**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Maria Beatriz Piquet Carneiro Petrus

# Algum lugar, lugar algum

Rio de Janeiro
2013

Maria Beatriz Piquet Carneiro Petrus

# Algum lugar, lugar algum

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Claudio da Costa

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P498 Petrus, Maria Beatriz Piquet Carneiro
Algum lugar, lugar algum / Maria Beatriz Piquet Carneiro Petrus. – 2013.
87 f.: il.

Orientador: Luiz Claudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Lugares imaginários – Teses. 2. Imaginação – Teses. 3. Objetos de arte – Teses. 4. Espaço (Arte) – Teses. 5. Figura humana na arte – Teses. 6. Movimento – Teses. I. Costa, Cláudio da, 1961-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Maria Beatriz Piquet Carneiro Petrus

**Algum lugar, lugar algum**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 12 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Luiz Claudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

_____
Profª. Dra. Leila Danziger
Instituto de Artes da UERJ

_____
Profª. Dra. Marisa Flórido Cesar
Escola de Belas Artes da UFRJ

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

Às minhas filhas, Fernanda e Bruna.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos de atelier da Viúva Lacerda, onde tudo começou.

Ao Cadu, por ter feito sua casa no meu telhado. E por ter estado tão perto todos esses anos e dividido comigo seu conhecimento e sua sensibilidade.

A Lucia Laguna, pela coragem.

A Charles Watson, por seu amor ao ofício de ensinar.

A Laura Cosendey, pela interlocução inspiradora.

Ao Professor Carlos Murad, por me mostrar o caminho até Bachelard e às Professoras Leila Danziger, Malu Fatorelli e Cristina Salgado pelas valiosas contribuições durante o curso.

Ao meu orientador Luiz Claudio pela maneira competente, próxima e delicada de orientar.

E, em especial a Regina, minha irmã, por tudo.

“Pensar a partir de um lugar é saber, pois, por um lado, que se pensa sempre a partir de um limite: e, por outro lado, é também saber que o que se pensa tem limites. Pensar a partir de um lugar é traçar, a partir dali, um número limitado de linhas e vetores: ir buscar o que essas linhas alcancem, cientes de que o horizonte existe, e de que, por mais que haja país além, nossos olhos se cansam, e as coisas se desvanecem na distância, nesse ponto após o qual já não vemos, nem entendemos. A menos que, como costuma acontecer, mudemos de lugar: para então pensar a partir de outro lugar.”

*Luis Pérez-Oramas*

**RESUMO**

PETRUS, Maria Beatriz. *Algum lugar, lugar algum.* 2013. 87 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A presente dissertação de mestrado propõe uma reflexão sobre os lugares da arte no contexto de um mundo globalizado em que o deslocamento se coloca como uma questão fundamental em diversas esferas da vida, dos homens, das coisas. Nesse mundo da mobilidade física ou virtual, concreta ou imaterial, objetiva ou simbólica, as obras de arte percorrem caminhos diversos e nos interrogam sobre como suportam, em seus deslocamentos, serem carregadas de um sistema de visibilidade para outro. O artista assume diferentes papéis e se relaciona com as questões da arte a partir de perspectivas móveis. Quando se deslocam – artista e obra – partem de um lugar conhecido e se movem para desconhecer. Caminham por **Algum Lugar** para chegar a **Lugar Algum**. Com o objetivo de especular sobre o que chamei de **Algum Lugar, Lugar Algum**, construo uma sequência de ações possíveis: caminhar, parar, compartilhar / perceber, imaginar / modificar, inventar, *re-significar* / afastar, aproximar / entrar, sair. Construir meu trabalho é orientar-me por um conjunto de ações em aberto – nem sempre na mesma ordem. Como estratégia, exercito a ação de mover-me por lugares desconhecidos e busco manter sempre aumentado o meu nível de percepção dos lugares por onde passo. Uso meu corpo como um mediador sensível e me permito ser afetada. Procuro, de forma proposital, variar entre o estado de conhecer e de desconhecer. Trabalho a partir do cotidiano para tirar dele o que se mostre saliente e para me dedicar a reinventar lugares com o meu corpo e na minha mente. Ao relacionar a geografia do que está visível com um amplo universo que ainda se encontra num estado de vir a ser, coloco-me diante de uma geografia imaginária, busco uma forma de continuar infinitamente a construir hipóteses sobre **Algum Lugar**. Através de relações entre o meu processo de trabalho e algumas obras de artistas contemporâneos procuro estabelecer conexões que contribuam para deixar em aberto um campo potencial de investigações sobre os lugares da arte.

Palavras-chave: Arte. Lugar. Deslocamento. Cotidiano. Corpo. Imaginação.

## ABSTRACT

This master´s dissertation proposes a reflection on the art places in the context of a globalized world , in which the displacement stands as a key issue in many spheres of life, of mankind, of things. In this world of mobility – physical or virtual, concrete or immaterial, objective or symbolic – art works cover different paths and question us how they manage, in their displacements, to be taken from one visibility system to another. The artist takes on different roles and relates to art questions from movable perspectives (or mobile prospects). When they move (artist and art work) they go from a known place and move themselves to the unknown. They go **Somewhere** to get **Nowhere**. Aiming at speculating about what I called **Somewhere, Nowhere**, I build a sequence of possible actions: walk, stop, share, understand, imagine, modify, invent, give a new meaning, move away, approach, enter, leave. To construct my work is to direct myself through a set of open actions – not always in the same order. As a strategy, I exercise the action of moving myself through unknown places and I always try to keep my increased level of awareness of the places where I go. I use my body as a sensitive mediator and I allow myself to be affected. I try, on purpose, to range from the state of knowing and not knowing. My work is based on everyday life and I take from it what seems to be important and I devote myself to reinvent places with my body and my mind. When relating to the geography of what is visible with a broad universe that is still in a state of “becoming” I come before an imaginary geography and I seek a way to continue to build – infinitely – hypotheses about **Somewhere.** Through the relationship between my work process and some art works by contemporary artists, I seek to establish connections that contribute to leave open a potential field of research on the places of art.


Keywords: Art. Place. Displacement. Everyday. Body. Imagination.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Figura 1- Beatriz Petrus - LUTO, 2004..... 17
Figura 2- Beatriz Petrus - LUTO, 2004..... 17
Figura 3- Beatriz Petrus - Desejo Incontrolável de Alice, 2010..... 27
Figura 4- Tehching Hsieh - Cage Piece, 1978……..…….. 29
Figura 5- Tehching Hsieh - Outdoor Piece, 1981…… 29
Figura 6- Gregor Schineider – Totes haus ur,2001……..….. 32
Figura 7- Theaster Gates - Hughenothouse, 2012…….. 33
Figura 8- Theaster Gates - Hughenothouse, 2012…….. 33
Figura 9- Theaster Gates - Hughenothouse, 2012…….. 34
Figura 10- Leila Danziger - Edifício Líbano, 2012..... 35
Figura 11- Leila Danziger - Edifício Líbano, 2012..... 36
Figura 12- Cadu - Cabana, 2012..... 37
Figura 13- Cadu - Cabana, 2012..... 38
Figura 14- Beatriz Petrus - A Miniatura, da série Algum Lugar, 2013..... 40
Figura 15- Beatriz Petrus - A Miniatura, da série Algum Lugar, 2013..... 40
Figura 16- Beatriz Petrus - A Miniatura, da série Algum Lugar, 2013..... 40
Figura 17- Eija-Liisa Ahtila - The House, 2002……... 42
Figura 18- Eija-Liisa Ahtila - The House, 2002……... 43
Figura 19- Beatriz Petrus - Fábrica de Brinquedos - Cavalinhos, da série Algum Lugar, 2012..... 46
Figura 20- Beatriz Petrus - Fábrica de Brinquedos - Espelho, da série Algum Lugar, 2012..... 46
Figura 21- Beatriz Petrus - Fábrica de Brinquedos – Caixas , da série Algum Lugar, 2012..... 47
Figura 22- Beatriz Petrus – Céu, da série Algum Lugar, 2011..... 49
Figura 23- Beatriz Petrus – Céu, da série Algum Lugar, 2011..... 49
Figura 24- Doug Aitken - Sonic Pavillon 2009…… 50
Figura 25- Doug Aitken - Sonic Pavillon 2009…… 52
Figura 26- James Turrell - Skyspace (PS1 NY), 1986……..... 54
Figura 27- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Paradise Institute, 2001…… 56

Figura 28- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Paradise Institute, 2001……. 56
Figura 29- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Paradise Institute, 2001……. 56
Figura 30- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Murder of Crows, 2008……. 58
Figura 31- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Murder of Crows, 2008……. 59
Figura 32- Janet Cardiff & George Bures Miller - The Murder of Crows, 2008……. 59
Figura 33- Beatriz Petrus - Loco Non Pro Verbum, da série Algum Lugar, 2012..... 65
Figura 34- Imagem explicativa - Google Translate..... 67
Figura 35- Imagem explicativa - Google Translate..... 67
Figura 36- Imagem explicativa - Google Translate..... 67
Figura 37- Beatriz Petrus – Tratado da Eficácia, da série Algum Lugar, 2012..... 69
Figura 38- Beatriz Petrus – Tratado da Eficácia- detalhe, da série Algum Lugar, 2012..... 69
Figura 39- Francis Alÿs - Reel – Unreel, 2011……. 73
Figura 40- Francis Alÿs - Reel – Unreel, 2011……. 74
Figura 41- Ivan Argote e Pauline Bastard - Home Cinema, 2012…….. 75
Figura 42- Ivan Argote e Pauline Bastard - Home Cinema, 2012…….. 75
Figura 43- Thomas Sipp - ACD, 1996…….. 77
Figura 44- Thomas Sipp - ACD, 1996…….. 77
Figura 45- Alejandro Cesarco - A Methodology, 2012..... 78
Figura 46- Alejandro Cesarco - A Methodology, 2012..... 78
Figura 47- Beatriz Petrus - Blind Date, 2012…….. 80

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO: DO DESEJO DE CHEGAR A LUGAR ALGUM: CAMINHAR, PARAR, COMPARTILHAR**..... | 13 |
| 1 | **CAPÍTULO 1**..... | 17 |
| 1.1 | **Parte1: Luto** ..... | 17 |
| 1.2 | **Parte 2: O lugar possível** ..... | 20 |
| 2 | **CAPÍTULO 2: SAIR, ENTRAR**..... | 27 |
| 3 | **CAPÍTULO 3: PERCEBER, IMAGINAR** ..... | 49 |
| 4 | **CAPÍTULO 4: INVENTAR, NARRAR** ..... | 65 |
| 5 | **CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... | 80 |
| | **REFERÊNCIAS** ..... | 84 |

## INTRODUÇÃO | DO DESEJO DE CHEGAR A LUGAR ALGUM: CAMINHAR, PARAR, COMPARTILHAR.

Rosalind Krauss[1] afirma que os verbos da lista de Richard Serra postos em funcionamento têm a capacidade de construir o trabalho. Para mim a extensa lista de verbos de Serra[2] ecoa, ainda hoje, como uma espécie de manifesto sobre a importância das ações no trabalho de um artista. Acredito que todo artista compartilha a experiência do momento em que seu pensamento não precede seu gesto[3]. Entendo que o mais importante na construção do meu trabalho, como também na experiência das obras, são as ações envolvidas no processo. Procuro estabelecer estratégias para o meu processo de trabalho. Mas cuido para que estratégias em excesso não levem à estagnação. O processo se alimenta de uma tentativa de respostas, mas gera erros e fracassos. E o que resta é permanecer reformulando perguntas para manter-me em ação. É a sensação de saber e ao mesmo tempo não saber que caracteriza a construção das obras. Partimos de um lugar conhecido e movemo-nos com o propósito de desconhecer para, a partir daí, caminharmos por Algum Lugar para chegar a Lugar Algum. É nessa tensão conhecer-desconhecer que se constrói o trabalho. Com o objetivo de especular sobre este **Algum Lugar, Lugar Algum**, preparo, tal como Serra, uma sequência de ações possíveis: caminhar, parar, compartilhar; perceber, imaginar; modificar, inventar, re-significar; afastar, aproximar; entrar, sair.

Disponho-me a essa experiência. Construir meu trabalho é orientar-me por um conjunto de ações em aberto. Nem sempre na mesma ordem. Durante o caminhar aparecem indícios, soluções e desvios, mas ao permanecer aberta ao novo e ao indeterminado conquisto capacidade de mudar e crescer. Com o propósito de gerar uma pesquisa aberta, me preocupo sempre em não conduzir o leitor até as conclusões através de um caminho linear. Pretendo seguir entre divagações e dúvidas inerentes ao processo de trabalho e através delas tornar visível um conjunto de relações e tensões que está presente nas obras da série intitulada **Algum Lugar,**

---

[1] KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo, Martins Fontes, 1998.
[2] SERRA, R. *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* , 1967-1968.
[3] AGAMBEN, G. “Notas sobre o gesto”. *Artefilosofia*, Ouro Preto n.4, jan. 2008, p. 09-14. “(...) no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens.”

**Lugar Algum.**

A leitura do livro *Consciência Errante*[4] de André Severo, artista e co-curador da 30ª Bienal de São Paulo, que perpassou quase todo o período de elaboração deste trabalho, muito colaborou para a coragem de continuar a escrever sem perder a capacidade de um devaneio imaginativo a ser revelado e compartilhado. Severo me incentivou a alimentar minha porção nômade. Aquela que não me deixa esquecer o desejo de estar sempre mudando de lugar na tentativa de buscar algo mais do que nos oferece a situação cotidiana em que estamos imediatamente inscritos. O caminhar nos permite divagar desordenadamente e nos ensina que o mover-se pode nos dar, através do lugar novo e desconhecido, um tipo de estranhamento e uma certa desorganização do pensamento que nos permite experimentar a potência criadora dos devaneios imaginativos. Exercito, como estratégia de trabalho, a ação de mover-me por lugares desconhecidos e busco manter sempre aumentado o meu nível de percepção dos lugares por onde passo. Uso meu corpo como um mediador sensível e me permito ser afetada. Propositalmente procuro variar entre o estado de conhecer e de desconhecer. Sair do lugar ou caminhar carrega um impulso de busca de mim mesma. E também de busca de um outro lugar. Proponho-me a reinventar lugares com o meu corpo e na minha mente. Para tal, é necessário estar apta a mover-me, desejosa de imaginar, e disponível para experimentar ao ponto de poder surpreender-me. Estar presente. Perceber no cotidiano tudo que se torna saliente. Mediar com meu corpo os lugares por onde passar. Estar acessível ao outro ao ponto de tornar-me outro no caminho. Assim dedico-me às ações de caminhar, parar, sair e entrar, perceber e imaginar, compartilhar.

Acredito que para poder falar sobre a minha produção preciso antes de tudo sair do lugar. Mover-me com o propósito de encontrar uma distância possível para que eu – autora do projeto – consiga olhar para as obras de pontos de vista diversos. Compreendo que é preciso abandonar qualquer lugar estabelecido, inclusive o enraizado lugar de autora. Disponibilizo-me a ocupar um lugar móvel ou posições transitórias a partir das quais eu encontre novas perspectivas. E nesse necessário mover-me torno-me muitas vezes o outro de mim mesma. Estou somente repetindo uma ação que tantas vezes exerço dentro do atelier, quando

[4] SEVERO, A. *Consciência Errante (Documento Areal 5).* São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

preciso de um passo para trás a fim de estranhar aquilo que eu mesma acabo de fazer.

Todas essas colocações sobre o meu processo de trabalho me permitem, aqui, agora, falar brevemente sobre a minha produção artística. Iniciada no ano 2000, essa produção foi, até agora, o resultado de pensamentos e vivências alimentadas por incertezas do processo de trabalho que conduziram a experiências poéticas como obras. Em 2004 realizei uma exposição intitulada **LUTO** – com a qual inicio o primeiro capítulo dessa dissertação de mestrado.

O **capítulo 1** diferentemente dos demais, não pressupõe ações. **LUTO** é o ponto de origem, o acontecimento a partir do qual ações se tornaram importantes no meu trabalho. Em **LUTO**, o verbo está conjugado no presente deixando também seu substantivo homógrafo como possibilidade. A sequência de ações se formou a partir daí, com a decisão de seguir e com a disposição de ir em frente sem destino final.

Às questões que me inquietam e alimentam meu processo de trabalho, chamei de **Lugar Possível**. Questiono-me sobre como é possível ter um lugar para arte num momento de incessantes deslocamentos, característico do mundo globalizado. Como lidamos hoje com os deslocamentos das próprias obras? Como seria este lugar possível para abarcar estas obras cada vez mais imateriais e efêmeras, num contexto de inúmeras permutas e mobilidades?

Meu processo de trabalho foi impregnado por ecos e reverberações de experiências que vivi ao visitar obras de outros artistas que dialogam fortemente com as questões que abordo em Algum Lugar. Muitas vezes, foi a partir dessas experiências que nasceram inquietações e dúvidas que mantêm em movimento o meu trabalho. Pretendo refletir sobre como algumas obras me afetaram, algumas vezes por semelhança/proximidade e, em outras, por estranhamento/distanciamento. São obras que contêm uma espécie de tolerância e tensão entre realidade e imaginário e, assim, re-significam o lugar do cotidiano e também os lugares da arte. Ao me deslocar por obras e lugares intercalando mobilidade, percepção e imaginação, percebi a existência de um território em desenvolvimento que estabelece uma possível expansão da relação entre obra e lugar no mundo globalizado. Algumas obras e alguns lugares tornaram-se instrumentos de análise e de construção de pensamentos para o trabalho. E a minha experiência é a condição para que possa mencioná-los.

Estabeleci **ações** como forma de divisão dos capítulos.

**O Capítulo 2: Sair, entrar***,* coloca como as tensões entre fora e dentro, intimidade e imensidão se apresentam nas obras **Miniatura**, **A Casa e Fábrica de Brinquedos** da série **Algum Lugar**. As questões da casa, do abrigo e da intimidade são vistas através de meu encontro com Bachelard e dos percursos que fiz para voltar à potência do ser criador da infância. A casa, que ainda encontra lugar na poética de artistas como Gregor Schneider, Eija-Liisa Ahtila e Cadu, entre outros, será instrumento de uma breve investigação. As obras desses artistas me auxiliam a refletir sobre a passagem entre o íntimo e o público, o mínimo e a imensidão.

**No Capítulo 3: Perceber, Imaginar***,* escolhi prosseguir por lugares que não estão nos mapas, lugares que ainda estão por vir. Relacionar a geografia do que está visível com um amplo universo que ainda se encontra num estado de vir a ser. Colocar-me diante de uma geografia imaginária pode ser uma forma de continuar infinitamente a construir hipóteses sobre **Algum Lugar**. **Céu** é um pequeno vídeo que demonstra minha crença de que na experiência de algumas obras podemos estar presentes para perceber mas, ao mesmo tempo, devemos ausentar-nos para imaginar. Janet Cardiff, Vito Acconci, Doug Aitken exemplificam como algumas obras nos colocam diante da pergunta **"Onde estou? "**.

**Narrar, inventar** são os verbos que dão o título ao **Capítulo 4** e animam a parcela de ficção que existe em alguns trabalhos da série **Algum Lugar**. Contar e ouvir histórias nos trabalhos de artistas como Francis Alÿs, Alfredo Jaar, entre outros, permite que suas obras operem a partir de realidades distintas, destacando do cotidiano fábulas, mitos e valores já quase esquecidos ou ainda não revelados. Um tempo suspenso que oscila entre ecos de um passado remoto e um momento que ainda virá  a ser.

**"Algum Lugar"** revela um desejo de criar através desses trabalhos um lugar onde algo sempre parecerá estar fora do lugar. Um território a ser ocupado no contato com a obra. Um território de possibilidades que, de alguma forma, possa afetar quem se disponha a experimentar a obra no sentido de deixar perceber uma meditação imaginativa que acompanha meu processo de criação. Reclamar a participação da imaginação é o que me tem animado a produzir sempre com o desejo de permanecer conjugando ações que me permitam chegar a **Lugar Algum.**

# 1 CAPÍTULO 1

## 1.1 Parte 1 – Luto

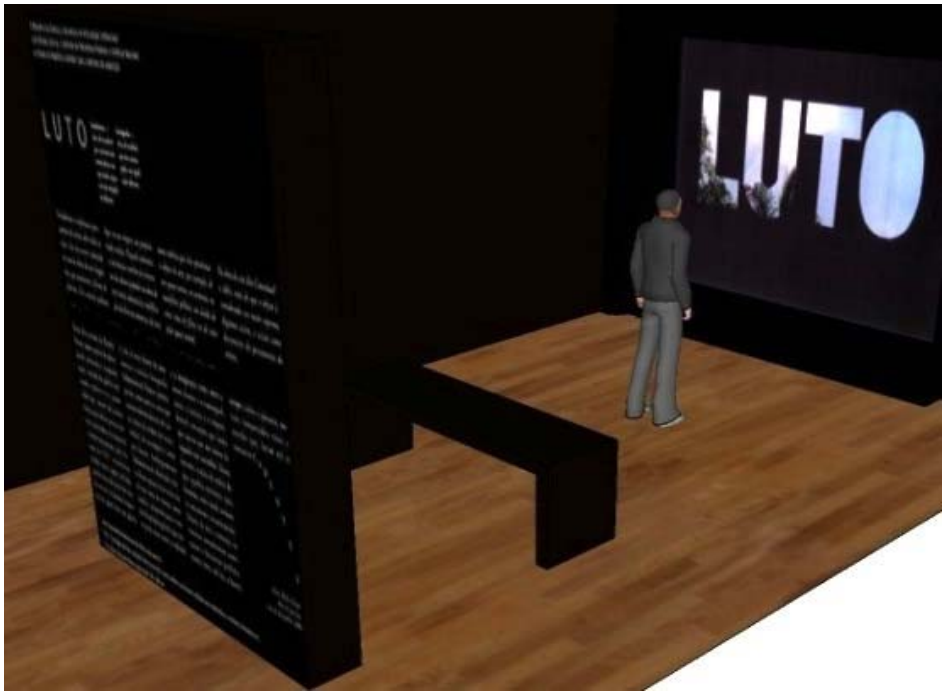



Figura 1

Figura 2

LUTO, 2004
Instalação com projeção

> Não são mais os “lugares” como os museus, galerias ou lugares pré-determinados na cidade ou os desertos que estão em causa, mas o deslocamento em si, portador, com as novas tecnologias, de outra concepção dos lugares e do vazio, concepção que só pode ser abordada em termos de suportes móveis e de incorporeidade.
> (CAUQUELIN, 2008, p. 73)

Apresentei meu processo de trabalho como uma lista de ações (em aberto) que podem ser conjugadas nem sempre na mesma ordem: caminhar, parar, compartilhar; perceber, imaginar; narrar, inventar; entrar, sair. Este primeiro capítulo, no entanto, diferentemente dos demais, não pressupõe ações. Inicio com uma obra realizada em 2004, a exposição intitulada **“LUTO”**, posto que a sequência de ações se formou a partir desse trabalho, com a decisão de partir e com a disposição de ir em frente sem destino final.

**“LUTO”** é o ponto de origem, o acontecimento a partir do qual ações tornaram-se importantes no meu trabalho. Ele é a origem do processo de trabalho que gerou a **“Série Algum Lugar”**. Em **“LUTO”**, o verbo está conjugado no presente deixando também seu substantivo homógrafo como possibilidade.

A palavra LUTO – como uma fenda entre exterior e interior – era a única abertura entre a galeria, localizada no Palácio do Catete, e o mundo de fora. A sala foi totalmente escurecida e o céu que pairava sobre o museu foi trazido para seu interior com o auxílio de uma câmera de vigilância instalada no telhado. Apontei a câmera para o alto das palmeiras deixando quase nada a ser visto, a não ser o céu que era transmitido para dentro da galeria em tempo real, emoldurado pela palavra LUTO. A leitura da mensagem variava segundo condições de luminosidade durante o dia e tornava-nos conscientes da passagem do tempo pela alteração lumínica da imagem. Em 24 horas muitos eventos aconteciam dentro daquela palavra. Nuvens, pássaros, aviões, raios, trovões e estrelas atravessavam o “céu de luto” para quem ali permanecesse. O apagar que naturalmente acontecia com o final do dia deixava a impressão de um *fade* natural. No dia seguinte tudo recomeçava.

O resultado foi a conquista de um novo espaço, nem mais museu nem mais paisagem, mas outro: suspenso, afetivo e atento ao entorno físico e histórico do ambiente.

Comecei a frequentar diariamente os jardins do museu, uns três meses antes da data marcada para a abertura da exposição, até que a minha percepção habitual

daquele espaço se transformasse em uma outra forma de percebê-lo ou em muitas outras. Observava os diferentes tipos de pessoas que circulavam por ali. Logo percebi a forte presença de pessoas idosas na parte da manhã. Alguns chegavam sozinhos, outros com seus acompanhantes (que podiam ser familiares ou enfermeiros), e iam-se juntando numa área próxima ao café. E ali ficavam. Sentados nos bancos; conversando; ou guardando o jardim para si mesmos, em silêncio. Fiz o mesmo que eles durante alguns dias, até que comecei a arriscar algumas conversas com um ou outro. Aos poucos, pertencimento (meu) e consentimento (deles) se misturaram e juntei-me àquele grupo; e pude ouvir suas histórias. Nos primeiros encontros perguntava a eles se moravam ali nos arredores há muito tempo ou se lembravam do dia da morte de Getúlio Vargas – coisas de quem quer conversa. E ouvi tantas histórias!

A princípio queria entender como aquele Palácio se articulava com a memória dos frequentadores dos seus jardins. Através das histórias que me foram contadas percebi que pairava sobre aquele lugar alguma coisa mais importante do que o meu lado racional havia formulado para observação e compreensão. As pessoas do jardim, de idade bastante avançada em sua maioria, se animavam a contar histórias quando me falavam de alguém que já não estava ali. Passei a escutá-las com calma. Só depois anotava algumas coisas da maneira que conseguia me lembrar. No jardim sempre faltava alguém. Um marido, uma amada, um pai ou um filho. Aos poucos comecei a perceber que muitos deles ao falar sobre o amor perdido tinham a mesma direção no olhar. Olhavam para o céu. De uma forma vagante, um tanto errante, quase hipnotizada. Era como se todos os olhares se encontrassem bem no alto das palmeiras imperiais e ficassem lá longe balançando no ritmo lento do vento que embalava as folhas das grandes árvores. Tomada por esses encontros e pelos diversos relatos, eu andava pelo jardim e lançava também meu olhar para o alto das palmeiras. Até que um dia numa caminhada me veio à mente uma palavra-síntese: LUTO.

A partir desse dia eu já não ouvia as histórias da mesma forma. Toda história ouvida estava emoldurada por esta palavra que parecia ter sido colada lá no céu para onde os olhares se convergiam. Eu sabia que havia encontrado algo. Decidi usar a palavra LUTO como uma imagem bidimensional e quase estática. Um recorte na parede, uma fina película entre a galeria e o mundo. Fina camada que abria o espaço para o ilimitado do céu.

## 1.2 Parte 2 – O lugar possível

Logo após a exposição LUTO pensava em buscar outro lugar para refazer a instalação. Somente então, pensamento na forma retroativa, pude entender que aquele trabalho não funcionaria em outro lugar – pelo menos com a mesma configuração. Naquela montagem existia uma alusão a um lugar que não era nem só o espaço da galeria – que eu havia confinado como um cubo preto – nem era só o céu que fora trazido para dentro do cubo através da câmera de segurança. E, tampouco, os dois juntos. Havia surgido ali um espaço afetivo que se construía em **Algum Lugar** que eu não conseguia definir. Percebia que algo se deslocara. Existia um lugar que rompia a fronteira entre o real e o imaginário.

Inúmeras dúvidas sobre a minha crença na possibilidade de ter um espaço delimitado para a arte acontecer me obrigaram a fazer uma pausa e rever o meu próprio processo de trabalho. No mundo atual, em que se vive um fluxo tão intenso de informações e deslocamentos, é possível existir um lugar para arte que abarque as investigações a que esta se propõe hoje? Um lugar físico, estático, real, discursivo, simbólico ou mental?

Desde então, tenho procurado esta resposta nas visitas que faço a mostras de arte de diferentes formatos e em diferentes locais. A produção artística atual questiona não somente a tradição ocidental da arte, mas, também, o modo de exposição: aparatos e dispositivos museográficos, que funcionam e são aceitos como mediadores. Toda a tradição ocidental que vem sendo desconstruída abarca o artista, as obras, as instituições, a forma de exposição, os curadores, o lugar da obra e o público. Assim, o trabalho de arte vem opondo-se progressivamente a um confinamento ao lugar expositivo tradicional e instituído. À medida que a arte sai do espaço convencional do museu e caminha em direção à natureza, à paisagem ou ao espaço urbano, a relação espectador/obra se configura em novas e diversas formas.

Nas décadas de 1960 e 1970 o circuito de arte passou por uma grande transformação, principalmente naquilo que dizia respeito à relação obra-lugar. A *Land Art* e o Minimalismo impulsionavam os artistas a buscar outros lugares para a arte. Os muros dos museus foram derrubados e a importância do espaço real e externo aumentava progressivamente. A partir daí os lugares da arte passaram a incluir latitudes e longitudes, e a escala das obras se agigantou. Desde então

começamos a lidar com o deslocamento como uma questão importante para a produção de arte.

Hoje, num momento em que a própria obra de arte se desloca e se deslocam também o artista e o espectador, transformações de diversas naturezas ocorrem. Desde a imaterialidade da obra até os múltiplos papéis que o artista se vê induzido a desempenhar. As obras também percorrem caminhos diversos e nos interrogam sobre como suportam, em seus deslocamentos, serem carregadas de um sistema de visibilidade para outro. Levam-nos a pensar/indagar quais seriam as relações que se estabelecem, se constroem e se desconstroem neste deslocamento.

O deslocamento é uma questão fundamental no mundo globalizado. Essa conquista da mobilidade – ainda que seletiva, posto que restritiva para aqueles a quem a "nova" ordem mundial e os "velhos" Estados-nações não concedem esse direito – nos permite o desenvolvimento de outras maneiras de pensar os territórios e os espaços nas mais diversas escalas (local, regional, mundial) ao mesmo tempo que nos interroga sobre isso. Um dos efeitos da globalização é a crescente imprecisão do uso do termo "lugar" e as maneiras como nos relacionamos com aquilo que chamamos de lugar. Como decorrência disso, passamos a não saber mais o que nós mesmos e outros queremos dizer quando usamos a palavra lugar.

Podemos dizer que diferentemente das práticas *site-especific*, hoje, em algumas obras, não só o artista ou o espectador se desloca para que a obra aconteça, mas de fato a própria obra circula de lugar a lugar e desloca com ela o próprio *site*[5]. Nas operações de deslocamento das obras, suas novas formas e as reverberações de formas anteriores trazem transformações de diversas naturezas, como resultado do acúmulo de vivências e significados afetivos que carregam nesse movimento (no mais amplo sentido do termo movimento). Esse site deslocado contém um extenso valor simbólico, e arrasta com ele uma parte das forças, sentidos, e narrativas dos lugares em que a obra esteve. A obra que circula e se reapresenta inúmeras vezes em outros lugares acumula sentidos. Apresenta-se em processo contínuo de construção e cada vez mais reclama um lugar além

[5] Ana Maria Tavares utiliza em seu processo o que chama de "site-specific deslocado". Em Midelburg Aiport Lounge (2001), por exemplo, um lounge de aeroporto é deslocado para dentro de um centro de arte em Midelburg, na Holanda. Um passeio em 3D por corredores, esteiras e catracas, é parte de uma instalação constituída também de corredores, esteiras e catracas e objetos no espaço real.

dos que já existem. Lugares indeterminados com os quais ainda é preciso estabelecer novas relações.

Ao voltar ao processo de criação de **"LUTO"** procuro buscar o que já se delineava como uma atitude que eu adotaria para meu processo de trabalho a partir de então. Quando recebi o convite para ocupar a galeria do Museu da República ainda não havia pensado nada para aquele lugar. Sabia somente que queria apresentar uma obra que dialogasse com o contexto onde estava e que impregnasse esse lugar com alguma tonalidade poética. O antigo Palácio do Governo, lugar que me remetia a lutas políticas e à morte de Getúlio Vargas, estava agora a serviço de outras histórias. De que forma elas se encontravam? De início, me dispus simplesmente a caminhar pelos jardins. Considero que ao circular por espaços é inevitável sermos por eles afetados, mesmo que em estado de sutileza. Talvez, pela minha formação de arquiteta, tenha desenvolvido o hábito de exercitar essa interação no dia a dia. Parto do princípio que nos ligamos aos espaços de maneira concomitantemente racional, sensível e instintiva, sobrepondo memórias de eventos ocorridos ou inventados. Coloco-me nos lugares como mediadora, estando presente e disposta a experimentar o lugar com o próprio corpo. Assim começo a perceber o que se torna saliente.

Fiz do ato de estar naquele lugar – o jardim – uma ação diária, e o que parecia me interessar era poder extrair do cotidiano o que ainda não estivesse totalmente visível. Nas palavras de Certeau, o cotidiano "é aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia (...). O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível"[6]. Em minhas caminhadas observava cuidadosamente o mundo à minha volta. Penso que o sujeito que vivencia um lugar não deve limitar-se a ser um mero espectador. Existe um diálogo entre aquele que vê e aquilo que é visto, assegurando-se, assim, um campo de troca. O espaço que eu vivenciava com meu corpo aos poucos se transformava num recorte daquele lugar que pertencia à minha percepção. Tornava-se um espaço afetivo. Tentava permanecer ali no mais alto grau de "estado de presença" possível. Mas, inevitavelmente, um universo íntimo e imaginário começava a se juntar a essa geografia do presente e a abrir espaço para uma geografia imaginária. Estar no espaço e ao mesmo tempo deixar-se levar por alguns devaneios cria sensações e

[6] CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 31.

associações com outros espaços reinterpretados que, de certa forma, nunca existirão além de nossa mente. Espaços que estão sempre na iminência de um vir a ser; um *devir* posto pela inegável brecha existente entre o factual e o imaginário, fazendo parte significativa daquilo que construímos como realidade. Considero a imaginação uma função fundamental para as ações artísticas e acredito que podemos tomar emprestado esse potencial da imaginação como ferramenta para produzir um alargamento do lugar da arte e torná-lo capaz de comportar as questões da produção artística de hoje.

Dados os primeiros passos em direção ao início da obra, caminhar (pelos jardins), parar (para ouvir as histórias do local), perceber (o espaço com o próprio corpo), a etapa seguinte foi encontrar uma brecha para a imaginação. A meu ver, esse ponto de fuga da imaginação estava no céu que eu havia descoberto ao seguir os olhares dos frequentadores do local. Aquele lugar era um lugar onde planos reais, oníricos e imaginários poderiam encontrar-se. Lugar de acontecimento da obra e lugar de incertezas. Havia ali um **"Lugar Possível"**. O céu seria capaz de abarcar todas as imagens móveis, as imagens fugidias que nunca encontram algo onde se ancorar.

Ao decidir escurecer toda a galeria tinha a intenção de criar ali uma sensação de lugar íntimo, um local de retiro e de abrigo emocional. Esse mesmo lugar que reaparecerá em outras obras que vieram a ser feitas recentemente para a **"Série Algum Lugar"**. De um lugar da intimidade, que contém toda a potência da existência, poderíamos então atravessar a palavra **LUTO**. Esta palavra me interessava justamente no que existia entre os dois significados diferentes dos vocábulos homógrafos. Havia inúmeros deslocamentos e tensões, como passar do movimento lutar para a imobilidade da morte, do agir para o contemplar, da terra ao céu. A câmera instalada no telhado traria os contínuos dias-e-noites, provocando como num *fade* um pagamento parcial da imagem, durante todo o tempo em que a obra permanecesse ali instalada. De dia viam-se pássaros, nuvens, aviões; e à noite estrelas, raios e luzes que se moviam. O sistema astronômico continuava a funcionar perfeitamente apesar do LUTO.

LUTO me permitiu criar uma obra que opera com a história do lugar mas, além disso, pode oferecer-nos um outro lugar. Acredito que consegui alterar a percepção habitual daquele espaço sem, entretanto, perder a conexão e a relação da obra com o contexto. Para mim foi como sublinhar ou destacar um texto que já

estava escrito na história do lugar. As ferramentas que utilizei para elaborar este trabalho foram os acontecimentos do cotidiano, o meu corpo e a imaginação. Eu, como vários outros artistas, manifesto meu interesse nas questões rotineiras do dia a dia e procuro me colocar como uma pesquisadora do visível dentro do invisível a fim de tentar encontrar o desconhecido e o misterioso que vivem na vida cotidiana.

O cotidiano como espaço imediato de convivência proporciona inúmeras possibilidades de manifestações criativas. Para Milton Santos o cotidiano compartilhado por uma imensa diversidade de pessoas provoca ações de cooperação e conflito, mas nunca deixa de ser o "teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis através da ação comunicativa pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade"[7]. Observo cuidadosamente o cotidiano com o qual interajo e busco através do meu trabalho articular o real e o imaginário, intervindo no cotidiano, por vezes, de alguma forma simbólica. Em geral, percebo que através de exaustivas tentativas de focar em pequenas coisas do dia a dia é que consigo transformar alguns detalhes do cotidiano em pequenas fábulas.

Vivemos, contudo, num mundo em alta velocidade, em que frequentemente somos levados a lugares distantes sem sequer termos a chance de questionamento. Perdemos a noção de distância por conta de uma fluidez inevitável. Por outro lado, isso parece fazer com que o nosso corpo se torne a nossa "certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender"[8]. Vivemos, pois, um momento em que me parece inevitável usarmos o próprio corpo como lugar. Opero com a imaginação em meus trabalhos como uma presença ativadora, mas quase imperceptível, que me acompanha durante o processo de criação. Afinal, "como prever sem imaginar?"[9]. Em meus trabalhos busco o extremo da potência poética que pode estar presente numa realidade imediata, ainda que esteja um tanto "invisível". Somos todos, por certo, seres permeáveis a imagens múltiplas que se movimentam e se sobrepõem entre o real e o imaginário.

Tentar acionar essas imagens através da imaginação é um convite que tento fazer em algumas obras. Sinto que meu maior desejo como artista é compartilhar o acontecimento do "irromper" de uma imagem poética que ao permanecer presente na obra de arte poderá agir sobre quem dela se aproximar, da mesma forma que

---

[7] SANTOS, M. *A Natureza do Espaço.* São Paulo: Editora/Edusp, 1996, p. 322.
[8] Ibid., p. 65.
[9] BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 18.

aconteceu com o artista ao criar a obra. É sob a luz desse conceito de imaginação criadora que na prática artística busco, através de devaneios poéticos, refletir sobre as transformações em curso nos lugares onde a arte acontece e sobre suas dimensões relacionais. A construção de ficções poéticas tem sido um exercício importante em meus trabalhos ao contribuir para a **invenção de lugares possíveis**.

Compreendi então que exercito até hoje o que resultou dessa experiência que considero a origem do meu processo de trabalho: disponibilizar-me para uma nova experiência e orientar-me por um conjunto de ações em aberto. Parto de um lugar vivido e conjugo, por princípio, uma sequência de verbos como: caminhar, parar, perceber, imaginar, sair, entrar, (...). **Caminhar** com a finalidade de sair do lugar conhecido para desconhecer. **Parar** para poder **perceber** o que se vê e **imaginar** o que se pode fazer ver. **Entrar** para se proteger ou se abrigar e se obrigar a **sair** para voltar a caminhar. **Inventar** e em seguida **narrar** com a finalidade de **compartilhar.** Dessas tensões oriundas de um conjunto de ações em aberto é que podem surgir as obras. Nesse momento, em que as obras estão inseridas no mundo real/cotidiano, são cada vez mais indefinidas as fronteiras entre obra de arte e vida. E os lugares da arte, indistintos do dia a dia e da realidade, se tornam lugares em processo. Eu, como artista, procuro estar presente, atenta e sensível aos espaços e à proximidade com o “outro”, para extrair da realidade por meio de um exercício de estranhamento a matéria prima para minhas obras. Como uma resultante dessa presença e atenção, simplesmente *re-apresento* experiência(s) como realidade(s) modificada(s).

Desejo que essa nova forma possa **afetar quem vê** para passarmos, então, à ação subsequente: **compartilhar.**

Se não podemos mais pensar os lugares como uma delimitação espacial, de fronteiras definidas e identidades únicas, passamos a ver o lugar como processo. E podemos também usar nosso corpo como mediador e nossa mente como um **“Lugar Possível”** para a arte acontecer. A série de trabalhos que intitulei **“Lugar Algum”** aponta para lugares em aberto, lugares como potência. Aponta tanto para lugares instáveis e móveis quanto para lugares íntimos e reservados.

Os trabalhos que compõem a série operam com o esforço de revelar lugares que apareçam e desapareçam nos espaços entre o real e o imaginário. As obras se constroem a partir de um lugar físico e real do cotidiano, porém sempre com saídas

abertas para que o espectador construa e viva, ele mesmo,  sua ficção. Uma ficção que considero essencial para a apreensão afetiva do real.

# 2 **CAPÍTULO 2 | SAIR, ENTRAR**

Figura 3

DESEJO INCONTROLÁVEL DE ALICE, 2010
Fotografia

A fotografia **Desejo Incontrolável de Alice** (2010) ilustra um dos motivos que me fizeram escolher os verbos que são título deste capítulo, *Sair, entrar.* A partir dessas duas ações pretendo discutir como as questões do abrigo, da casa, do lugar íntimo estão presentes nas minhas obras. Nesta foto, especificamente, como em *Alice através do espelho,* estava interessada na tensão que existe entre entrar num mundo mágico e retornar ao mundo real. Esta fotografia funcionava para mim como se me devolvesse poderes imaginários da infância como o de tornar-me invisível para o mundo dos adultos. Lembro-me da fala de Alice: "Acho que não podem me escutar e tenho quase certeza de que não podem me ver. Alguma coisa me diz que estou invisível". Essa invisibilidade mágica nada mais é do que o potente universo da solidão da infância, o universo íntimo. É o desejo de ceder a encantos e seduções de um mundo imaginário o que me interessa nessa operação.

Mas, ao entrar e sair, podemos discutir também as tensões existentes entre o público e o privado, o grande e o pequeno, o íntimo e a imensidão, o real e o imaginário. Algumas obras de artistas contemporâneos me afetaram profundamente na forma como abordaram essas duas ações. Tehching Hsieh, nascido em Taiwan, foi um imigrante ilegal em Nova Iorque por 14 anos. Ele fez várias performances. Entre elas, *Cage Piece* (1978) e *Outdoor Piece* (1981). Na primeira, ele deu forma ao isolamento que sentia, construindo uma cela num loft do Brooklyn, onde se trancou durante um ano. Anunciou previamente que não falaria nem teria acesso a livros, jornais, rádio ou TV. Uma pessoa lhe traria comida diariamente sem dizer uma só palavra. Em Outdoor Piece ele se comprometeu a permanecer nas ruas de Nova Iorque sem entrar em nenhum lugar coberto, como um *homeless,* durante um ano. Quando o artista encarna sua obra e leva ao limite a tensão entre intimidade e exposição, nos faz pensar qual a natureza de um abrigo. Por que é tão básico para a identidade de um ser humano sentir-se abrigado? Por que quando somos expostos exageradamente nos tornamos invisíveis?

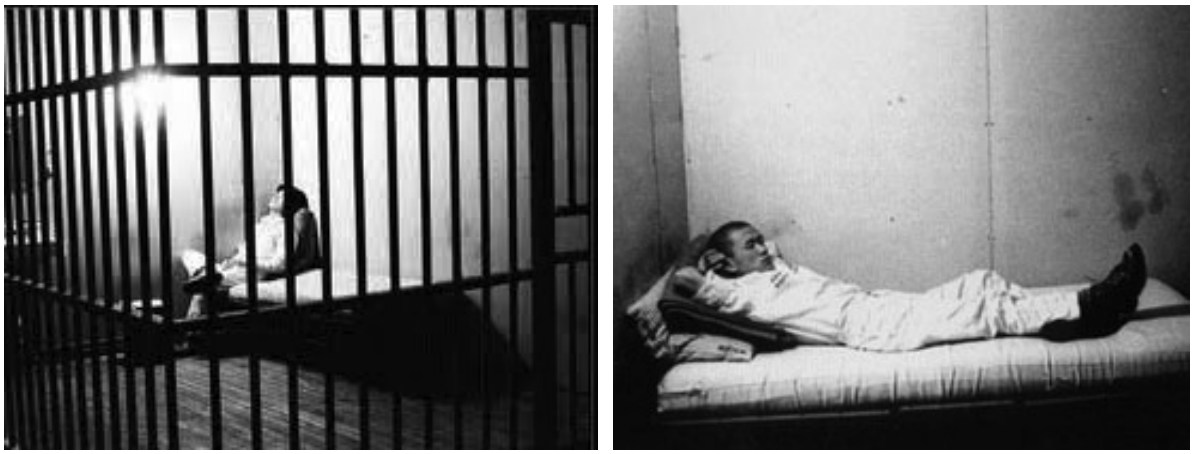


Figura 4-

CAGE PIECE, 1978
Tehching Hsieh

Figura 5-

OUTDOOR PIECE, 1981
Tehching Hsieh

Nesse caso, a tensão entre dentro e fora nos faz pensar sobre qual é o estágio atual da intimidade num mundo em que o limite entre público e privado vem-se apagando. Nos dias de hoje, quando câmeras de segurança, redes sociais e milhares de outras formas de comunicação invadem nossas vidas, será possível encontrar valores na intimidade? Questionar essa dimensão da intimidade é o que mais me interessa ao citar este trabalho.

Brian Holmes em seu texto *Affectivist Manifest*[10] afirma que a intimidade e as suas expressões artísticas são o que pode vir a surpreender o século XXI, independente da escala do contato, que pode variar da cama dos amantes às relações globais. Acredito que parte dessa tarefa cabe a nós artistas, considerando que a arte hoje acontece no lugar do encontro. Lugar do toque, do afeto, do sensível e da transformação. Holmes nos sinaliza que, se olharmos para a potência do toque íntimo como um território emergente de possibilidades a ser usado nas diversas formas de expressões artísticas contemporâneas, poderemos transformar a qualidade da convivência.

> "Como é que essa possibilidade se deu? Expressão desencadeia afeto, e afeto é o que toca. Presença, gesto e fala transformam a qualidade do contato entre as pessoas, criam duas paradas e entroncamentos e as técnicas expressivas da arte são capazes de multiplicar essas mudanças imediatas ao longo de mil caminhos da mente e dos sentidos (...)"
>
> "E assim, finalmente, atinjam o nível de intimidade, da pele, dos batimentos cardíacos e sentimentos compartilhados, a escala que vai de famílias e amantes de pessoas juntas em uma esquina, em uma sauna, uma sala ou um café. Parece que a intimidade está irremediavelmente ponderada no nosso tempo, sobrecarregada com dados e vigilância e sedução, esmagada com a influência determinante de todas as outras escalas. Mas a intimidade é ainda uma força imprevisível, um espaço de gestação e, portanto, uma fonte do gesto, o salto biológico que afeta líquidos."
> (HOLMES, 2008)

Penso que nos dias de hoje, num mundo excessivamente monitorado, podemos mais do que nunca propor uma obra que parta de um lugar íntimo. Assim, buscaremos uma força imprevisível que pode estar na intimidade. Quando a arte, que é pública por sua natureza, coloca em discussão valores da intimidade, estes podem funcionar como recursos afetivos, que intensificam a experiência podendo, a partir daí, articular valores éticos, políticos, coletivos e subjetivos. Essa capacidade de ativar esferas do sensível através do toque íntimo, permite inclusive que a partir de histórias pessoais possamos nos reinventar e reinventar também o mundo. Principalmente quando acrescentamos a essas histórias elementos ficcionais. Muitas vezes, invadir a memória individual do espectador pode desconstruir a estabilidade de tais experiências e abrir um enorme questionamento sobre as subjetividades na atualidade.

---

[10] HOLMES, B. *Affectivist Mannifest*. 2008.

Durante muito tempo mantive um profundo interesse nas casas em que eu vivi, no espaço íntimo vivenciado nessas casas. Observei alguns artistas que trabalham a partir de questões da casa e me perguntei inúmeras vezes por que num mundo onde a exposição tornou-se a tônica dos acontecimentos, alguns artistas ainda veem na casa sua motivação para trabalhar. Gregor Schneider é um artista que tem um fascínio por quartos e casas. Lembro-me de ter visitado *Totes Haus ur* no pavilhão da Alemanha na Bienal de Veneza em 2001. Ainda sou capaz de descrever com detalhes a experiência, para mim perturbadora. Uma vez lá dentro, os espaços se comunicavam entre si e quanto mais eu buscava a saída mais me perdia. Depois de aceitar aquela “casa para mortos” e me acostumar um pouco com a sensação claustrofóbica, pude então perceber as paredes, o piso, os objetos. Comecei a observar os detalhes. Lembro-me da cozinha recém usada, os rastros de alguém que tinha acabado de sair. Cada detalhe era um indício de presenças recentes e, ao mesmo tempo, muito remotas.

Eu sentia que variava entre uma terrível desorientação e uma sutil familiaridade. As paredes continham tantas histórias que eu quase podia ouvi-las. Chegava a ouvir os ruídos dos órgãos que se confundiam com os meus próprios barulhos internos. Medo, espanto e dúvida caminharam comigo até a saída. Dentro do labirinto havia-me perdido para me encontrar. *Totes Haus ur* não era só uma casa. Eram todas as casas! E além de tudo era um labirinto.

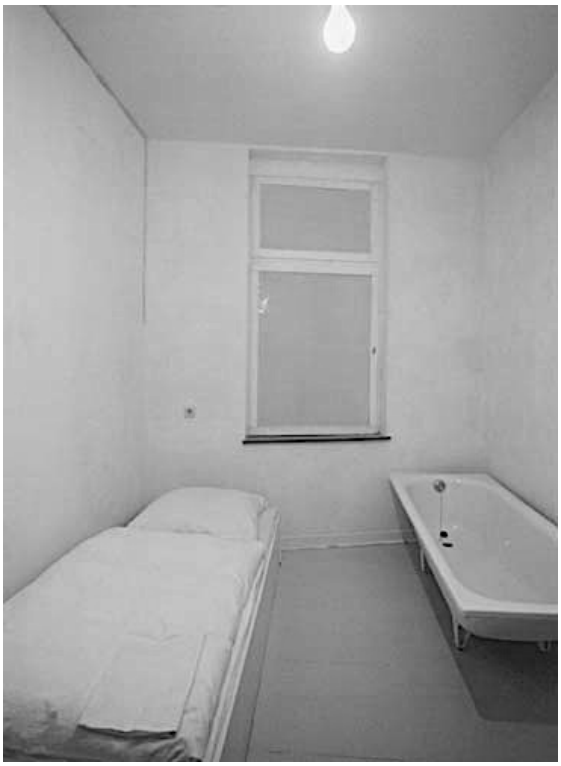


Figura 6

TOTES HAUS UR, 2001.
Gregor Schineider

Ao sair dali, num misto de alívio e prazer, percorri todos os quartos e as casas que possuía em minhas memórias pessoais. Revisitei todos os abrigos nos quais vivi. Havia ali uma enorme potência, ainda inexplicável para mim. De alguma forma aquela experiência me fez resgatar um sem-número de imagens poéticas, imagens que não estavam visíveis, mas que moravam no universo rico da intimidade.

Se em *Totes Haus ur* podíamos sentir presenças tanto recentes como remotas, em Huguenothouse (Theaster Gates, Documenta Kassel 2012) a presença estava lá. A prática artística de Theaster Gates abrange um leque de disciplinas muito amplo, incluindo performance, instalações, vídeo, design e planejamento urbano. Uma equipe de trabalhadores de Chicago (sua cidade de origem) e de Kassel trabalhou para restaurar e a reativar a Casa Huguenott, onde funcionou um hotel historicamente significativo. Foram usados materiais e mão de obra trazidos de Chicago de outros prédios que se propunha a reativar. Reativar espaços abandonados e torná-los vivos é parte do trabalho de Theaster Gates. Apesar de só ter tido a chance de visitar o rabalho virtualmente verifiquei que tudo funcionava de

forma natural e cotidiana. Um grupo poderia fazer panquecas na cozinha enquanto outros pareciam ensaiar blues no que parecia ser uma sala de estar. A casa permaneceu aberta para os visitantes, que eram recebidos com muita naturalidade. A casa, que antes estava abandonada, tornou-se um local de encontros. Colocar simplesmente as pessoas juntas já é o que podemos reconhecer como arte – afirma o próprio Theaster Gates – "Eu aceito que o subproduto de reunir pessoas é que as pessoas podem chamr isso de arte ou de um movimento ativista, o que é ótimo."[11].

Figura 7

Figura 8

[11] Entrevista com Theaster Gates realizada no Art:21 Blog por Kelly Huang em 2009. Disponível em: http://blog.art21.org/2009/10/30/an-artist-and-a-citizen/.

Figura 9- HUGHENOTHOUSE, 2012
Teasther Gates

Dedico-me com especial atenção a experimentar trabalhos que lidam com casas. E essas experiências de uma forma ou de outra sempre me levam às casas da minha infância. No entanto, ao contrário do que possa parecer, esse mecanismo não funciona como uma volta ao passado ou a um lugar idealizado. Busco em alguns dos meus trabalhos revisitar os universos íntimos, que toda casa carrega, através de casas em que vivi. Não é uma busca por memórias, mas sim por imagens poéticas que encontram lugar nos sonhos e nos devaneios da intimidade. Um universo de imagens e afetos que se relaciona com a intimidade e que ao ser revisitado, de alguma forma nos modifica, e nos permite retornar ao mundo e vê-lo de modo mais amplo. Os esconderijos da minha infância, pequenas casas ou cabanas, deixaram uma marca – a noção mais íntima de abrigo. Muitas vezes tento revisitar através de afetos as casas em que **eu** vivi, **meus** lugares de abrigo, **meus** espaços íntimos. E percebo que eles se fundem num emaranhado de formas e sensações que têm em comum a capacidade de me remeter aos gestos mais delicados da infância ainda em seu estado verdadeiro – tornaram-se “monumentos íntimos”.

> É possível que, para a menina, aquela ruína tenha-se convertido numa espécie de monumento íntimo às possibilidades infindáveis de sua vida, pois ali retornaria, às vezes apenas na imaginação, sempre que sentisse saudades de si mesma. Com contido desespero, retornaria ao Jardim Botânico, ao pórtico desterrado, a cada vez que a vida lhe decepcionasse, a cada vez que lhe parecesse necessário e urgente reativar a potência delicada de seus sonhos e salvar do esquecimento seus pequenos impérios de menina.
> (DANZIGER, 2007).

Quando estive na exposição **Edifício Líbano,** de Leila Danziger, percebi que me interessava muito a maneira como ela articula o mundo exterior com sua própria casa, sua vida privada e suas memórias pessoais. Ao fotografar o mundo a partir de sua casa de bonecas, ela abre uma proposição poética que modifica nossa visão do bairro de Copacabana – onde mora. O olhar da artista para fora da janela atravessa sua história íntima e transforma diante dos nossos olhos a realidade. Para mim é como se Danziger fundisse o tempo atual ao tempo de suas memórias da infância. A casa de bonecas me pareceu mais um de seus monumentos íntimos, a partir do qual ela pode lidar com o mundo de agora.

Figura 10-

Figura 11-

EDIFÍCIO LÍBANO, 2012
Leila Danziger

Essa experiência me fez pensar a que lugar eu havia retornado tantas vezes, mesmo que só na imaginação, quando o mundo me pareceu incompreensível. Entendi por que, com tanta frequência, voltava em pensamento às casas da minha infância, às cabanas e aos esconderijos no jardim.

Em março de 2012 recebi um convite: colaborar num projeto para uma cabana de um artista que participaria da 30ª Bienal de São Paulo. Cadu é um artista que trabalha com processos singulares de desenho. O desenho é para ele uma forma de compreender o mundo e, muitas vezes, um registro de paisagens e da passagem do tempo. De maneira delicada, ele insere o acaso e uma espécie de "magia poética" em seus trabalhos, nos quais muitas vezes dialoga com a Natureza. Sua cabana faz parte do projeto ***Estações*** que, como ele mesmo define: "é a apropriação poética de uma pequena extensão de terra cedida para abrigar uma cabana. Uma habitação cosmológica direcionada à aventura criadora sem limite e aos gestos infindos oriundos do contato com o mundo"[12]. Para pensar um projeto de uma cabana, precisei entender o "sentido" de cabana que ele desejava

[12] COSTA, C. "Estações" In: *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

experimentar. Pareceu-me que sua intenção era abrigar-se parcialmente, mas manter-se exposto. Exposto à Natureza e exposto a riscos. De alguma maneira seu desejo era tornar-se mais leve para que pudesse alçar voos e enxergar linhas do horizonte ainda não vistas.

Projetar uma cabana que pudesse ser erguida pelo próprio artista era a minha tarefa. Uma cabana que pudesse abrigar o devaneio do artista e que lhe permitisse sonhar em paz. Cadu precisava se sentir abrigado, mas permanecer móvel. A cabana, sem raízes, poderia ser facilmente deslocada. E é esta possibilidade de ser deslocada por qualquer vento mais forte que confere à cabana uma potência para o devaneio.

Figura 12-

Figura 13-

CABANA, 30. Bienal de São Paulo, 2012
Cadu

A oportunidade de projetar a cabana de Cadu me levou diretamente a cabanas e esconderijos que eu costumava construir nos jardins da minha infância. Para minha felicidade, muitas vezes me foi consentido o direito de dormir nas cabanas que eu fazia nos jardins. Era a condição provisória dos meus esconderijos que me conferiam a possibilidade de estar em qualquer lugar e de não estar em lugar algum. Trago até hoje as lembranças dessas experiências. Gilles Tiberghien afirma que "a cabana está mais para a ordem do ser do que para a ordem do ter"[13]. Era exatamente o que eu sentia dentro das minhas cabanas da infância – eu experimentava o mais amplo sentido da existência.

Esse sentido de proteção íntima é o que nos possibilita chegar àquilo que Bachelard nomeou de "Imensidão Íntima". Tal como o filósofo-poeta, acredito que a espacialidade poética vai da intimidade profunda à extensão indefinida. É a partir dessa imensidão íntima que nos tornamos capazes de devanear. E o devaneio nos torna móveis através da imaginação. Bachelard afirma que "a imensidão é o

[13] TIBERGHIEN, G. "Cabanas". *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 4, n. 4, 2003, p. 243.

movimento do homem imóvel”[14]. Quando meditamos nos colocamos diante dos espaços infinitos, e sentir essa imensidão nos dá uma alegria expansiva e um engrandecimento infinito do nosso espaço íntimo.

Em meus trabalhos busco entrar nesses universos íntimos através das imagens móveis da imaginação, para ir do pequeno ao grande, do mínimo ao imenso, como acontece em “Alice através do Espelho”. As operações entre grande e pequeno sempre me interessaram. Cheguei mesmo num dado momento a supor que havia escolhido a profissão de arquiteta só para poder exercer um estranho ofício de reduzir as casas a escalas pequenas. Não havia em mim um desejo honesto de projetá-las grandes, mas sim uma inversão no que diz respeito a encolher o mundo até o tamanho dos meus brinquedos – talvez fosse somente mais um desejo incontrolável da Alice que me habita.

Afinal, uma cabana é como uma casa miniaturizada. Ainda criança, desenvolvi um estranho hábito de observar miniaturas. Os adultos à minha volta achavam que, por alguma deficiência visual, eu insistia em olhar meus brinquedos muito de perto, como se eu tivesse alguma dificuldade de focá-los. Refutando maiores explicações sobre o que eu estava fazendo deitada no chão com meus brinquedos grudados nos olhos, concordava em dizer que era uma maneira de enxergá-los melhor. No meu entendimento, sem saber nada sobre deficiências visuais, miniaturas para mim sempre foram envoltas em brumas. Miniaturas eram embaçadas e por isso eu levava muito tempo a experimentá-las. Isso demandava tamanho esforço que, de tão cansada, muitas vezes eu dormia. Por tudo isso, miniaturas eram para mim objetos mágicos. Objetos de fazer sonhar. Sonhar grande, em mundos muito vastos. Foi do resgate poético dessas experiências da infância que desenvolvi o trabalho intitulado **A miniatura,** composto por onze frases:

eu tinha uma fiel miniatura de um violão
no meio dos meus brinquedos
nunca tive o desejo de tocá-lo
mas sempre me imaginava morando lá dentro
pois sabia que uma vez lá dentro
todo o universo entraria comigo
e veria a luz do mundo
passando pelo buraco da enorme carcaça escura
sonhava com isso como uma casa misteriosa

[14] BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 190.

de paredes sinuosas e completamente acústicas
lá dentro eu poderia cantar a minha melhor música

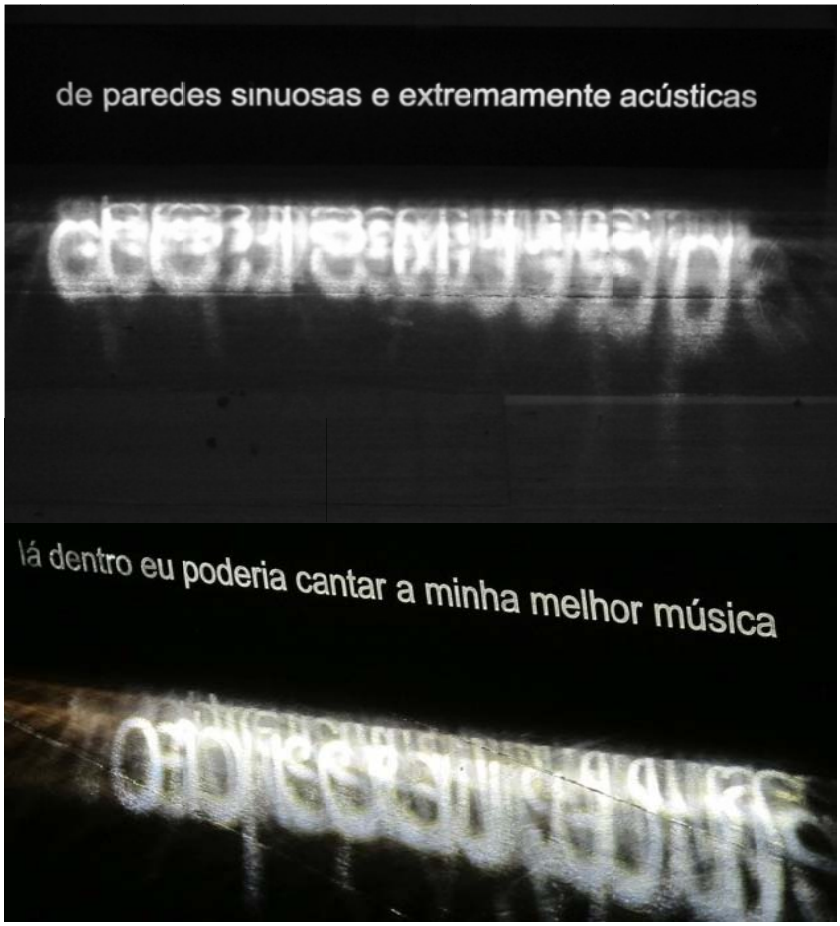



Figura 15-

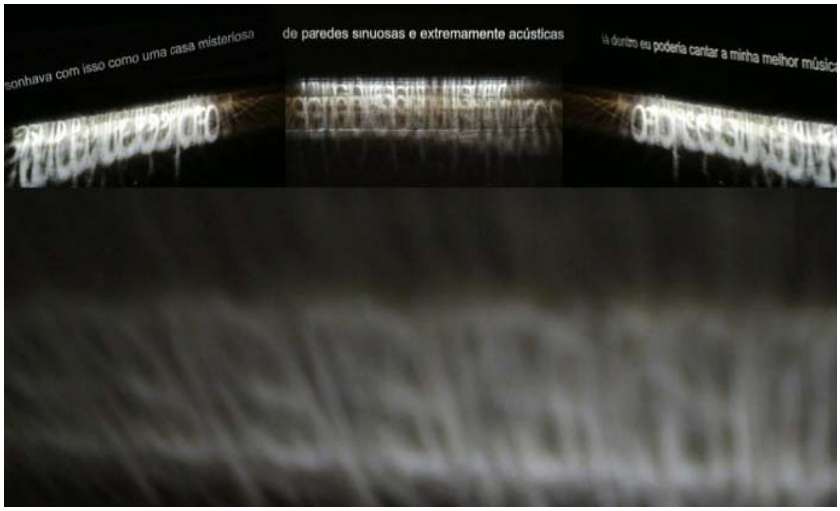



Figura 16-

A MINIATURA
Instalação com luz e som , 2013

As onze frases que compõem essa versão de **A Miniatura** são “acesas”, ou melhor, acionadas através de sensores que captam a presença do espectador. Uma história é contada quando se faz a leitura dessas frases – o que pode acontecer em uma ordem variável, dependendo do trajeto do observador no espaço onde a obra estiver instalada. Por isso as frases são formadas por palavras sem pontuação e não contêm maiúsculas. A cada frase corresponde um som de cordas do violão, emitido a partir do lugar onde a frase se encontra. Com os sons, que também são acionados pelo espectador, pretendo sugerir uma construção espacial.

A proposta em **A Miniatura** é que a imaginação funcione como um “lugar possível” de acontecimento da obra. A pequena ficção poética de estar dentro de uma miniatura de um violão é um evento efêmero e até mesmo sem importância. O que mais me interessa é partir do pequeno e insignificante a fim de tornarmo-nos capazes de aumentar ilimitadamente o mundo. Até, quem sabe, nos fazer experimentar algum lugar que traga com ele a imensidão. Como não se pode mandar nas palavras, desejo que elas tomem para si a tarefa de re-significar o lugar onde venham a ser instaladas – numa operação similar à que realizei na obra **LUTO**. Das palavras às imagens que se podem formar nas nossas cabeças, será feita a conexão entre o que está escrito e o que se tornará visível. Assim se tornará possível o contar de uma ou várias histórias. Miniatura coloca a palavra escrita no espaço, e essas relações que se estabelecem - entre espaço, palavra, imagem - serão abordadas no capítulo quatro de forma mais detalhada.

Em outras obras, como **Fábrica de Brinquedos**, que será apresentada ainda neste capítulo, esse universo oriundo de experiências da infância me interessa (como indicado no início desse capítulo) pela capacidade de fazer aparecer um mundo surpreendentemente fantástico. Conforme Agamben[15], acredito na existência de “algo fundamental que desaprendemos a ver quando tivemos nossa imaginação usurpada pelo conhecimento, pela lógica e pela racionalidade”. Esse pensamento vem ao encontro de um desejo meu como artista, de ceder aos encantos e seduções de um mundo imaginário. Interesso-me por imagens móveis e mutantes que podemos vivenciar nos sonhos e que carregam com elas enorme potência poética. Todos nós, se nos dermos esse direito, somos capazes de perceber nossos devaneios e reconhecê-los nessas imagens que têm a característica de não se fixar

[15] AGAMBEN, G. “O país dos brinquedos” In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da História.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

a matérias. Proust, em “No Caminho de Swan”, resgata no pequeno trecho abaixo uma dessas vivências:

> Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas. A verdade é que, quando eu assim acordava, meu espírito agitando-se para tentar saber, sem o conseguir, onde me encontrava, tudo girava ao meu redor no escuro, as coisas, os países, os anos.
> (PROUST, 2002, p. 23.)

Ao visitar uma instalação de Eija-Liisa Ahtila na Documenta (2002), em Kassel, pude viver sem censura um mundo fantástico e absurdo que me levou muito próximo a uma sensação delirante. A instalação intitulava-se **“The House”.** Três grandes telas. Uma mulher se dirigia para uma casa isolada na floresta. A experiência foi tão forte que fui levada para dentro da casa junto com ela. Eram imagens de sonhos e me faziam perder cada vez mais a noção do tempo.

Sabia somente que estava dentro da casa; que ela fechava as janelas; que cerrava as cortinas; que éramos cada vez mais cúmplices e íntimas. (Com uma narrativa instável, atraente e perigosa, ela atravessou a tela e se expandiu pelo espaço real). Vivi todas as perturbações, dividi com ela seus pensamentos comuns e emoções. Não havia mais limites entre mim e obra. Executamos juntas tarefas rotineiras, dirigi o carro com ela, costuramos, escutamos vozes, flutuamos em volta da casa. Tudo com muita intimidade. Deliramos e voltamos.

Figura 17-

Figura 18-

THE HOUSE, 2002
Eija-Liisa Ahtila

O que se destaca dessa experiência para meu campo de interesse é a operação de entrar e sair de um mundo fantástico. Permanecer em constante flutuação entre o real e imaginário, o dentro e o fora se alternando de forma quase circular e infinita.

Em uma das aulas propostas durante o curso de mestrado, experimentei projetar, somente como legenda e sem imagens, uma história sobre uma dessas casas cheias de fantasmagorias da infância. **"A porta entreaberta"** foi o tema proposto para um trabalho que deveria ser feito em curto período, de uma semana, de forma bastante experimental. Penso que o texto projetado nessa experiência poderá desdobrar-se em versões similares a **Miniatura** – mas ainda não cheguei a uma forma final.

Reproduzo o texto nesse trabalho porque acredito que o conteúdo se torna importante para esclarecer a abrangência de um universo poético de interesse na minha pesquisa.

**ALGUM LUGAR: A porta entreaberta**

Onde está a casa envolta em brumas que não avisto mais? A casa longínqua da imensidão? Era lá. Era lá que se dava toda noite o mesmo mistério. Ao deitarmos, nos certificávamos de fechar bem a porta. Lacrávamos as janelas e cerrávamos as pesadas cortinas como se assim nos protegêssemos do que sabíamos que iria fatalmente ocorrer. Era só fechar os olhos que ela mesma sozinha se entreabria. Dessa pequena fresta iniciavam então as aparições, os vultos, os absurdos. Dentro da casa começavam a ser percebidas criaturas indecifráveis e aparições fantasmagóricas. Suas sombras pareciam arbustos, animais, seres semi-humanos; enfim, estranhos corpos que se moviam. Ali permaneciam ocupando a sala, e, aos poucos, o resto da casa, modificando os perfumes, produzindo brisas quentes, prenunciando fatos irreveláveis. Por onde essas figuras entravam, a mobília da casa fugia. Pela mesma porta entreaberta. Eu mesma, às vezes, por esta pequena fresta, ia lá fora. Flutuava em volta da casa conferindo janelas, procurando passagens – mas não via nada. Parte da gravidade estava comprometida e por isso pesados sofás flutuavam na altura da copa das árvores, assim como armários, gavetas e até imensos pianos de cauda. Eram todos objetos indecisos que cada vez mais distantes pareciam ainda mais incertos. Do lado de dentro da casa, somente as camas ocupadas permaneciam. Das bocas semiabertas de cada uma das camas escapavam sons horrorosos, uma sinfonia cega, de hálitos mal passados. Lá fora tudo se movia em um balé de indecisões. Tudo isso fazia parte de uma cenografia obscura, formada de tonalidades de sombras pálidas, que se adensava com o desenrolar da noite. Mesmo assim, alguns dos objetos mágicos permaneciam reconhecíveis. Móveis se metamorfoseavam em árvores, luzes e nuvens adquiriam formas raras. Como seres dançantes, ocupavam a paisagem cada vez mais infinita da casa para fora enquanto criaturas misteriosas continuavam a adentrar a casa pela porta entreaberta. Assim se dava durante toda a noite escura. Ao iniciar o primeiro sinal de claridade sabia que tudo se encaixaria magicamente. Os objetos adormeceriam em seus lugares, as árvores e arbustos retornariam aos seus papéis de sombras e esconderijos. As bocas semiabertas iriam retomar seus discursos diários e as camas voltariam à calmaria. Havia uma regra a ser cumprida ao acordar: antes de abrirmos os olhos, para não experimentarmos a terrível visão dos corpos ainda separados de suas cabeças, levantaríamos cuidadosas e, conforme caminhássemos, as cabeças que vagavam perdidas tentariam encaixar-se às suas nucas. Logo adiante tudo estaria resolvido de fato. E ao amanhecer a porta estaria fechada.

Quando realizei o trabalho **“Fábrica de Brinquedos”** ainda estava impregnada por essa experiência de dar vida a objetos inanimados, como no trabalho **“A Casa”**. Decidi visitar a fábrica de brinquedos desativada ainda sem saber o que encontraria por lá. Preparei-me para a visita, selecionei o equipamento fotográfico adequado e entrei pela favela da Mangueira já com um sentimento de felicidade e magia que precedia a experiência. Era uma fábrica de brinquedos de madeira. Ao passar pela porta lá estava eu no interior de uma enorme miniatura. Separada do mundo, como todos os brinquedos fora de uso que ali estavam, pude me perceber de alguma forma na esfera do sagrado[16]. O interior da fábrica era monocromático e silencioso. Tudo era feito da mesma matéria. E tudo era coberto de pó. Em alguns depósitos já não se podia mais distinguir o que era pó de madeira do que era brinquedo. Entrei e saí de pequenas salas repletas de brinquedos do piso ao teto. Comecei a me sentir no interior de um labirinto. E arrisquei me perder dentro dele. Um ritmo se estabeleceu entre fotos e períodos de descanso. A minha relação com o tempo foi-se modificando gradativamente. Na tentativa de explorar todos os lugares, havia sempre o risco de voltar ao ponto de partida. Algo parecia me reter ali para sempre.

Segundo Agamben, em “O país dos brinquedos”, uma mudança de noção de tempo acontece quando se inicia um jogo. Pois sim. No jogo criado dentro do espaço da fábrica, naquele enorme mundo de brinquedos incrustado no cerne do cotidiano da comunidade da Mangueira, rompia-se de alguma forma uma conexão com o tempo presente. Quando eu segurava uma caixa na mão e olhava em direção a janela, as pequenas caixas tinham a mesma escala das casas. Encaixavam-se no meio daquele emaranhado de casinhas coloridas que eu podia ver pela janela. Havia inúmeras correspondências entre o que estava dentro e o que estava fora, mas durante toda a experiência os dois tempos pareciam não se encontrar. Os brinquedos naquela condição de “fora de uso” se amontoavam em pilhas, mas não calavam a sua potência lúdica. Em cada brinquedo que eu tocava, sentia a iminência de movimento a cada vez que retirava um pouco da poeira que os cobria.

De volta ao meu atelier, só me restava animá-los. A partir das fotos daquele universo empoeirado passei a “dar vida” aos brinquedos. Criei animações em pequenas caixinhas para serem penduradas nas paredes. Os sons se definiam aos

---

[16] Aqui me refiro ao conceito de sagrado conforme elaborado por Giorgio Agamben em *Profanações* (2007).

poucos, conforme ia compondo a instalação. Um misto de sons de serra elétrica, marteladas, músicas, ruídos de carros, buzinas, vozes serviam para animar as imagens. Pretendia apresentar todas as caixas simultaneamente, o que provocaria o que denominei **“efeito algazarra”**, com repetição e ritmo. O ritmo resultante do conjunto estabeleceria uma marcação intempestiva.

Figura 19-

FABRICA DE BRINQUEDOS – CAVALINHOS, 2012
Vídeo- animação em caixa 10 x10

Figura 20-

FABRICA DE BRINQUEDOS – ESPELHO, 2012
Vídeo- animação em caixa 10 x10

Figura 21- FABRICA DE BRINQUEDOS – CAVALINHOS,2012
Vídeo- animação em caixa 10 x10

Considero esse trabalho ainda em processo de desenvolvimento. Imagino que, ao começar a funcionar, o próprio trabalho vai reclamar novas soluções. Por enquanto, como projeto, trabalho nas animações e me satisfaço com os resultados parciais.

Cabe esclarecer que ao escolher as obras **"Miniatura", "A Casa"** e **"Fábrica de Brinquedos"** para fazerem parte do **Capítulo 2: Entrar, sair**, quis ir além da discussão das questões de abrigo, da casa e da intimidade.

Gostaria também de evidenciar a minha fé na importância de trazermos da infância a permissão para incluir a magia na nossa forma de nos relacionarmos com o mundo real. Para Giorgio Agamben, "o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo" [17]. Assim, busco resgatar da infância o valor das coisas que não têm lógica e que não exigem conhecimento prévio. Para isso sugiro ativar nossa memória sobre um "estado de ser" da infância que nos permite perceber coisas não (totalmente) compreensíveis ou, pelo menos, dizíveis.

O universo ligado à infância, ao jogo e ao lúdico, me interessa nesses três

[17] AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 23.

trabalhos da **Série Algum Lugar**. Agambem nos convida a profanar através do jogo e nos alerta para o fato de termos “perdido a arte de viver, que é a da infância - lugar primeiro da mais séria profanação da vida”[18]. O filósofo afirma que as crianças sabem jogar e brincar, enquanto os adultos, sérios, perderam a capacidade de serem mágicos e fazerem milagres. Por meio do meu trabalho artístico tento manter viva a magia da infância.

[18] Ibid., p. 13.

# 3 CAPITULO 3 | PERCEBER, IMAGINAR

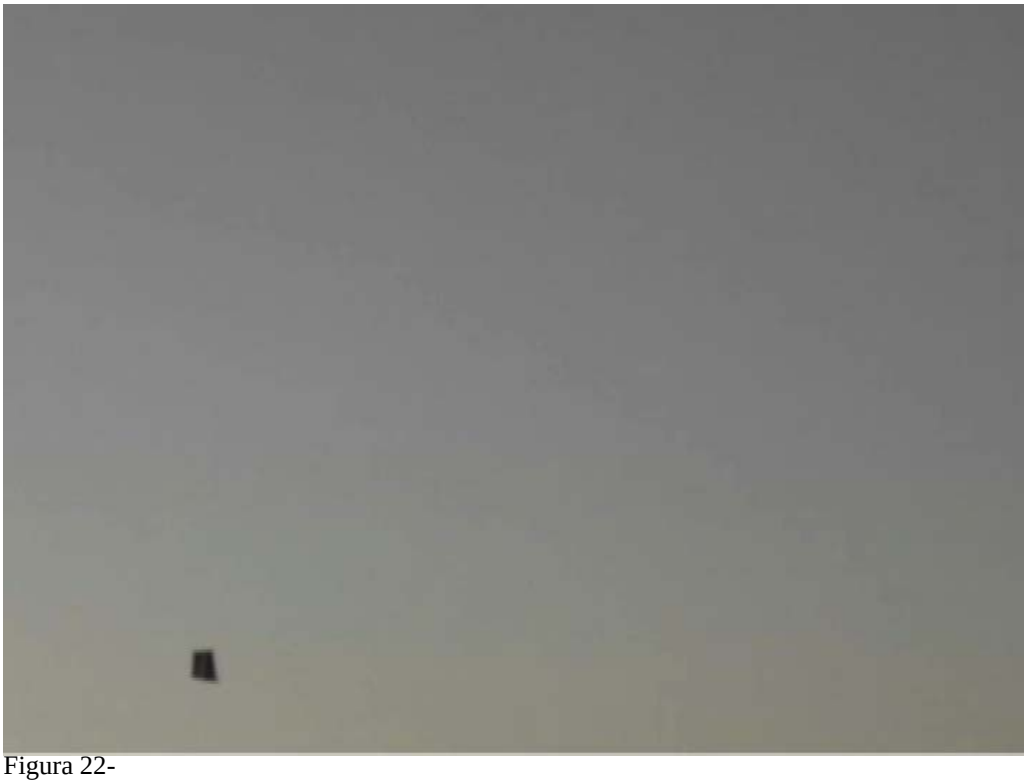


Figura 22-

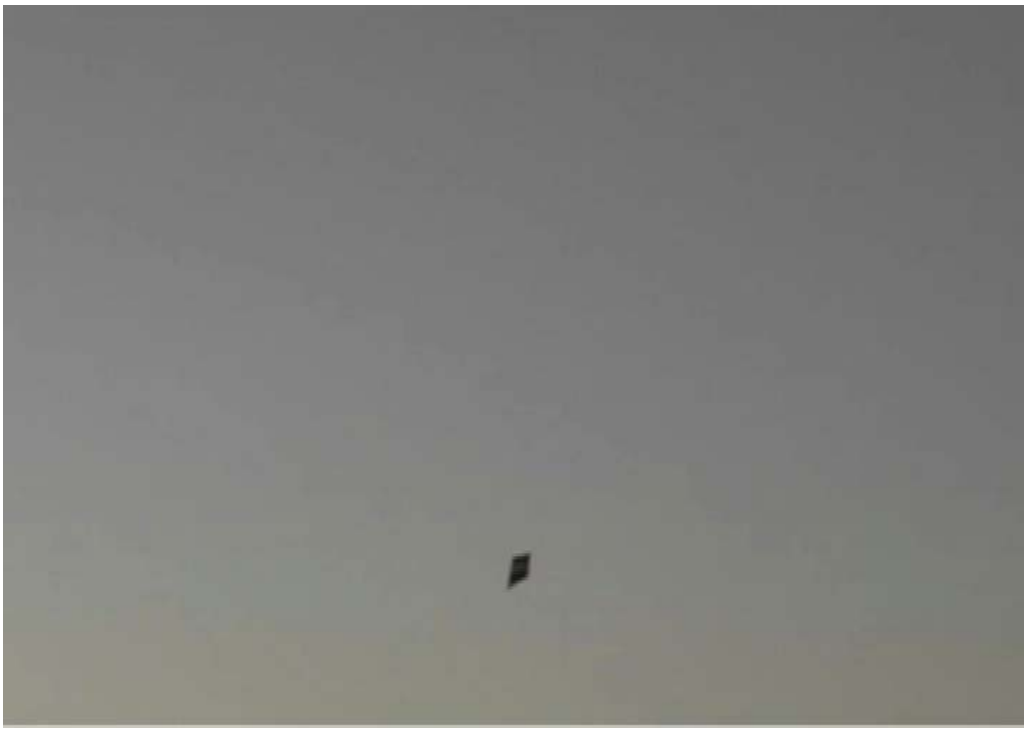


Figura 23-

CÉU, da série Algum Lugar, 2012.
Vídeo (3 minutos)

O vídeo **“Céu”** foi o primeiro trabalho da **Série Algum Lugar**. Para mim, foi como um pequeno ensaio a fim de retomar minha produção que estava “em estado de espera” desde a exposição **“LUTO”**, no Museu da República. Os dois trabalhos convergem para o céu como um espaço que convida para o devaneio.

**“Céu”** é um vídeo muito simples, um pequeno poema. Uma câmera que funciona como um olhar que mira um alvo movente e nele se embala ou embala os sonhos e desejos de quem permanece a acompanhá-lo. Aos poucos, começa-se a ouvir uma voz a cantarolar que indica que em **Algum Lugar** existe alguém bem perto (da câmera que grava o som e mira o céu) olhando para muito longe – num “estar e não estar”. Alternam-se o perceber e o imaginar. Lentamente o objeto movente se revela a dançar no céu e pode permanecer ainda não reconhecido, mesmo que por uma pequena fração do tempo para, quem sabe, manter o espectador encantado. Nada na imagem revela localização ou categorização. Pode ser uma coisa ou outra – um papel, um pássaro, uma pipa. Àqueles a quem se apresenta o **“Céu”,** não é possível saber se a voz que canta embala o objeto no céu ou se foi o cantarolar que provocou a aparição do objeto. Por trás do que é visível, mas não propriamente identificável, há algo invisível. Pouco a pouco vozes infantis se dão a perceber e, junto com elas, o leve som de ondas do mar chegando à beira da praia. O som das crianças e das ondas traz quem está a conhecer **Céu** para o chão, enquanto o objeto e a voz que cantarola suspendem o sujeito-espectador para o céu. Em que lugar se está nesse movimento? Em que tempo? Por uma memória qualquer se pode estar num lugar em que já se esteve um dia, guardado/perdido nas lembranças, um lugar ao qual já se pertenceu. Pela imaginação, se pode estar num lugar que ainda se deseja visitar.

Para esse terceiro capítulo da dissertação, vamos mudar de escala. Agora, **“Algum Lugar - Lugar Algum”** são lugares que não encontramos nos mapas, lugares que ainda estão por vir. Locais sem nome, sem referência geográfica ou título. Confesso que sempre me interessei por uma geografia imaginária que comportava lugares como os do atlas de Grande Khan (de Ítalo Calvino) ou do País das Maravilhas da menina Alice, que corria atrás do coelho apressado. Terras perdidas ou Jardins da Babilônia. Cidades submersas, metrópoles do futuro. Planetas que ainda vão surgir. O exercício da fabulação nos traz para um extenso universo imaginário, um mundo inesgotável que não para de se reinventar.

Acredito que algumas obras têm em comum a capacidade de nos levar à

pergunta: **“Onde estou?”**. Sugiro que toda vez que essa pergunta surgir não nos apressemos em responde-la. A sugestão é permanecer presente para perceber e concomitante dar-se o direito de ausentar-se para imaginar. Isso se faz possível à medida que a obra nos oferece um espaço para abrigar nossa indecisão. Indecisão entre a percepção do conteúdo factual e verificável das situações apresentadas e um extenso universo invisível por trás do que nos é dado a ver num primeiro momento.

Doug Aitken nos coloca diante desta mesma pergunta: “**Onde estou?”** Na sua obra “Sonic Pavillion”, em Inhotim. A experiência é inesquecível. Sabemos onde estamos, mas logo não estamos mais. O vidro curvo tem uma película que suspende a paisagem no tempo. Ao entrar em “Sonic Pavillon” já somos levados para outros lugares. As imagens se tornam móveis e fluidas. Estamos abrigados por uma arquitetura que quase não existe. Dentro e fora ao mesmo tempo. Além disso, somos carregados para o centro da Terra através do som trazido até nós desde quilômetros de profundidade. E do centro da Terra ele nos joga para o céu. O buraco do chão e um furo concêntrico no teto através do qual vemos um pedacinho de céu, formam um eixo vertical imaginário. E é somente a partir deste ponto que conseguimos ver os 360 graus da paisagem nitidamente. Ao nos movermos dentro da obra presenciamos aparecimentos e desaparecimentos da paisagem. Vagamos ali num espaço intermediário, movediço, instável. A meu ver, Doug Aitken está à procura de um lugar de mais incertezas.

Figura 24-

SONIC PAVILLION (Inhotim), 2009
Doug Aitken

Figura 25-

Estar à procura de um lugar de incertezas é o que me move. Parto da premissa de que cada um de nós tem dentro de si uma espécie de território mental, com um número infinito de metros quadrados, e que nunca se fará totalmente ocupado. Vamos imaginá-lo como um enorme espaço vazio, onde podemos ancorar as mais diversas narrativas, imagens, personagens, acontecimentos. Nesse terreno “vazio” em que moram nossas ficções mais profundas, nossas imagens primordiais. Aquelas para as quais nunca deixamos de construir hipóteses. Essa seria a nossa geografia imaginária. Relacionar essa geografia com a geografia do presente e do visível é uma experiência transformadora. **Imaginar** nos abre a possibilidade, entre outras coisas, de trazer para perto de nós objetos, pessoas, imagens que não estão no mesmo lugar em que estamos fisicamente. Permite-nos relacionar o objeto real com o objeto imaginado. Tornar ausente o que está presente. E fazer aparecer o que não está. Modificar a realidade que nos é dada a ver a partir da nossa presença e da nossa imaginação. Coloca-se então a pergunta: **o que existe entre perceber e imaginar?**

James Turrel é um mestre no que se refere a modificar a percepção do espaço. Recordo-me de entrar de forma ingênua em uma de suas instalações no PS1 em Nova Iorque, pois nada sabia sobre o trabalho que estava ali instalado. Somente a informação de que se poderia visitar a obra às 15 horas e eram exatamente 15 horas. Entrei, pois, na sala, completamente desavisada. Lembro-me de uma sensação física particular ao entrar. Havia lido antes de entrar na sala o nome da obra: **“Skyspace”**. Alguns segundos se passaram para que eu ajustasse minha percepção daquele espaço. Céu aberto sobre minha cabeça e tudo estava mudado. Passado o impacto inicial me recordo do prazer de me sentar ali, levantar um pouco os pés do chão e voar.

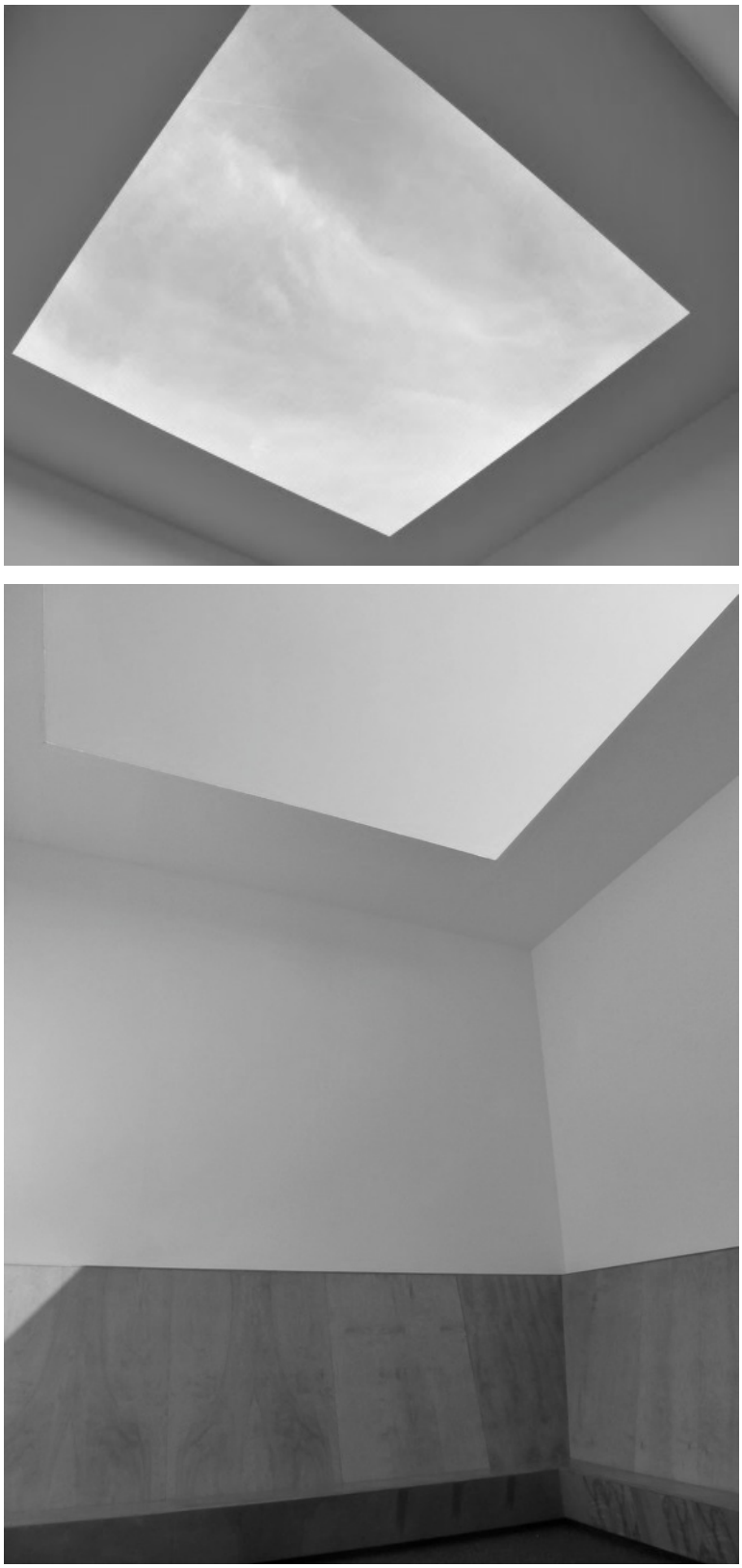


Figura 26

SKYSPACE, PS 1, NY
Jmaes Turrel

Esse convite ao voo que o céu nos apresenta é o que particularmente me interessa nessa obra e nos “céus” dos meus trabalhos. O convite a um mundo de imagens móveis.

Para Bachelard, o ar é o condutor da imaginação do movimento. É essencialmente essa mobilidade vertical relacionada à possibilidade do voo que nos coloca ao mesmo tempo com os pés no chão e a cabeça no ar, sensibilizando-nos para a tensão entre peso e leveza, matéria e imagens. Acredito que todos nós já sentimos algum dia, em maior ou menor grau, um desejo íntimo de voar que nos parece indicar que podemos vislumbrar outros horizontes ainda inacessíveis. Imaginar é poder vagar entre a terra e o ar, o real e o sonho, o presente e o futuro.

O voo e a imaginação do movimento estão presentes tanto em LUTO quanto em Céu. Em ambos, podemos experimentar uma espécie de mobilidade dialética. Em LUTO, tenho a impressão que prevalece mais um dialogismo entre estar e não estar, sair e entrar. Há também pausa e movimento, luto e luta, terra e céu, morte e vida. Em Céu existe uma mobilidade do perto e do longe, do aqui e do lá, do presente e do passado, da terra e do céu. A imagem do objeto bailando “lá, bem longe”, num céu de **Algum Lugar** parece ser embalada pela voz que está “aqui, bem perto”, junto às ondas que podemos escutar e quase nos fazem sentir os pés molhados na areia. As duas informações parecem muito sincronizadas – a que se vê e a que se escuta. Ou não! Onde ocorreu esse inesperado encontro? Em que tempo? **“Céu”** parece ter algo que já nos pertenceu? Ou que ainda está por vir? Bailamos essa valsa da incerteza em que longe e perto, visto e ouvido, concreto e imaginado se contrapõem e se fundem em algo novo, indefinido.

Janett Cardiff provoca esses deslocamentos a partir das incertezas sobre os lugares que cria para suas obras. Na primeira vez que vi uma de suas instalações, minha impressão foi a de que o artista nos colocava em um lugar, mas nos oferecia outro. Ou outros.

Figura 27-

Figura 28-

Figura 29-

"THE PARADISE INSTITUTE", Pavilhão do Canadá, Bienal de Veneza
Janet Cardiff e Georges Miller, 2001

A obra era “The Paradise Institute”, Janet Cardiff e Georges Miller, 2001 Bienal de Veneza. Ainda me reporto àquele lugar. A artista provoca fortes mudanças na percepção que temos do espaço. Lembro-me de entrar numa maquete de um cinema antigo e de lá estar no balcão com outros espectadores, presentes ou não. Lembro-me vagamente das imagens do filme em si - uma casa que pegava fogo, uma enfermeira talvez - mas, em vários momentos, lembro-me de ter oscilado entre o filme e a minha percepção daquela estrutura de madeira da maquete. Alguns sons estranhos vinham da plateia através do áudio que vinha dos fones de ouvido. No filme uma casa pegava fogo, e alguém ao meu ouvido perguntou, em um sussurro, se havia desligado o fogão antes de sair de casa. A trilha sonora tridimensional, além de envolvê-lo nos eventos da história, faz do espectador parte de uma realidade simulada. Sem querer descrever a obra ou tentar compreendê-la, limito-me a narrar essa experiência como ela está, tempos depois na minha lembrança. O lugar não era nem aquele em que eu estava nem o outro do qual o áudio vinha, e isso me fez permanecer num estado de estar e não estar, de perceber e imaginar. Uma história, dentro da história que já estava dentro de uma outra história. Ficção e realidade entrelaçadas. Hoje, em minha memória, não importa mais se ouvia a voz vinda de uma imagem projetada, se era só um som vindo de um áudio em um lugar qualquer, ou se simplesmente a história contada era a história vista. O que importa é que prevalece uma sensação de familiaridade e estranheza pouco definidas, contaminadas de incertezas. Fico - ainda bem! - com esse misto de sensações que me faz acreditar que estive presente em algum lugar que de certa forma só existiu na minha experiência. Os outros lugares que a peça evocava pertenceram a cada um de nós, espectadores, que por ali passamos. Algumas Bienais depois, ainda me pegava procurando o pavilhão do Canadá como aquele teatro de ópera. Essa obra de Cardiff e Miller promoveu em mim uma enorme inquietação. Uma experiência repleta do que eu gostaria de chamar de desengano e magia.

Os mesmos artistas, desta vez no Pavilhão Cardiff e Miller em Inhotim, montam uma espécie de paisagem  paisagem branca com pontinhos pretos espalhados. São alto-falantes em um enorme galpão em Inhotim. São pássaros pretos. Pousados, ou no meio de um voo. Um grupo de cadeiras e alto-falantes no centro do espaço nos convida a nos aproximar e sentar. Estamos ali posicionados como se fizéssemos parte de uma orquestra. Observar nos faz cientes das caixas de som, da dimensão espacial do galpão, do entorno. O espaço da instalação tem grandes janelas que nos

permitem continuar sabendo que estamos no Parque do Inhotim. Ao mesmo tempo a obra começa a nos carregar para outros lugares. A artista está ali em uma voz que sai do megafone posicionado no centro do cenário. O som, quando começa a acontecer de forma polifônica, é tão espacial que envolve o espectador numa realidade a ser reinventada. O texto falado, músicas de ninar, composições clássicas e sons diversos compõem a narrativa. O som desliza pelo espaço e faz voar os pássaros, faz presente o vento e a umidade da praia, e faz aparecer toda a paisagem do sonho que começa a ser contado. Entre cantos tibetanos e marchas militares é oferecida essa experiência. A voz confusa e melancólica se parece com a de uma jovem experimentando o espanto de um pesadelo. De uma fábrica ensanguentada onde as máquinas se alimentam de gatos, ela se move para uma praia. A voz que nos fala passa por experiências conectadas porém fraturadas ou fragmentadas, exatamente como nos pesadelos. O texto nos conduz para um misto de memória e devaneio. Mundos aparentemente distintos se conectam. Catástrofes e sonhos são feitos da mesma matéria sonora. A narrativa continua poética, ambígua e fraturada num universo de intimidade, amor e perda, desincorporando e reincorporando imagens mutantes. Sem mais lembrar-me da narrativa, sei que estive entre canções de ninar e marchas militares.

A Miniatura
Bia Petrus, 2012.

Figura 30-

Figura 31-

THE MURDER OF CROWS, Inhotim 2008
Janet Cardiff & George Bures Miller

Figura 32

Durante todo o tempo vivi uma experiência do aqui e agora, um estado de percepção aumentado. Mas deste aqui e agora pude ser transportada para longe, o que aumentou por contraste a minha consciência de meu corpo. Um mundo visual apareceu para mim, com movimentos e música. Como em um filme. De olhos fechados, como muitos outros na plateia, passei por alguns lugares. A obra exige presença física para perceber. E ausentar-se para imaginar. Coloca-nos à mercê de operações ao mesmo tempo simples e complexas: estar e não estar, saber e não saber, consentir ou resistir. Permiti-me oscilar entre olhos fechados e abertos, e pude duvidar da realidade e experimentar um encontro sinestésico de dois mundos ou de

vários. Uma variação entre imersão e extração para dentro e para fora da obra permitiu mover-me daquele lugar para **algum lugar** ou **lugar algum**.

A meu ver quando um artista consegue criar um lugar imaginado a que outros podem ter acesso, ele transforma imaginação em arte. Reservar, no dia a dia, esse tempo para a imaginação e para a fabulação faz parte do meu trabalho. É essa fonte que alimenta até hoje as perguntas que me faço quando me permito estranhar o mais familiar e mais conhecido à minha volta. E os meus trabalhos são as formas que tenho para tentar responder a essas perguntas. Tento valorizar a imaginação e nos devaneios diurnos busco encontrar parte da geografia imaginária com a qual eu trabalho.

Para Bachelard, a imaginação criadora é a essência do espírito humano. E é do mais profundo do ser que germinam as imagens poéticas. Acredito, de fato, que a imagem primordial presente na obra de arte vai agir sobre quem dela se aproximar tal como agiu sobre seu criador. Baseada em proposições semelhantes, a última Bienal de São Paulo “Iminência das Poéticas”, com curadoria de Luis Perez-Oramas, André Severo e Tobi Maier, procurou reunir trabalhos que conseguissem ser mostrados de forma a deixar visível seu potencial de iminência. O conceito curatorial proposto afirma que:

> A iminência é a atividade artística de posicionar o leitor ou o espectador no lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação está de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer.
> (Homi K. Bhabha, Catálogo da Trigésima Bienal- Iminência das poéticas, 2012, p 023)

Acredito cada vez mais que, ao ser dado a ver pelos espectadores, o trabalho deve deixar espaço para que possam perceber o lugar do surgimento da obra. Assim como seu sentido. Sentido íntimo, porém sempre revelador da existência de outros lugares abertos para a experimentação da obra; lugares ainda não ordenados, mas apenas indicados. Esses lugares se revelam nas obras de arte que não tentam nos dizer como as coisas são. Ao contrário, nos fazem sair pensando sobre o que ainda não sabemos ou sobre o que parece esquecido; o que ignoramos e, ao mesmo tempo, de alguma forma sutil percebemos estar presente, ainda que muitas vezes sem estar visível. Oramas nos chama a atenção em seu texto curatorial para o fato de que alguns trabalhos de arte correm o risco de não deixar nada à imaginação. No mundo de hoje, se não tivermos uma certa disciplina nos

afastaremos de nossas capacidades fabuladoras.

Lembro-me de que quando comecei a escrever as primeiras linhas deste trabalho colecionei desenhos e anotações corriqueiras em pequenos cadernos que me acompanhavam em caminhadas diárias. Eu caminhava a princípio sem um propósito muito claro. Caminhar, parar, perceber, imaginar e, naquele momento, anotar. A partir de minhas anotações foi-se tornando muito consciente para mim que esse procedimento era muito anterior ao início do trabalho. Ao lado de situações reais sempre aparecia uma possível fabulação. Como se o mundo ao ser observado me permitisse perceber inúmeras camadas antes invisíveis mas totalmente acessíveis. Era isso que eu deveria compartilhar nos meus trabalhos. Nem eu mesma podia às vezes distinguir o que tinha sido apreendido do real e o que tinha sido "inventado". Tive a sensação de que tudo que produzi em meus projetos refletiam uma atitude que há muito tempo eu cultivava. À luz das ideias de Bachelard, desenvolvi alguns dos meus primeiros trabalhos e assim aprendi a valorizar as imagens poéticas, os mistérios, os devaneios e o encantamento, como forma de investigação. Durante muito tempo exerci a difícil tarefa de lidar com uma imaginação que eu mesma considerava excessiva. Até que num dado momento transformei essa dificuldade em potencialidades artísticas. Havia colecionado imagens e ressonâncias de imagens para a minha paisagem caleidoscópica. Essas foram atravessando todas as idades e havia uma coerência entre elas. Formavam um grupo de ideias que eu poderia transformar, através de uma linguagem visual, em pequenas fábulas.

Miniatura é uma dessas fábulas. O que está entre "perceber" e "imaginar" em Miniatura? Como as frases serão acionadas a partir de sensores, existe o deslocamento do próprio espectador para construir a história, perceber o seu trajeto e acionar uma nova história, um novo lugar. Uma série de deslocamentos se apresenta para outros lugares aos quais o texto se refere: "bem no meio dos meus brinquedos", "uma vez **lá** dentro e todo o universo estaria comigo", "...uma casa misteriosa". E ainda a outros que só existirão na mente de quem experimentar imaginar. Em paralelo a esses deslocamentos podem estar inúmeras imagens. Imagens móveis. Daquelas que não se fixam a matérias e que pertencem a um tempo que ainda está por vir.

Um excelente exemplo deste tipo de experiência está em *Antartica* ou *Research Station: First Impressions & the Beginnings of a Conceptual Approach* (2004), de Vito Acconci.

> "Venha para o escuro. Nós não podemos ver nada, nunca fomos para a Antártica, não há nada para lembrar. Vamos escorregar dentro de uma Antártica da mente. No escuro, nos deitamos, dormimos e sonhamos com a Antártica. Mas, então, nos beliscamos e sabemos que não estamos sonhando, estamos vendo algo, afinal, estamos vendo tudo o que há para ver. Está escuro aqui, um sexto do ano, é quase escuro outro terço do ano. Então, vamos construir um edifício de luz: poderia ser um feixe de luz, loops de luz - ou poderiam ser pontos de luz, as extremidades dos tubos de extensão de luz, como periscópios de luz."

Quando me vi na sala branca somente com a voz de Acconci lembrei-me de fazer novamente a mim mesma a tal pergunta: em que lugar estou agora? Nesta sala vazia alguns fones estavam disponíveis – estou em *Antártica* ou *Research Station: First Impressions & the Beginnings of a Conceptual Approach*, de Vito Acconci. Ele usa sua própria voz para nos tornar cúmplices da construção utópica de um ou de muitos edifícios na Antártica. Com ele construímos e desconstruímos formas que nunca farão parte da realidade. Edifícios que se contorcem através de uma série de operações que Acconci descreve. Arquiteturas imaginárias onde dentro e fora trocam de lugar, construídas pelo poema ora de cima para baixo, ora de baixo para cima, causando aparecimentos e desaparecimentos de fragmentos ou do todo. Ora um edifício, ora uma paisagem, ora uma cidade.

> "O prédio é como um brilho dentro de uma montanha, um mundo secreto dentro da montanha, sem ser detectado a partir do exterior. Cada quarto é um tipo diferente de luz, uma cor diferente de luz. É a luz que faz o quarto, formas da sala - a sala não precisa de muros para separar-se, é a luz que separa a sala."

Somos mantidos durante todo o relato num estado de flutuação enquanto seguimos imagens simplesmente ouvindo o artista. Acconci espera encontrar um espectador que entre em simpatia dinâmica com suas construções imaginárias. E magicamente entramos em sintonia com sua magia poética. Meus olhos se fechavam

e se abriam sem escolha. Quando de alguma maneira as imagens se esgotavam ele me reiniciava na experiência.

> “Então, vamos começar de novo. Sair na neve, sair e brincar na neve (...) Vamos construir um edifício que é um balão, um balão que é um edifício (...) Vamos construir um edifício que rola (...)

Nos intervalos entre pensamento e devaneio, entre a imagem e a palavra, entre perceber e imaginar, o mundo se ampliava. Reconheci essa experiência como um voo em um universo de imagens móveis, um universo onírico, reconhecido pelo caráter de visualizações que não se fixam. Quando se encontrava alguma pequena coisa mais sólida na qual se fixar, um novo convite de Acconci nos chamava a abandonar o que se percebia em favor do que se poderia imaginar. E o contrário também acontecia, algumas vezes éramos chamados a perceber onde estávamos para em seguida sermos induzidos a um novo devaneio.

> “Mas estamos ficando tontos, a nossa pele é insensível, nossos músculos e articulações estão dormentes, as nossas mentes estão dormentes - é muito frio para pensar aqui. Vamos começar de novo. Enfrentar o frio, vindo do lado de fora no frio. Vamos construir um complexo de edifícios que têm a pele como um animal.”

Durante toda a experiência me vi num convite ao conhecimento de um mundo “desmaterializado” que precede a capacidade de ser verificado. Uma experiência inesquecível entre a escuridão e o brilho das estrelas, edifícios de luzes e informações que descem do céu à terra ou que se elevam do gelo da Antártica ao infinito do universo. Um acontecimento esperançoso que reclama de forma poética um futuro de um mundo possível que ainda não existe.

No caso de Antártica percebo um movimento do qual ainda não havíamos falado. Um movimento no tempo. Antártica é um belo lugar para ancorarmos temporariamente a frase de Bachelard. Como prever sem imaginar? Na minha experiência pessoal a imaginação não é uma fuga da fixidez do nosso dia a dia, mas sim a maior ferramenta para tentarmos um futuro. Nossa potência imaginária é uma ferramenta de construir hipóteses com imagens. Infinitas hipóteses como Acconcci faz em Antártica. Acconcci usa a palavra para um além imaginário. E é para lá que ele

nos desloca. Esse futurismo que experimentamos é um universo reinventado.

Algum Lugar pretende trabalhar nesses universos de múltiplas imagens que podem se proliferar até se tornarem infinitas. Um universo sonhado. Um universo que é nosso. Que está no cotidiano e que pode ser potencializado em seus aspectos mágicos, quando o artista os faz visíveis através de imagens, fábulas, mitos ou histórias. Para isso procuro prever possíveis fugas. Fugas a serem preenchidas pela imaginação. As saídas abertas têm o intuito de abrir o lugar para as imagens do espectador – imagens que este deseje, admire e queira fazer existir – a fim de permitir e incentivar que ele exerça suas capacidades fabuladoras. O olhar animado pela imaginação também pode ser fortemente crítico e incisivo sobre complexas questões do mundo contemporâneo. Aquele que em sua obra nos direciona a uma saída para **Algum Lugar** fora do real não está procurando um refúgio contra um panorama hostil, mas sim tentando uma alternativa positiva, uma plataforma de esperança para enfrentar e transformar a arte e até mesmo a vida.

# 4 CAPÍTULO 4 | INVENTAR, NARRAR

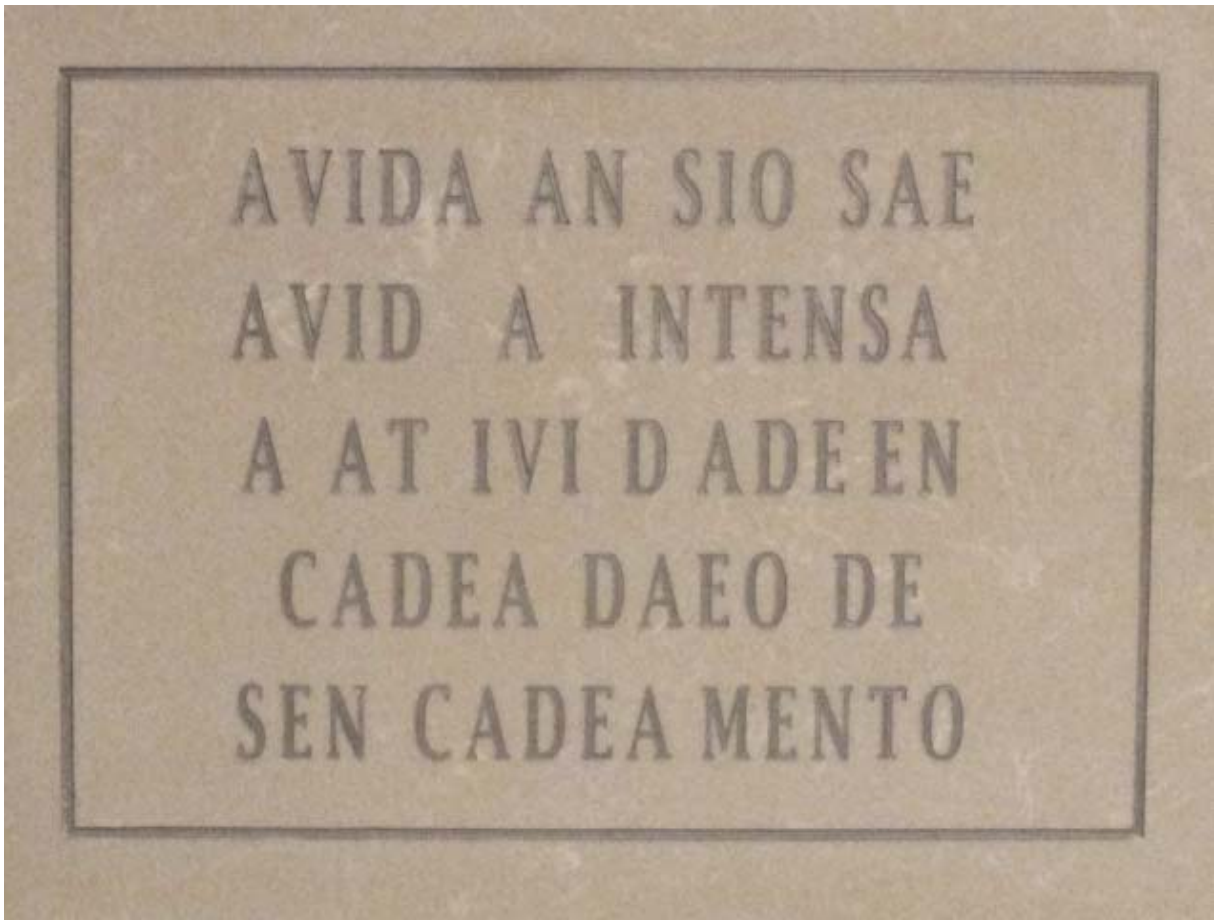



Figura 33

LOCO NON PRO VERBUM, da série Algum Lugar, 2013
Inscrição sobre mármore

> **A vida ansiosa e a vida intensa – a atividade encadeada e o desencadeamento** – eram, devido a condutas religiosas, mantidas protegidas uma da outra. A existência de um mundo profano, que tem por base a atividade útil, sem a qual não haveria nem subsistência, nem bens de consumo, era religiosamente assegurada. O princípio contrário não deixava de ser menos válido, sem atenuação de seus efeitos nocivos, nos sentimentos de horror associados ao sentimento da presença sagrada. A angústia e a alegria, a intensidade e a morte nasciam nas festas – o medo dava o sentido do desencadeamento e a destruição permanecia o fim da atividade útil.
> (BATAILLE, 1988, p. 171.)

Desse trecho do livro *O erotismo*[19] foi tirada a frase em negrito que serviu como provocação para esta obra. Utilizo palavras e textos em alguns trabalhos e chamei esta obra de **"LOCO NON PRO VERBUM"**. Em uma precária tradução do latim para o português, através da ferramenta do *Google,* podemos dizer que significa ou pelo menos sugere que NÃO HÁ LUGAR PARA A PALAVRA.

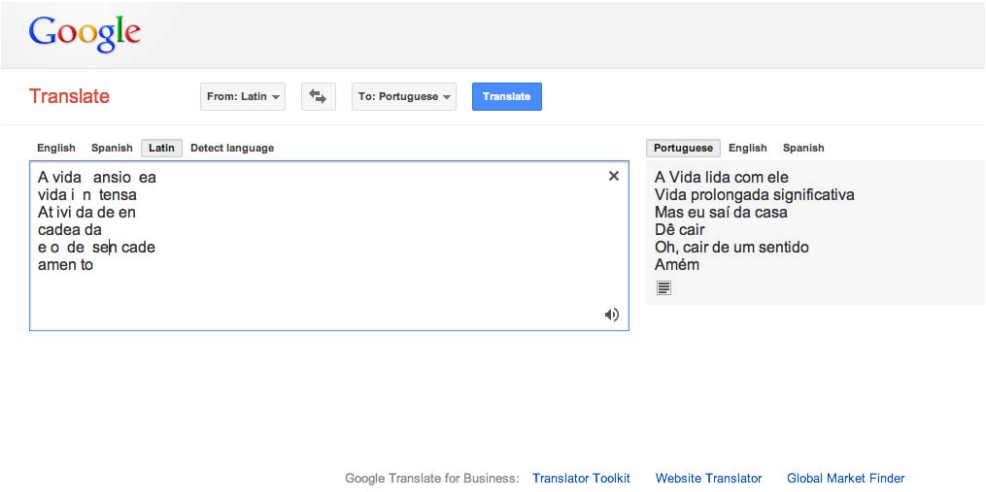
Esse trabalho, assim como **"A Casa"**, é resultado de uma das aulas do Programa de Mestrado em que foram criadas proposições a partir das quais deveríamos trabalhar. A proposta era criar algo a partir da frase "A vida ansiosa e a vida intensa – a atividade encadeada e o desencadeamento". Li e reli a frase inúmeras vezes e aos poucos comecei a me interessar pelos significados que poderiam estar invisíveis entre as palavras – o não dito de uma "história".

Tomei então, para mim, somente a frase. Fora do texto e do contexto em que foi escrita. E ela foi-se traduzindo para mim de tantas formas e com tantos significados, reais e imaginados que já quase se desfazia como texto e ganhava autonomia em palavras e letras que pareciam se desprender do todo. Além disso, percebi que "a frase" destacada do restante do texto funcionaria como abertura para uma cadeia de pensamentos relacionados ao nosso dia a dia contemporâneo. De uma forma aventureira e lúdica, levei "a frase" para o tradutor do Google e comecei a separar as letras em outras ordens e tentar traduzi-las. A partir de possíveis reconfigurações surgidas na passagem do Latim para o Português, rearrumei as letras, mantendo-as todas, mas criando espaços em posições aleatórias a fim de encontrar novos significados inesperados. Seguem algumas imagens das traduções do Google.

---

[19] BATAILLE, G. *O erotismo*. Lisboa: Ed. Antígona, 1988, p.171

Figura 35-



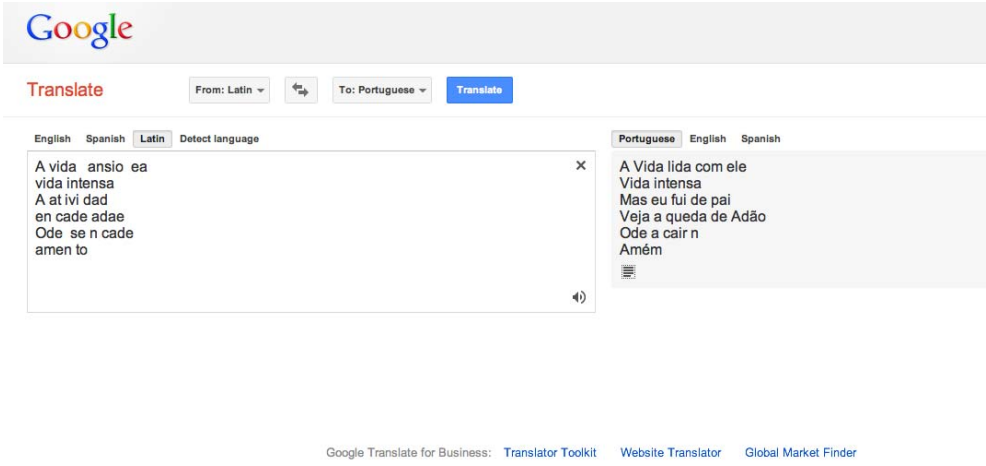




Figura 34

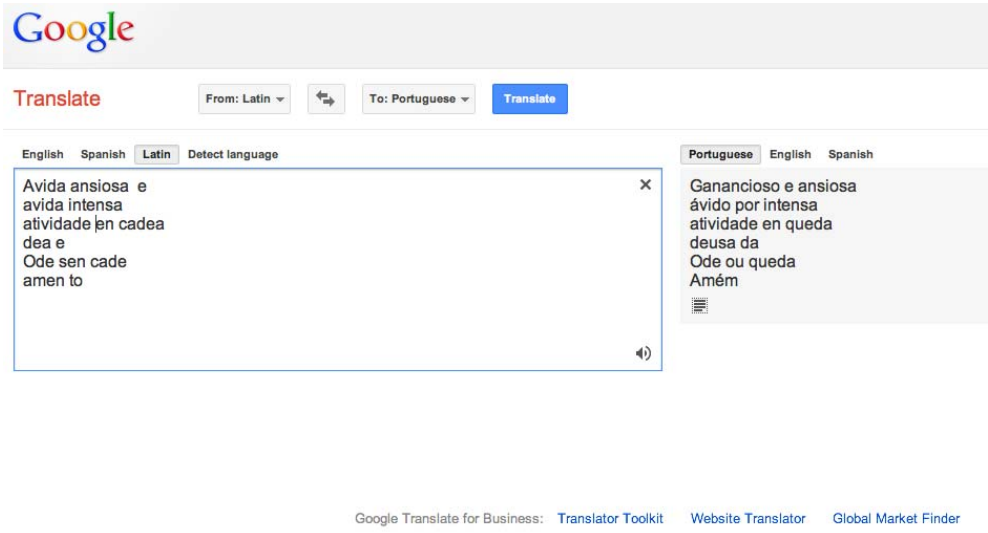



Figura 36-

Optei pelo Latim porque era a língua falada pelos romanos e ainda é a língua oficial utilizada pela Igreja Católica. No Latim a ordem das palavras não está diretamente ligada a funções gramaticais. O mesmo significado pode ser encontrado ainda que a ordem das palavras seja modificada. Além disso, o Latim é a única "língua morta"[20] – não mais usada por nenhum povo vivo - que o Google é capaz de traduzir.

Esse material passou um tempo no atelier sem encontrar sua forma final. Em outubro de 2012, encontrava-me em Roma, no pátio de entrada da Basílica de Santa Maria do Trastevere, diante de uma parede preenchida por inscrições antigas. Permaneci ali lendo cada uma delas, ora tentando estabelecer um sentido comum a todas, ora procurando significados específicos. Por vezes, ficava perdida em significados que eu mesmo inventava e emprestava àquelas histórias que tinham acumulado diferentes leituras no passar de alguns séculos. Significados somente imaginados.

Essa experiência influenciou diretamente a criação de "**LOCUM NON PRO VERBUM"**. Trata-se de uma daquelas experiências às quais me refiro quando explico que meu processo de trabalho consiste em perceber no cotidiano algo que se torne saliente. Quando caminhamos por Roma essas inscrições tornam-se comuns aos nossos olhos a ponto de, muitas vezes, nos tornarmos indiferentes a elas. Em um dos dias de minha permanência em Roma, após **"caminhar, parar, perceber, imaginar, sair, entrar"** por infindáveis ruas e inúmeros monumentos, cheguei ao que vou chamar de um "estado de saturação". Estava tão impregnada de inscrições que ao entrar no quarto do hotel precisei fazer o trabalho "Tratado da Eficácia" – um desenho feito com caneta nanquim sobre papel almaço.

---

[20] "Língua morta" é "um termo usado em linguística para a situação que surge quando uma língua cessa de ser usada por uma comunidade; também chamado de perda da língua ou obsolescência, especialmente quando se refere à habilidade linguística em um indivíduo. O termo "atrito da linguagem" às vezes é usado quando a perda é gradual em vez de repentina." (CRYSTAL, David. A Dictionary of Linguistics and Phonetics. 6ª ed. Editora: Blackwell Publishing, Estados Unidos (2008). Pág.267). Nas palavras do mestre em Português, Napoleão Mendes de Almeida, "Chama-se **língua morta** a que já não é usada por nenhum povo ou tribo, mas sobrevive em documentos. São exemplos de línguas mortas o *Latim* (língua primitivamente falada pelos latinos, habitantes do *Lácio*, que tinha por capital Roma), o *Sânscrito* (língua clássica da Índia)." (ALMEIDA, Napoleão M. Gramática Metódica da Língua Portuguesa. 24ª ed. Editora: Saraiva, São Paulo (1973). Pág. 11). Disponível em: http://letraseciencia.blogspot.com.br/ Acesso em 06.01.2013.

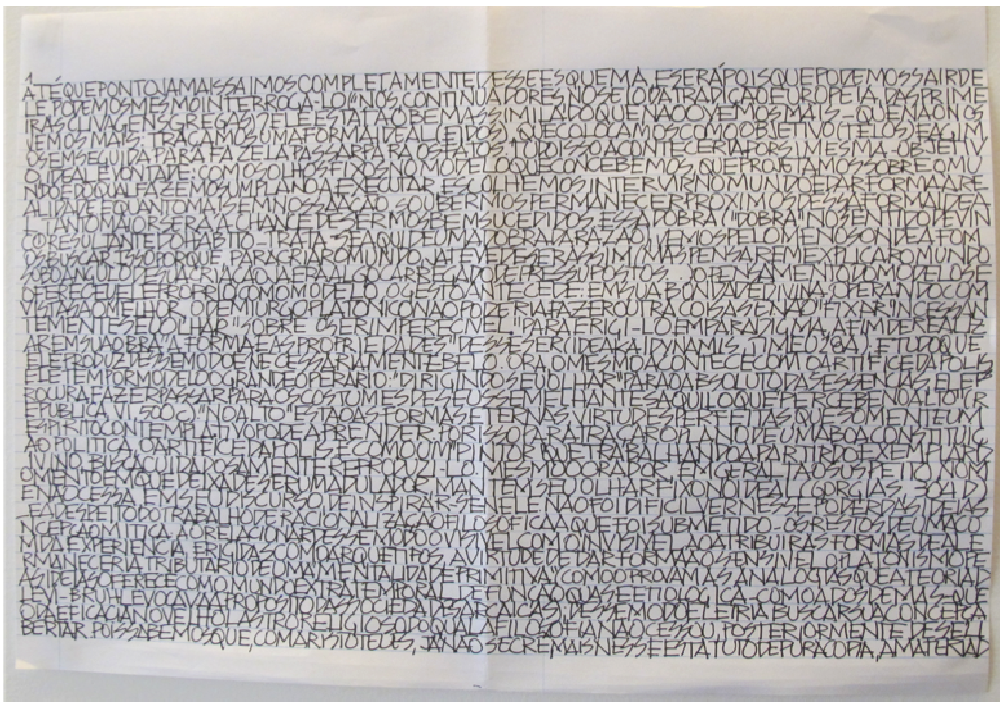


Figura 37 - TRATADO DA EFICÁCIA, da série Algum Lugar, 2012
Caneta preta sobre papel almaço

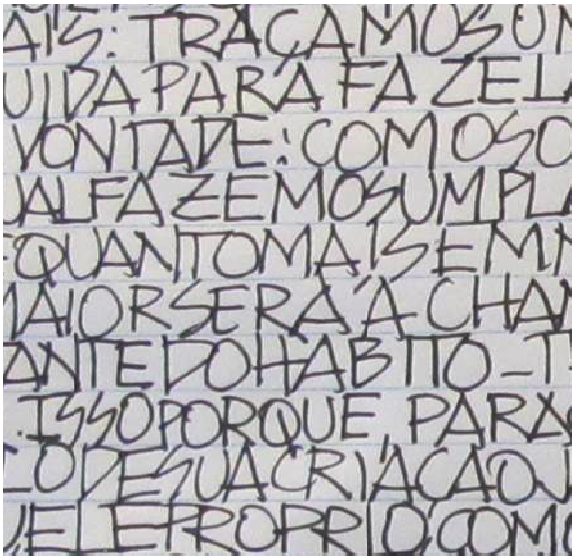


Figura 38 - TRATADO DA EFICÁCIA ( detalhe), da série Algum Lugar, 2012
Caneta preta sobre papel almaço

Simultaneamente **“LOCUM NON PRO VERBUM”** encontrou sua forma e o título se encontrou naturalmente com o trabalho. Ocupava-me em encontrar para o trabalho uma forma final que deixasse visível a relação entre erotismo e religião tratada por Bataille.

Para elaborar o desenho TRATADO DA EFICÁCIA utilizei um pequeno trecho do livro de François Jullien[21] que analisa o diálogo filosófico entre a cultura europeia e a cultura chinesa no que diz respeito, entre outros campos, à moral, à lógica dos sentidos, à arte e à criação poética.

Logo depois dessa experiência pude voltar ao trabalho que havia deixado em estado de espera e acabei por decidir fazer o trabalho em mármore na forma de uma inscrição. Quando escolhi “**LOCUM NON PRO VERBUM”** para título de uma das obras, já apontava meu interesse pelas questões da marginalização das narrativas no mundo contemporâneo. Ainda existe lugar para a palavra ou para as histórias num mundo onde as narrativas vêm sendo cada vez mais encurtadas? Segundo Gilles Tiberghien, “toda palavra é o ponto de partida de uma história possível; cabe a nós organizarmos estas palavras a fim de compreender a que parte de nossa história elas correspondem.”[22]

A palavra – o verbo – tem relevante importância em meu trabalho. Como se pode ver ela está presente em **“LUTO”, “MINIATURA”, “LOCUM NON PRO VERBUM”** e **“TRATADO DA EFICÁCIA”**. Nos trabalhos citados, a palavra está presente em sua forma escrita. Em **“BLIND DATE”**[23] temos a palavra sussurrada e repetida até ganhar um novo significado.

Em **“MINIATURA” e “LOCUN NON PRO VERBUM”**, o texto na forma escrita foi ponto de partida do trabalho artístico. Utilizo as palavras como ferramentas para perceber a realidade e alimentar meus processos de trabalho, principalmente no que se refere ao universo ficcional que se pode construir a partir da realidade.

---

[21] JULLIEN, F. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Flanarte, 2001.
[22] TIBERGHIEN, Gilles – A república dos sonhos texto traduzido ANPAP
[23] Esse trabalho será abordado nas CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante um longo período de tempo adotei o hábito de escrever, para meu arquivo pessoal, a essência das experiências que tive ao visitar e interagir com obras de outros artistas. Adotei esse procedimento como parte do meu processo de trabalho. Procurava sempre ampliar o tempo de experimentação da obra e durante esse tempo deixar que a nova experiência se relacionasse com todo um repertório anterior de vivências. Não tinha como deixar de considerar todo o conhecimento prévio sobre o artista, sobre a obra e sobre o campo da arte, e nem era isso que eu desejava. Mas disponibilizava-me emocionalmente, esvaziando temporariamente esse território repleto de informações, para dar uma chance ao aparecimento de uma geografia afetiva e imaginária. Num outro momento transformava a experiência em texto. Esses textos para mim se tornavam narrativas-síntese, ou seja, textos nos quais eu tentava com o menor número de palavras possíveis dar conta da experiência vivida. Concedia-me o direito de esquecer alguns aspectos descritivos e conceituais das obras, pois minha intenção era compartilhar os afetos despertados pela experiência. Principalmente no que se referia a uma sensação corpórea ao movimentar-me no espaço. Passei a considerar esses relatos uma segunda experiência (minha) com a obra (do artista). Percebi que uma expansão da obra e do lugar visitado sempre acontecia quando eu repetia a experiência através do relato. Pude constatar também que, a cada vez que uma dessas obras era revisitada, essa experiência podia ser ainda ampliada. O aparecimento e desaparecimento de imagens, obras inteiras, lugares, acontecia naturalmente durante meus relatos e, como consequência, produzia híbridos, quimeras, fazia existir o que não existia, o que não estava visível na experiência – resultado do que ficava num pequeno intervalo entre o factual e o imaginário.

Francis Alÿs afirmou em uma entrevista que, se contássemos para alguém o trecho a seguir, qualquer um poderia visualizá-lo: “Esse cara empurrou um bloco de gelo, desde a manhã até o anoitecer, até que se tornou uma pequena poça de água”. Alÿs referia-se ao paradoxo de “Prática 1 (Às vezes, fazer alguma coisa não leva a nada)”, uma peça de 1997 que fez em um dia quente na Cidade do México.

Alguns artistas que extraem do cotidiano a matéria prima para suas obras nos revelam um outro cotidiano possível através de narrativas que fazem parte das obras. Como se utilizassem uma lente que (ainda) opera com mitos, fábulas e valores simbólicos, esses artistas nos fazem enxergar a realidade com seus

aspectos mágicos potencializados. Os artistas, como observadores atentos do cotidiano, extraem de uma cidade, de uma paisagem ou de uma cultura, histórias que já se encontravam latentes, esperando o momento de serem novamente contadas. E, por recontadas, já carregadas de significados recuperados ou inventados. Essas sobreposições de cotidiano, realidade, ficção, imaginação, formam uma trama densa que, em suas diversas camadas, não se cansa de revelar histórias.

O artista que em sua poética constrói mundos que transcendem a realidade reconhece, pois, a existência desses eventos que não cabem na forma do "mundo real". Na busca de uma mistura entre realismo e ficção essas histórias acontecem. Para as histórias inventadas tudo é possível. Por mais fantásticas ou estranhas que possam parecer, elas refletem em seu interior o cotidiano e a realidade com a adição de uma tonalidade poética. O olhar sonhador, como já observado no capítulo anterior, pode ser também fortemente crítico sobre complexas questões de um mundo contemporâneo que, sob a ordem de um capitalismo radicalmente sem limites, banalizou a barbárie e ampliou as mais diferentes formas de uso da violência. Em qualquer tempo e lugar a barbárie esteve presente na guerra. Entretanto, diversos artistas mundo afora já mostraram que é possível fazer poesia e arte até mesmo numa situação de guerra. Francis Alÿs usa a seguinte frase-título para uma de suas exposições: **"Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic".** Ao mesmo tempo em que coloca em questão essa relação ele responde às muitas indagações a respeito de sua postura sobre arte e política. As diversas abordagens que Alÿs fez em suas obras exemplificam muito bem como histórias simples do cotidiano podem ser articuladas de forma potente, fazendo reverberar questões importantes para um debate. Com recursos muito simples, o artista nos coloca diante de formas de visibilidade com um caráter de estranhamento e sensorialidade que colaboram na criação de suas "fábulas" – como ele as denomina. A capacidade de articulação do estranho dentro do cotidiano a partir de uma sensação de presença traz aspectos sensoriais que, em algumas de suas obras, promovem um forte efeito de estranhamento da realidade e possibilitam trazer à tona questões políticas e culturais que, de tão imbricadas ao local, permanecem quase invisíveis. Qual o menino que nunca empurrou um carrinho de brinquedo por cima dos móveis da casa ou sobre um chão acidentado? Ou simulou empurrar um, usando qualquer

objeto, animado por um barulhinho de ronco feito com a boca? As brincadeiras normalmente englobam uma simulação. É de uma dessas situações corriqueiras que os dois personagens de **“REEL – UNREEL”** foram magicamente pinçados da realidade. Esses dois meninos brincam de alguma coisa que aparentemente constrói a própria realidade.

Dois meninos, entre muitos outros, empurram um rolo de filme pela cidade de Kabul. Como se fossem carrinhos, cavalinhos, ou qualquer outra coisa que um menino pode “dirigir”. Que história será essa? A que se passa no plano de fundo ou a que se passa na película que se enrola e se desenrola? Kabul, ao fundo, se desvenda para nós de forma muito especial. O filme ativa uma sensorialidade amplificada. A delicada película, que normalmente é guardada merecendo cuidados especiais, agora se esfrega e se arrasta pelas ruas áridas através de buracos, valas de esgoto, pedriscos e pequenas fogueiras. A terra é tão seca que podemos sentir o ar a se empoeirar do lado de cá da tela.

Figura 39

REEL - UNREEL
Francis Alys , 2011

Figura 40-

REEL - UNREEL
Francis Alys , 2011

O arrastar do objeto no solo árido produz uma estranha reação. Enquanto um dos meninos desenrola o filme e nos leva cada vez mais a conhecer Kabul ao nos levar por esconderijos, barricadas, becos, mercados, o outro menino enrola o filme que foi ficando pelo chão num jogo aparentemente sem fim. Helicópteros, carroças, balões coloridos, cachorros, tapetes mágicos, camelos, fogueiras, burrinhos e outros personagens comuns nas muitas histórias infantis aparecem e desaparecem nesse enrolar-desenrolar da vida cotidiana de Kabul. O fio condutor dessa história é o próprio filme enquanto matéria. A mágica acontece na fábula que é retirada do cotidiano por uma simples ferramenta lúdica que esfrega a película contra a realidade. E aciona os sentidos, a curiosidade, a emoção e a imaginação.

Contar e ouvir histórias nos ajuda a mediar a realidade. Faz-nos agir, reagir e interagir. Ao contarmos uma história, com ou sem imagens visíveis de imediato, talvez possamos reivindicar o inacessível, o esquecido, os lugares indefiníveis e o tempo que nos escapou ou ainda escapa. Uma ficção, um poema, uma frase ou uma palavra dentro de uma história bem contada tem a qualidade de nos deixar duvidar e de evitar que lancemos um olhar definitivo sobre o que vemos na aparente

realidade. Com essa possibilidade de podermos adiar a atitude de enxergar o que foi dito (ou visto) como algo definitivo ficamos a balançar na dúvida, suspendemos o tempo. Desse modo alimentamos o potencial de imaginação. O que está para além das histórias instiga todo ser a imaginar. Assim eu acredito.

Durante minha visita à 30ª Bienal de São Paulo me vi várias vezes sentada em sofás – que por alguns minutos faziam do pavilhão um ambiente caseiro. Esses sofás tinham em comum um convite a ouvir histórias de cenas cotidianas; muitas delas, narrativas inventadas, aparentemente ingênuas e de poucos artifícios.

Figura 41- HOME CINEMA, 2012
Ivan Argote e Pauline Bastard

Figura 42- HOME CINEMA, 2012
Ivan Argote e Pauline Bastard

Coloco os fones de ouvido e me torno espectador; alguns minutos depois também o narrador. Repetindo simplesmente um procedimento muito comum que fazemos ao observar as pessoas nas ruas, ouvimos histórias inventadas sobre pessoas que estão projetadas na tela à nossa frente. Sou carregada para dentro da obra. Ouço as narrativas irreais, possíveis, comuns ou absurdas. Todas elas, invenções sobre os personagens-passantes naquele lugar familiar e ao mesmo tempo estranho. Assimilo não só a experiência, mas também sou tomada por um impulso irresistível de inventar. Interpelo a história, enfio palavras minhas no meio do texto que escuto. Crio, me divirto e me identifico. Aos poucos as pessoas fora da tela começam a ser alvo de minhas narrativas silenciosas. Respondo então a pergunta que me havia sido colocada em algum pequeno trecho do catálogo. **"O que acontece quando você consente?"**

Consentir é fundamental na arte de contar e ouvir histórias. Quanto mais você consente mais você assimila a experiência que ficará colada à sua própria experiência e mais irresistível será sua vontade de recontá-la um dia[24]. Ao me deparar com esses trabalhos percebo-me voltando a um antigo prazer de ouvir, contar e inventar histórias. Pergunto-me se a narrativa com a presença concreta de quem conta e quem ouve no lugar em que as histórias se fazem presentes está realmente em vias de extinção. Qual o espaço que existe no mundo contemporâneo para os "contadores de histórias"? De quais maneiras podemos contar histórias hoje?

Sentada em um outro sofá da Bienal, posso entender que o lugar é Paris. Um homem compõe vitrines. Ao lado, na outra tela, o mesmo homem é mostrado na sua intimidade, sua cozinha, seu jardim. Um vídeo, um documentário, um comentário ou uma história. Documental, porém absolutamente poético e sábio na arte de contar. Entre as imagens e o texto sobram muitos lugares invisíveis. Nem tudo está acessível e tampouco se entrega de imediato. Nas pausas e nas poucas palavras há um mundo a ser dito ou imaginado. Uma surpreendente leveza tensiona a possível proximidade do fim da vida e a potencialidade do ato de criação. Um homem constrói pequenas exposições em suas vitrines numa papelaria com o mesmo cuidado que constrói a própria vida.

---

[24] BENJAMIN, W. "O Narrador". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 22.

Já num outro ambiente do mesmo tipo Alejandro Cesarco nos prende pela palavra. Não somente pela palavra escrita, mas também por aquela na qual a palavra escrita se transforma quando é lida ou falada. O artista mostra nesse vídeo o que pode estar além da palavra. Um casal de jovens em uma mesa perto da janela. Um cenário doméstico. Livros, um vidro com peixinhos e uma xícara de café. A conversa inclui cartas, textos lidos, pseudônimos e dedicatórias. Pausas. Silêncios. O diálogo não é inteiramente lógico. É provável imaginar-se que é um casal. Mas isso não está claro. São íntimos. A forma como são feitas as pausas contribui para a impressão de que presenciamos um momento (do casal) incerto e indefinido.

O que acontece aqui neste lugar? De certa forma somos capturados pelo cenário íntimo e pela situação conhecida e possivelmente já vivida. De algum modo os personagens também recriam os textos que leem; e nós, ao ouvi-los, mais uma vez os recriamos. Sentimos-nos responsáveis pelos textos lidos e escritos. Mas, principalmente, responsáveis pelo não dito. Não são somente as palavras escritas, as cartas e o que é dito que nos prendem, mas também a forma de comunicação silenciosa. Nem tudo pode ser absorvido, ouvido ou visto.

Nesta obra Cesarco propõe o ouvir como um convite à autoria e à *ressignificação*. Porém, em outras de suas obras, articula também a palavra escrita. Afirma que a palavra escrita nunca é definitiva porque sempre deixamos na leitura algo que não pode ser apreendido. Para o artista, quando o espectador é colocado diante de um texto podemos esperar que, além de ler, ele possa imaginar, associar, recordar, esquecer e transformar.

Figura 43-

Figura 44-

ACD, 1996
Thomas Sipp

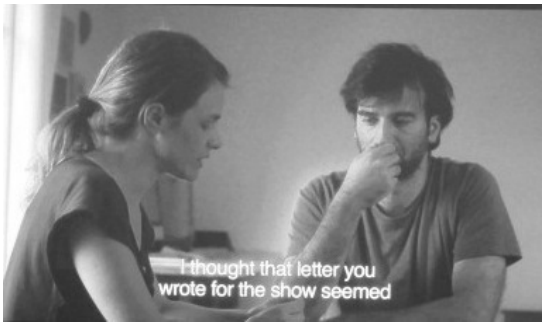



Figura 45-

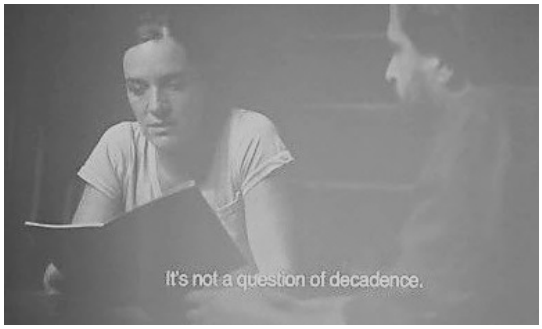



Figura 46-

A METHODOLOGY, 2012
Alejandro Cesarco

Como nas obras mencionadas, **“MINIATURA”** também é uma obra que conta uma história, mas é necessário voltarmos a ela para abordarmos uma outra questão: a palavra no espaço. Quando a palavra é colocada no espaço ela cria um leque ainda maior de relações.

**“MINIATURA”** começa do nada (não há nenhum texto visível), do escuro. E se faz a partir de um duplo movimento para dentro – do espaço da exposição e do mundo miniaturizado. As onze frases podem aparecer a partir da relação do espectador com o espaço. Pode ser uma história de uma única sentença. Ou de muitas. As que estão visíveis e também as que não estão. Pode funcionar como uma única frase ou até uma só palavra. Ou pode funcionar como uma história circular sem fim nem começo. Os textos existem e o som está atrelado a eles. A polifonia é tanto sonora como textual. O uso da lacuna, do intervalo e do vazio é importante. No lugar sem palavras também existem histórias. Histórias que estão prestes a acontecer. A leitura, que normalmente é plana e horizontal, na altura de nossos olhos, neste caso é levada para o nível do chão. A palavra projetada no chão se multiplica em milhares de palavras. A frase visual de “**MINIATURA”** é cheia de ecos. O trabalho permite uma certa contemplação dos ecos visuais das frases. No chão forma-se como que um tapete caleidoscópico – com um aspecto um tanto líquido sobre o qual a palavra se propaga. Funciona como um espaço de levitação. Somos induzidos a sentir uma certa leveza e até a imaginar um deslocamento vertical que pode nos impulsionar em direção ao céu ou para o abismo abaixo do

chão. Esse texto emaranhado no chão perde muito em grau de legibilidade, mas, por outro lado, aumenta infinitamente as possibilidades de imaginarmos outros textos, outros lugares. As palavras se multiplicam até a proximidade de um colapso. Cria-se um chão de superfície incerta. A permanência do texto depende da nossa presença. As frases desaparecem e reaparecem a partir do nosso movimento. É o deslocar-se dentro daquele espaço-tempo que nos permite uma criação imaginativa dotada de mobilidade espacial e temporal.

Em **“MINIATURA”** o próprio texto se movimenta. Move-se em direção ao apagamento, ao fim. Ao desaparecerem total ou parcialmente, as frases ainda podem costurar-se ou podem ser costuradas em diversas outras formas. O apagamento acontece, mas é como se pudéssemos perceber um resíduo ótico. A palavra esmaece, evapora e some gradualmente até não poder mais ser lida. É quando deixa de ser palavra escrita e passa a ser lembrança. O texto se apagou, mas sabemos que ali uma história existiu, se desvaneceu, se dissipou.

Penso que **“MINIATURA”** é só uma das formas para este trabalho. A relação da narrativa com o espaço é o que mais me interessa e sei que ainda pode desdobrar-se em muitas outras formas, independente da origem do acontecimento escolhido para ser narrado. **“MINIATURA”** é para mim **ALGUM LUGAR** que já foi uma palavra. Ou muitas.

# 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 47-

BLIND DATE, 2012
Projeções sobre mármore

Entendo que é necessário fazer uma pequena descrição deste trabalho porque algumas coisas não ficarão claras só com as imagens vistas acima. Depois de descrevê-lo será possível então criar uma série de relações que justificam estar apresentando esta obra ao final de todo o texto.

O trabalho é composto por duas peças de tamanhos idênticos 30 x 40 cm. A imagem com 30cm x 40cm tem a proporção de um retrato 3 x 4. A primeira de mármore uma branco (carrara) e outra uma tela de led preta, dispostas lado a lado, nas quais são projetados dois vídeos com seus respectivos sons. Na pedra de Carrara (branca), está projetado um vídeo com uma mulher num movimento lento. A imagem se revela como um desenho em traços de cinza que se sobrepõem aos veios do Carrara. Essa sensação de trama entre a imagem e os veios do mármore de certa forma nos traz fortes impressões de que a imagem está presa na pedra e também uma ilusão de amolecimento da pedra. O que está visível é um “suspiro” somente, uma respiração profunda ou quem sabe um breve êxtase. Ao lado está na tela de led nas mesmas dimensões, a imagem de um homem precariamente iluminado pela luz de uma vela. Ele fala sobre os efeitos da luz e da sombra, suas sensações e impressões sobre o escuro e o claro. Sua fala está parcialmente incompreensível por uma espécie de eco. Ouve-se como se fossem muitas vozes, ou reverberações da mesma voz. A imagem em movimento da mulher que suspira é projetada na pedra branca a partir de um pequeno projetor distanciados somente 80 cm da projeção. O mecanismo, apesar de bem delicado, fica intencionalmente bastante visível. Os sons provenientes de cada vídeo são transmitidos em duas pequenas caixas de som fixadas entre as duas imagens e se encontram mesclando-se num único som.

Blind Date é um encontro. Podemos entender como um encontro entre esse homem que murmura frases sobre luz e escuridão com essa mulher que suspira lentamente dentro da pedra mármore. Um encontro entre o preto e o branco ou o claro e o escuro. Entre um homem e uma mulher ou entre o espectador e a obra. Morte e vida ou início e fim. Religioso e profano. O visível e o invisível. A palavra e o silêncio ou o dizível e o indizível.

O antigo tema morte e erotismo, amplamente difundido na história da arte e da literatura, reaparece aqui em uma forma que associa amor, sexo, tempo e morte. Tentei abordá-los em um equilíbrio estável mas que deixe transparecer uma certa tensão instalada.

Escolhi apresentar Blind Date nas considerações finais porque, como LUTO, ele **não** faz parte da série intitulada Algum Lugar. De LUTO a BLIND DATE configura-se um ciclo. Inicio com LUTO e chego a Blind Date através de um percurso pelas outras obras apresentadas da série Algum Lugar. Diferentemente dos outros trabalhos Blind Date[25] trata de um lugar interior e não exterior. Um lugar do "ser" e não do "estar". Por isso lida com uma sequencia de operações/ações um pouco diferentes das anunciadas na introdução. Talvez aqui pudéssemos incluir **aproximar, relacionar, tensionar** àquela lista inicial de verbos que sugeri que poderia se modificar e ser conjugada nem sempre na mesma ordem. Desse lugar posso voltar a qualquer uma das obras apresentadas anteriormente pois os atalhos e links estão aí. O título surgiu porque eu decidi esquecer temporariamente a questão do lugar e produzir algo simplesmente com a finalidade de **aproximar** dois pequenos vídeos, duas imagens que eu havia construído sem muitas justificativas para tal e que pareciam a mim que podiam se **relacionar.** É naquilo que se refere às hipóteses do que pode acontecer numa aproximação inesperada que esse título me interessa. O que eu posso **tensionar** com esse encontro ao acaso? Encontros ao acaso me interessam por serem movidos por incertezas e tensões. Em um *Blind Date*, as partes, que não se conhecem, são levadas a lidar com o que imaginam ou desejam e não com dados reais.

A partir de meu contato referencial com outros artistas e pensadores pude observar um crescimento metodológico significativo em meu processo de trabalho. Essas relações que se estabeleceram me levaram a importantes descobertas à questões práticas e conceituais do trabalho. Permaneço a reformular perguntas e a me alimentar das tentativas de resposta mas sei destacar agora a importância de alguns temas que foram revelados e reconhecidos durante o estudo. Um conjunto de relações e tensões que está presente nas obras da série Algum Lugar e que pode, ao fazer-se visível, abrir espaço para novos conjuntos de perguntas-respostas-perguntas que alimentam minha produção.

Reafirmo que a atitude mais importante que preciso manter durante a construção de minhas obras é um estado de saber e não saber que se alterna durante todo o processo. É permanecer na tensão entre conhecer e desconhecer.

[25] Por definição Blind Date é um encontro às escuras. Duas pessoas que nunca se viram e que não sabem muito uma sobre a outra participam de um encontro onde um terceiro é o intermediador. Uma das características de um Blind Date é que normalmente ele se dá em um lugar público para que as pessoas tenham a possibilidade de uma fuga se o encontro não for bem sucedido.

Partir de um lugar conhecido para caminhar na direção de Algum Lugar ainda desconhecido e indeterminado. O que tornou-se mais claro durante todo esse percurso foi a importância das minhas percepções a partir da experiência de instabilidade dos espaços que visito na minha vida cotidiana. Essa é a força motora de muitas das observações que articulo em minhas obras. Perceber no cotidiano algo que se torne saliente que me possibilite inaugurar o lugar como outro lugar. A força de uma arquitetura imaginária que se constrói a partir do que está no lugar mas que ainda não está visível. Perceber o que está aqui, no lugar onde se está presente, como potência, como matéria iminente para uma poética ainda a ser construída através da imaginação, lá, num lugar a ser inaugurado – Algum Lugar.

**REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Infância e História:* destruição da experiência e origem da História*.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia,* Ouro Preto, n. 4, p. 9-16, jan. 2008.

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global:* arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito:* o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *O ar e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação do movimento*.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Ed. Antígona, 1988.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

BLACK, Bob. *Groucho-marxismo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Poesias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

_____. *Pós produção:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUREN, Daniel. Advertência. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas:* anos 60 e 70*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis.* São Paulo: *Companhia das Letras*, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. *Walkscapes:* walking as an aesthetic practice. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CARLOS Garaicoa. *Catálogo de exposição*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

CASTILLO, Sonia. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins, 2008.

CATÁLOGO da 30ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Catálogo de exposição.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins, 2007.

_____. *Arte contemporânea:* uma introdução*.* São Paulo: Martins, 2005.

_____. *Frequentar os incorporais:* contribuição a uma teoria da arte contemporânea*.* São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

CORRÊA, Roberto. Espaço, um conceito-chave da geografia. In: CASTRO, I. (Org.) *Geografia:* conceitos e temas. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas:* anos 60 e 70*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte:* a arte contemporânea e os limites da história*.* São Paulo: Odysseus, 2006.

DARDO Magazine. Santiago de Compostela, n. 4, fev-mai. 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia, O Liso e o Estriado*.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FERREIRA, Ademir Pacceli. *O migrante na rede do outro*. Belo Horizonte: Te Corá Editora, 1999.

GORDON Matta-Clark: deshacer el espacio. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; Lima: Museo de Arte de Lima, 2009. Catálogo de exposição.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias.* Campinas: Papirus, 1990.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Territórios alternativos*. Niterói: EDUFF, 2002.

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. In: CONSTRUIR, habitar, pensar. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOLMES, Brian. *The affectivist manifesto.* 2008. Disponível em: <http://brianholmes.wordpress.com>. Acesso em: 06 fev. 2012.

JOÃO, Maria Isabel. Memória e História: os problemas e o método. In: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz; CAMPOS, Maria Christina Siqueira de Souza. *História, memória e imagens nas migrações:* abordagens metodológicas*.* Oeiras: Celta, 2005.

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Flanarte, 2001.

JUNQUEIRA, Lilian M.; GOMES, James Z. O ateliê aberto como interface da produção artística em esfera pública: experiências do atelier subterrânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18., 2009, Salvador. *Anais*. Salvador: ANPAP/ EDUFBA, 2009. CD-ROM. ISSN: 2175-8220

KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Toward a geography of art.* Chicago: University of Chicago Press, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo, Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. *One place after another:* site-specific art and locational identity*.* Cambridge/London: The MIT Press, 2002.

LEILA Danziger: Edifício Líbano. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, 2012. Catálogo de exposição.

LEILA Danziger: todos os nomes da melancolia. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. Catálogo de exposição.

LISPECTOR, Clarice. *Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). *O espaço da diferença.* Campinas: Papirus, 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*: *vol. 3*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2., n. 3, 1998.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido:* no caminho de Swann*.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALLES, Laurita. Dos objetos e da escultura. *Revista Mackenzie Educação, Arte e História da Cultura*, ano 3/4, n. 3/4, p. 89-95, 2003/2004.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço.* São Paulo: Edusp, 1996.

SEVERO, André. *Consciência errante*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

SMITHSON, Robert. “The monuments of Passaic”. *Artforum*, dezembro, 1967, p.48.

SOUZA, Marcelo. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. (Org.) *Geografia:* conceitos e temas*.* Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

TIBERGHIEN, Gilles. Cabanas. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 228-243, 2003.

_____. *Land Art.* Paris: Éditions Carré, 1993.

_____. A república dos sonhos. In: ENCONTRO DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. *Subjetividade,utopias e fabulações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.