é uma máquina abstrata e globalizada que excrementa nos quatro cantos do globo, incorporando o paradoxo do local e da desterritorialização.

Desse fato que *Cloaca* é produtora. Produtora de merda, mas dentro de uma organização, dentro de uma dinâmica normativamente regulada. *Cloaca* é produtora e tem o mínimo de que precisa para manter-se "viva": seu alimento é fornecido diariamente. *Cloaca* não deseja mais nada, ela não tem sonhos, não tem desejos não quer o luxo. Mas *Cloaca* existe numa era de consumidores. Eis aqui um ponto importante a verificar. Primeiramente, porque aquilo que *Cloaca* produz é algo imensamente simbólico. Em segundo lugar: ela mesma, *Cloaca*, é objeto à venda, isto é, *produto*, e, enquanto produto, passa a uma outra escala de valores. O



**Wim Delvoe**  
Art Farm China  
2003 - now  
Porcos vivos tatuados  
Pequim, China

produto Cloaca é ajustável a gostos, espaços, condições. Ela existe em vários modelos – da cloaca super elaborada à *Cloaca mini*. *Cloaca* obedece ao imperativo pós-moderno da *adequação* (Bauman, 2000).

Embora aparentemente irônico, humorado e irreverente, o discurso de Delvoye revela certa ambiguidade quando critica o mercado de arte numa sociedade neoliberal e pós-industrial. O próprio artista afirma não adotar uma posição clara quanto às convicções políticas que sustenta, apesar de assumir um tom jocoso ao tratar o sistema econômico e a sociedade regida pelo mesmo. Delvoye afirma querer colocar em evidência o sistema, mas sem adotar uma postura de oposição em relação a ele. “Que opinião pode-se ter sobre algo como nossa economia, que está aqui, em todo lugar, em cada canto, como Deus? Tudo é economia,” afirma<sup>11</sup>. Delvoye vai mais além em sua crítica, chegando à abordagem do indivíduo na sociedade de consumo que, segundo ele, vive para produzir fezes. “A maioria das pessoas não quer fazer nada. (...) Qual a porcentagem de seres humanos que fazem mais que comer, excretar e reproduzir?”<sup>12</sup>, pergunta. Entretanto, algumas iniciativas do artista deixam clara a intenção, mesmo que em parte irônica, de jogar com as armas e estratégias do consumo. *Cloaca* é resultado de um grande entusiasmo com relação à época atual, aos novos dispositivos tecnológicos e suas possibilidades quando apropriados pelas produções artísticas. Mas não se restringe a isso. A máquina indica igualmente outros elementos que não podem ser negligenciados. Um deles é a própria noção do artista como produtor, como empreendedor, inserido na sociedade midiática e globalizada. Assim, acreditamos que a proposta de Delvoye traz consigo uma nova concepção da função do artista. Este, que outrora respondera a discursos diversos de poder e que na modernidade emancipara-se e propunha um discurso outro, questionando os paradigmas da sociedade em que se inseria, hoje, adapta-se, integra-se e move-se confortavelmente dentro da dinâmica de uma sociedade neoliberal, utilizando-se dos instrumentos paradigmáticos desta mesma sociedade em suas práticas estéticas.

Talvez Delvoye tenha constatado, como o faz Jameson, que a “a tecnologia de nosso próprio momento não possui mais essa aptidão à representação” que as turbinas e chaminés e os tapetes rolantes das fábricas modernas, nem o perfil aerodinâmico dos trens nas estradas de ferro. Isto porque as máquinas de hoje são máquinas de reprodução mais que de produção. Quanto à arte, a crítica de Delvoye ainda joga com a noção de “arte útil”, que é aqui destituída de sentido.

## Notas

1 <<http://www.cloaca.be>>.

2 Momentos depois, Delvoye desmentiu esse feito, confessando que publica esse discurso justamente para legitimar sua criatura.

3 Com essa expressão, fazemos referência ao trabalho de Zoe Gross, intitulado “Excremental Ecstasy, Divine Defecation and Revolting Reception: Configuring a Scatological Gaze in Trash Filmmaking”, um estudo sobre o escatológico na produção cinematográfica contemporânea. Disponível em: <http://colloquy.monash.edu.au/issue018/gross.pdf> . Acesso: 12/12/2009.

4 No original: “(...) Manger, respirer! Ce qui entre est plus sale que ce qui sort! Car ce qui sort de l’homme est pur, élaboré, produit savant d’une industrie très compliquée. O corps inglorieux, quelque saint aurait dû aimer ta fiente! Intérieure encore, elle est sacrée comme du Moi, et quand je dis: moi, elle y est comprise. Puis, elle se fait distincte encore en moi, et impérieuse. Une étrangère à expulser. Elle est cependant MA création, mon oeuvre la plus importante (...)”.

5 No original: “De l’autre côté, l’oeuvre qui ‘fait comprendre’ et dissout les apparences tue par là cette étrangeté de l’apparence résistante qui témoigne du caractère non nécessaire ou intolérable d’un monde. L’art critique qui invite à voir les signes du Capital derrière les objets et les comportements quotidiens risque de s’inscrire lui-même dans la pérennité d’un monde où la transformation des choses en signes se redouble de l’excès même des signes interprétatifs qui fait s’évanouir toute résistance des choses” (Idem, pp. 65-6).

6 No original: “J’ai d’abord eu l’idée de faire une machine nulle, seule, avant de concevoir une machine à faire du caca. J’ai pensé aux Temps modernes, à Chaplin, à sa machine à manger, à cette fascination du début du XXe siècle pour la machine. Des artistes comme Piero Manzoni, avec sa merde d’artiste en boîte, et Marcel Duchamp, avec La Mariée mise à nu par ses célibataires même et La Broyeuse de chocolat, ont plutôt été une source de légitimation de mon travail. Tous mes souvenirs étaient comme des films : La Planète des singes, avec ces humains devenus un peu cons qui adorent une espèce de fusée trouvée dans la jungle. La dernière bombe atomique était devenue leur dieu. J’ai trouvé très impressionnant comme image ce truc technologique qui devient religieux, qui devient transcendant. Les Temps modernes, Metropolis de Fritz Lang et d’autres petits films m’ont marquée”.

7 Lembramos que a Coca-Cola é criada em 8 de Maio de 1886, em Atlanta, nos EUA, pelo Dr. John Stith Pemberton, um farmacêutico local que produziu o xarope para Coca-Cola®, colocando o copo do produto à venda em sua farmácia por 5 centavos de dólar. Naquela época, foi criada a logomarca que permanece quase intacta até os dias de hoje, assim como seu slogan ““Delicious and Refreshing”

8 No original: “(...) La machine s’impose à répétition face à l’humain qui se retrouve assimilé à des machines de plus en plus complexes. Dans un premier temps, cette assimilation est humiliante dans la mesure où elle attaque le sentiment qu’a l’homme de sa propre complexité. Ensuite les machines rivalisent avec la complexité humaine, ce qui atténue l’humiliation mais rend encore plus visible et sensible la recherche de pouvoir qui est en jeu dans la technique et la rupture avec la nature qui s’accomplit à travers les machines”.

9 No original: “Le monde a changé. Il faut arrêter de croire aux naïvetés du XXe siècle. Voyez la psychanalyse. Freud croit vraiment que l’on est dépressif parce qu’on pense à sa maman. Or on a pu isoler des structures génétiques qui expliquent la dépression, et on a des produits chimiques pour lutter contre. La psychanalyse en perdant de sa crédibilité devient de la littérature dix-neuviémiste. On peut encore s’y intéresser pour s’amuser, comme avec les tarots ou l’astrologie. C’est triste à dire, mais je pense que le socialisme, c’est comme la psychanalyse : c’est vraiment fini.”

10 No original: “C’est une vieille histoire qui remonte au début des années 1980. Lors de vacances à Cuba, un ami, Gerardo Mosquera, me dit : “*Tu sais, Fidel Castro parle de libéraliser le régime, mais la seule concession qu’il veut bien faire à la population, c’est de*

*permettre d'avoir un cochon dans chaque maison.* "Avec le communisme, le cochon était un symbole capitaliste, et il n'était pas autorisé dans l'espace privé. C'est vrai qu'on épargne de l'argent avec un cochon. C'est un produit d'accroissement biologique et financier. On en attend une plus-value. C'est comme l'œuvre d'art. Même le meilleur collectionneur en attend une plus-value. (...) Amener des cochons en Chine, c'est formidable ! D'autant que ce sont les Chinois qui ont domestiqué l'animal, il y a 8 000 ans. Mon Art Farm va devenir une société anonyme avec des actions. Je vais créer des bénéfices pour les investisseurs. J'aurai une Webcam pour les 300 actionnaires-collectionneurs qui auront un mot de passe. Ils pourront contrôler leur propriété vivante. Comme ça, le collectionneur deviendra complice de la vie et de la mort de son cochon, et par là même de son œuvre."

11 Em entrevista a Josefina Ayerza, do site da revista Lacanian Ink, no. 19. Disponível em: [www.lacan.com/frameXIX7.htm](http://www.lacan.com/frameXIX7.htm). Acesso: 20/02/2009.

12 Idem.

## Referências

CRESTI, Daniela; GAGLIANÒ, Pietro. Wim Delvoye: fabrica. In: *Exibart.onpaper*. eventi d'arte in Itália. Firenze, v. 2, n. 10, p. 16, nov./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.emmi.it/pdf/Onpaper10.pdf>>. Acesso em: 21/09/2005.

DANNAT, Adrian. Lav lab. In: *Cloaca*. Disponível em : <[www.cloaca.be](http://www.cloaca.be)>. Acesso em: 22/09/2005.

DELVOYE, Wim. Josefina Ayerza interviews Wim Delvoye. In: *Cloaca*. Disponível em: <<http://www.lacan.com/frameXIX7.htm>>. Acesso em 02 out. 2006.

JE cherche à donner une cotation à l'art: entrevista com Wim Delvoye, *Le Monde*, Paris, 25 ago. 2005.

Michaud, Yves. Humain, inhumain, trop humain : Réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'oeuvre de Peter Sloterdijk, Paris, Climats, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: La fabrique editions, 2000.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

## Site de referência

< [www.wimdelvoye.be](http://www.wimdelvoye.be)> Site de Wim Delvoye.