

IARA FREIBERG

ATRAVESSAMENTOS

AXIOMAS IMPROVÁVEIS

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

São Paulo, 2017

ATRAVESSAMENTOS

AXIOMAS IMPROVÁVEIS

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

IARA FREIBERG

ATRAVESSAMENTOS

AXIOMAS IMPROVÁVEIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais
Área de concentração: Poéticas Visuais
Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Costa Gross

São Paulo, 2017

RESUMO

Este trabalho se propõe como formulação de um glossário pessoal, a partir de uma coleção de elementos diversos agenciados como pensamento sobre minha forma de produzir.

Imagens de muitas naturezas (trabalhos próprios, obras de outros artistas, fotografias, gráficos, esquemas, etc.) e textos de diversas origens (escritos de artistas, artigos teóricos, relatos literários, descrições técnicas e textos próprios) são aqui articulados de forma subjetiva, estabelecendo conexões e relações que visam mapear e mostrar o processo por meio do qual crio minhas intervenções. São escolhas baseadas em interesses pessoais, em afinidades com o conteúdo de cada uma das obras originais, mas também em relações movidas por afetos diretamente ligados a meu trabalho.

Entendo este glossário como rede, nuvem, dispositivo, agenciamento dos elementos da coleção – um trabalho em processo, aberto, inacabado e inacabável, em permanente modificação e crescimento, que encontra nesta versão uma configuração provisória. Não busco, então, impor um discurso preciso nem uma narrativa específica, linear e cronológica. Nem procuro fazer análises teóricas ou propor definições, mas sim possibilitar e provocar encontros. Pretendo, enfim, convidar o leitor a diversas possíveis navegações e sobrevoos.

Palavras-chave: Arte. Coleção. Espaço. Glossário. Intervenção artística. Mapa. Rede. Rizoma.

ABSTRACT

This work is proposed as the formulation of a personal glossary from a collection of diverse elements articulated as a reverberation of my way of producing.

Images of many natures (my own works, works of other artists, photographs, diagrams, schemes, etc.) and texts of diverse origins (artists' writings, theoretical articles, literary stories, technical descriptions and my own texts) are here articulated subjectively, establishing connections and relationships that aim to map and present the process through which I create my interventions. They are choices based on personal interests, on affinities with the content of each of the original works, but also related to affections directly linked to my work.

I understand this glossary as a net, a cloud, a device, assembly of elements from the collection – a work in progress, open, unfinished and unfinishable, constantly changing and growing, which finds in this version a provisional configuration. Thus, I do not pursue to impose a precise discourse or a specific narrative, linear and chronological. Neither do I intend to make theoretical analyses, nor to propose definitions, but to enable and provoke encounters. Ultimately, I wish to invite the reader to various possible navigations and over flights.

Keywords: Art. Art Intervention. Collection. Glossary. Map. Net. Rhizome. Space.

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
Mil platôs (1980) (p.10)

Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.

JULIO CORTÁZAR
"Del lado de allá"
em *Rayuela* (1963) (p.206)

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el cielo, hasta entrar en el Cielo (Et tous nos amours, sollozó Emmanuèle boca abajo), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie a aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (Je n'oublierai pas le temps des cerises, pataleó Emmanuèle en el suelo) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato.

* ver citação de Daniel Buren
no verbete A LETRA (p.140)

ROLAND BARTHES
Fragments d'un discours amoureux
(1977)

Ao embarcar nesta viagem, me perguntei qual seria o formato deste texto e seu objetivo. O que seria um texto sobre a prática que desse conta de discorrer sobre os temas sem descrever as obras? Qual seria esse texto? E qual seria seu lugar?*

Para isso, serviram-me como base inicial os relatos de outros artistas, esses que, em primeira pessoa, tentam elucidar um sentido para aquilo que, inicialmente, surge de forma mais intuitiva – algo da ordem do desejo e da inquietação –, formulando novas relações para as mais diversas questões, permitindo que sejam estabelecidos nós inusitados, novas tensões, suspeitas que antes não tinham lugar.

*Ao ir buscando a forma desse texto, deparei-me com diferentes trabalhos que lidam com a compilação e organização de informações e me encantei com os dicionários, atlas, enciclopédias de todos os tipos. Escolho aqui o glossário como modelo de organização para estes pensamentos. Nesta apresentação, tomo emprestadas as palavras de Roland Barthes em seu livro *Fragments de um discurso amoroso*, como fio condutor e obra irmã sobre a qual me apoio para pensar este formato. Essa obra atravessa este texto introdutório como ferramenta que explica o uso do dispositivo do dicionário/glossário como estruturante deste trabalho.*

Interessa-me o formato do glossário que, por um lado, permite reunir um conjunto de verbetes explicativos que se debruçam sobre um assunto ou área específicos sem contudo formar um texto único e uniforme e, por outro, os organiza de maneira não hierárquica, por meio de um critério “neutro” – a ordem alfabética –, tornando-o um tipo de manual ou dicionário temático. Essa organização me interessa principalmente por permitir romper com uma única leitura linear, não impondo aos conjuntos de informações nem uma ordem de importância, nem um início e um fim pré-determinados.

ROLAND BARTHES
 “Como é feito este livro”
 em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) (p.18)

“É próprio mesmo desse discurso que suas figuras não possam *se arrumar*: se ordenar, fazer um caminho, concorrer para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas. [...] para desencorajar a tentação do sentido era necessário escolher uma ordem *totalmente insignificante*. Submeteu-se assim a sucessão de figuras (inevitável pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) a dois arbitrários conjugados: o da nomenclatura e o do alfabeto. Cada um desses arbitrários é no entanto atenuado: um pela razão semântica (entre todos os nomes do dicionário, uma figura só pode receber dois ou três), o outro pela convenção milenar que estabelece a ordem do nosso alfabeto. Evitaram-se assim as artimanhas do puro acaso que bem poderiam ter produzido sequências lógicas; pois não se deve, diz um matemático, ‘subestimar a força do acaso para engendrar monstros’.”

Assim, aproprio-me desse dispositivo na tentativa de organizar um glossário pessoal, formado a partir da coleção dos variados elementos que reconheço como formadores de meu repertório de trabalho, com o qual seja possível mapear parte de meu pensamento.

Há duas ideias-base que guiam todo este trabalho (tanto em seu conteúdo quanto em seu formato atual): a coleção e a rede. Os verbetes são construídos a partir de uma coleção compilada ao longo dos anos, conformada por imagens de muitas naturezas (trabalhos próprios, obras de outros artistas, fotografias, gráficos, esquemas, etc.) e textos de diversas origens (escritos de artistas, artigos teóricos, relatos literários, descrições técnicas e textos próprios), material com o qual estabeleço conexões e relações que tentam de alguma maneira mostrar o processo por meio do qual crio minhas intervenções.

Embora alguns de meus trabalhos apareçam pontualmente ao longo do glossário, colaborando para a construção de pensamentos mais amplos, há cinco verbetes dedicados exclusivamente a intervenções de minha autoria. São os verbetes que levam por nome o títulos dos trabalhos: Elevação, Flutuação, Incisão Luz, Infiltração e Nenhum lugar.

Cada um deles é dedicado a uma única intervenção com a intenção de descrevê-la em profundidade, contemplando inclusive o processo de criação e montagem de cada projeto. Tanto as cinco intervenções dos verbetes específicos quanto todos os demais trabalhos de minha autoria citados ao longo deste glossário são identificados com o símbolo [■]. Os cinco verbetes específicos têm um protagonismo especial e reverberam ao longo de todo o glossário.

A escolha dos autores e obras selecionados é baseada em interesses pessoais, em afinidades com o conteúdo de cada uma das obras originais, mas também em relações movidas por empatias diretamente ligadas a minha prática. Não tenho a intenção de analisar os autores, nem de determinar conexões teóricas e formais. As relações estabelecidas entre as diferentes obras são alianças afetivas que se dão por contiguidade.

“Podemos chamar essas frações de discurso de *figuras*. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido do grego: *σχημα*, não é o ‘esquema’; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso. [...] As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: ‘*Como isso é verdade!*’ ‘*Reconheço essa cena de linguagem*’. Para certas operações de sua arte, os linguistas se servem de uma coisa vaga: o sentimento linguístico, para constituir as figuras, não é preciso nada mais nada menos que este guia: o sentimento amoroso.”

ROLAND BARTHES
 “Como é feito este livro”
 em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) (p.14)

Para nomear os verbetes, escolho um grupo de termos diversos, com os quais não pretendo estabelecer critérios técnicos para o trabalho. Os títulos funcionam menos para balizar e explicar este glossário, e mais como guarda-chuvas amplos sob os quais é possível estabelecer conexões espontâneas, um tanto despidas de academicismos. Seleciono os títulos pela familiaridade com as questões que me inspiram, com os elementos que utilizo em minha prática e com as áreas nas quais me interessa

ROLAND BARTHES
 “Como é feito este livro”
 em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) (p.16)

* ver citação de Clarice Lispector
 no verbete A LETRA (p.144)

ROLAND BARTHES
 “Como é feito este livro”
 em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) (p.13)

interferir. Agrupo os blocos de informações sob títulos/verbetes mais subjetivos, por vezes dúbios, por vezes enigmáticos, que permitem diversas aglomerações de possíveis amizades ou alianças. Cada verbete tem autonomia e sugere diferentes possibilidades de leitura – o trabalho como um todo não pressupõe uma narrativa linear.

“Diz-se que só as palavras têm emprego, não as frases; mas no fundo de cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?) [...]. Essa frase mãe (aqui apenas postulada) não é uma frase completa, não é uma mensagem concluída. Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula. [...] Essas frases são matrizes de figuras, precisamente porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento, depois param, cumpriram seu papel. As palavras nunca são loucas (no máximo perversas), é a sintaxe que é louca: não é ao nível da frase que o sujeito procura seu lugar – e não o encontra * – ou encontra um lugar falso que lhe é imposto pela língua?”

Dessa forma, entendo este glossário como rede, nuvem, dispositivo, agenciamento dos elementos da coleção. Desenvolvo relatos únicos falando através de outras bocas e outras mãos que se juntam às minhas. Meu interesse é o de abrir portas e janelas para uma miríade de possíveis conexões a serem articuladas por mim e por quem lê este trabalho, ora intuitivamente, ora imaginativamente; ora de forma certa a partir do que é aqui apresentado, ora sonhando digressões pessoais que possam se sobrepor a isto como novos modos de organização.

“[...] devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.”

Ao longo da pesquisa em torno às ideias de coleção e de rede, além da importante presença referencial de Fragmentos de um discurso amoroso de Barthes, identifiquei-me com os seguintes autores que trabalham com essas questões e suas obras, que se tornaram importantes referências:

JULIO CORTÁZAR
Rayuela (1963)

“Tablero de dirección” (p.5)

JULIO CORTÁZAR
La vuelta al día en ochenta mundos
(1967)

“Así se empieza” (p.9)

WALTER BENJAMIN
Das Passagen-Werk (1927-1940)

GEORGES PEREC
Espèces d'espaces (1974)

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie
(1980)

Julio Cortázar trabalha a ideia de um livro não linear, que permite múltiplas narrativas, no Jogo da Amarelinha, organizado em duas partes paralelas que podem ser lidas linearmente ou entrecruzadas como digressões do autor. Dele, tomo emprestada, entre outras coisas, a ideia de indicar, ao final de cada capítulo, outros possíveis caminhos dentro do livro. Aproprio-me da descrição original de Cortázar: “À sua maneira, este livro é muitos livros”.

Em outro livro do mesmo autor, A volta ao dia em oitenta mundos, reconheço a ideia de coleção. Nele, Cortázar constrói narrativas criando conexões entre um conjunto distinto de textos próprios, textos de terceiros e diferentes imagens de referência, criando quase que um catálogo, acerca do qual comenta: “Citar é citar-se”.

Também Walter Benjamin, no Livro das passagens, procede compilando diversos trechos de outros autores dispostos em relação uns aos outros; embora seja um livro inconcluso, sua apresentação no momento da publicação (organizada pelo editor Rolf Tiedemann) cria uma leitura formada por diversas camadas, apesar de expostas em forma linear.

No livro Espécies de espaços, de Georges Perec, identifico a construção de um livro-espaço. Nessa obra, o autor, embora ainda trabalhando o texto como conteúdo literário e literal, constrói a ideia de espaço ao longo de suas páginas, tanto no assunto, como em sua forma. Nele, reconheço a ideia de que um texto pode acontecer no espaço, pode se desenvolver no espaço, pode ele mesmo ser espaço.

Há, por fim, neste trabalho, uma forte afinidade com a ideia de rizoma proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari em Mil platôs, essa rede sem início nem fim, formada de elementos sem relações hierárquicas que podem ser agenciados dos modos mais surpreendentes e livres. Essa noção se apresenta como mais do que um parentesco para este trabalho, vindo auxiliar minha própria forma de produzir:

“Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. [...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
"Introdução: Rizoma"
em *Mil platôs* (1980) (pp.30-31)

um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado, não hierárquico e não significante".

Assim, interessa-me propor aqui, mais do que tudo, um dispositivo aberto, inacabado e inacabável, que possa estar em permanente processo de modificação e crescimento. Que não seja fixo, que permita não apenas acréscimos, mas inversões, mudanças, contradições, desvios, retornos. E que nele seja possível estar sempre à procura e ao encontro.

ATRAVRESSAMENTOS

AXIOMAS IMPROVÁVEIS

Axioma: Afirmação que não exige prova para que se considere verdadeira. Proposição tão evidente que não precisa ser demonstrada.

* o termo “axiomas improváveis” é emprestado de um depoimento (2010) de Francis Alÿs encontrado no livro *Numa dada situação*.

ver citação original no verbete A LETRA (p.140)

INSTRUÇÕES DE LEITURA

Este trabalho é organizado em três principais blocos de textos:

1. Corpo de citações:

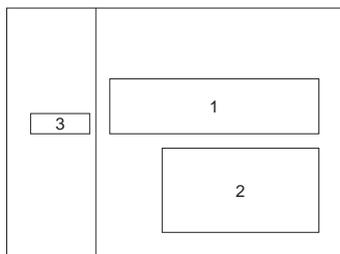
Textos que conformam o maior grupo de leitura (localizados no campo da direita, referente ao corpo de textos do trabalho, compõem a extensão que ocupa a largura total dessa parte da página)

2. Corpo de textos próprios:

Textos de minha autoria, em forma de depoimentos, que “costuram” as citações (localizados no mesmo campo da direita, compõem a extensão de textos em *itálico* recuados para a direita)

3. Notas técnicas:

Informações técnicas referentes ao conteúdo da respectiva página, podendo-se encontrar entre elas tanto dados bibliográficos, quanto legendas de obras e pequenas explicações necessárias a modo de notas (localizadas na barra lateral à esquerda na página, correspondente à área “técnica” do trabalho)



■ trabalhos de minha autoria

Observação:

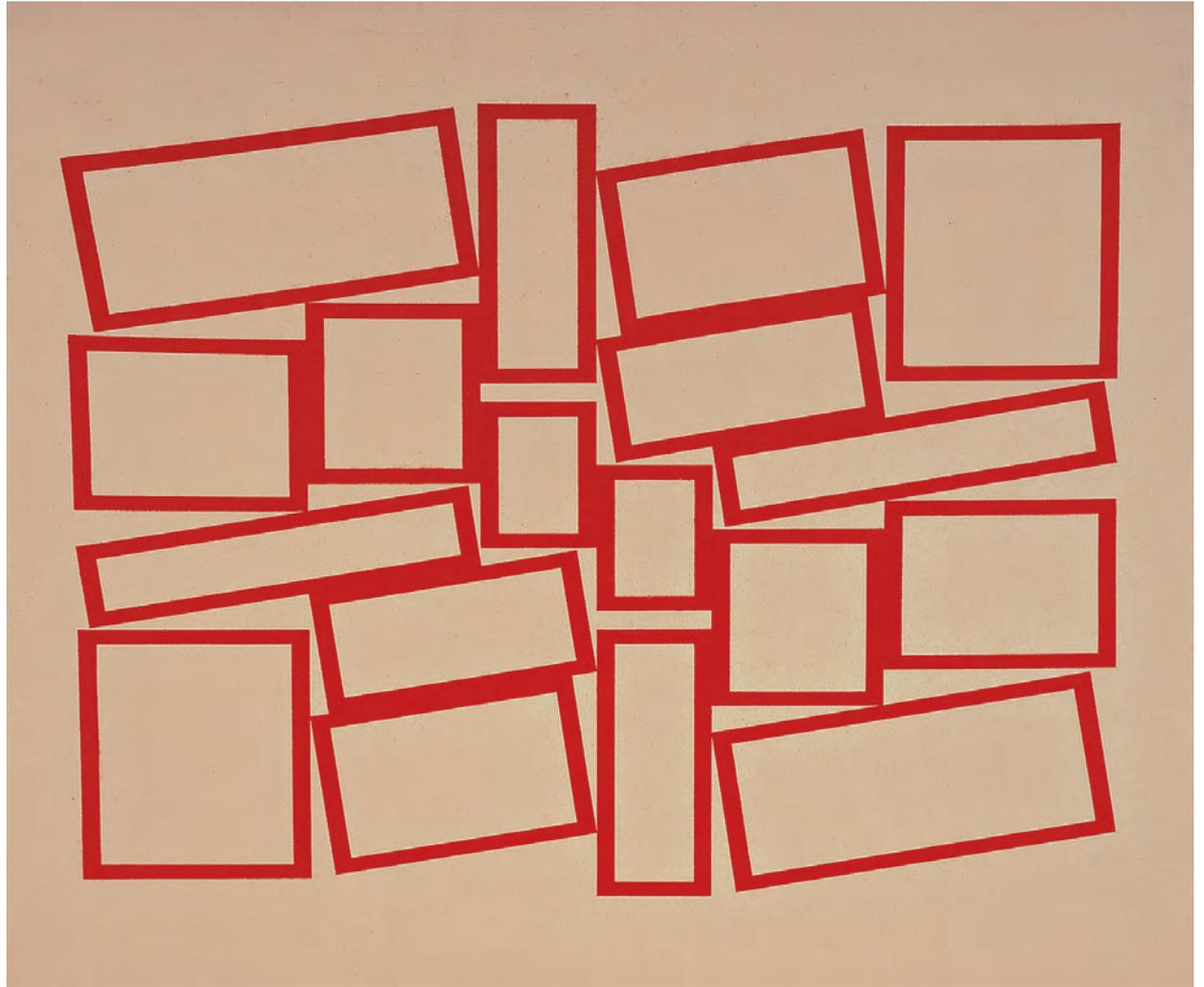
Todas as citações retiradas de textos em idioma original (ou um terceiro idioma) que aparecem aqui em português têm tradução minha

GLOSSÁRIO

AQUÉM/ALÉM	15
ATRAVESSAMENTOS	19
O CARTÓGRAFO	20
A CASA	27
CIDADE	34
A COISA	39
CONSTELAÇÃO	45
O CORPO E O ESPAÇO	51
CORPO SEM ESPESSURA	62
CORTE	63
DESLOCAMENTOS	73
ELEVAÇÃO	76
ENTRE-LUGAR	82
ESPAÇO	89
ESPELHO MEU	90
FLUTUAÇÃO	100
FORMA	109
IMPLICAÇÕES DO LUGAR	116
INCISÃO LUZ	125
INFILTRAÇÃO	131
A LETRA	137
LUGARES PERTURBADOS	145
NENHUM LUGAR	156
OCO	164
RASTRO	173
RETORNO	177
TERRENOS	179
VIZINHO	187
ÍNDICE DE TEXTOS	192
ÍNDICE DE IMAGENS	195
ÍNDICE ONOMÁSTICO	201
REFERÊNCIAS	205
AGRADECIMENTOS	208

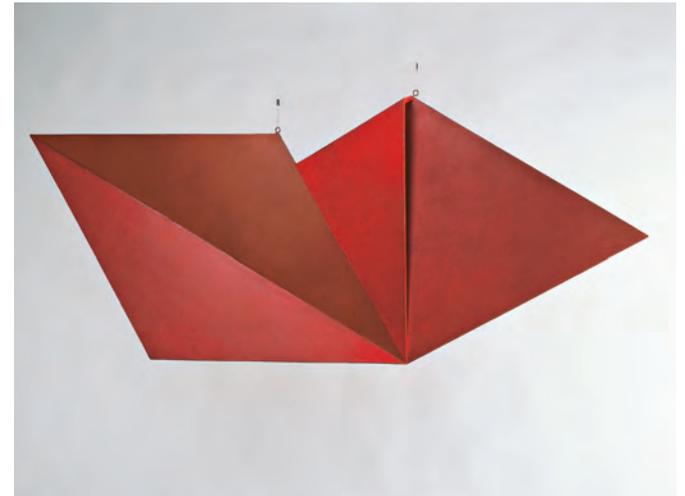
GLOSSÁRIO

HELIO OITICICA
Metaesquema
1958



AQUÉM / ALÉM

HELIO OITICICA
Relevo espacial (vermelho)
1960



HELIO OITICICA
Relevo espacial (amarelo)
1960



HÉLIO OITICICA
Bólide B11 Bólide Caixa 9
1964



HELIO OITICICA
Penetrável PN1
1960





HELIO OITICICA
Grande Núcleo NC6 e NC3
1960-1966



VER TAMBÉM:
A COISA
O CORPO E O ESPAÇO
ESPELHO MEU
FORMA
TERRENOS

ACONTECIMENTO
APONTAR
ARQUITETURA
ARTICULAÇÃO
CAMADA
CIDADE
CORPO
DERIVA
DESESTABILIZAÇÃO
DESIGNAR
DESLOCAMENTO
DESOBEDIÊNCIA/DESORDEM
DESVIO
DISPERSÃO x CONVERGÊNCIA
ENTRE-LUGAR
ESPACIALIZAÇÃO
ESPAÇO
ESPESSURA
ESTRANHAMENTO
FICÇÃO/FICÇÕES
INSERÇÃO
INTERVENÇÃO
LABIRINTO
LUGAR-ACONTECIMENTO
MAPA
MARCA
MEMÓRIA
PELE
PERCEPÇÃO
PERCURSO
PERTURBAÇÃO
PROJEÇÃO
RASTRO
REPRESENTAÇÃO
TEMPO/DURAÇÃO
TERRITÓRIO

VER TAMBÉM:
DESLOCAMENTOS
ESPAÇO
A LETRA



O CARTÓGRAFO

QIU ZHIJIE
 Map of Utopia [Mapa da Utopia]
 (da série Maps [Mapas])
 2012

QIU ZHIJIE
 2012

ALFRED KORZYBSKI

(frase enunciada pelo engenheiro, matemático e filósofo polonês, em 1931, num encontro da Associação Americana pelo Avanço da Ciência, em New Orleans, EUA)

O mapa não é o território

Alfred Korzybski

GEORGES PEREC

"La página"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.34)

Espaço inventário, espaço inventado: o espaço começa com esse mapa modelo [...].

Simulacro de espaço, simples pretexto com nomenclatura: mas se nem sequer faz falta fechar os olhos para este espaço suscitado pelas palavras, espaço de dicionário unicamente, espaço só do papel, se animar, povoar-se, encher-se.

GILLES DELEUZE

"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica*
(1993) (p.76)

Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto.

JORGE LUIS BORGES

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941)
em *Ficciones* (p.23)

Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica.

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI

"Introdução: Rizoma"
em *Mil platôs* (1980) (pp.20-21)

Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo".

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica* (1993) (p.73)

[...] os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração, porem de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam vôo.

Produzir, pensar, reflexionar como o cartógrafo, para quem a compreensão sobre o que se percebe no mundo pode ser transmitida como "interpretação" e "tradução" a partir de diversas ferramentas de transferência. Cada camada de mapeamento, mensurada e reinserida no mundo como discurso, se refere a uma aproximação específica sobre um aspecto singular. Assim, a reflexão se constrói por meio da soma de muitas camadas cartografadas da percepção do mundo.

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica* (1993) (p.78)

À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos. [...] E como os trajetos não são reais, assim como as devires não são imaginários, na sua reunião existe algo de único que só pertence à arte. A arte se define então como um processo impessoal onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor.

A criança não pára de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. Os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica.

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica* (1993) (p.73)

[...] O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento. Nada é mais instrutivo que os caminhos de crianças autistas, cujos mapas Deligny revela e superpõe, com suas linhas costumeiras, linhas erráticas, anéis, arrendimentos e recuos, todas as suas singularidades.

MICHEL FOUCAULT

"As heterotopias" (1966)
em *O corpo utópico*;
As heterotopias (p.20)

MARGARETH RAGO

Inventar outros espaços,
criar subjetividades libertárias
(2015) (p.12)

* ver citação de Michel Foucault
no verbete CONSTELAÇÃO (45)

GILLES DELEUZE

"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica* (1993) (p.79)

ÁLVARO LABARRÈRE

"A tertúlia" (2004)
citado por DAMIAN KRAUS
na revista digital *Alegrar*, nº1
(ver em Referências)

[...] esses contraespaços não são apenas invenção das crianças; acredito nisso muito simplesmente porque as crianças jamais inventam coisa alguma; são os homens, ao contrário, que inventaram as crianças, que lhes cochicharam seus maravilhosos segredos; e, em seguida, esses homens, esses adultos se espantam quando as crianças, por sua vez, buzinaem aos seus ouvidos. A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares.

[...] [Foucault] afirma que vivemos hoje na "era do espaço", da simultaneidade, da justaposição, do lado a lado, desde que a categoria de espaço deixou de subordinar-se à do tempo. [...] experimentamos o mundo muito mais "como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama", do que como uma grande via que se descobriria ao longo dos tempos.*

É como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, se superpõe ao mapa real cujos percursos ela transforma. Não é só a escultura, mas toda obra de arte, como a obra musical, que implica esses caminhos ou andamentos interiores: a escolha de tal ou qual caminho pode determinar a cada vez uma posição variável da obra no espaço. Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dioniso como o deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.

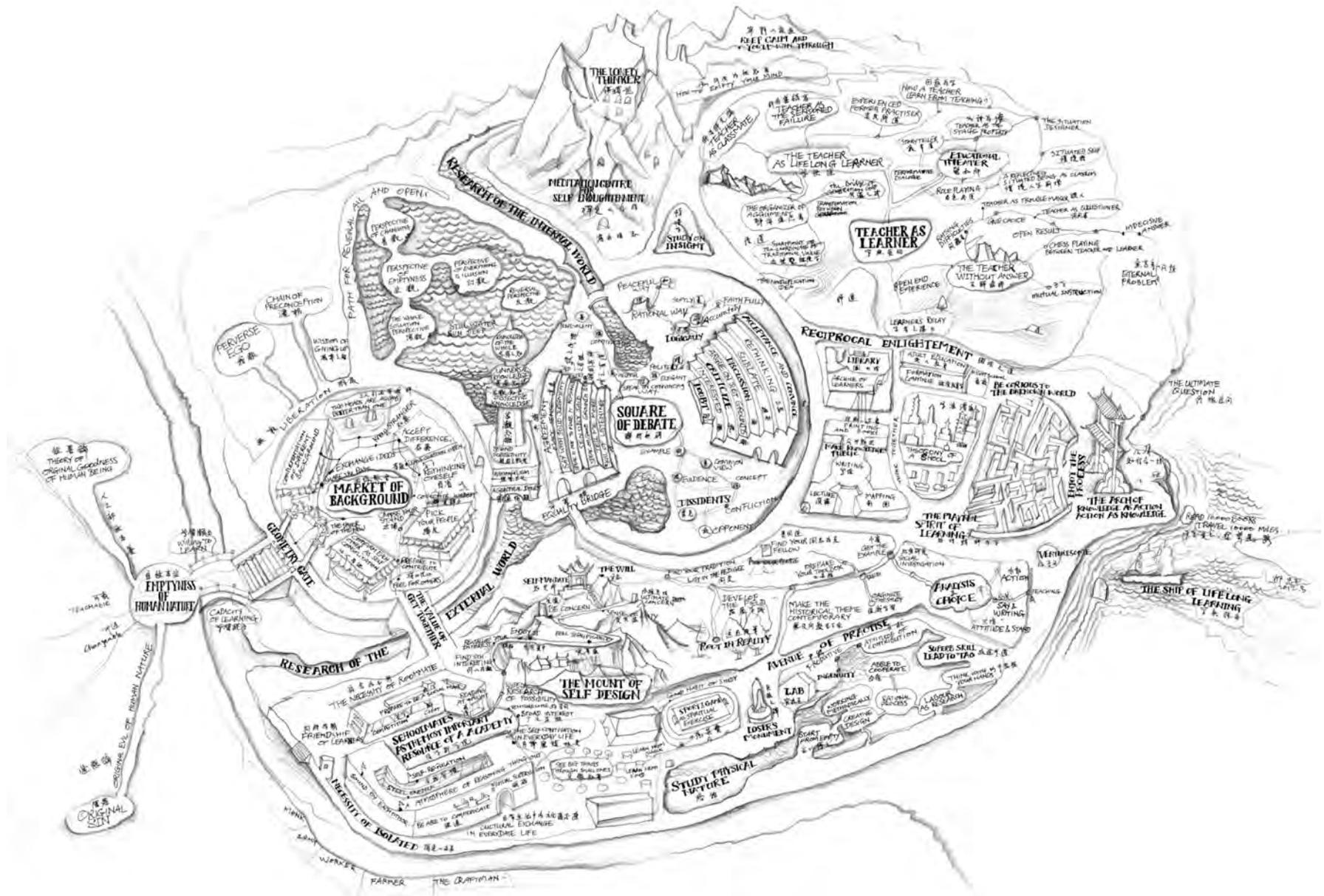
Um mapa existe em si mesmo ou sobre si mesmo, podendo existir, inclusive, como os nossos, prescindindo em absoluto da realidade. Logicamente, e para sermos sinceros, todo mapa existe independentemente daquilo que representa ou *pretende representar*. A originalidade de nossos mapas reside no fato de não *pretenderem* representar outro território nenhum... que não seja o do próprio mapa.

JORGE LUIS BORGES
"Del rigor en la ciencia" (1960)
em *Obras completas* (p.847)

GEORGES PEREC
"El mundo"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.120)

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma Cidade inteira, e o mapa do império, uma Província inteira. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, capítulo XIV, Lérída, 1658.)

[...] irredutível, imediato e tangível, o sentimento da concreção do mundo: algo claro, mais próximo a nós: não mais como um percurso que devemos voltar a fazer sem parar, não como uma corrida sem fim, um desafio que sempre temos que aceitar, não como o único pretexto de uma acumulação desesperadora, nem como ilusão de uma conquista, e sim como recuperação de um sentido, percepção de uma escrita terrestre, de uma geografia da qual havíamos esquecido que éramos os autores.



QIU ZHIJIE
 Map of the Academy
 [Mapa da Academia]
 (da série Maps [Mapas])
 2012

GEORGES PEREC
 "El cuarto"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.49)

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
 "The New Bauhaus and
 Space Relationships" (1937)
 em *Modern Sculpture Reader* (p.164)

GEORGES PEREC
 "El apartamento"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (pp.64-65)

GEORGES PEREC
 "El apartamento"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.64)

Pequeno pensamento plácido nº 2

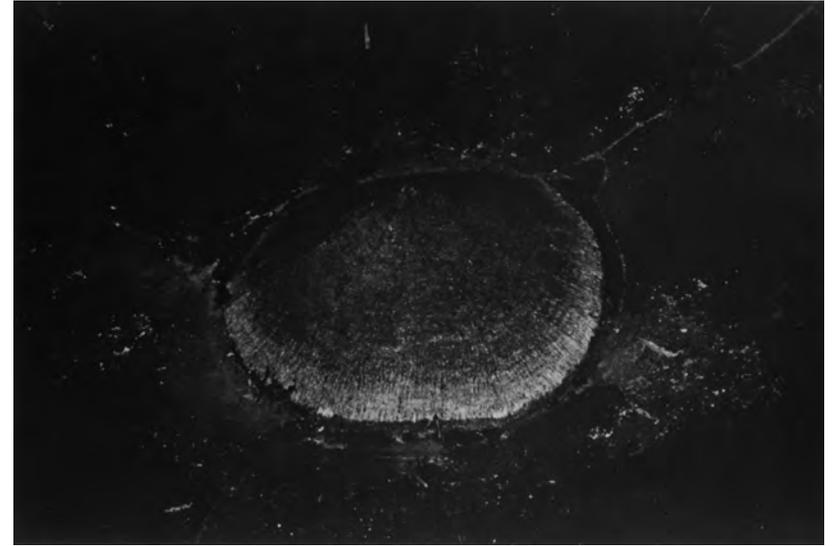
O tempo que passa (minha História) deposita resíduos que vão se acumulando: fotos, desenhos, carcaças de canetas marcadoras já há muito secas, pastas, copos perdidos e copos não retornados, embalagens de charutos, caixas, borrachas, postais, livros, pó e pequenas bugigangas: o que eu chamo de minha fortuna.

Georges Perec

[...] a arquitetura será entendida, não como um complexo de espaços interiores, não apenas como um abrigo do frio e do perigo, e não como um recinto fixo, como o arranjo inalterável de um cômodo, mas como uma criação governável para o domínio da vida, como um componente orgânico da vida. Um de seus componentes mais importantes é a organização do homem no espaço, tornando o espaço compreensível.

Não se trata de abrir ou não abrir sua porta, não se trata de "deixar sua chave na porta"; o problema não é que haja chaves ou não: se não houvesse portas, não haveria chaves.

A porta quebra o espaço, o cinde, impede a osmose, impõe as divisórias: por um lado, estou eu e *minha casa*, o privado, o doméstico (o espaço carregado com minhas propriedades: minha cama, meu tapete, minha mesa, minha máquina de escrever, meus livros, meus números incompletos de *La Nouvelle Revue Française...*), por outro lado, estão os outros, o mundo, o público, o político. Não pode-se ir de um ao outro deixando-se levar, não se passa de um ao outro nem num sentido nem no outro: é necessária uma senha, há que se cruzar o limiar, há que se demonstrar que se tem carta branca, há que se fazer um comunicação, como o prisioneiro que se comunica com o exterior.



CLAUDIA ANDUJAR
ambas:
Yanomami (da série *A casa*)
1974-1976

HENRI MATISSE
L'Atelier Rouge
[O ateliê vermelho]
1911



VINCENT VAN GOGH
La Chambre à Arles
[Quarto em Arles]
1889

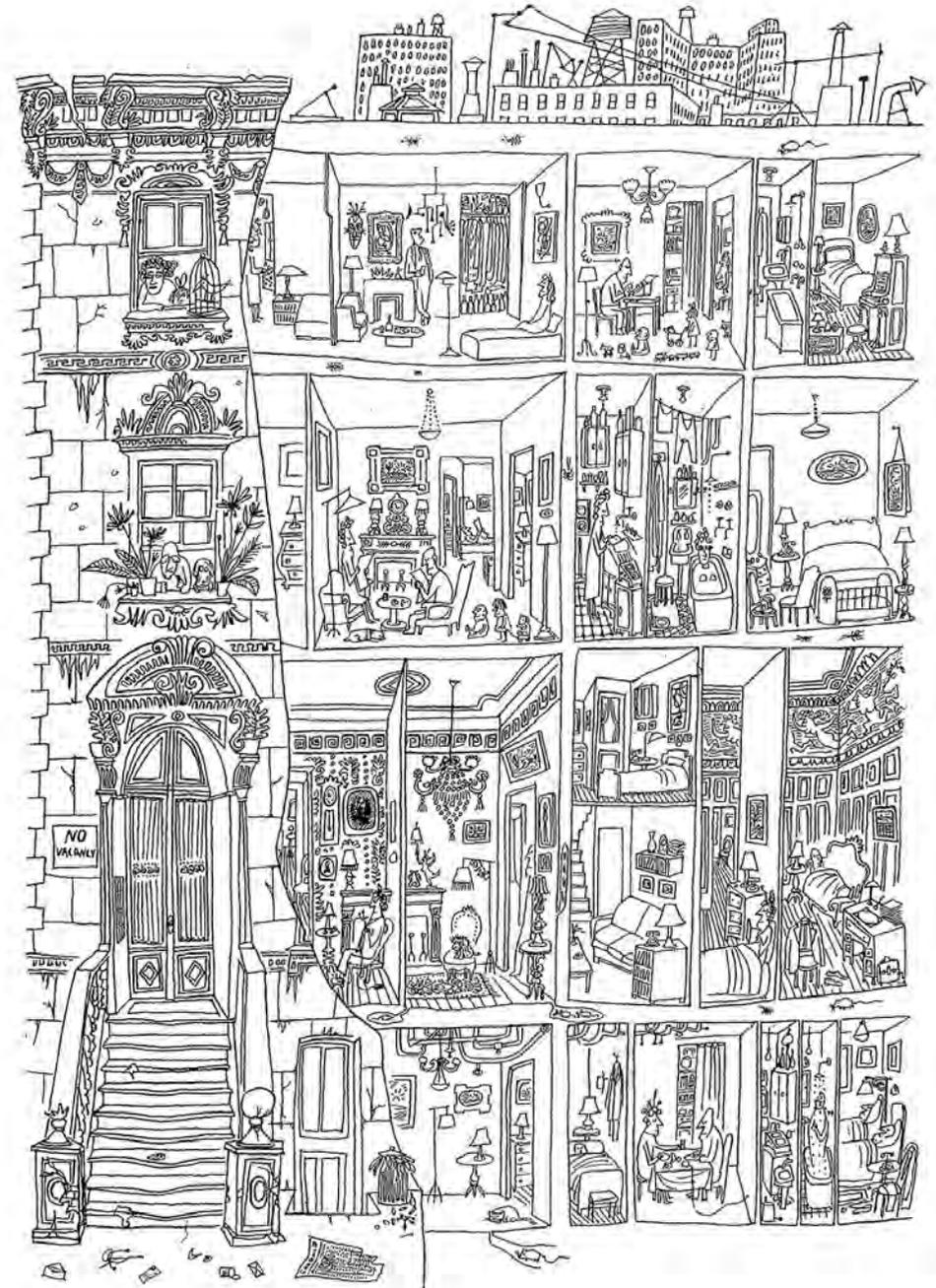


GEORGES PEREC
"El apartamento"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.68)

VINICIUS DE MORAES
Trecho da letra de *A casa*,
música escrita e composta
pelo poeta carioca em 1980

Penduro um quadro na parede. Logo esqueço que ali havia uma parede. Já não sei o que há por trás dessa parede, já não sei que há uma parede, já não sei que essa parede é uma parede, já não sei o que é isso de parede. Já não sei que no meu apartamento há paredes e que, se não houvesse paredes, não haveria apartamento. A parede já não é o que delimita e define o lugar no qual vivo, o que o separa dos outros lugares onde vivem os outros, já não é mais do que um suporte para o quadro. Mas também esqueço do quadro, já não olho para ele, já não sei olhá-lo. Pendurei o quadro na parede para esquecer que ali havia uma parede, mas, ao esquecer da parede, esqueço também do quadro. Há quadros porque há paredes. É necessário esquecer que há paredes e, para isso, não se encontrou nada melhor do que os quadros. Os quadros eliminam as paredes. Mas as paredes matam os quadros. Ou, se não, haveria que trocar continuamente, ou de parede, ou de quadro, pendurar constantemente outros quadros nas paredes, ou trocar o quadro de parede o tempo todo.

Era uma casa
Muito engraçada
Não tinha teto
Não tinha nada
Ninguém podia
Entrar nela não
Porque na casa
Não tinha chão
Ninguém podia
Dormir na rede
Porque a casa
Não tinha parede

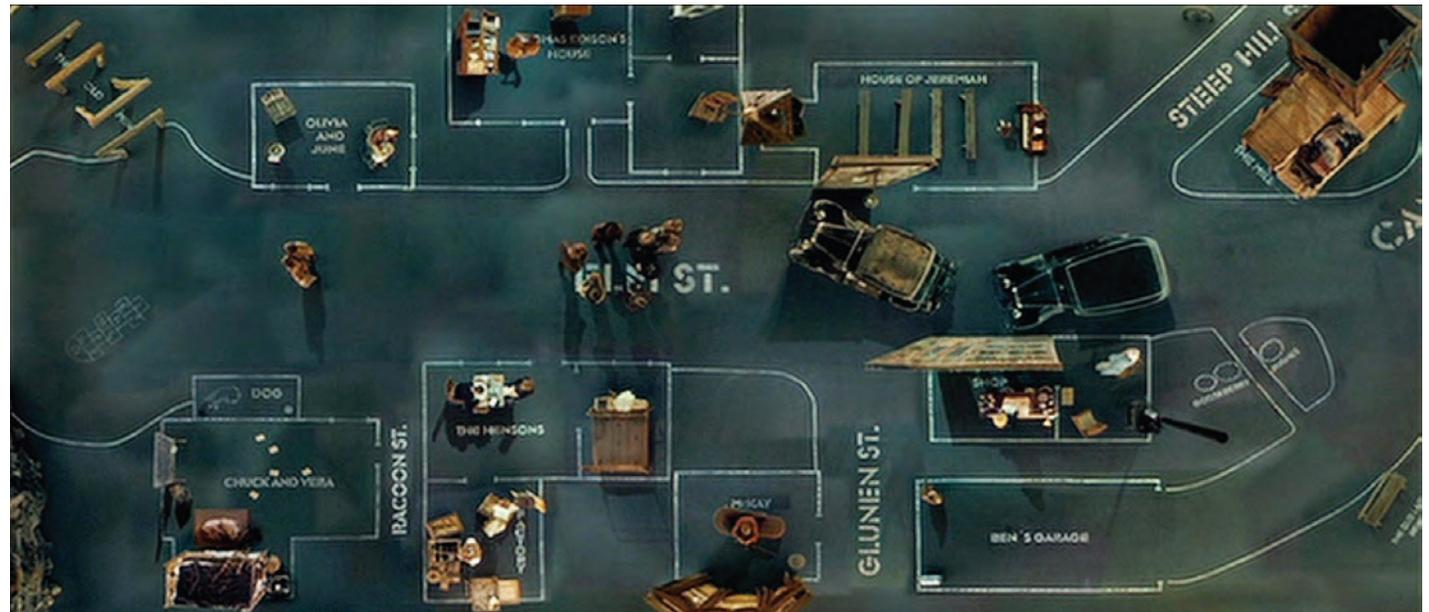


SAUL STEINBERG
The Art of Living [A arte de viver]
1949

GEORGES PEREC
"El apartamento"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.65)

Evidentemente, é difícil imaginar uma casa que não tenha portas. Um dia vi uma, há muitos anos, em Lansing, Michigan, Estados Unidos da América. Tinha sido construída por Frank Lloyd Wright: primeiro havia que seguir uma trilha suavemente sinuosa à esquerda da qual se elevava, muito progressivamente e inclusive com extrema indolência, uma leve inclinação que, oblíqua ao início, se aproximava pouco a pouco à vertical. Lentamente, como por acaso, sem pensar, sem que em nenhum momento se pudesse afirmar a percepção de uma espécie de transição, de corte, de passagem, de solução de continuidade, a trilha se tornava pedregosa, porque no início não havia mais do que grama e logo começavam a surgir as pedras entre a grama, e depois mais pedras, até se tornar uma rua ladrilhada e gramínea, embora à esquerda a inclinação do terreno começava a se parecer muito vagamente a uma mureta, logo a um muro em *opus incertum*. Depois aparecia uma espécie de telhado de clara-bóia praticamente inseparável da vegetação que o invadia. Mas de fato já era tarde para saber se estava-se fora ou dentro: ao fim da trilha, os ladrilhos estavam unidos pelas bordas e era o que se chama habitualmente de uma entrada, que desembocava diretamente em um gigantesco cômodo, uma de cujas prolongações terminava além disso num terraço enfeitado com uma grande piscina.

LARS VON TRIER
Still do filme *Dogville* (2003)



RICHARD SERRA
One Ton Prop (House of Cards)
 [Adereço de uma tonelada
 (Castelo de cartas)]
 1969



GEORGES PEREC
 "El espacio"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (pp.136-137)

O inabitável: o mar desaguadouro, as costas ouriçadas de arame farpado, a terra pelada, a terra ossário, os montes de carcaças, os rios lamacentos, as cidades nauseabundas

O inabitável: a arquitetura do desprezo e da frescura, a vanglória medíocre das torres e dos grandes edifícios, os milhares de pombais amontoados uns por cima dos outros, a mísera arrogância das sedes sociais

O inabitável: o reduzido, o irrespirável, o pequeno, o mesquinho, o estreito, o calculado justo no limite

O inabitável: os barracos de chapa, as cidades-farsa

O hostil, o cinza, o anônimo, o feio, os corredores do metrô, os banheiros públicos, os hangares, os estacionamentos, os centros de triagem, as bilheterias, os quartos de hotel

as fábricas, os quartéis, as prisões, os asilos, os hospícios, os institutos, as audiências, os pátios de escola

o espaço parcimonioso da propriedade privada, os recantos acondicionados, os arrogantes lofts, os modernos estúdios em seu ninho de verdor, as elegantes casas de final de semana, as recepções triplas, os vastos casarões a céu aberto, as vistas imbatíveis, orientação dupla, árvores, vigas, caráter, luxuosamente acondicionado por um decorador, sacada, telefone, iluminação natural, saguão, autêntica chaminé, galerias, pia dupla (inox), tranquilo e silencioso, jardim privado, pechincha expepcional

VER TAMBÉM:
 CIDADE
 O CORPO E O ESPAÇO
 DESLOCAMENTOS

PAULO LEMINSKI

"Quarenta clics em Curitiba" (1976)
em *Toda poesia* (p.20 e p.24)

GEORGES PEREC

"La ciudad"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.99)

WALTER BENJAMIN

"Primeiros esboços / Passagens
parisienses <II>"
em *Passagens* (1927-1940) (p.959)

*O olho da rua vê
o que não vê o seu.
Você, vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
você pensa que é você?*

Paulo Leminski

*Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.*

Paulo Leminski

Uma cidade: pedra, cimento, asfalto. Desconhecidos, monumentos, instituições.

Megalópoles. Cidades tentaculares. Artérias. Multidões.

Formigueiros?

O que é o coração de uma cidade? A alma de uma cidade? Por que se diz que uma cidade é bonita ou feia?

O que tem de bonito e de feio uma cidade? Como conhecer uma cidade? Como conhecermos nossa cidade?

E não é que a cidade já possui templos em demasia, monumentos, praças cercadas, santuários nacionais para poder adentrar inteira no sonho do passante a cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão? [...] Paisagem, é isso o que ela de fato se torna para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade divide-se claramente em dois pólos dialéticos: ora abre-se como paisagem, ora o circunda como uma sala. – E mais: aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo de dados inertes como de algo experienciado e vivido. (e^o, 1).

JULIO CORTÁZAR
"Verano en las colinas"
em *La vuelta as día en ochenta mundos*
(1967) (p.11)

Maneira simplíssima de destruir uma cidade:

Espera-se, escondido no pasto, que uma grande nuvem da espécie cúmulo se posicione sobre a cidade aborrecida.
Dispara-se então a flecha petrificadora, a nuvem se converte em mármore, e o resto não merece comentário.

LEÓN FERRARI
Autopista del sur [Autoestrada do sul]*
1982

* O título desta obra faz referência
ao conto homónimo de Julio Cortázar
(em *Todos los fuegos el fuego*, 1966)



JON WOOD, DAVID HULKS
e ALEX POTTS
comentário sobre o texto "The Urban
Revolution" (1970) de Henri Lefebvre
em *Modern Sculpture Reader*
(2007) (p.297)

PETER PÁL PELBART
"Laboratório Libertário" (2015)
no site Laboratório de sensibilidades
(ver em Referências)

DANIEL BUREN
"À força de descer à rua, poderá
a arte nela subir?" (1998)
em *Textos e entrevistas escolhidos*
(p.175)

DANIEL BUREN
"À força de descer à rua, poderá
a arte nela subir?" (1998)
em *Textos e entrevistas escolhidos*
(p.158)

[...] a rua - por um lado, dominada pela "organização neocapitalista do consumo" e seu "espetáculo de objetos" e, por outro, um espaço potencial de "desordem" que "está vivo" e dá lugar ao "teatro espontâneo" e a "eventos revolucionários".

Cabe destampar a imaginação biopolítica para que a cidade deixe de ser mero Parque Humano, de controle e seleção, de segregação e domesticação – é bom que seja também laboratório libertário, catapulta para formas inauditas de vida.

Trabalhar na rua, no espaço aberto da cidade, é transformá-la em laboratório do pensamento, aconteça ele como arte ou de qualquer outro modo, e pouco importa a diferença. Mas, para estabelecer esse diálogo, há de se abrir mão das noções do espaço privado e fechado, posto que é impossível fazer essa "transcrição". É necessário não exatamente se munir de estratégias diferentes, mas sim baixar a guarda para acessar esse outro que é o mundo exterior. Talvez seja a única maneira de aceder essas "outras armas" às quais se refere Buren:

A rua não é um terreno conquistado. Na melhor das hipóteses, é um terreno a conquistar, e para tanto, são necessárias outras armas que aquelas forjadas ao longo do século na tradição, por vezes complacente, dos museus.

De fato, se de um lado vemos designado como arte aquilo que se expõe no museu, segundo o poder único que este último se arroga, e que de certo modo persiste hoje na maioria dos casos, do outro lado, em compensação, no que se refere ao que é exposto na rua, é claro que esta não possui nenhum poder que lhe permita algo semelhante.

É mesmo engraçada a insistência sobre esse caráter público quando se menciona o que é exposto na rua, uma vez que, dentre todos os aspectos de uma obra extramuros, esse caráter é o mais evidente, ao passo que o termo "arte", tomado em sua acepção mais ampla, nem sempre o é?

CLAES OLDENBURG
 “Sou a favor de uma arte...” (1961)
 em *Escritos de artistas* (p.67)

Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte.

A ocupação do espaço público como ato político: instalar-se de alguma forma no espaço comum, ser consciente de sua existência e seu significado, apropriar-se dele.

Propor a ocupação do espaço público implica em instalar-se como indivíduo questionando um espaço coletivo, agir em nome do outro, com o outro ou contra o outro, sugerir/convidar o outro à ação.

[...] inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. [...] (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser “achada” pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro – é esta a posição ideal de uma obra – como fazem falta os parques! [...]. A experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que isolei na anonimidade de sua origem – existe aí como que uma “aproximação geral”: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade.

HÉLIO OITICICA
 “Programa ambiental”
 em *Aspiro ao grande labirinto*
 (1986) (pp.79-80)

Todo fato novo requer nova solução, nova abordagem. Por que não a arte na rua? Porém, totalmente repensada, revista e corrigida.

DANIEL BUREN
 “À força de descer à rua, poderá a arte nela subir?” (1998)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.176)

Em outras palavras, à força de descer à rua, poderá a arte nela subir, a ela ter acesso, nela se exibir?

DANIEL BUREN
 “À força de descer à rua, poderá
 a arte nela subir?” (1998)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.196)

DANIEL BUREN
 “À força de descer à rua, poderá
 a arte nela subir?” (1998)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.201)

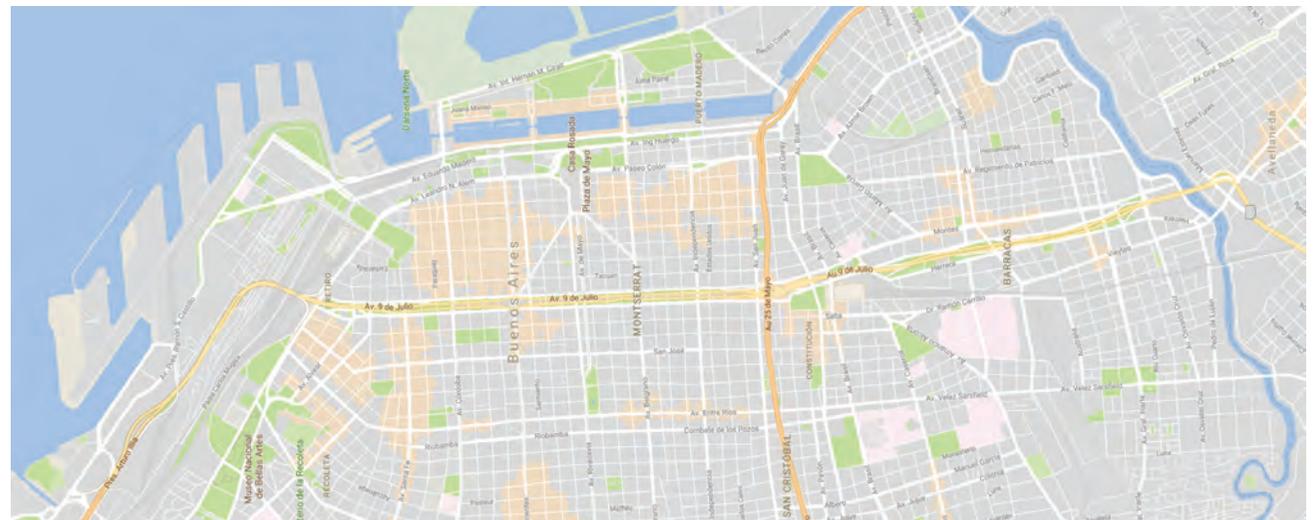
Mapa da cidade de Buenos Aires,
 Argentina (Google Maps)

VER TAMBÉM:
 O CARTÓGRAFO
 ENTRE-LUGAR
 ESPELHO MEU

Como integrar, à obra encomendada para o espaço urbano, a poluição visual circundante?
 O que vai custar à obra aceitar esse desafio? Qual a sua beleza? Como alcançá-la? Como partilhá-la?
 (...) E essa questão traz na sua esteira todas as outras.
 A quem se dirige a rua?
 O que podemos nos permitir?
 O que ela permite?
 O que ela pede?
 Haverá necessidade?
 Quando aceitar intervir?
 Por que fazê-lo?
 Quando será tarde demais?

Devemos compreender que o lugar público foi acidentado, e não se pode atualmente pedir ao artista digno desse nome que venha tentar pensar os ferimentos, lavar as paredes leprosas, esconder uma repugnante arquitetura, ou recolher os pedaços.

Devemos compreender que em certos casos é muito tarde para intervir.



ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE

“Imagem”
em *Dicionário filosófico*
(2001) (pp.298-299)

GUY AMADO

“Nenhum lugar” (2014)
em catálogo *Nenhum lugar* (p.14)

JEAN BAUDRILLARD

citado por Guy Amado no catálogo
Nenhum lugar (2014) (p.13)
(texto original: Jean Baudrillard.
O crime perfeito, 1995)

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE

“Ilusão”
em *Dicionário filosófico*
(2001) (p.298)

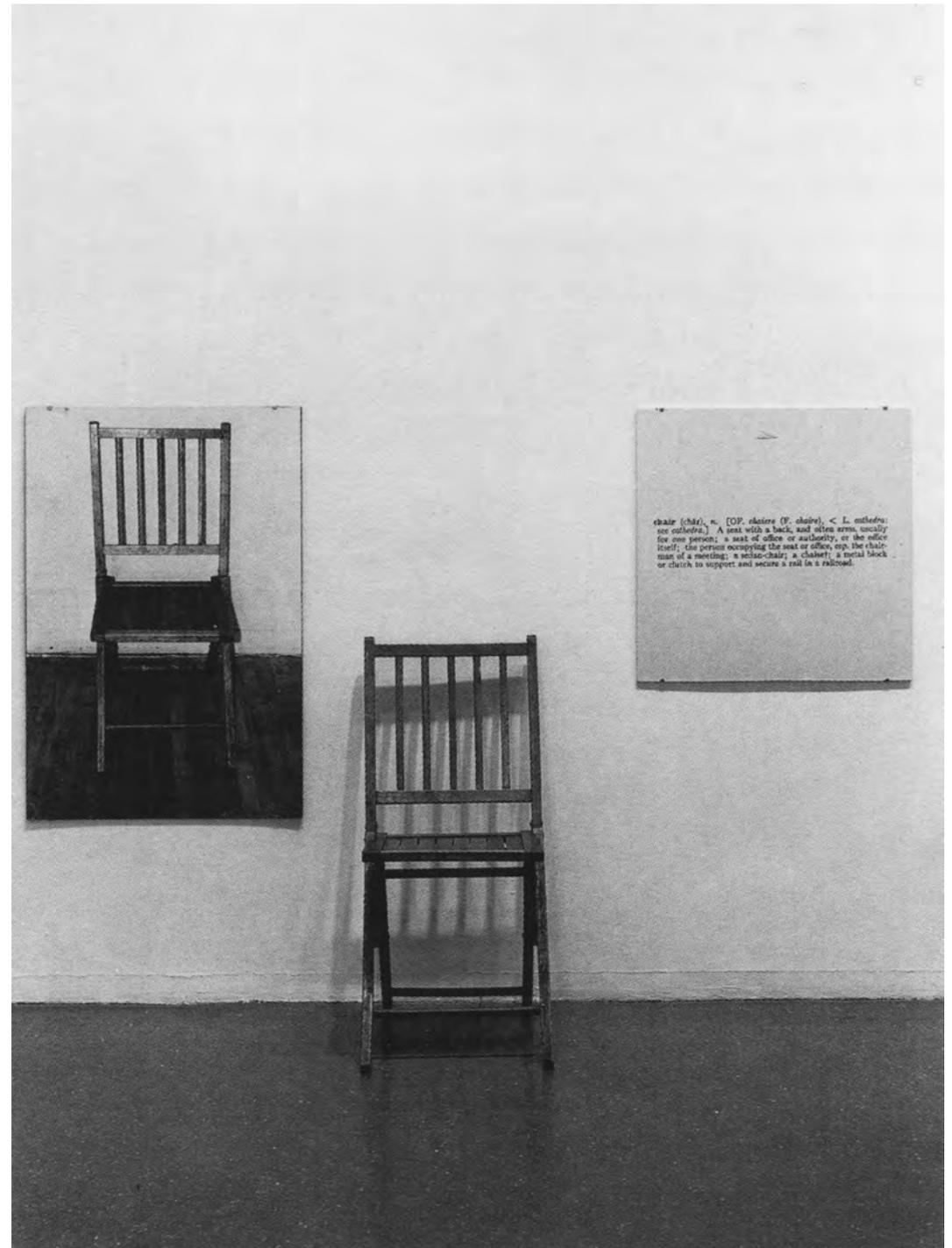
Imagem: Reprodução ou figuração sensível – seja ela material ou mental – de um objeto qualquer. O importante não é que esse objeto exista ou não realmente (podemos imaginar ou pintar tanto uma quimera quanto nosso vizinho), mas que seja figurável. Daí as metáforas, símbolos, alegorias e outras imagens (mas num sentido derivado), que visam representar o que não é imediatamente apresentável: por exemplo, uma balança para a justiça, uma pomba para a paz, um ancião ou um jovem para Deus.

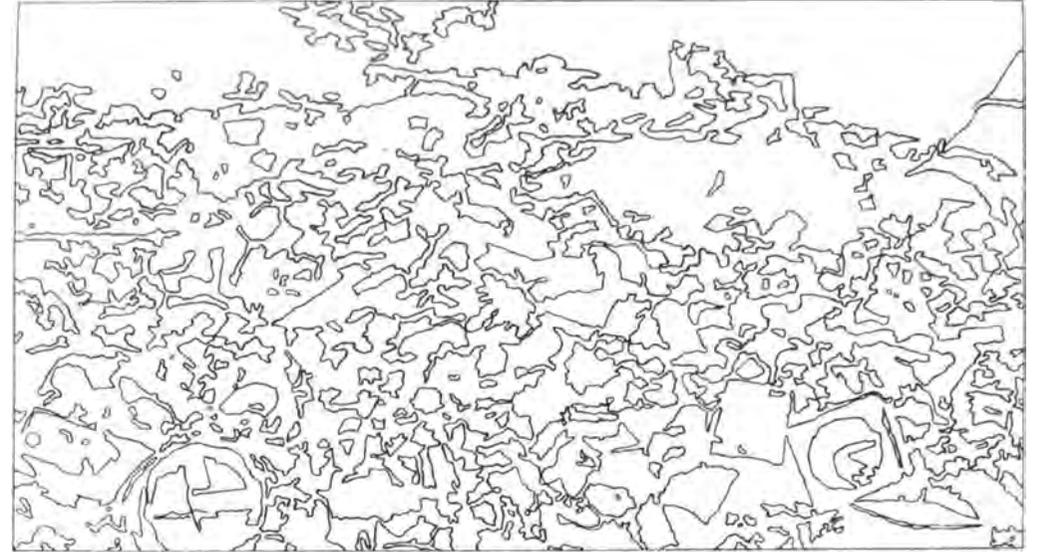
É essa mesma condição que nos leva afinal a produzir (e precisar de) imagens para a realização de algumas de nossas pulsões elementares, como o desejo e o sonho – no fundo, modos de reafirmação do lugar das coisas, e de nosso lugar nessa ordem.

[Ilusão que] não se opõe à realidade; ela é uma realidade, mais sutil, que rodeia a primeira com o signo de sua desapareição.

Não é a mesma coisa que um erro. É uma representação prisioneira do seu ponto de vista e que resiste até o conhecimento da própria falsidade: mesmo sabendo que a Terra gira em torno do Sol, vejo o Sol mover-se do leste para o oeste [...]. se o erro nada mais é do que uma privação de conhecimento (pelo que ele não e nada e se abole no verdadeiro), a ilusão seria antes um excesso de crença, de imaginação ou de subjetividade: é um pensamento que se explica menos pelo real que conheço do que pelo real que sou.

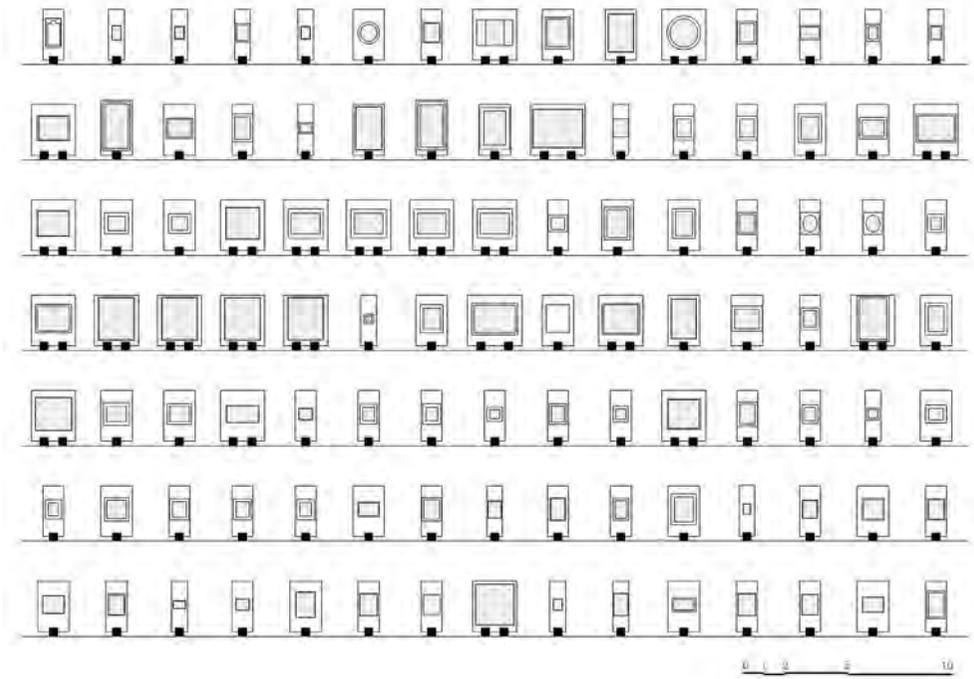
JOSEPH KOSUTH
One and Three Chairs
[Uma e três cadeiras]
1965





REGINA SILVEIRA
Lixo (série Registro)
1974

Elevações da nova versão dos cavaletes de vidro de LINA BO BARDI, desenvolvidos pelo estúdio METRO ARQUITETOS (São Paulo) para o Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2015

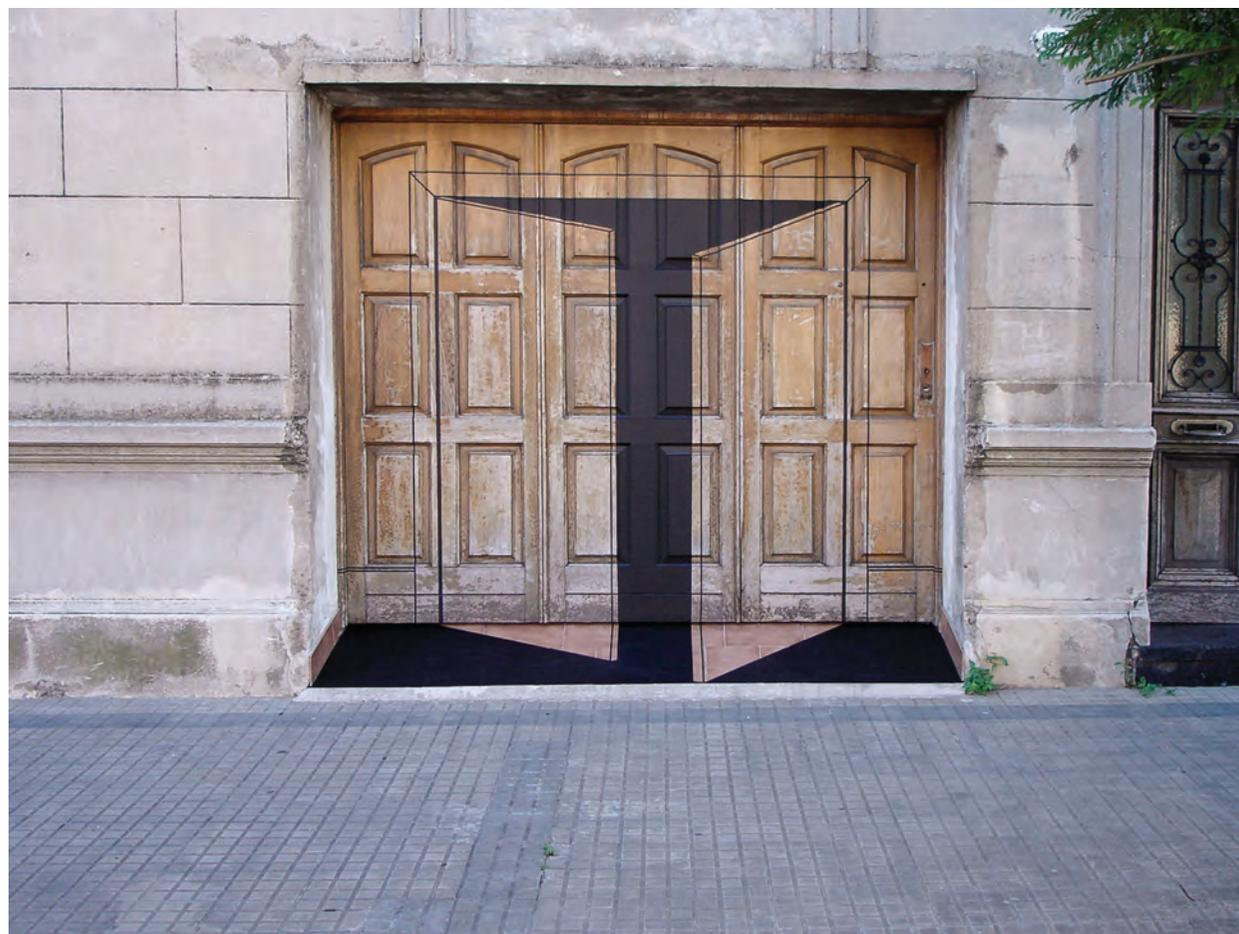


BERND e HILLA BECHER
Gas Tanks [Tanques de gás]
1965
Water Towers [Torres d'água]
1972



O desenho ou a fotografia aparecem, em meu trabalho, de uma forma ou de outra, como uma ilusão sobreposta ao “real”, mas não tenho nunca a intenção de camuflar o espaço de fato, existente e concreto, que lá se encontra.

Tampouco busco enganar, quando uso formas geométricas no espaço, é sempre explícita essa sugestão somada ao tangível, na tentativa de abrir um lugar onde o observador possa formular essa ilusão em sua percepção.



■
Ocupación Avellaneda
2006
(Buenos Aires, Argentina)

Intervenção realizada durante a residência artística “El Basilisco” (Bolsa Iberê Camargo)



■
Ocupación CCEBA
2006-2007
(Centro Cultural de España
en Buenos Aires, Argetina)

VER TAMBIÉN:
O CARTÓGRAFO
CONSTELAÇÃO
NENHUM LUGAR

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
 “Introdução: Rizoma”
 em *Mil Platôs* (1980) (p.35)

MICHEL FOUCAULT
 “Outros espaços” (1967)
 em *Estética: literatura e pintura,
 música e cinema* (pp.411-413)

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.

[...] Atualmente, o posicionamento substitui a extensão, que substituía a localização. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podemos descrevê-las como séries, organogramas, grades.

[...] Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos.

Constelação como uma formação flexível em número de elementos, localização e relações. Não rígida, não fixa, não determinada, não estável.

Constelação formada por uma coleção de elementos de número variável, de naturezas diversas, de diferentes origens. Constelação como relação de elementos sem hierarquia. Constelação com diversas possíveis articulações dos mesmos elementos.

Constelação como percurso sem início nem fim. Constelação com potência infinita, com potência ao infinito, se infinitas forem as fontes, se infinitas forem as horas, se infinito for o espaço onde pudermos espalhar os elementos ao longo do tempo para infinitamente articulá-los e rearticulá-los.

Assim, este glossário vem como desejo de constelação.

*Glossário como **coleção***

*Glossário como **rede***

*Glossário como **relação de nós***

*Glossário como **articulação***

*Glossário como **rizoma***

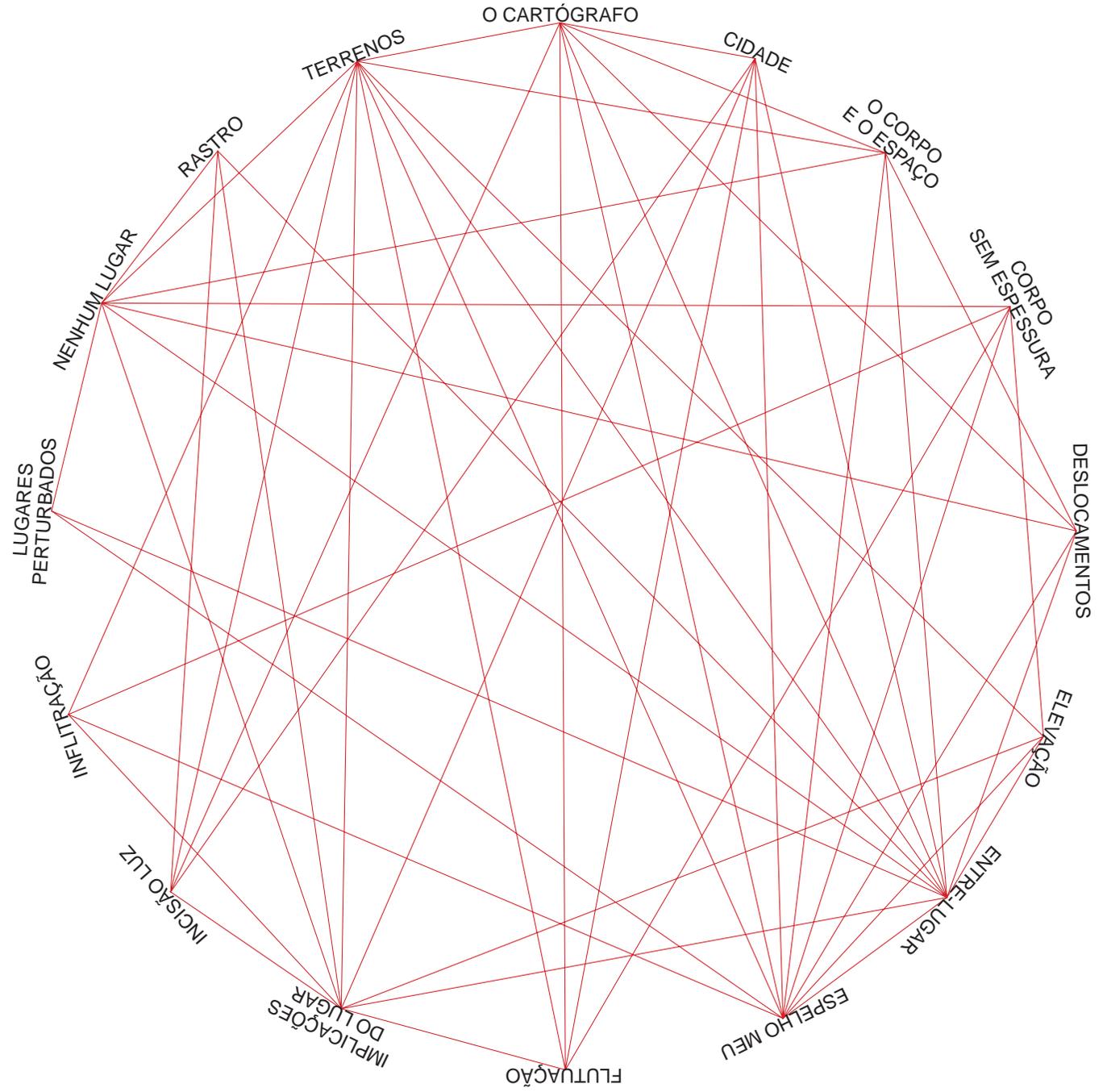
*Glossário como **nuvem***

*Glossário como **dispositivo***

*Glossário como **plataforma***

*Glossário como **potência***

*Glossário como **constelação***



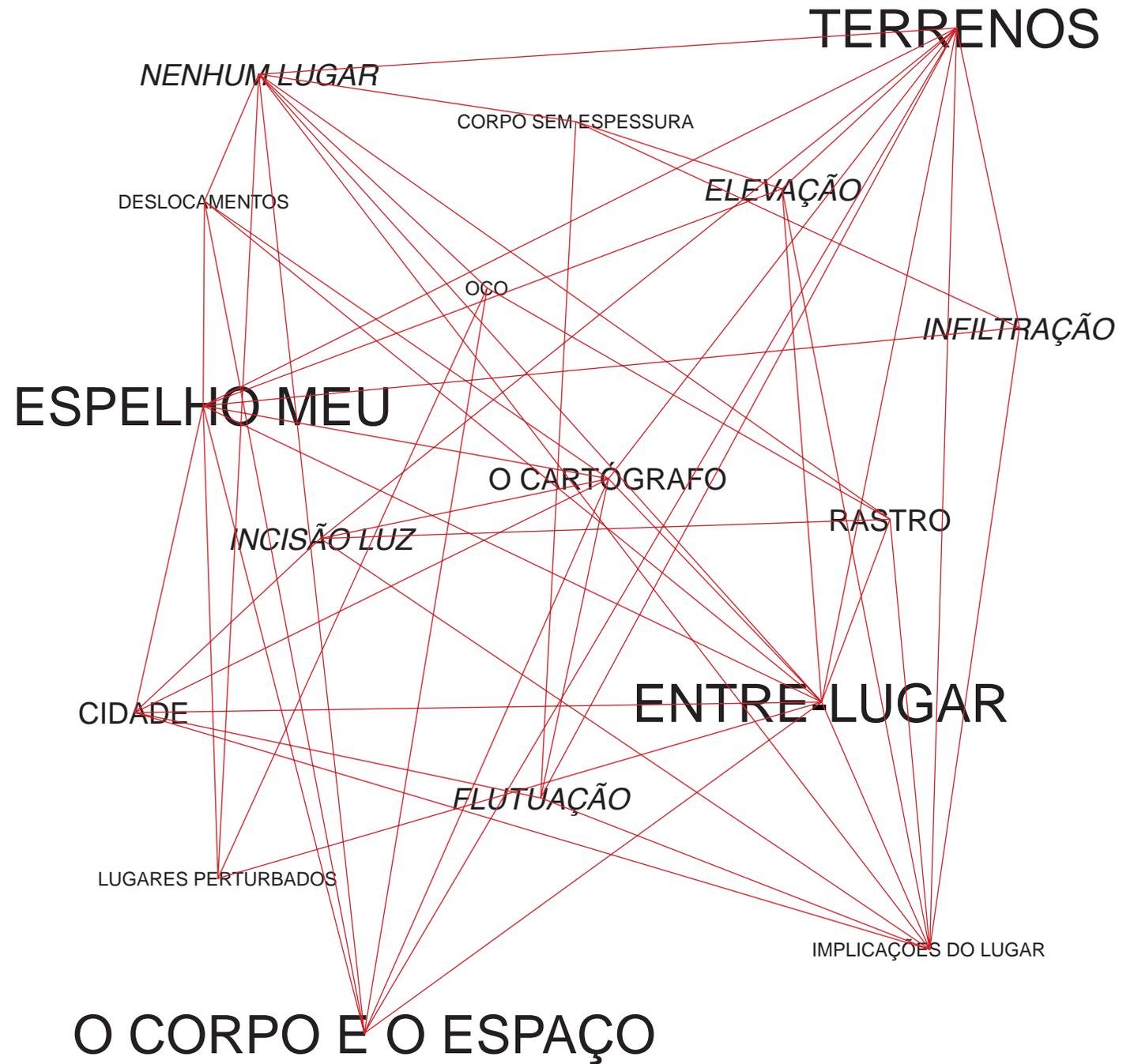
Possível esquema em círculo para as relações entre os elementos deste glossário

1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...] cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. [...]

3º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. [...] Nós não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida. [...] O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. [...]

4º - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. [...] Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. [...] Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização. [...]

5º e 6º - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. [...] Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”.



Possível esquema em rede para as relações entre os elementos deste glossário

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
"Introdução: Rizoma"
em *Mil platôs* (1980) (p.32)

O que existe são os agenciamentos maquínicos de desejo assim como os agenciamentos coletivos de enunciação. [...] Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores.

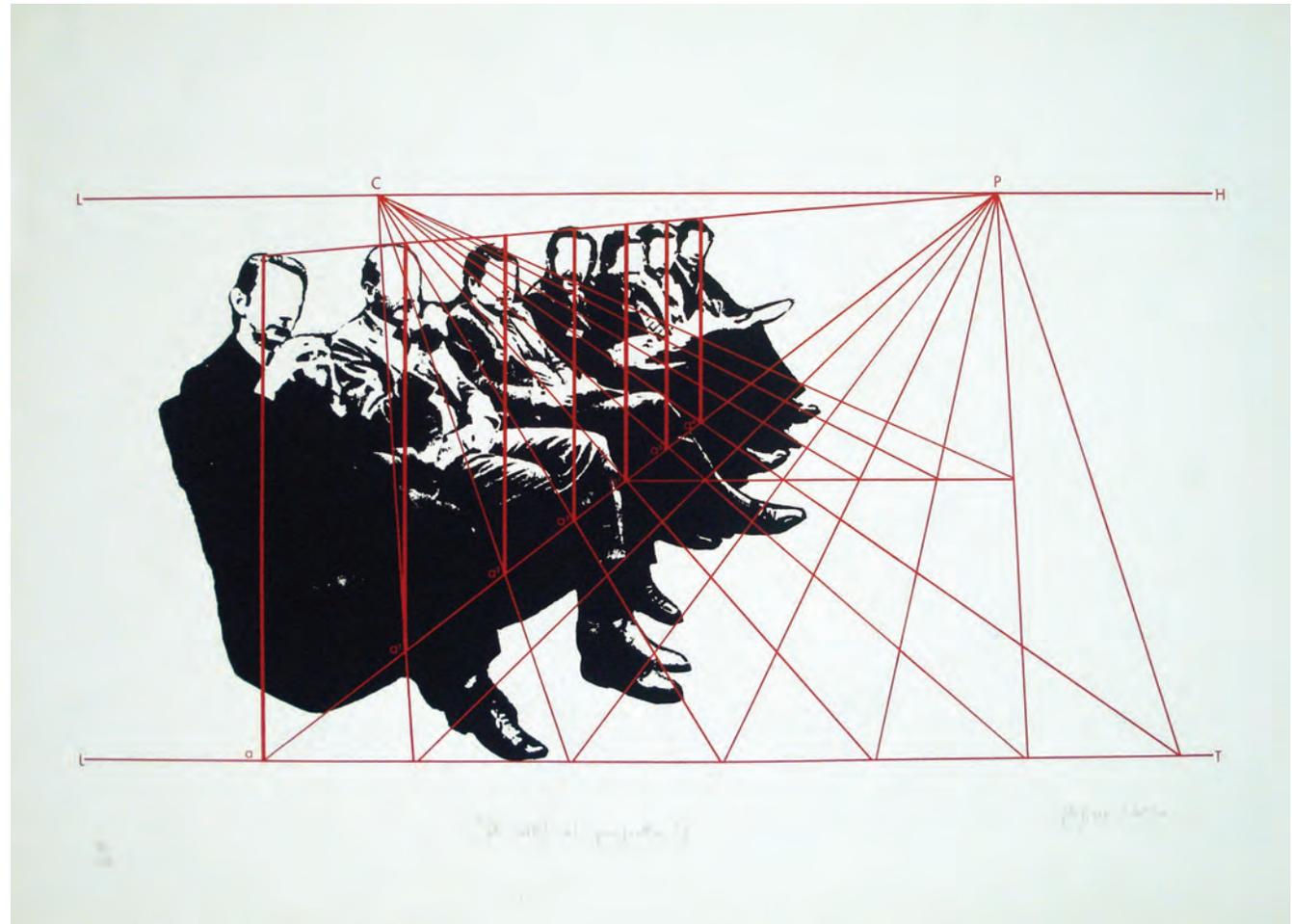
Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. [...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidias. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. [...] Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo. [...] pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
"Introdução: Rizoma"
em *Mil platôs* (1980) (pp.30-32)

VER TAMBÉM:
A COISA
A LETRA

MICHEL FOUCAULT
"O corpo utópico" (1966)
em *O corpo utópico;*
As heterotopias (p.7)

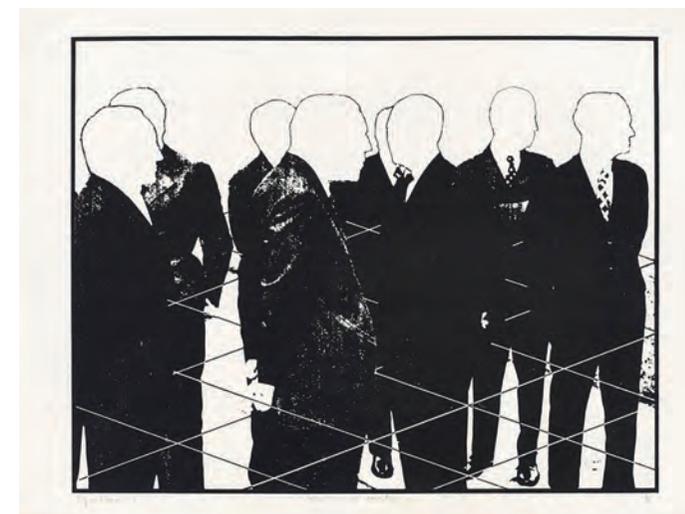
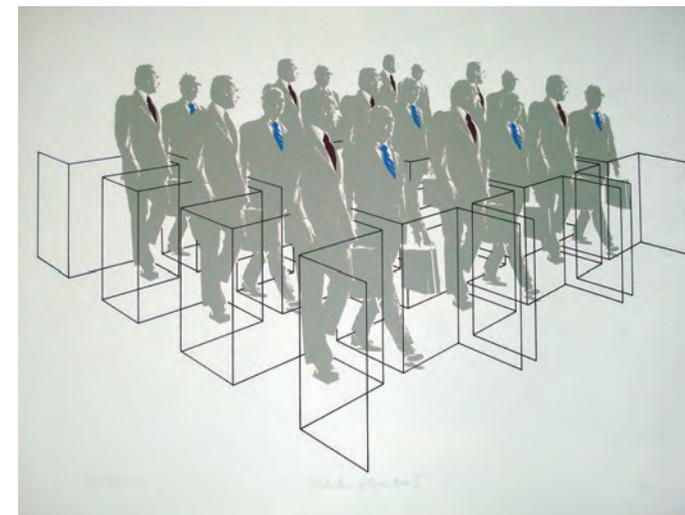
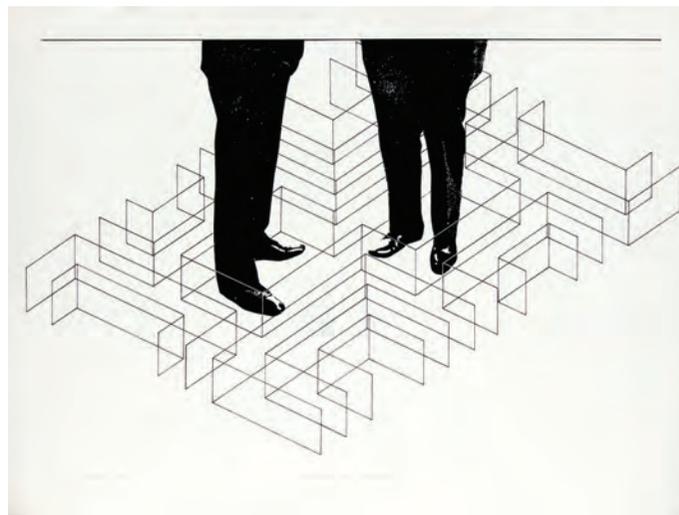
Meu corpo, topia implacável.
Michel Foucault



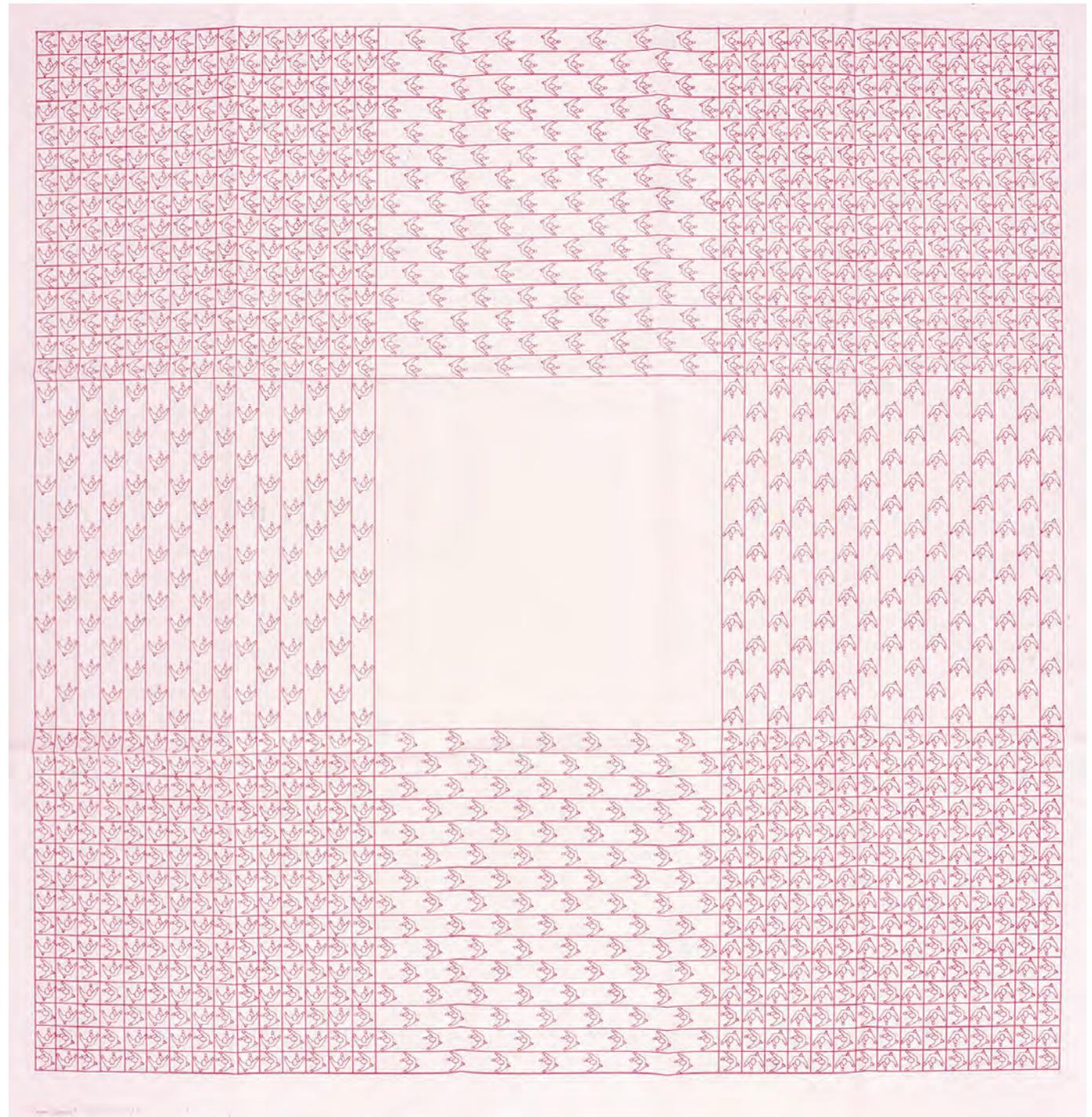
REGINA SILVEIRA
De artificiali perspectiva 3
1976

JEAN BAUDRILLARD
citado por Guy Amado no catálogo
Nenhum lugar (2014) (p.11)

Eu serei o seu espelho; não serei o seu reflexo, mas serei o seu engano.



REGINA SILVEIRA
Armadilha para executivos I
1974
Destrutura para executivos II
1975
Executivos
1974
Executivos
1975

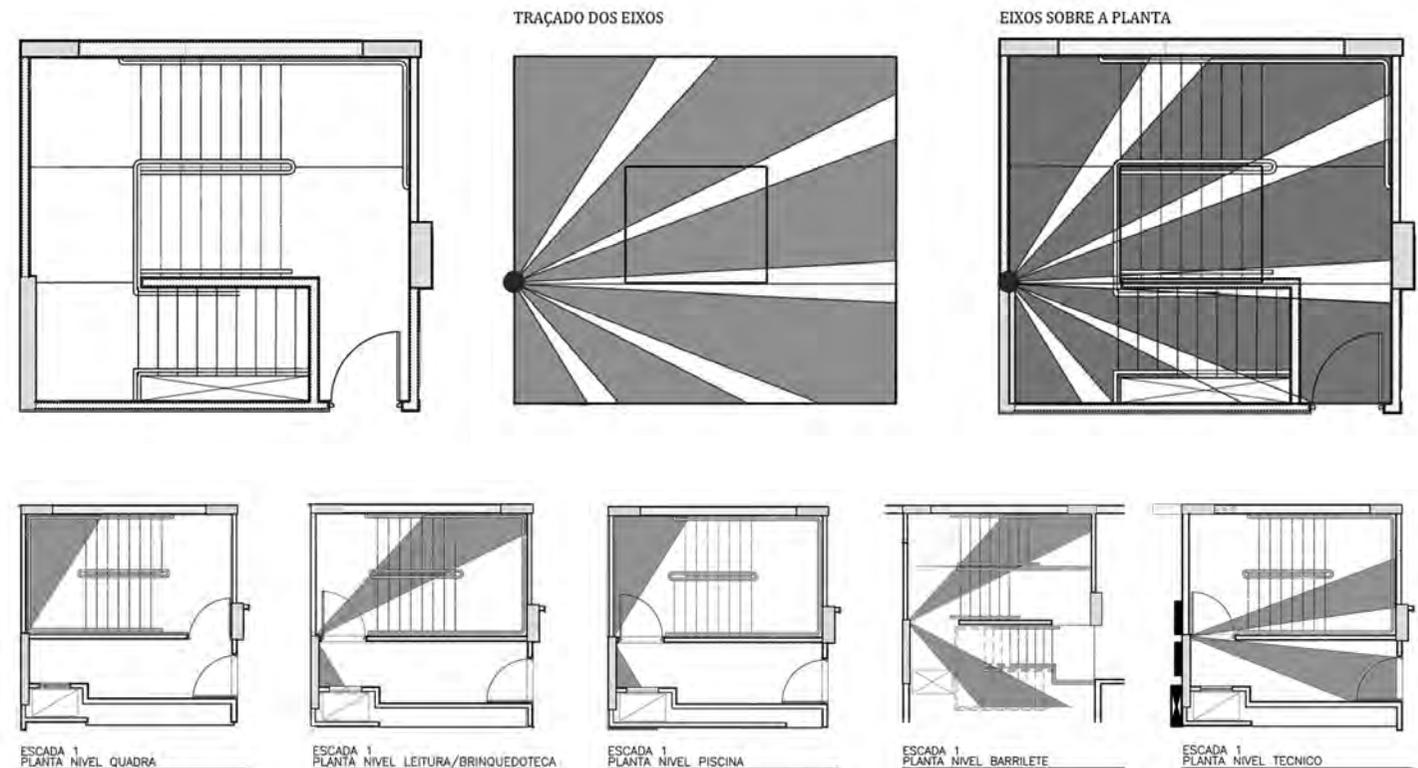


LEÓN FERRARI
Cuadrado [Quadrado]
1982

Em meu trabalho, as marcações funcionam como sugestões, que se realizam a partir da percepção física de um corpo (primeiro o meu, logo o do observador) dentro do espaço.

*Assim, minha pesquisa resulta em geral em trabalhos com uma única operação como resultado final: a ocupação do espaço de forma a atingir a percepção do observador por meio de sua presença física. Com isto, espero que o resultado final seja mais do que um elemento plástico apresentado no espaço; espero que seja, na verdade, a experiência que se dá ao estar, de corpo presente – e não apenas de “olho presente” -, inserido nesse espaço específico.**

* ver meu depoimento no verbete
TERRENOS (pp.185-186)



Projeto para meu trabalho *Incisão Bom Retiro*, realizado em 2011 no Sesc Bom Retiro, São Paulo, na ocasião de sua inauguração

JORGE LUIS BORGES
"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941)
em *Ficciones* (pp.33-34)

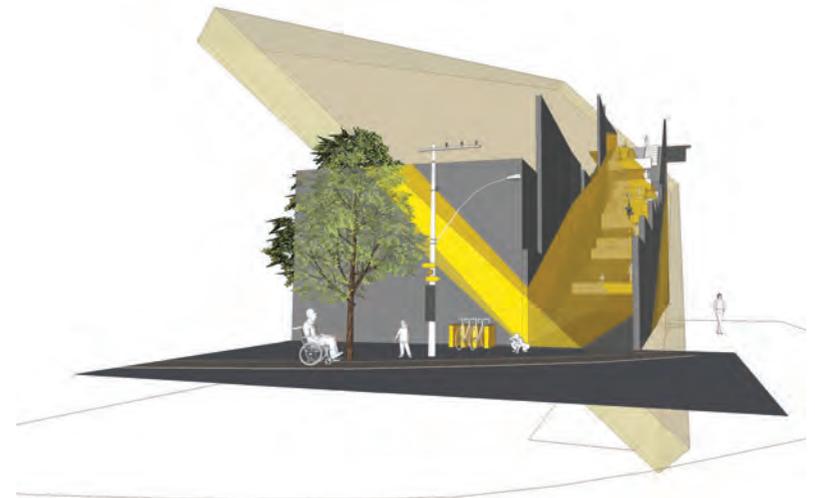
A geometria de Tlön compreende duas disciplinas um pouco diferentes: a visual e a tátil. A última corresponde à nossa e é subordinada à primeira. A base da geometria visual é a superfície, não o ponto. Essa geometria desconhece as paralelas e declara que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam.

A propósito de minhas intervenções, interessa-me pensar na percepção do espaço e as possibilidades de acionar/ativar uma operação de espacialização. A tais noções, me aproximo por meio da arquitetura, que foi a maneira pela qual compreendi e me apropriei do espaço, sempre observando as relações de cheios e vazios, dentro e fora, volumes, materiais – o que me permitiu construir um repertório de elementos com os quais consigo operar essa espacialização.

Foi a partir de meu próprio corpo – transitando por esse espaço – que entendi o que configura esse espaço e, mais além, o que faz de cada espaço um lugar específico. A percepção física me permitiu compreender o que é um volume espacial, a grandeza de um vazio, as relações entre planos, as conexões que possibilitam fluxos através do espaço, e essa mesma percepção é a que me permite questionar o próprio espaço, expandi-lo, modificá-lo, provocá-lo.

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE
"Espaço"
em *Dicionário filosófico*
(2001) (p.203)

O espaço é somente uma forma da sensibilidade, como queria Kant? Não é verossímil: se fosse apenas isso, onde a sensibilidade poderia ter aparecido? E como pensar a extensão do universo, dos bilhões de anos antes da existência de toda vida e de toda sensibilidade? Concordo: a idealidade transcendental do espaço não é refutável. Mas sua objetividade também não o é (o fato de o espaço ser uma forma da sensibilidade não impede que ele também seja uma forma do ser), tendo a vantagem de ser mais econômica: ela não supõe a existência de um ser não espacial, como Kant é obrigado a fazer, para tornar o espaço pensável.



Desenho desenvolvido para o projeto de reurbanização das passagens de pedestre do bairro Jardim Ângela (São Paulo, Brasil), em colaboração com o arquiteto Luis Felipe Abbud 2017 (projeto não executado)

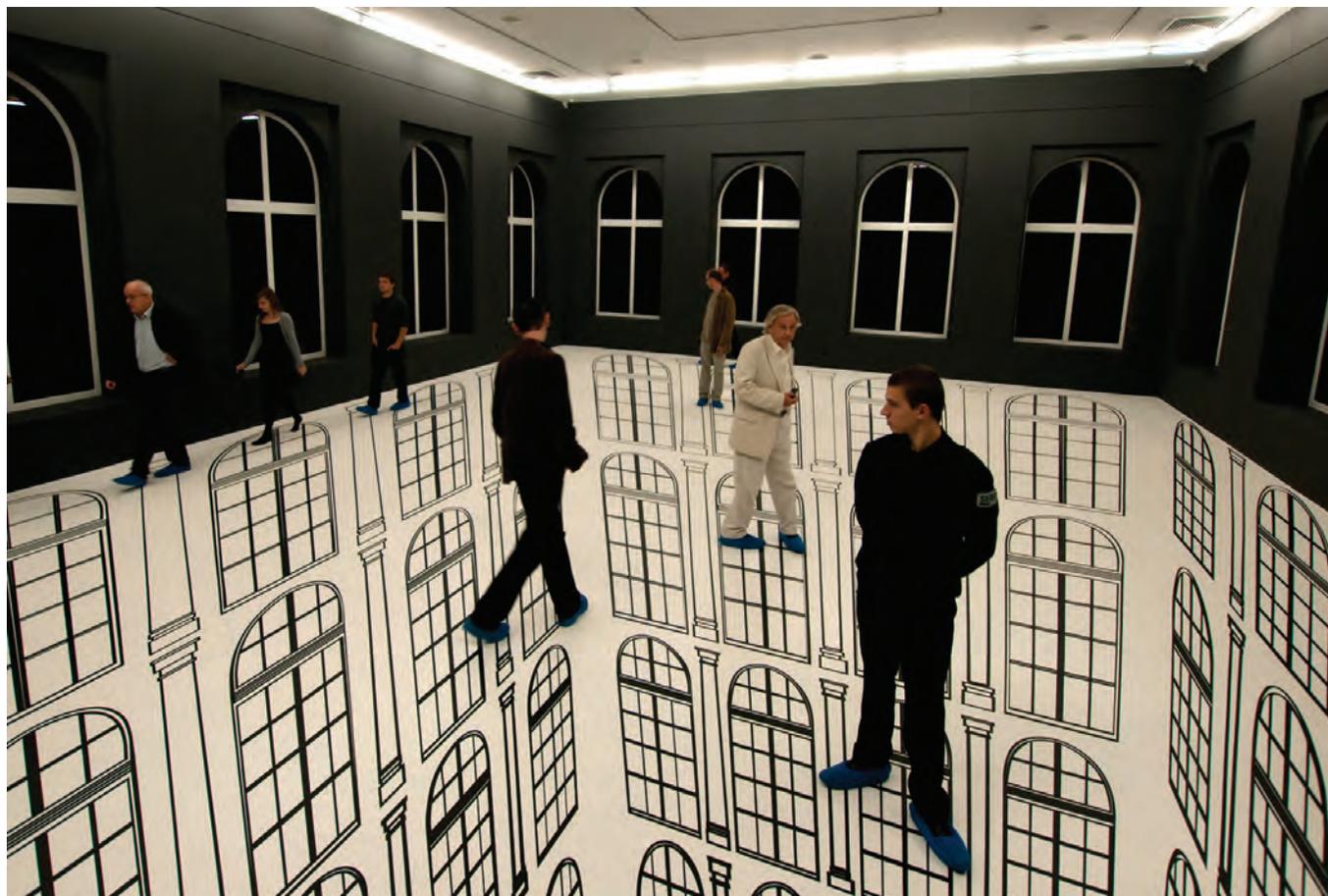
MICHEL FOUCAULT
"O corpo utópico" (1966)
em *O corpo utópico*;
As heterotopias (p.10)

MICHEL FOUCAULT
"O corpo utópico" (1966)
em *O corpo utópico*;
As heterotopias (p.14)



Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos.

Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.



REGINA SILVEIRA
Abyssal [Abissal]
2010
(Atlas Sztuki, Lodz, Polónia)

Ninguém terá deixado de observar que frequentemente o chão se dobra de tal maneira que uma parte sobe em ângulo reto com o plano do chão, e logo a parte seguinte se coloca paralela a esse plano, para dar passagem a uma nova perpendicular, comportamento que se repete em espiral ou em linha quebrada até alturas extremamente variáveis. Abaixando-se e pondo a mão esquerda numa das partes verticais, e a direita na horizontal correspondente, fica-se na posse momentânea de um degrau ou escalo. Cada um desses degraus, formados, como se vê, por dois elementos, situa-se um pouco mais acima e mais adiante do anterior, princípio que dá sentido à escada, já que qualquer outra combinação produziria formas talvez mais bonitas ou pitorescas, mas incapazes de transportar as pessoas do térreo ao primeiro andar.

As escadas, sobe-se de frente, pois de costas ou de lado tornam-se particularmente incômodas. A atitude natural consiste em manter-se de pé, os braços pendurados sem esforço, a cabeça erguida, embora não tanto que os olhos deixem de ver os degraus imediatamente superiores ao que se está pisando, a respiração lenta e regular. Para subir uma escada, começa-se por levantar aquela parte do corpo situada embaixo à direita, quase sempre envolvida em couro ou camurça, e que salvo algumas exceções cabe exatamente no degrau. Colocando no primeiro degrau essa parte, que para simplificar chamaremos de pé, recolhe-se a parte correspondente do lado esquerdo (também chamada pé, mas que não se deve confundir com o pé já mencionado), e levando-se à altura do pé faz-se com que ela continue até colocá-la no segundo degrau, e assim neste descansará o pé, e no primeiro descansará o pé. (Os primeiros degraus são os mais difíceis, até se adquirir a coordenação necessária. A coincidência de nomes entre o pé e o pé torna difícil a explicação. Deve-se ter um cuidado especial em não levantar ao mesmo tempo o pé e o pé.)

Chegando dessa maneira ao segundo degrau, será suficiente repetir alternadamente os movimentos até chegar ao fim da escada. Pode-se sair dela com facilidade, com um ligeiro golpe de calcanhar que a fixa em seu lugar, do qual não se moverá até o momento da descida.



CARMELA GROSS
Cascata
2005
("5ª Bienal do Mercosul"
Porto Alegre, Brasil)

MICHEL FOUCAULT
 "O corpo utópico" (1966)
 em *O corpo utópico;*
As heterotopias (p.14)

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um sobreano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE
 "Lugar"
 em *Dicionário filosófico*
 (2001) (p.355)

Lugar: A situação no espaço ou o espaço que um corpo ocupa: é o aí de um ser, assim como o espaço é o aí de todos (a soma de todos os lugares). As duas noções, de *espaço* e de *lugar* são solidárias, ou até se pressupõem mutuamente, a ponto de não ser possível defini-las, talvez, sem cair num círculo. São duas maneiras de pensar a extensão dos corpos – que é um dado da experiência –, inscrevendo-a num limite (o lugar) ou no ilimitado (o espaço). O lugar, dizia Aristóteles, é "o limite imóvel e imediato do continente" (Física, IV, 4). O espaço seria, ao contrário, o continente sem limites.

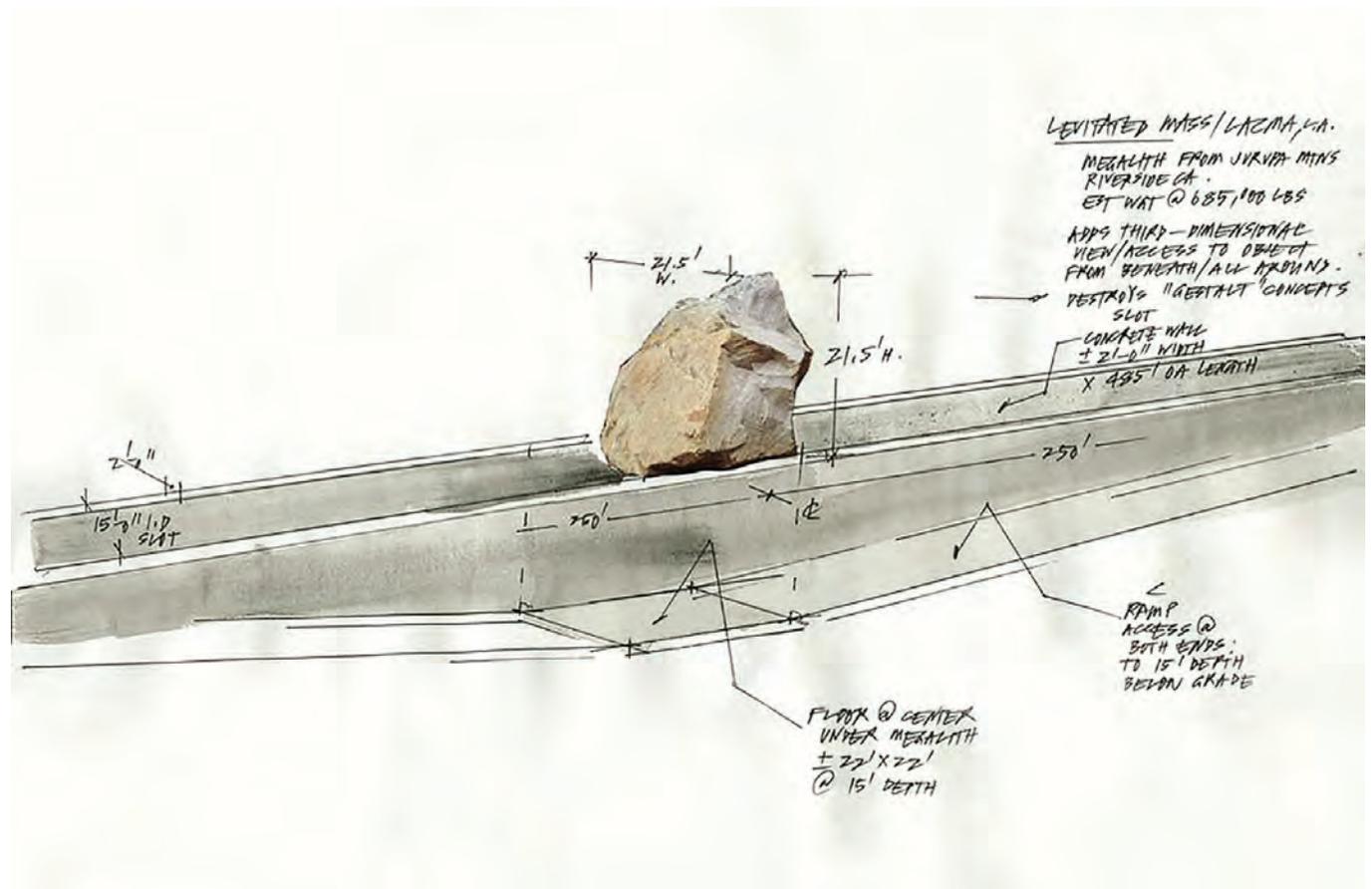
Penso que o espaço é inabarcável, principalmente se para isso dependemos apenas da visão, da compreensão dada pelo alcance visual. Nesse sentido, seria possível a compreensão do espaço como conceito, o que seria a ideia de um espaço, que deve ser formada na imaginação, pois não é possível sua completa visualização.

Assim entendo que sua compreensão é um jogo da memória e (o que vem com ela) do tempo. À medida que se realiza um percurso, vai-se mapeando o espaço; para alcançar o próximo lugar, é necessário abandonar o anterior e, a partir daí, contar apenas com o que se reteve dele. Dessa forma, realizando esse jogo da memória, como um quebra-cabeças, vai-se mapeando, escaneando, e completando a ideia/compreensão desse espaço dado.

ROBERT MORRIS
 "O tempo presente do espaço" (1978)
 em *Escritos de artistas* (p.406)

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto – o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexistente com aquilo que é percebido. No primeiro caso, quem percebe circunda, no segundo, é circundado.*

* ver citação de Walter Benjamin sobre o flaneur e sua relação com o espaço da cidade, no verbete CIDADE (p.34)



MICHAEL HEIZER
Levitated Mass [Massa em levitação]
 2012
 (Los Angeles County Museum of Art, EUA)

VER TAMBÉM:
 O CARTÓGRAFO
 A CASA
 ENTRE-LUGAR
 ESPELHO MEU
 OCO



NAUM GABO
 "Manifesto realista" (1920)
 em *Teorias da arte moderna* (p.332)

(...) olhem para o nosso espaço: o que é ele
 senão uma profundidade constante?

Naum Gabo

Quando crio certas proposições de espacialização, elas geralmente prescindem de volume próprio, não são escultóricas, não apresentam elementos próprios que se espalham no espaço; pelo contrário, elas propõem espacialização a partir de elementos já existentes articulados de diferentes modos, apontados, marcados, atravessados ou questionados.

Essas intervenções ganham corpo ao se apropriarem das características do espaço ao qual se aderem, tomando emprestada sua materialidade (a da arquitetura, da rua, dos elementos físicos de cada lugar). Tinta, faixa de vinil ou folha de papel colada à parede tornam-se uma pele que reveste o lugar. Operam como camada, película sem espessura, que tem a potência de sugerir espaço quando aplicada sobre a arquitetura simplesmente por meio do procedimento de rearticular os elementos que definem esse espaço específico ou da soma de novas informações a ele aliadas.

Trata-se então de uma proposição espacial sem espessura, corpo sem corpo. Essa pele sem forma que toma emprestado o corpo físico das coisas e assim redefine a si própria e o espaço, torna-se uma nova coisa que propõe outra maneira de produzir espaço.

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
 "Introdução: Rizoma"
 em *Mil platôs* (1980) (p.16)

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.

VER TAMBÉM:
 A COISA
 ESPELHO MEU
 OCO

GORDON MATTA-CLARK
(EUA, 1943-1978)

Artista estadunidense que, mesmo tendo falecido jovem, produziu uma importante obra de intervenções na arquitetura, que vieram a ser uma das grandes referências para minha pesquisa e meu trabalho



Bingo
1974
(Niagara Falls, Nova York, EUA)

Intervenção de cortes e retirada de partes da fachada de uma casa prestes a ser demolida

[...] ele limitou sua intervenção a uma das fachadas laterais, a qual dividiu em nove retângulos aproximadamente equivalentes, removendo-os progressivamente até que restou apenas o painel central. Na fotografia da cena, esse nono retângulo aparece estranhamente suspenso, pairando sobre o plano pictórico sugerido, e por atrás do qual os cômodos e a escada aparecem em uma dissecação quase anatômica.

THOMAS CROW
Gordon Matta-Clark
(catálogo, 2003) (p.86)

GORDON MATTA-CLARK

Bingo
1974





GORDON MATTA-CLARK
Splitting [Divisão]
1974
(Englewood, New Jersey, EUA)

Intervenção com um corte ao longo de toda a largura de uma casa desabitada, inclinando um de seus lados

GORDON MATTA-CLARK
citado por Thomas Crow
em *Gordon Matta-Clark*
(catálogo, 2003) (p.19)

Por que pendurar coisas na parede quando a própria parede é um meio muito mais desafiador? Um simples corte ou série de cortes atua como poderoso dispositivo de desenho capaz de redefinir situações espaciais e componentes estruturais.



GORDON MATTA-CLARK
Splitting
1974



GORDON MATTA-CLARK
Day's End [Fim do dia]
1975
(Pier 52, New York, EUA)

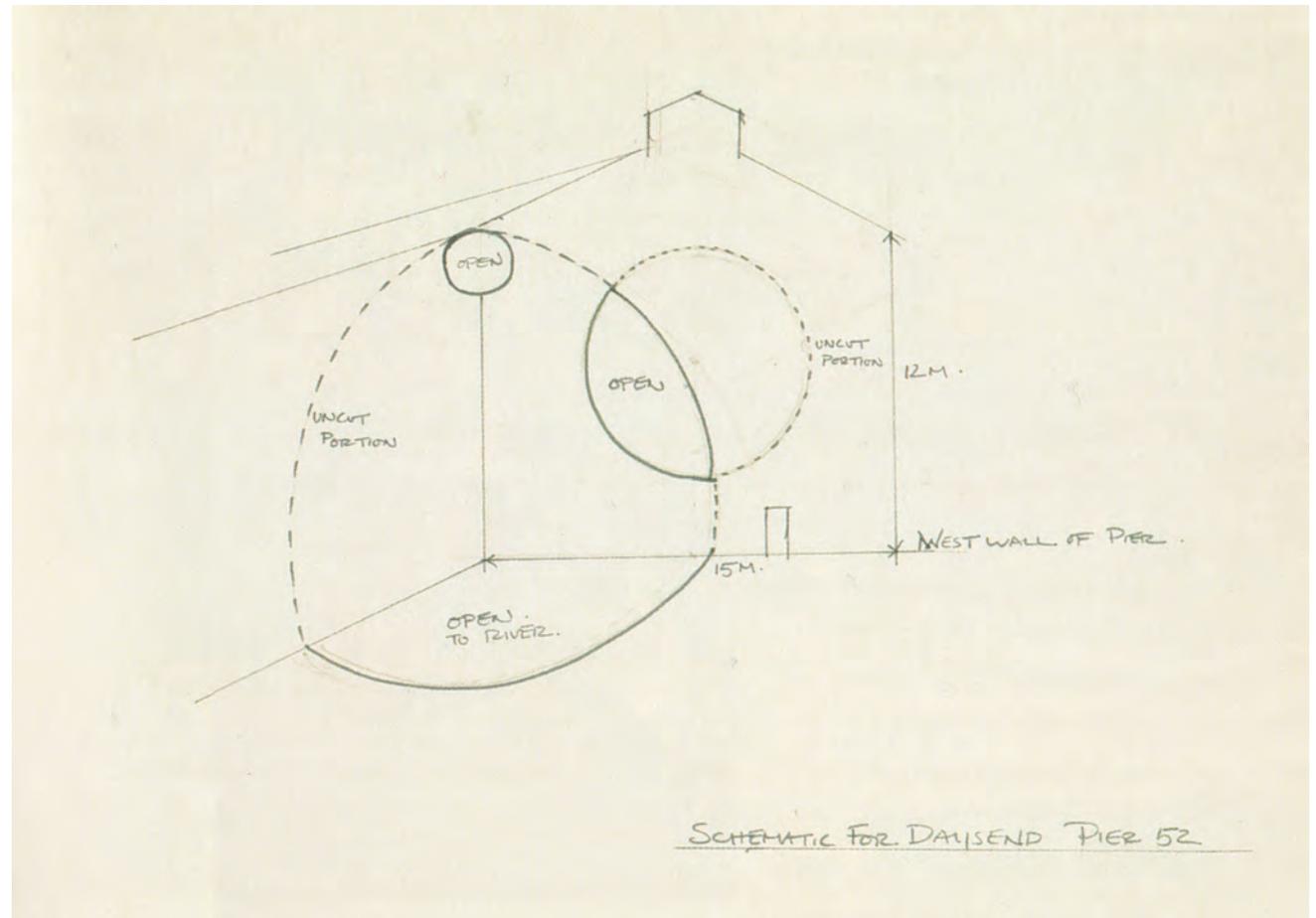
Intervenção clandestina em um galpão abandonado nas docas do rio Hudson, realizada a partir da projeção de uma série de círculos sobrepostos e a retirada de partes da fachada do edifício

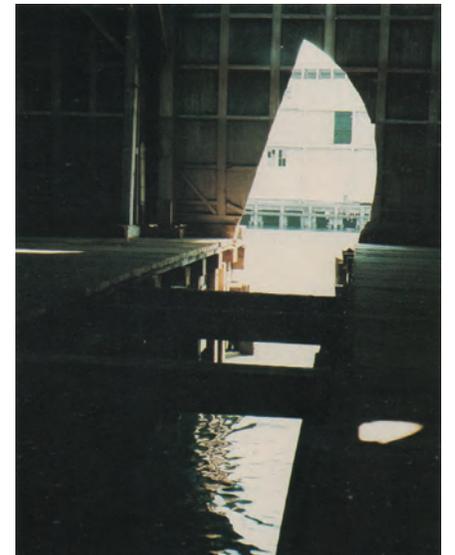


60 metros adiante, de frente para o rio, surgiu uma grande perfuração oval na fachada corrugada da estrutura. A barra de aço que sustenta a fachada corrugada tinha sido cuidadosamente removida com um maçarico. O brilhante pôr-do-sol de agosto atravessou o vão criando uma presença física. No canto inferior esquerdo, um quarto de círculo de uns 6 metros de diâmetro havia sido descrito e o revestimento do chão, removido. Lá em cima no clerestório onde o telhado encontrava as duas paredes, uma abertura circular removida revelava o céu e na borda do "canal interior" um divertido recorte parecia imitar o contorno de uma vela desdobrada. Luz, ar, céu e água. Tudo estava vivo, em movimento e iluminado.

GERRY HOVAGIMYAN
citado por Thomas Crow
em *Gordon Matta-Clark*
(catálogo, 2003) (p.11)

GORDON MATTA-CLARK
Projeto para a obra
Day's End
1975





GORDON MATTA-CLARK
Day's End
1975



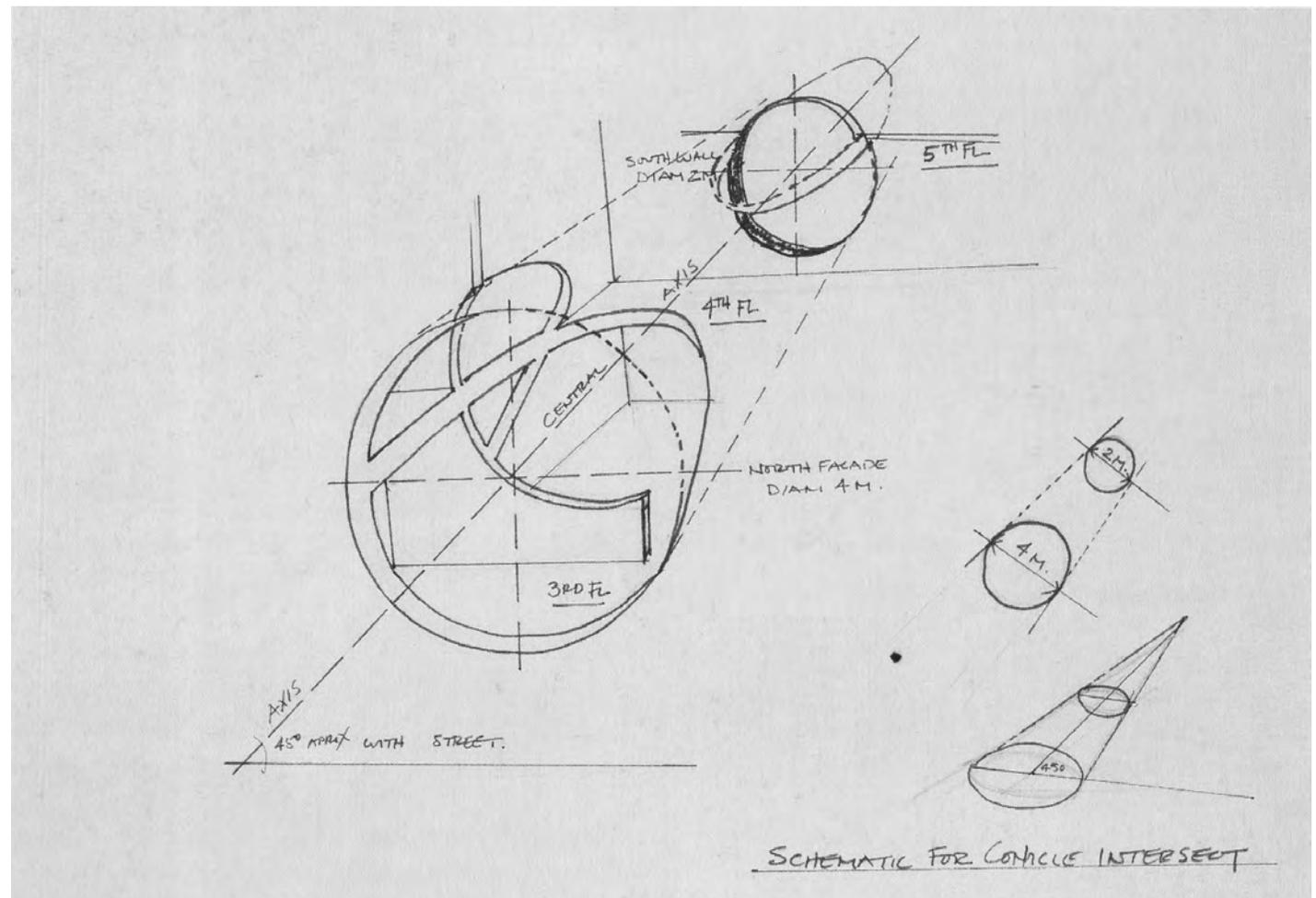
GORDON MATTA-CLARK
Conical Intersect [Intersecção cônica]
1975
(Paris, França)

Intervenção em um edifício prestes a ser demolido (próximo ao futuro Centre Georges Pompidou ainda em construção), realizada a partir da projeção de uma forma cônica e a retirada de partes das paredes e lajes do edifício (projeto para a "Bienal de Paris" de 1975)



GORDON MATTA-CLARK
citado por Thomas Crow
em *Gordon Matta-Clark*
(catálogo, 2003) (pp.93-94)

[...] jogar uma bola no espaço que possa atravessar pela superfície.
São basicamente projéteis ou projeções mentais,
e se gasta todo esse tempo encardido tentando compreendê-las.



GORDON MATTA-CLARK
Projeto para a obra
Conical Intersect
1975

GORDON MATTA-CLARK
Conical Intersect
1975

VER TAMBÉM:
A CASA
IMPLICAÇÕES DO LUGAR
LUGARES PERTURBADOS



GEORGES PEREC
 “El campo”
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.112)

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
 “Introdução: Rizoma”
 em *Mil platôs* (1980) (p.33)

GILLES DELEUZE
 “O que as crianças dizem” (1993)
 em *Crítica e clínica* (p.75)

(citando Barbara Glowczewski
 em *Du rêve à la loi chez
 les Aborigènes*, 1991)

Tem que acontecer coisas extremamente graves para consentirmos em nos movermos: guerras, fome, epidemias.

É difícil se adaptar. Os que chegaram alguns dias antes nos olham por cima do ombro. Ficamos no nosso canto com aqueles do nosso canto; evocamos com nostalgia o nosso vilarejo, o nosso rio, o grande campo de mostarda que surgia ao sair da estrada nacional.

Georges Perec

Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Noma-dologia, o contrário de uma história.

[...] os aborígenes da Austrália unem itinerários nômades e viagens em sonho, que juntos compõem “um entre-meado de percursos”, “num imenso recorte do espaço e do tempo que é preciso ler como um mapa”. No limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente. Não basta que o objeto real, que a paisagem real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda *sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduz no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos persegue o outro, intercambia-se com o outro. A “visão” é feita dessa duplicação ou desdobramento, dessa coalescência.

A história de deslocamentos devidos ao exílio ecoou em mim, ao longo dos anos, como uma forte sensação de não-pertencimento. Tinha a ideia de que nenhum lugar era o lugar, de que não existia “O” lugar.

Nesse sentido, aprendi a inventar um lugar interior de pertencimento que se sobrepunha a qualquer contexto que me rodeasse. E apenas com o passar dos anos entendi que, sim, pertencia, e pertencia a todos esses lugares, em vez de sentir que não pertencesse a nenhum.

Mas a ideia de um lugar inventado, que filtrasse ou intermediasse a relação com o mundo, permaneceu.

A herança do exílio alheio (de meus pais) trouxe consigo, por um lado, a falta de muitas referências e conexões com o presente, mas também, por outro lado, trouxe uma série de vínculos com o passado, com um passado nunca vivido. Assim, o retorno do exílio, que poderia implicar num novo exílio, significou também um retorno ao novo. Chegar (por primeira vez) pode ser igual a retornar. Os registros de um outro tempo e um outro lugar nunca experimentados são resgatados numa memória meio construída e meio herdada.

Esse deslocamento sempre foi parte de minha compreensão do mundo e, com isso, a noção de lar e tudo o que gira em torno dele – o porto seguro, os afetos, a ideia de raízes – carregavam em si um desprendimento, ou melhor, uma ideia de que o lugar seguro para as coisas (o lugar das coisas) não era físico.

Esse foi um espelho muito peculiar no qual me olhar para me encontrar, um estranho lugar de definição de identidade. Aí talvez resida a capacidade de construir lugares/dimensões outras, descoladas da realidade e, algo que veio mais tarde, o conforto, a naturalidade de compreender que esses lugares podem se sobrepor, co-existir, e que, dentro deles, seja mais fácil transitar, navegar, atravessar fronteiras como se elas não existissem.

É como se o tempo tivesse se condensado no espaço. O acúmulo de diferentes experiências de lugar ao longo do tempo pôde por fim se unificar num só lugar.

Contudo, minha compreensão de espaço sempre esteve ligada à ideia de atemporalidade, da espacialidade como congelamento do tempo. Talvez nisso difiram as ideias de espaço e lugar. O espaço representaria mais a ideia, e o lugar, a noção de uso do espaço, onde se impregna a presença do corpo, onde se desenvolve o tempo, o decorrer das ações, onde ficam registradas as marcas desse uso. O lugar como apresentação momentânea da ideia de espaço.

O espaço aparece para mim, não como conceito fixo, mas como uma noção, ideia da ocupação física do mundo.

E, nesse sentido, torná-lo visível, provocar a consciência sobre ele, seria esvaziar de sentido o lugar e torná-lo espaço. Trocar ideia de uso por noção de forma.

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem" (1993)
em *Crítica e clínica* (p.75)

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
"Introdução: Rizoma"
em *Mil platôs* (1980) (p.34)

[...] os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza.

Seria necessário um nomadismo mais profundo que aquele das cruzadas, o dos verdadeiros nômades ou ainda o nomadismo daqueles que nem se mexem, e que não imitam nada? Eles agenciam somente.

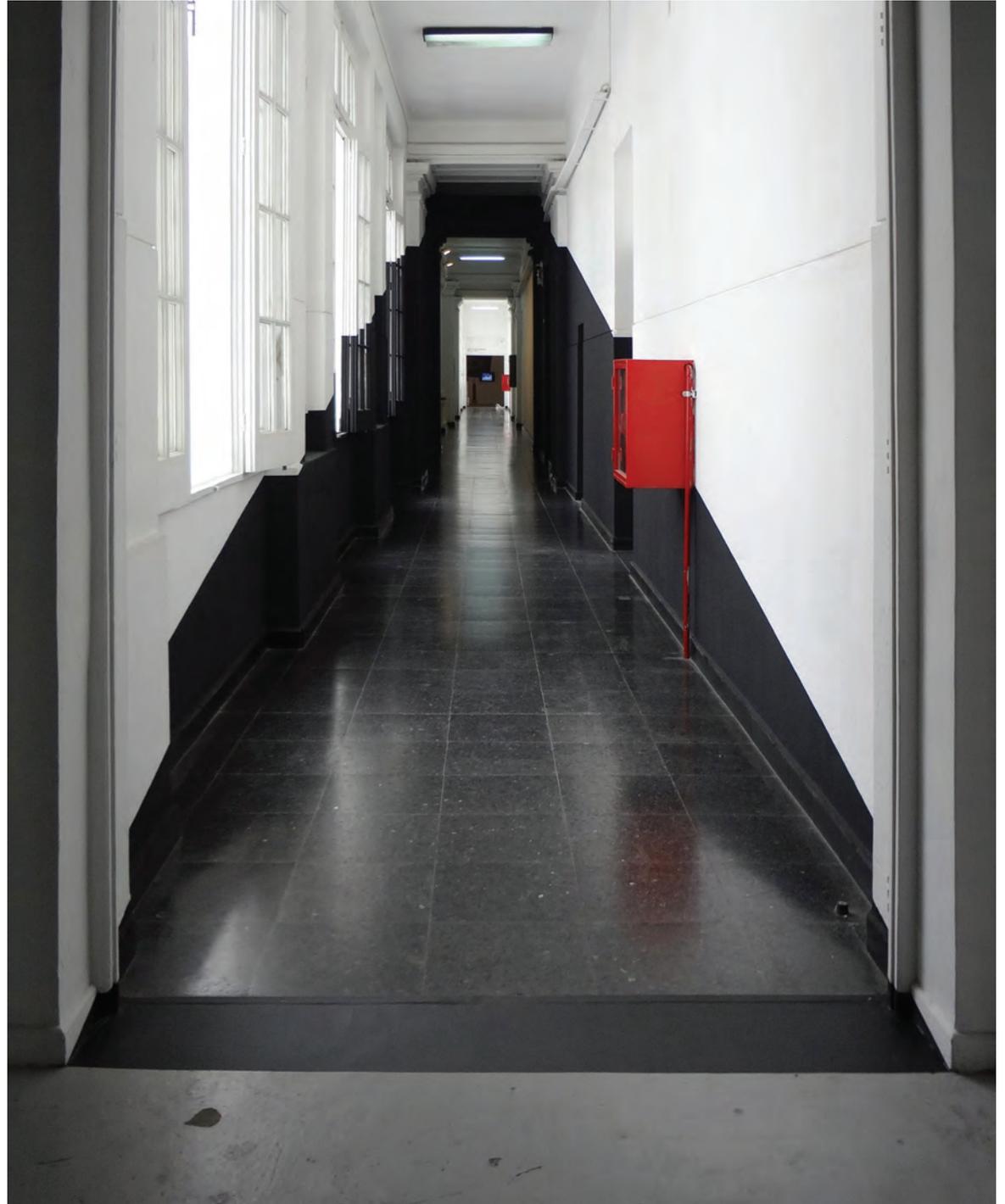
VER TAMBÉM:
CONSTELAÇÃO
O CORPO E O ESPAÇO
ENTRE-LUGAR
ESPELHO MEU
A LETRA

■
Elevação
2014

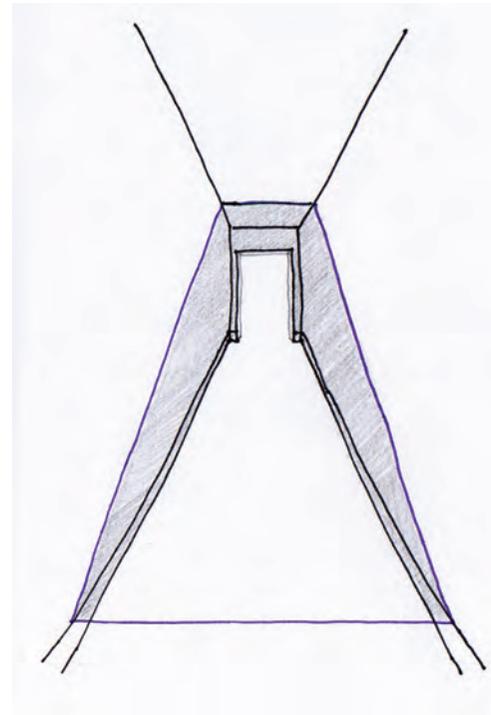
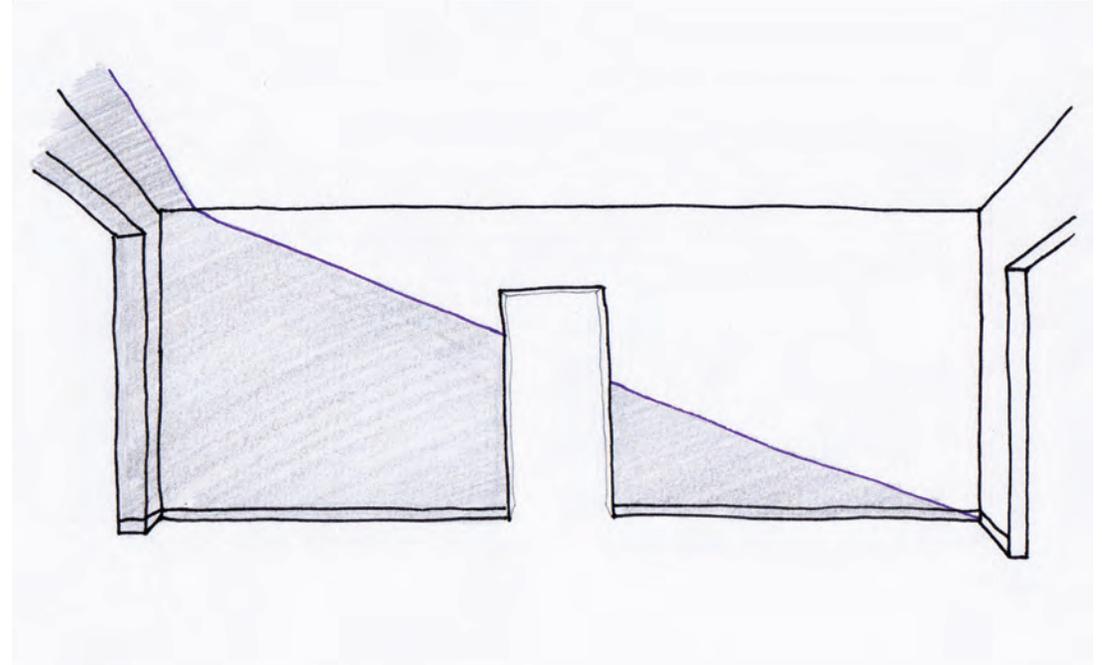
(Museu de Arte Contemporânea
- Quinta Normal, Santiago, Chile)

Intervenção realizada num dos
corredores do edifício para a ex-
posição "Bajo presión"

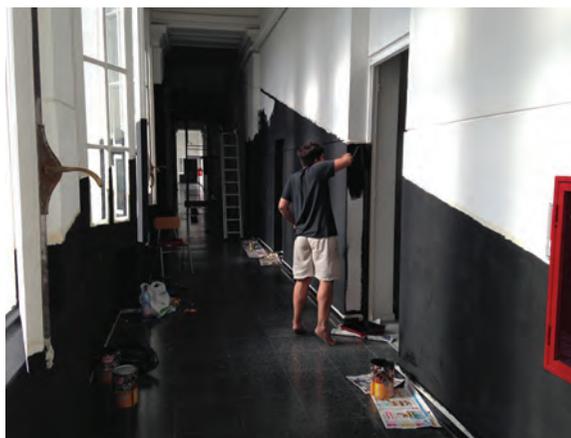
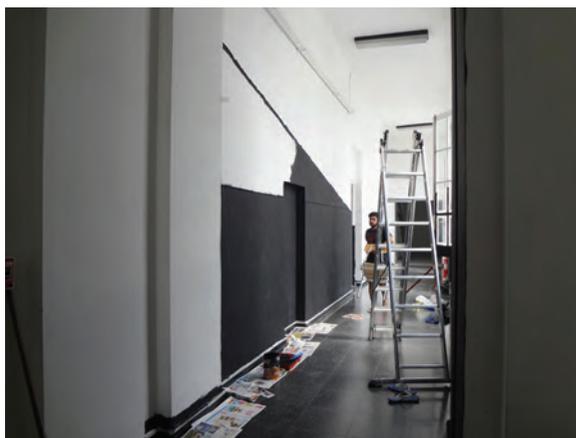
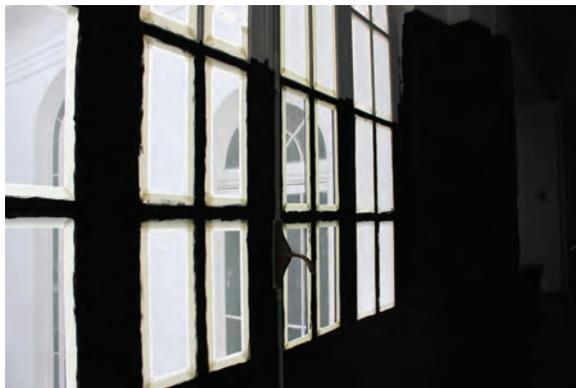
[tinta sobre paredes, janelas e teto]



ELEVAÇÃO



Registros da montagem do projeto



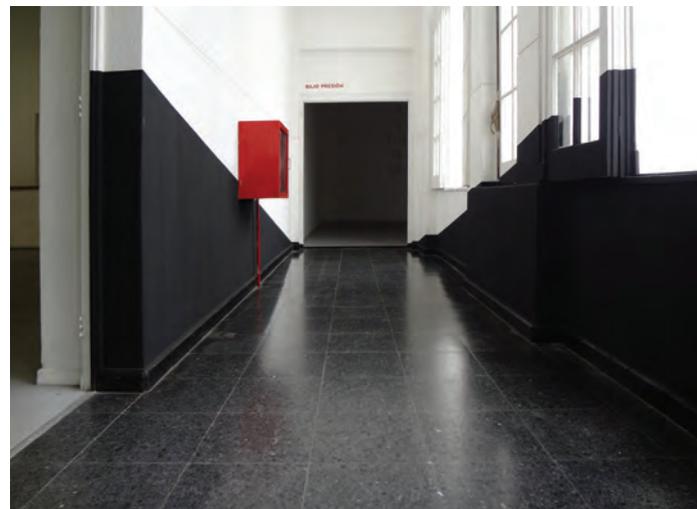
A proposta sugere a elevação de um plano diagonal que atravessa a ortogonalidade do prédio conectando um nível do edifício com o seguinte, sob cuja fronteira toda a área fica imersa em sombra.

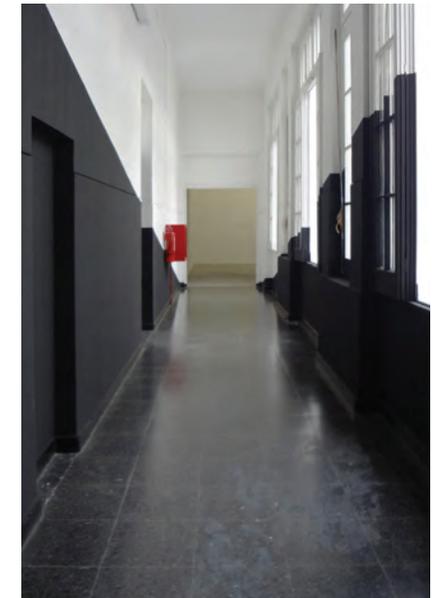
A partir do próprio piso preto de granito pré-existente, proponho um plano que é traçado do chão, começando num extremo do corredor (seu início ou fim, na fronteira como uma das salas expositivas do museu) e se elevando pelas paredes laterais até o teto do lado oposto, atravessando tanto as portas de uma das paredes laterais quanto as janelas da parede oposta.

Uma camada preta se adere às paredes, incorporando da arquitetura todos seus detalhes construtivos (formas, volumes, texturas). Dessa maneira, traço um plano a partir de uma única proposição geométrica que, quando projetada no espaço, sugere um volume, um corpo sem corpo, mas que toma emprestadas todas as características físicas da arquitetura e assim ganha forma.

O vão do corredor se torna volume/forma e nele são propostos outros tipos de relações espaciais. Ao ficar, o novo volume proposto, imerso por completo num preto homogêneo, unificam-se os diversos elementos (piso, parede, porta, janela, teto), tornando-se um; esse novo volume se destaca, ganha autonomia, apagando as divisões do espaço e propondo fronteiras antes inexistentes naquele lugar.

Interessa-me a relação dessa arquitetura como desenho planejado e pré-existente convivendo com a sugestão de uma forma, um volume que a habita, que ocupa o mesmo espaço alterando as diretrizes e regras pré-estabelecidas que definem esse lugar.





Imagens do projeto finalizado

VER TAMBÉM:
CORPO SEM ESPESSURA
ENTRE-LUGAR
ESPELHO MEU
IMPLICAÇÕES DO LUGAR

JORGE LUIS BORGES
 "El jardín de senderos
 que se bifurcan" (1941)
 em *Ficciones* (p.143)

JORGE LUIS BORGES
 "El jardín de senderos
 que se bifurcan" (1941)
 em *Ficciones* (p.147)

JULIO CORTÁZAR
 "Preámbulo a las instrucciones
 para dar cuerda al reloj" (1962)
 em *Historias de Cronopios
 y de Famas* (p.25)

GEORGES PEREC
 "El espacio
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.127)

[...] a frase vários porvires (não todos) me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço.

Jorge Luis Borges

[...] não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades.

Pense nisto: quando dão a você de presente um relógio, estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar. Não lhe dão apenas um relógio, parabéns pra você e esperamos que ele dure porque é de uma boa marca, suiço com âncora de rubis; não lhe dão apenas esse pequeno marreteiro que você prenderá ao pulso e levará consigo. Dão a você - eles não sabem, o terrível é que não o sabem -, dão a você um novo pedaço frágil e precário de você mesmo, algo que é seu mas não é o seu corpo, que tem que prender ao seu corpo com a pulseira como um bracinho desesperado se pendurando ao seu pulso. Dão a você a necessidade de lhe dar corda todos os dias, a obrigação de lhe dar corda para que continue sendo um relógio; dão a você a obsessão de prestar atenção à hora certa nas vitrines nas joalherias, no anúncio do rádio, no serviço telefônico. Dão a você o medo de perdê-lo, de que seja roubado, de cair ao chão e quebrar. Dão a você a marca, e a certeza de que é uma marca melhor do que as outras, dão a você o costume de comparar o seu relógio com os demais relógios. Não dão de presente a você um relógio, você é dado, você é oferecido para o aniversário do relógio.

O espaço parece estar mais domesticado ou ser mais inofensivo do que o tempo: em todos os lugares, encontramos gente que usa relógio, mas é muito raro encontrar gente que usa bússola. Precisamos saber a hora o tempo todo (existe ainda alguém que consiga deduzí-la a partir da posição do sol?), mas nunca nos perguntamos onde estamos. Acreditamos sabê-lo: estou em minha casa, no escritório, no metrô, na rua.

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE

"Espaço"
em *Dicionário filosófico*
(2001) (p.203)

MICHEL FOUCAULT

"As heterotopias" (1966)
em *O corpo utópico;*
As heterotopias (p.25)

JORGE LUIS BORGES

"El jardín de senderos
que se bifurcan" (1941)
em *Ficciones* (pp.136-137)

GILLES DELEUZE

"O que as crianças dizem" (1993)
em *Crítica e clínica* (p.79)

O espaço, como o tempo, contém tudo, mas na simultaneidade de um mesmo presente: é "a ordem das coexistências", escrevia Leibniz, "assim como o tempo é a ordem das sucessões". Note-se que, no presente, os dois são uma só coisa, que podemos chamar (como fazem os físicos, mas por outras razões) de espaço-tempo. É o lugar das presenças, ou o presente como lugar.

[...] há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo. Nos séculos XVII e XVIII, os museus e as bibliotecas eram instituições singulares; eram a expressão do gosto de cada um. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura.

Sob árvores inglesas, meditei acerca desse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não somente de quiosques oitavados e de trilhas que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.

É como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, se superpõe ao mapa real cujos percursos ela transforma. Não é só a escultura, mas toda obra de arte, como a obra musical, que implica esses caminhos ou andamentos interiores: a escolha de tal ou qual caminho pode determinar a cada vez uma posição variável da obra no espaço. Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dionísio como o deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.

* ver meus depoimentos nos verbetes
O CORPO E O ESPAÇO (p.60)
e RASTRO (p.174)

Assim – iniciando o percurso em que emerge uma noção de memória –, move-me a ideia de que minhas construções tenham a potência de labirinto, a partir da sobreposição de vários possíveis lugares, com diversas espacialidades e temporalidades. Gosto de pensar na possibilidade de criar ficções espaciais, lugares que vibram justamente entre a fisicalidade dos volumes que constituem o espaço existente e a pele sem espessura da intervenção. Entre-lugares.*

Mercado de San Telmo,
Buenos Aires, Argentina

Bairro de La Boca, Buenos
Aires, Argentina



GEORGES PEREC
“El espacio”
em *Especies de espacios*
(1974) (p.139)

O espaço é uma dúvida: continuamente preciso marcá-lo, designá-lo; nunca é meu, nunca me é dado, tenho que conquistá-lo.

MICHEL FOUCAULT
"As heterotopias" (1966)
em *O corpo utópico*;
As heterotopias (pp.19-20)

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferentes níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*.

MICHEL FOUCAULT
"As heterotopias" (1966)
em *O corpo utópico*;
As heterotopias (pp.22-23)

[...] o cemitério, que é para nós, em nossa experiência atual, o mais evidente exemplo de heterotopias (o cemitério é absolutamente o outro-lugar), nem sempre desempenhou este papel na civilização ocidental. Até o século XVIII, ele ficava no centro da cidade, disposto lá no meio, bem ao lado da igreja; na verdade, não lhe era atribuído nenhum valor solene. À exceção de alguns indivíduos, o destino comum dos cadáveres era muito simplesmente serem jogados na vala, sem respeito ao despojo individual. Ora, é curioso que, no mesmo momento em que nossa civilização tornou-se ateia, ou ao menos, mais ateia, isto é, no final do século XVIII, começou a individualizar os esqueletos. Cada qual passou a ter direito ao seu caixão e à sua pequena decomposição pessoais. Por outro lado, todos esses esqueletos, todos esses caixões, todos esses sepulcros, todas essas tumbas, todos esses cemitérios foram postos à parte, fora da cidade, no seu limite, como se se tratasse ao mesmo tempo de um centro e um lugar de infecção e, em certo sentido, de contágio da morte.

MARGARETH RAGO
Inventar outros espaços,
criar subjetividades libertárias
(2015) (p.15)

Foucault estabelece uma diferença entre a noção de utopia - não-lugar, tempo e lugar nenhum, que pode ser a sociedade aperfeiçoada ou seu oposto - e entre a noção de heterotopias, espaços outros, contra-espaços ou contraposicionamentos, lugares diferentes em que vários espaços se justapõem, lugares de contestação dos espaços existentes. As heterotopias referem-se à possibilidade de reinventarmos e darmos novos sentidos aos espaços físicos, geográficos, políticos, afetivos ou subjetivos [...]. Ao contrário das utopias, que levam a algum tempo distante no futuro, as heterotopias dizem respeito ao aqui e agora e à possibilidade de transformar o mundo exterior e interior, individual e coletivamente.

MICHEL FOUCAULT
 “As heterotopias” (1966)
 em *O corpo utópico;*
As heterotopias (p.30)

MARGARETH RAGO
Inventar outros espaços,
criar subjetividades libertárias
 (2015) (pp.13-14)

* citando Michel Foucault no Prefácio
 de *As palavras e as coisas* (1966)

MICHEL FOUCAULT
 “Outros espaços” (1967)
 em *Estética: literatura e pintura,*
música e cinema (p.415)

[...] o barco, o grande barco do século XIX, é um espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de zona em zona, de costa a costa, vai até as colônias. [...] o barco foi, para nossa civilização – pelo menos desde o século XVI – ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e a nossa maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários.

A noção de heterotopia, como espaço diferente, permite a Foucault questionar a utopia, evidenciando que esta remete a um não-lugar (u-topos), a uma região distante e a um tempo também longínquo que poderá ou não acontecer. Para ele, ao invés de nos deslocarmos para um lugar irreal, para um espaço e tempo imaginários, seria mais interessante nos voltarmos para o que nos circunda, estranharmos o que é familiar, percebê-lo diferentemente e reinventá-lo. “As utopias consolam [...] as heterotopias inquietam [...]. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos [...]; as heterotopias contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática”, afirma ele*. Portanto, a heterotopia constrói uma representação outra do espaço, permitindo abri-lo, pensá-lo como multiplicidade [...].

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem" (1993)
em *Crítica e clínica* (pp.74-75)

* ver meu depoimento no verbete
O CARTÓGRAFO (p.22)

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE
"Acontecimento"
em *Dicionário filosófico*
(2001) (p.12)

[...] o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel.

Toda representação é uma ficção, mas nem toda ficção é uma representação.

Arrebata-me esse lugar da representação, lugar flutuante, mediado por uma interpretação/leitura do mundo, do fato; o que não é mais o mundo, mas ainda se refere a ele.

É nesse lugar-entre onde se faz possível circular em todas as direções (entre o espaço e o tempo, entre a imaginação e a concretude, entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro).

Acontecimento: aquilo que acontece, muito mais do que aquilo que é ou dura: "não o que subsiste, mas o que sobrevém" (Francis Wolff, *Dire le monde* [Dizer o mundo]). O acontecimento se opõe, sob esse aspecto, à substância, ao ser, à coisa – a tudo o que permanece. Ao mundo? Somente se supusermos um mundo que seria feito de coisas, de essências ou de substâncias. Mas é possível que, ao contrário, ele seja feito de acontecimentos: que o mundo seja o conjunto de tudo o que acontece, como dizia Wittgenstein, e não o conjunto de tudo o que é (a totalidade dos acontecimentos, não das coisas); ou então que essa distinção só tenha sentido para nós, que pensamos e vivemos no tempo, mas não para o real, que não existe senão no presente. Todo acontecimento ocupa certa duração, nem que infinitamente breve: nada se passa, senão num presente que passa. Toda duração é feita de acontecimentos, sejam eles lentíssimos ou rapidíssimos: a expansão do universo, a deriva dos continentes, uma criança que cresce ou que cai, um passarinho que alça vôo... Advir e durar no presente é uma só coisa: assim o ser e o acontecimento.

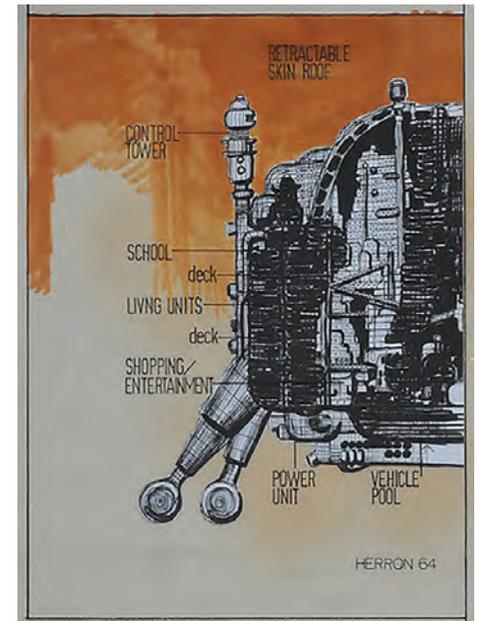
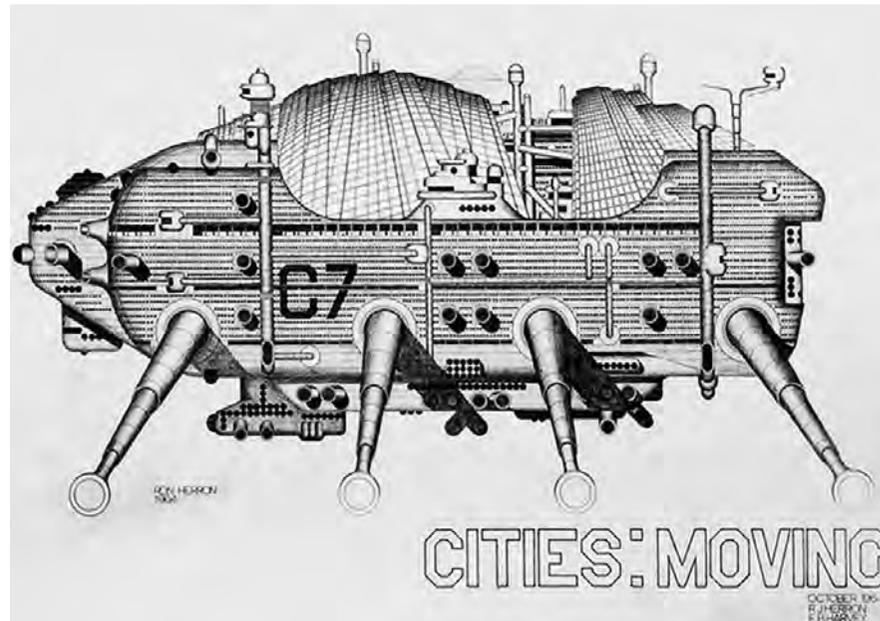
[...] tudo o que acontece ou tem lugar é um acontecimento, mesmo que não tenha importância para ninguém.



ARCHIGRAM
Walking City
 1968

Proposta para um infraestrutura de cidade nômade, na qual as necessidades/ofertas urbanas não estariam atreladas a uma localização específica. Trata-se de edifícios itinerantes que viajariam por terra e mar

VER TAMBÉM:
 O CORPO E O ESPAÇO
 DESLOCAMENTOS
 ESPAÇO
 ESPELHO MEU
 IMPLICAÇÕES DE LUGAR
 TERRENOS



GEORGES PEREC
Especies de espacios
 (1974) (p.21)

VER TAMBÉM:
 ENTRE-LUGAR
 ESPELHO MEU
 A LETRA

ESPAÇO
 ESPAÇO LIVRE
 ESPAÇO FECHADO
 ESPAÇO PRESCRITO
 FALTA DE ESPAÇO
 ESPAÇO CONTADO
 ESPAÇO VERDE
 ESPAÇO VITAL
 ESPAÇO CRÍTICO
 POSIÇÃO NO ESPAÇO
 ESPAÇO DESCOBERTO
 DESCOBERTA DO ESPAÇO
 ESPAÇO OBLÍQUO
 ESPAÇO VIRGEM
 ESPAÇO EUCLIDIANO
 ESPAÇO AÉREO
 ESPAÇO CINZA
 ESPAÇO TORCIDO
 ESPAÇO DO SONHO
 BARRA DE ESPAÇO
 PASSEIOS PELO ESPAÇO
 GEOMETRIA DO ESPAÇO
 OLHAR QUE EXPLORA O ESPAÇO
 ESPAÇO TEMPO
 ESPAÇO MEDIDO
 A CONQUISTA DO ESPAÇO
 ESPAÇO MORTO
 ESPAÇO DE UM INSTANTE
 ESPAÇO CELESTE
 ESPAÇO IMAGINÁRIO
 ESPAÇO NOCIVO
 ESPAÇO BRANCO
 ESPAÇO INTERIOR
 O PEDESTRE DO ESPAÇO
 ESPAÇO QUEBRADO
 ESPAÇO ORDENADO
 ESPAÇO VIVIDO
 ESPAÇO MOLE
 ESPAÇO DISPONÍVEL
 ESPAÇO PERCORRIDO
 ESPAÇO PLANO
 ESPAÇO TIPO
 ESPAÇO EM TORNO
 TORRE DO ESPAÇO
 NA BORDA DO ESPAÇO
 ESPAÇO DE UMA MANHÃ
 OLHAR PERDIDO NO ESPAÇO
 OS GRANDES ESPAÇOS
 A EVOLUÇÃO DOS ESPAÇOS
 ESPAÇO SONORO
 ESPAÇO LITERÁRIO
 A ODISSEIA NO ESPAÇO

JORGE LUIS BORGES
 "Avatares de la tortuga" (1932)
 em *Obras completas* (p.258)

GEORGES PEREC
 "El espacio"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.123)

ANDRÉ COMPTE-SPONVILLE
 "Espaço"
 em *Dicionário filosófico*
 (2001) (p.203)

MICHEL FOUCAULT
 "Outros espaços" (1967)
 em *Estética: literatura e pintura,
 música e cinema* (pp.413-414)

Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas consentimos em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso.

Jorge Luis Borges

Quando nada se interpõe em nossa visão, nossa visão alcança muito longe. Mas se não encontrar com alguma coisa, não vê nada; apenas vê aquilo com o que se depara: o espaço é o que freia o olhar, aquilo com o que se choca a visão: o obstáculo: tijolos, um ângulo, um ponto de fuga: quando se produz um ângulo, quando algo se levanta, quando há que virar para começar de novo, isso é o espaço. O espaço não tem nada de ectoplasmático; tem bordas, não vai em todas as direções, faz tudo o que tem que fazer para que os trilhos do trem se encontrem bem antes do infinito.

O espaço é para a extensão o que o tempo é para a duração: sua abstração, que acaba sendo tomada por seu lugar ou por sua condição. [...] Não é porque há tempo que o ser dura; é porque ele dura que há tempo. Não é porque há espaço que o ser é extenso; é porque é extenso – ou porque se estende – que há espaço.

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço da nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como instrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.

Quando penso em trabalhar o espaço, penso na provocação ou no desafio de prová-lo presente, contra todas as tentativas, em sua origem, de que ele se torne invisível. Como um corredor que deve servir apenas para levar de um ambiente a outro, uma escada pra trasladar de um nível a outro, o próprio quarto para proteger da intempérie, ou o espaço expositivo pensado para mostrar uma obra, todos eles não sendo presentes em si como “coisa” concreta. Todas suas características (tamanho, luz, temperatura, ventilação, etc) pensadas com cuidado para, em sua soma, desaparecerem e darem lugar a uma sensação (de conforto, de agilidade, de facilidade, de fruição, enfim, de eficiência de sua função).

Dessa forma, interessa-me poder fazer uso de outros elementos para fazer presente o lugar, para que o corpo que dentro dele se encontra possa sentir – além ou independentemente de seu uso – o espaço em si. Sentir, assim, que ele tem tamanho e escala próprios, ocupa, tem presença, propicia uma certa luz, um tal eco ou reverberação de som e, conseqüentemente, projeta em nós sensações (de opressão ou liberdade de movimento, angústia ou tranquilidade, conforto ou tensão, equilíbrio ou instabilidade).



Ruínas de STONEHENGE
(Salisbury, Inglaterra)

Construção realizada em 3 etapas
entre 3100 e 2075 a.C.

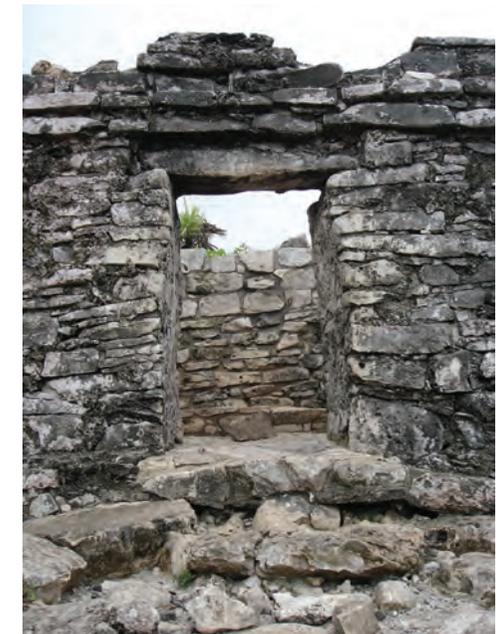


Ruínas do PARTHENON
(Atenas, Grécia)

Templo construído entre
os anos 447 e 438 a.C.

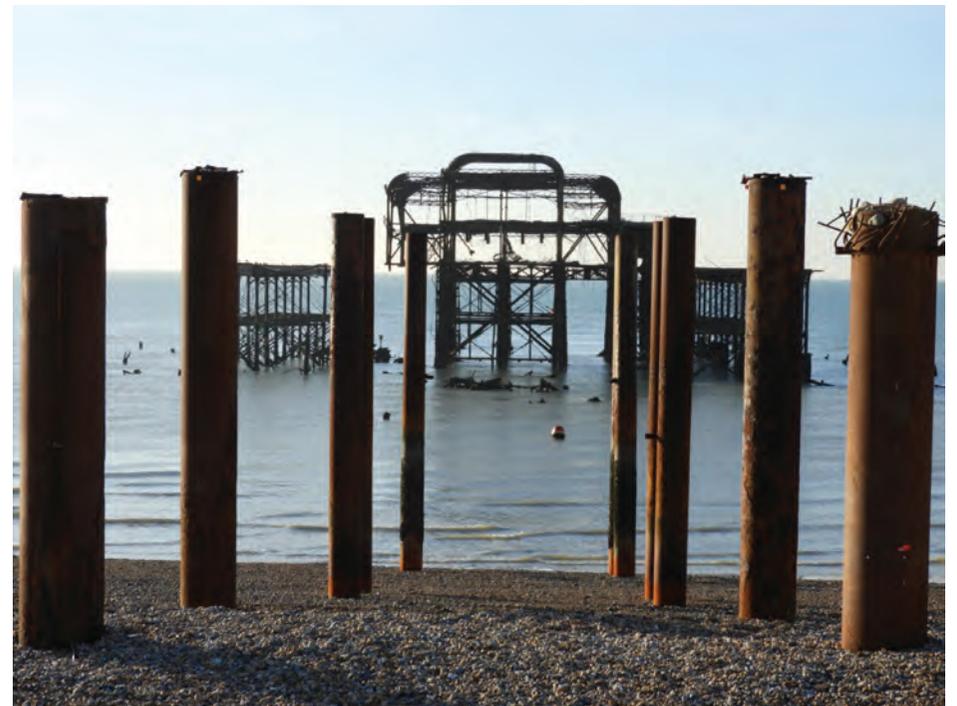
Ruínas de CHICHEN ITZA
(Yucatán, México)

Cidade construída, abandonada e
reconstruída entre os séculos VI e IX



Ruínas de TULUM
(Yucatán, México)

Cidade construída em
meados do século V



WEST PIER
(Praia de Brighton, Inglaterra)

Pier construído na década de 1860. Em 1916, foi edificado sobre ele um teatro, abandonado em 1975. A estrutura sofreu um grande incêndio em 2003; seus restos permanecem no local

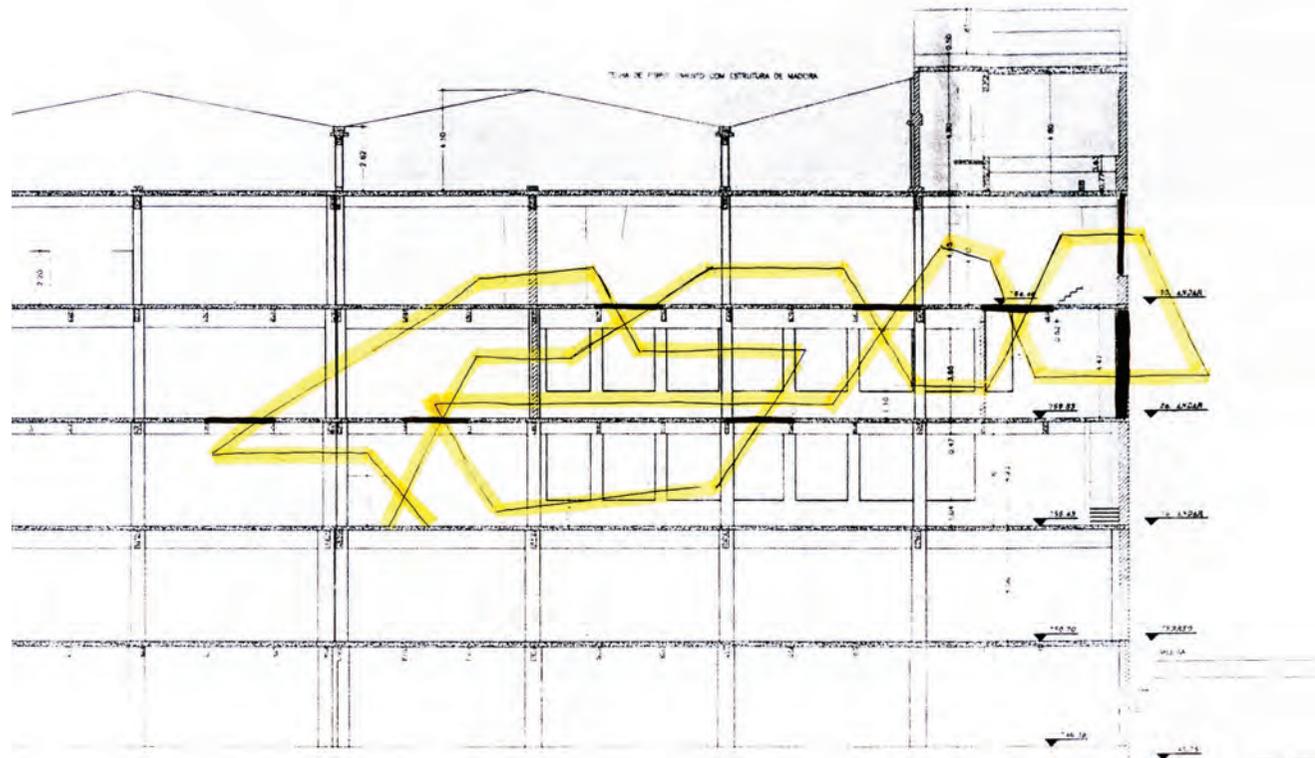


MARCEL DUCHAMP
Sixteen Miles of String [Dezesseis
milhas de barbante]
1942

Intervenção com 25 Km de barbante
realizada na mostra "First Papers of
Surrealism" (Whitelaw Reid Maison,
Nova York, EUA)

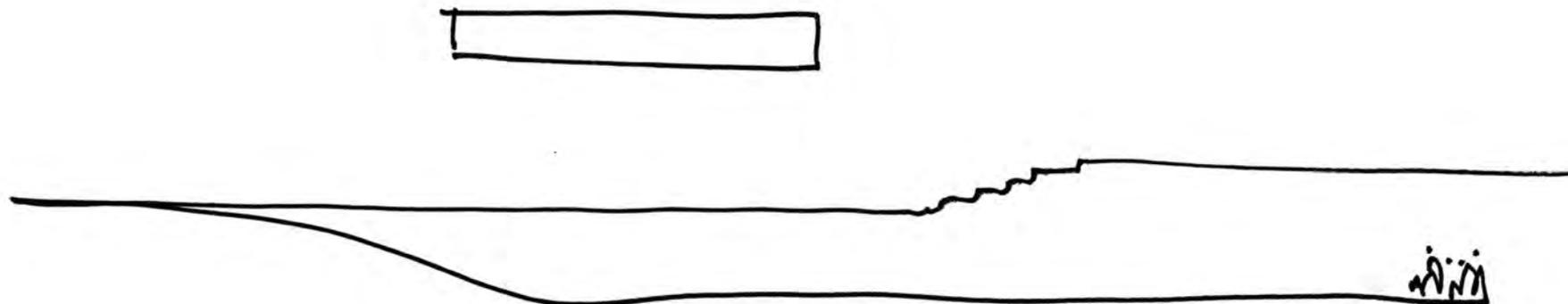


ANA MARIA TAVARES
Labirinto
2002
("Arte Cidade Zona Leste",
Belenzinho, São Paulo, Brasil)



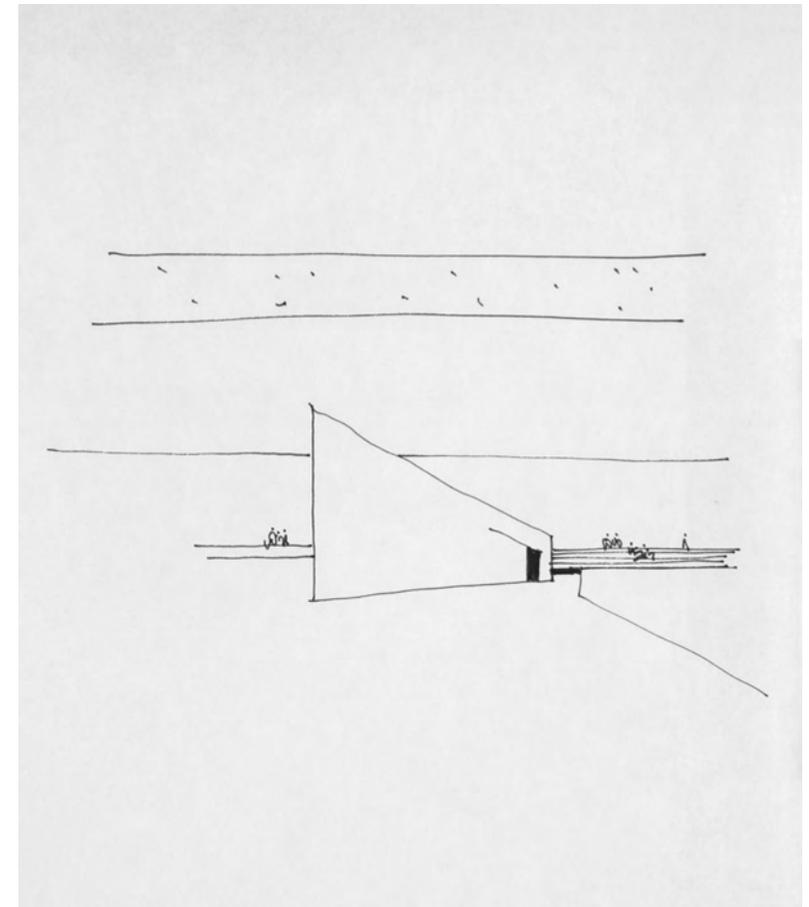
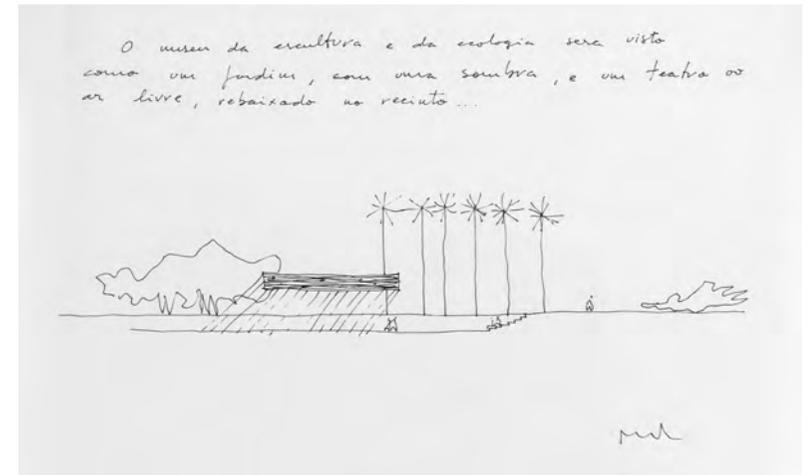
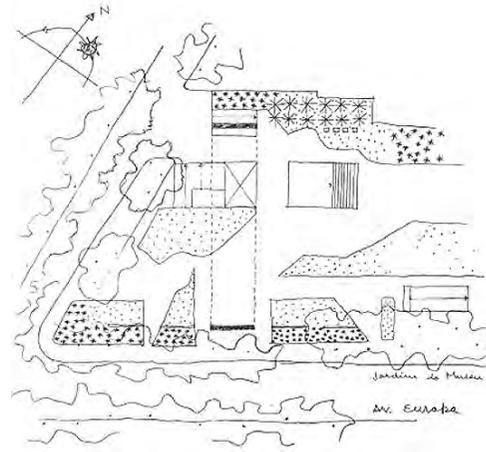
RAFAEL PERRONE

Desenho a partir da pintura *Les idées claires* [Ideias claras] de René Magritte, citada por Paulo Mendes da Rocha como referência para a criação do projeto do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)



PAULO MENDES DA ROCHA

Desenho livre sobre a ideia de construção do projeto do MuBE, 1986



PAULO MENDES DA ROCHA
Desenho da planta e croquis
do projeto do MuBE, 1986

Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)

Projeto do arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha construído em 1986 no bairro Jardim Europa, São Paulo, Brasil



VER TAMBÉM:
ATRAVSSAMENTOS
O CARTÓGRAFO
ENTRE-LUGAR
TERRENOS



■
Flutuação
2016

(Bom Retiro, São Paulo, Brasil)

Intervenções realizadas sobre fachadas de edifícios e banca de jornais do bairro como parte da mostra de arte pública "Urbe"

[tinta sobre fachadas: paredes, portas e banca de jornais]

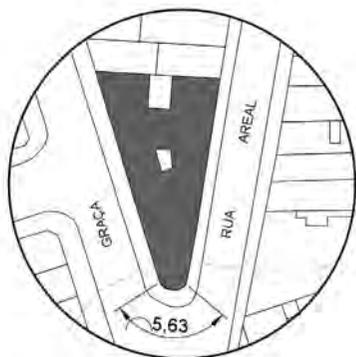
No percurso das ruas, com todas suas peculiaridades, irrompe o círculo. Entre a singularidade das formas da cidade, aparece uma forma universal.

Proponho o círculo como personagem, surgindo entranhado na cidade, aderido às fachadas dos prédios, tanto como projeção, sombra externa aterrissada agarrando-se às superfícies, quanto como forma que brota de dentro, emergindo do interior dos edifícios, como se infiltrada de dentro da parede.

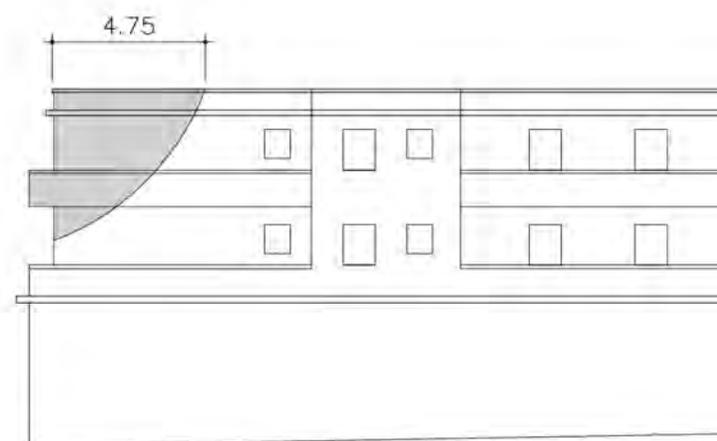
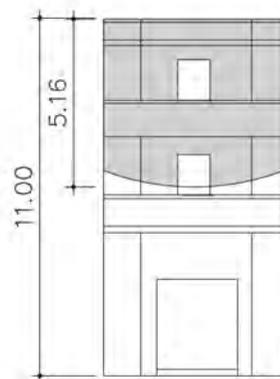
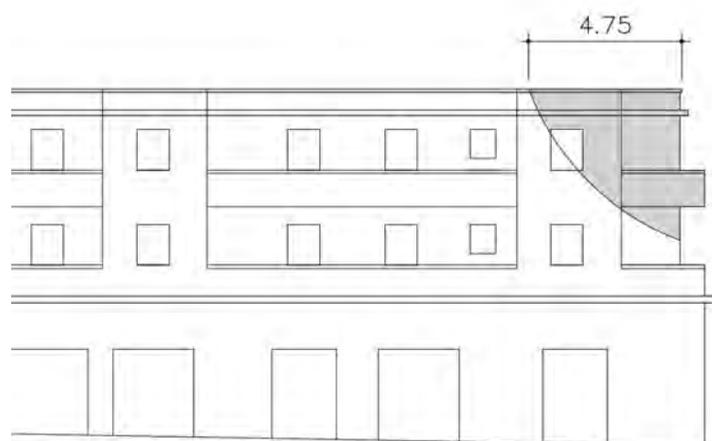
Eu projeto virtualmente um círculo sobre a elevação da planta arquitetônica do edifício, de modo que a forma circular “abraçe” o prédio. É uma projeção da representação da forma sobre a representação do edifício, que logo se torna a “materialização” de uma proposição geométrica de sobreposições virtuais.

Sugiro a relação entre representação e espaço físico em três etapas: na escala da cidade, na relação entre o mapa e o território; na dimensão da edificação, do desenho arquitetônico do prédio como representação do edifício construído; e na compreensão da geometria como idealização das formas, que logo ganham corpo das mais diversas maneiras nos diferentes espaços.

Para além de cada intervenção pontual, visualizo uma grade de figuras que flutuam pela cidade e a entrecruzam fisicamente – e, nesse encontro, ganham visibilidade. Formas invisíveis que estão aí o tempo todo, flutuando no espaço, atravessando verticalmente a horizontalidade da malha urbana e, eventualmente, ao cruzarem os edifícios, emprestam sua solidez e se tornam visíveis.



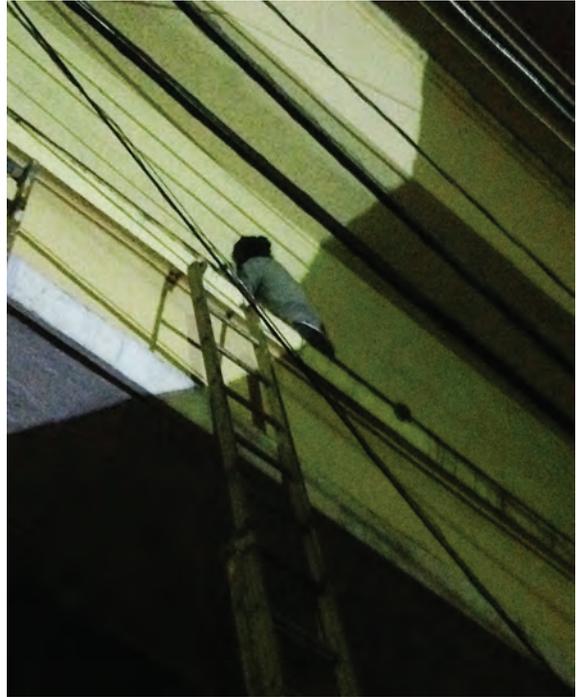
LOCALIZAÇÃO INTERVENÇÃO
ESCALA 1:1300



Área de pintura intervenção - 66,70m²
 Área de pintura fachada - 1412 m²
 Área de Vinil -

5 - RUAS AREAL E GRAÇA
ESCALA 1:250

Planta baixa da localização no bairro e elevação da fachada com esquema da intervenção na esquina das ruas Areal e Graça



Registros da montagem do projeto



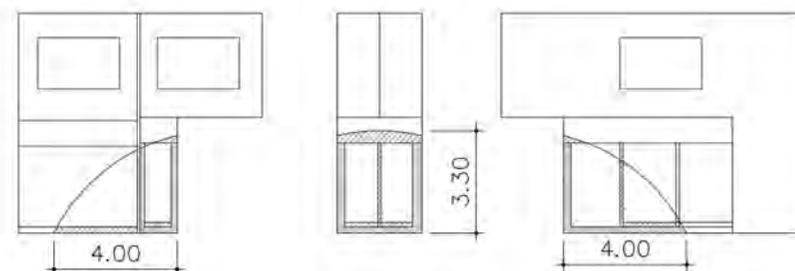


LOCALIZAÇÃO INTERVENÇÃO 3
 ESCALA 1:1500



Área de pintura intervenção – 23m²
 Área de fachada – 293 m²
 Área de Vinil – 6.70 m²

3 – BELISSIMA + CAFÉ CHENEZ
 ESCALA 1:250



Área de pintura intervenção – 4.95m²
 Área de pintura fechada – 70 m²
 Área de Vinil – 3,5m²

3 – LOJA CHARM
 ESCALA 1:250

Planta baixa da localização no bairro e elevações das fachadas com esquema das intervenções nas esquinas entre as ruas da Graça, Três Rios e Silva Pinto



Imagens do projeto finalizado



Imagem do projeto finalizado

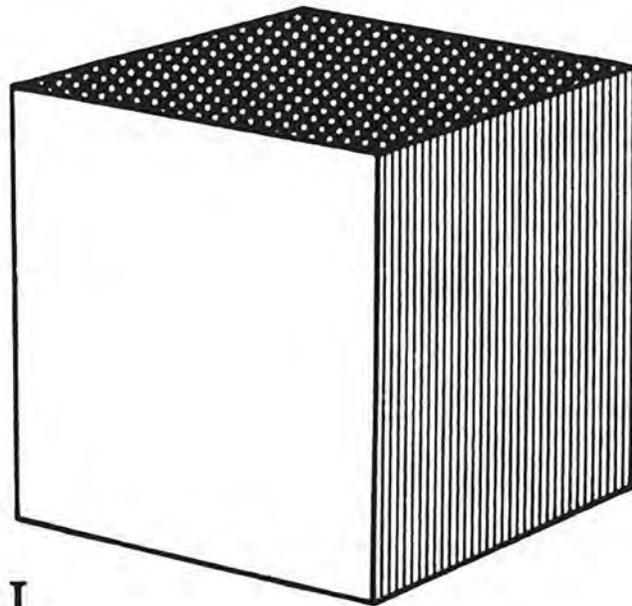
VER TAMBÉM:
O CARTÓGRAFO
CIDADE
CORPO SEM ESPESSURA
CORTE
IMPLICAÇÕES DO LUGAR
RETORNO



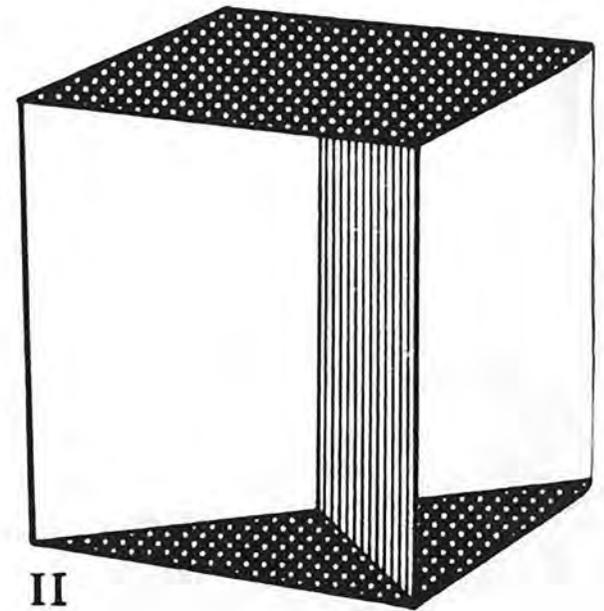
NAUM GABO

Diagrama mostrando cubos
volumétrico (I) e estereométrico (II)
em Rosalind Krauss, *Caminhos da
escultura moderna* (1977) (p.70)

acima:
Two Cubes [Dois cubos]
1930
(demonstração dos métodos
volumétrico e esterométrico)



I

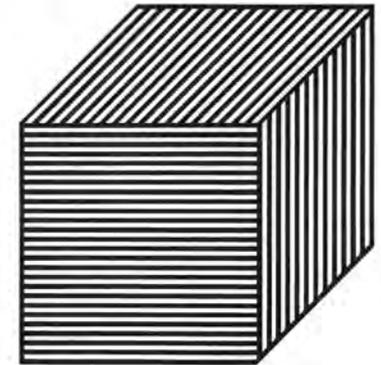
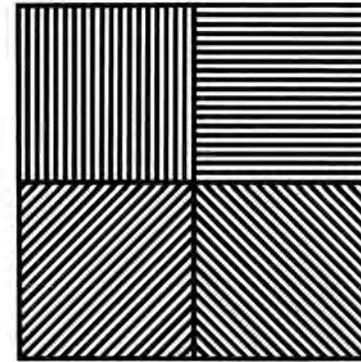


II

SOL LEWITT

A Square Divided Horizontally and Vertically into Four Equal Parts, Each with a Different Direction of Alternating Parallel Bands of Lines [Quadrado dividido horizontal e verticalmente em quatro partes iguais, cada uma com uma direção diferente de linhas paralelas alternadas]
1982

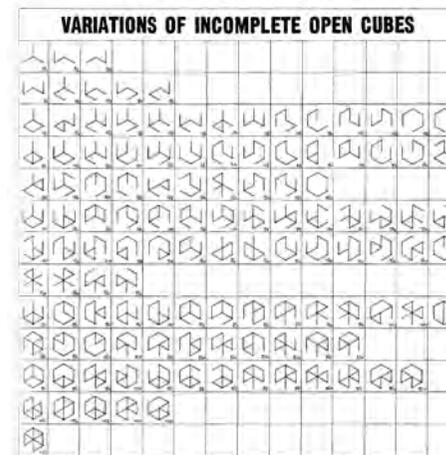
série *Five Forms Derived from a Cube*
[Cinco formas derivadas de um cubo]
1982



SOL LEWITT

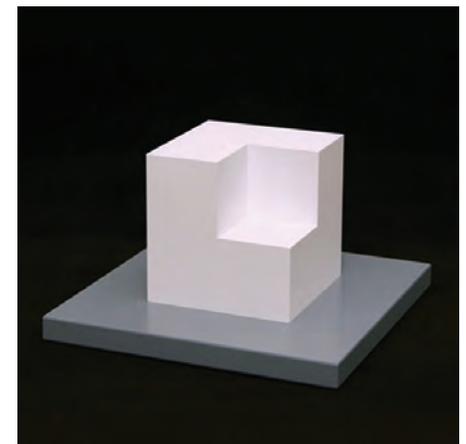
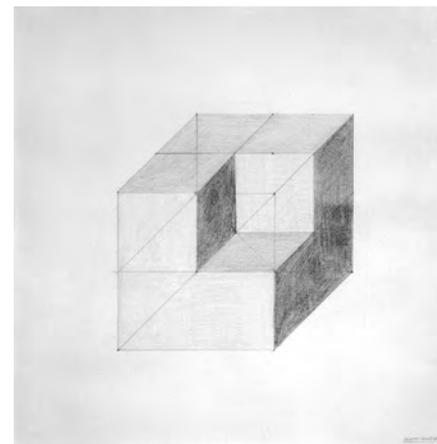
Variations of Incomplete Open Cubes
[Variações de cubos abertos incompletos]
1972

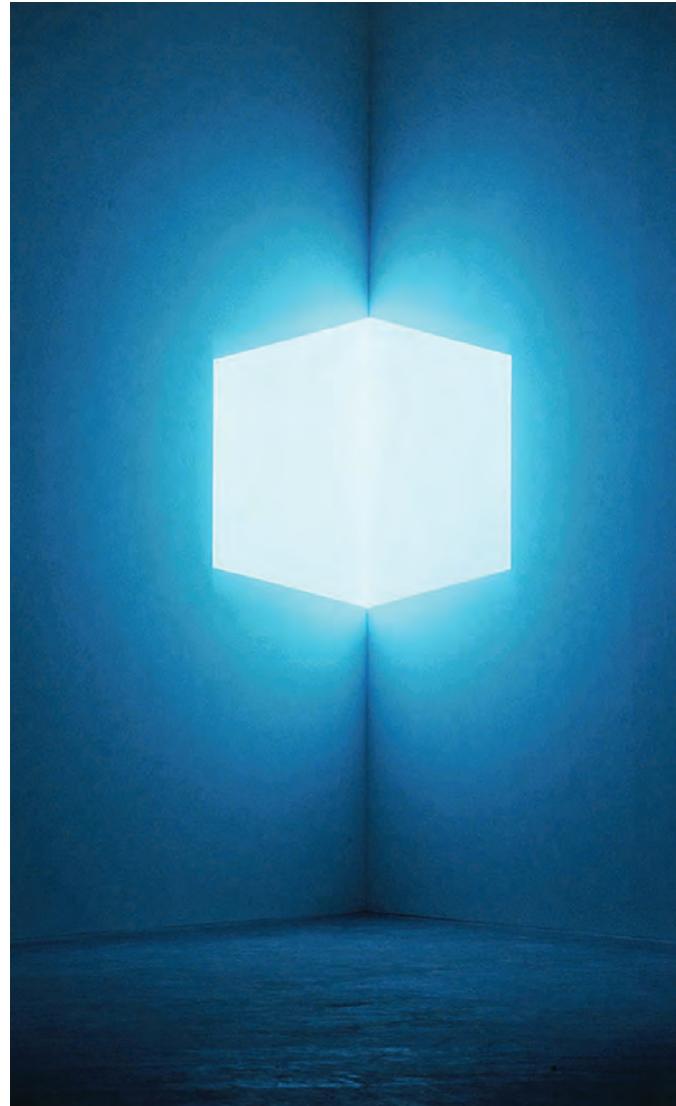
Incomplete Open Cube
[Cubo aberto incompleto]
1972



SOL LEWITT

Cube Without a Cube
[Cubo sem um cubo]
2005
(desenho e objeto)

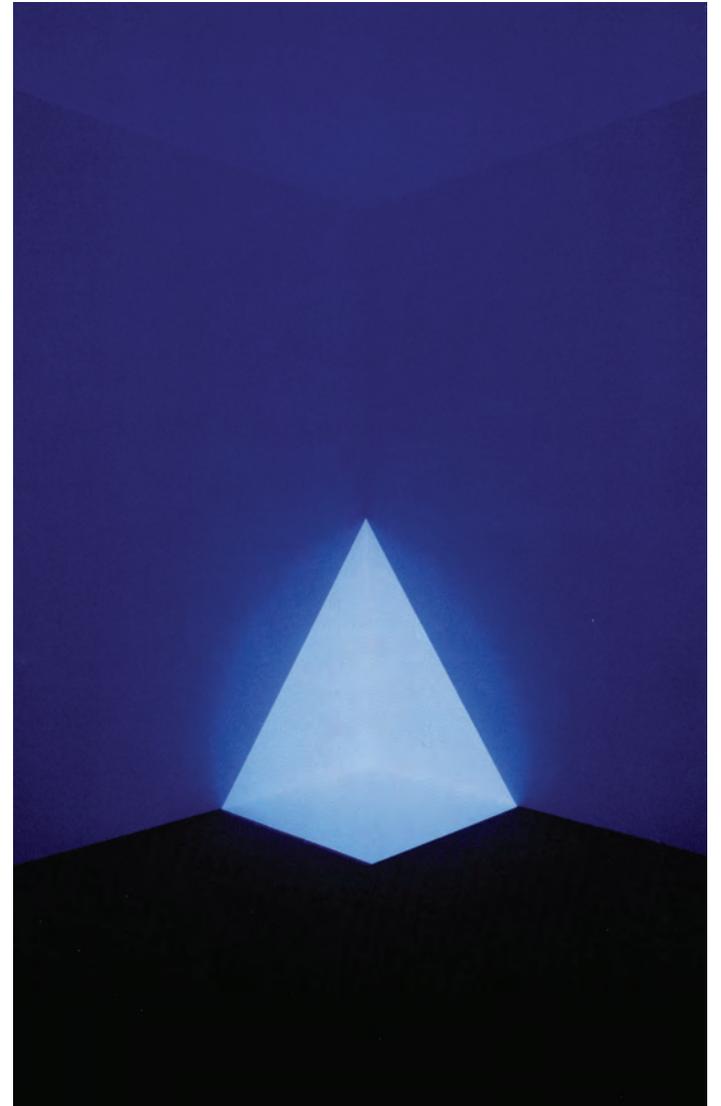




JAMES TURRELL

Afrum Pale Blue [Azul claro Afrum]
1968

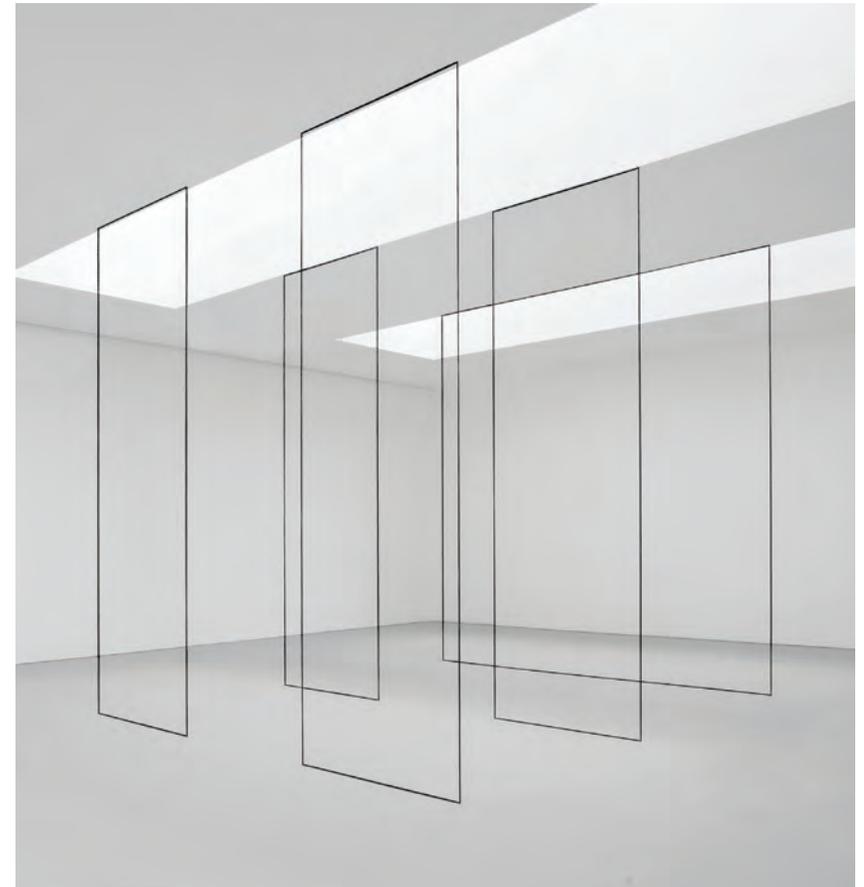
Alta Blue [Azul Alta]
1968



FRED SANDBACK

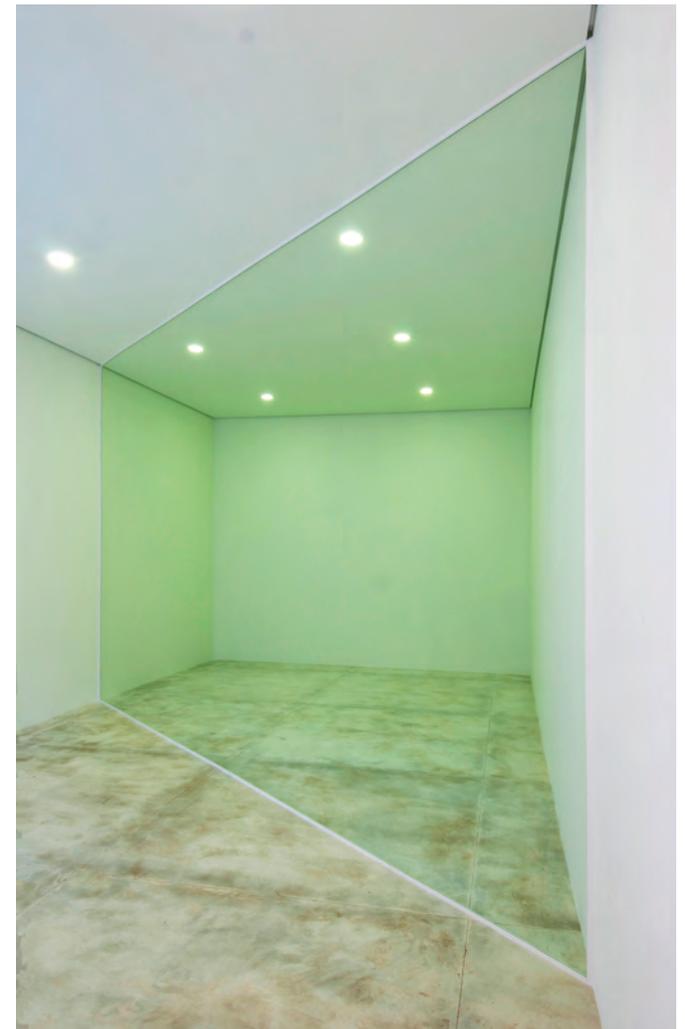
Sem título
1968/1983
(Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz)

Sem título (*Sculptural Study, Five-part
Construction* [Estudo escultórico,
construção em 5 partes])
1987/2009
(Museo Nacional de Arte Reina Sofia,
Madri, Espanha)



WALTERCIO CALDAS
Quarto amarelo,
1999
(Centro Galego de Arte Contemporáneo
Santiago de Compostela, Espanha)

MARCIUS GALAN
Seção diagonal
2008
(Inhotim, Minas Gerais, Brasil)

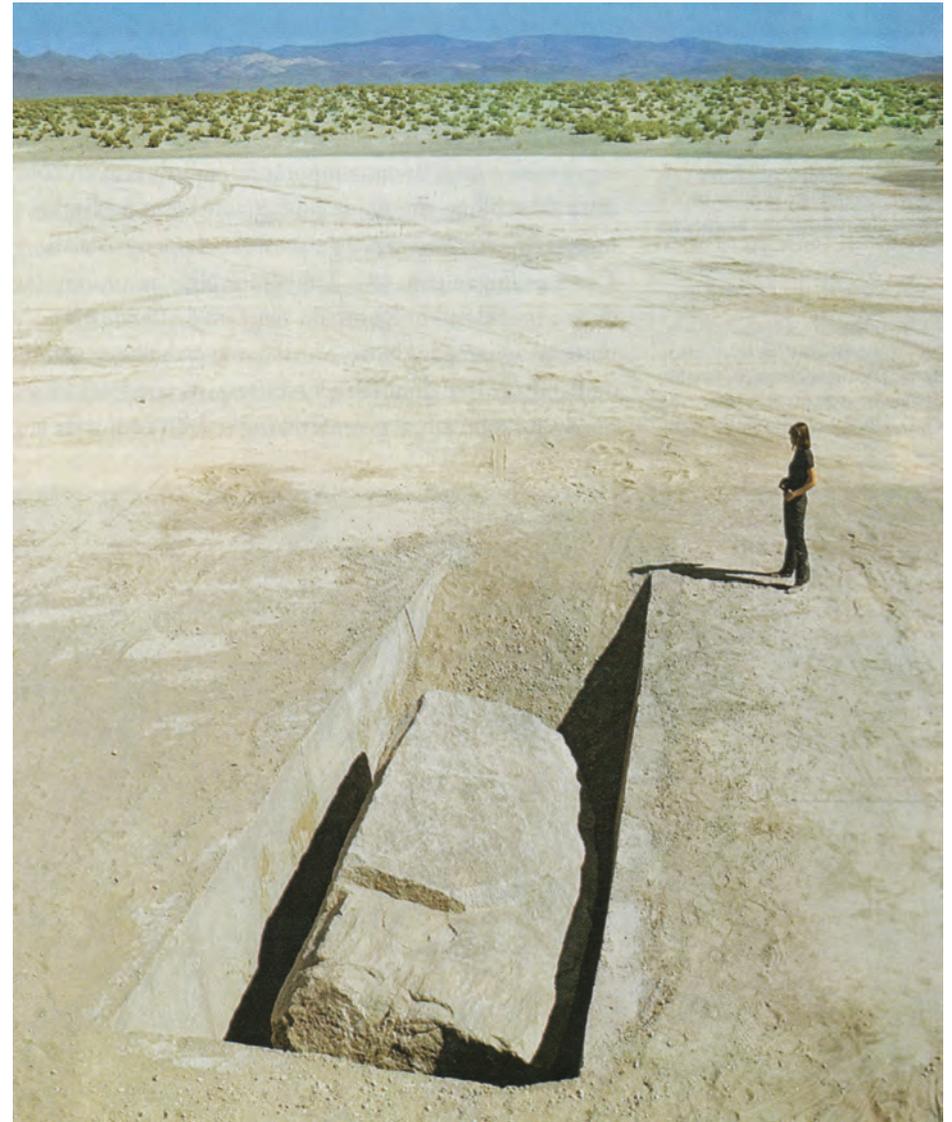




MICHAEL HEIZER
North, East, South, West [Norte,
Leste, Sul, Oeste]
1967/2002
(Dia Art Foundation, Beacon, EUA)

MICHAEL HEIZER
Displaced/Replaced Mass n° 1
[Massa deslocada/restituída n° 1]
1969
(Silver Springs, Nevada, EUA)

VER TAMBÉM:
AQUÉM/ALÉM
A COISA
FLUTUAÇÃO
INFILTRAÇÃO
RASTRO



DANIEL BUREN

"Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975 – algumas são recapituladas neste texto" (1976) em *Textos e entrevistas escolhidos* (p.91)

DANIEL BUREN

"Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975 – algumas são recapituladas neste texto" (1976) em *Textos e entrevistas escolhidos* (pp.95-96)

DANIEL BUREN

"Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975 – algumas são recapituladas neste texto" (1976) em *Textos e entrevistas escolhidos* (pp.90-91)

Todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto.

Daniel Buren

Aquele que se refere à arquitetura refere-se também ao contexto social, político, econômico. Seja qual for a arquitetura, ela é o fundo, o suporte e o quadro inelutável de toda obra.

Não existe mais uma forma de arquitetura própria para a pintura/obra de arte (não há mais uma história própria da pintura/obra de arte) que possa ser concebida sem passar obrigatoriamente pela arquitetura do lugar onde a obra é exposta. Daí a impossibilidade de conceber uma obra descartando o lugar onde ela será exibida.

[...] Aquele que se refere à arquitetura refere-se também ao lugar urbano (habitado ou não), lugar cultural.

Não se trata de criar seu próprio Museu, nem arquitetônica, nem culturalmente, sob o pretexto de escapar aos MUSEUS, o que seria mais uma vez uma tentativa de isolamento, de fuga da realidade na direção de uma outra escala, mais uma vez a formação de seu "quadrinho".

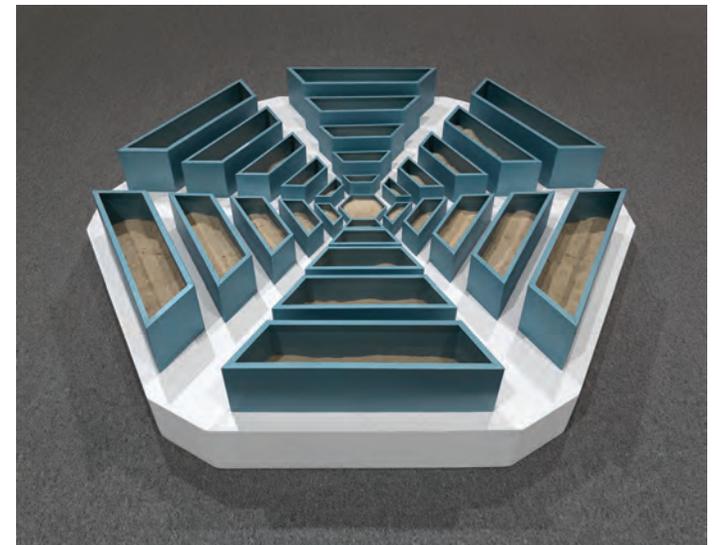
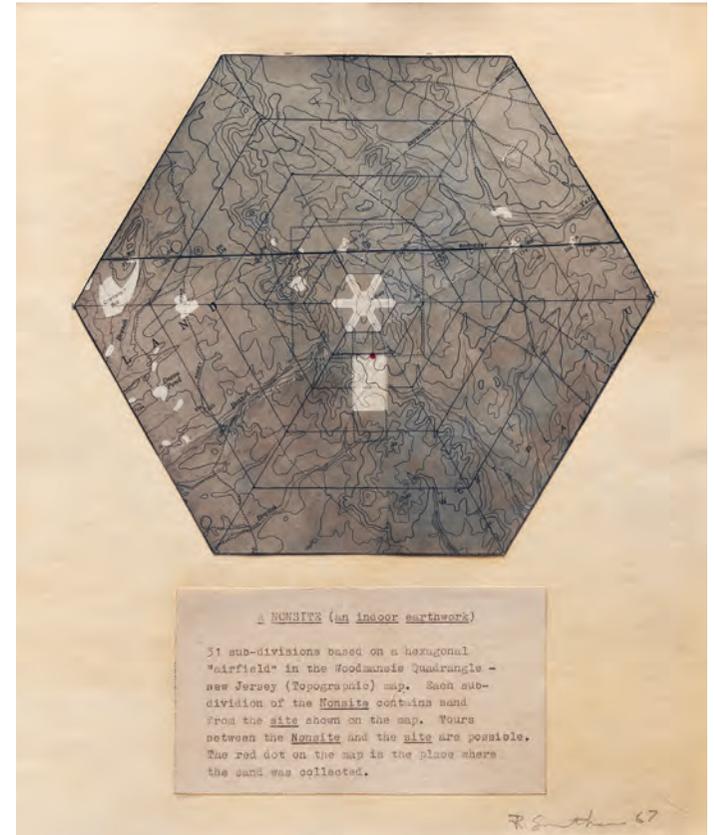
[...] Trata-se muito mais, me parece, de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, suas implicações sobre o lugar.

Da tensão assim criada, surgirá dialeticamente a crise entre a função do Museu (arquitetura) e a função da Arte (objeto visual).



ROBERT SMITHSON
A Nonsite [Um não-lugar]
 1968
 (Franklin, New Jersey, EUA)

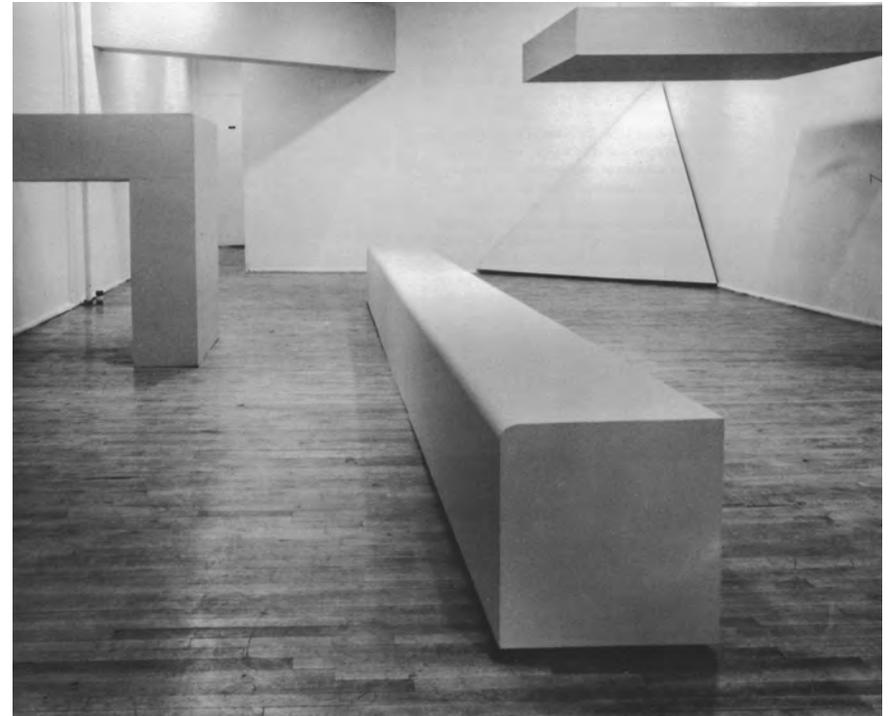
A Nonsite [um não-lugar]
 1968
 (Pine Barrens, New Jersey, EUA)



ROBERT MORRIS
Sem título (3 L-Beams [3 vigas em L])
1965

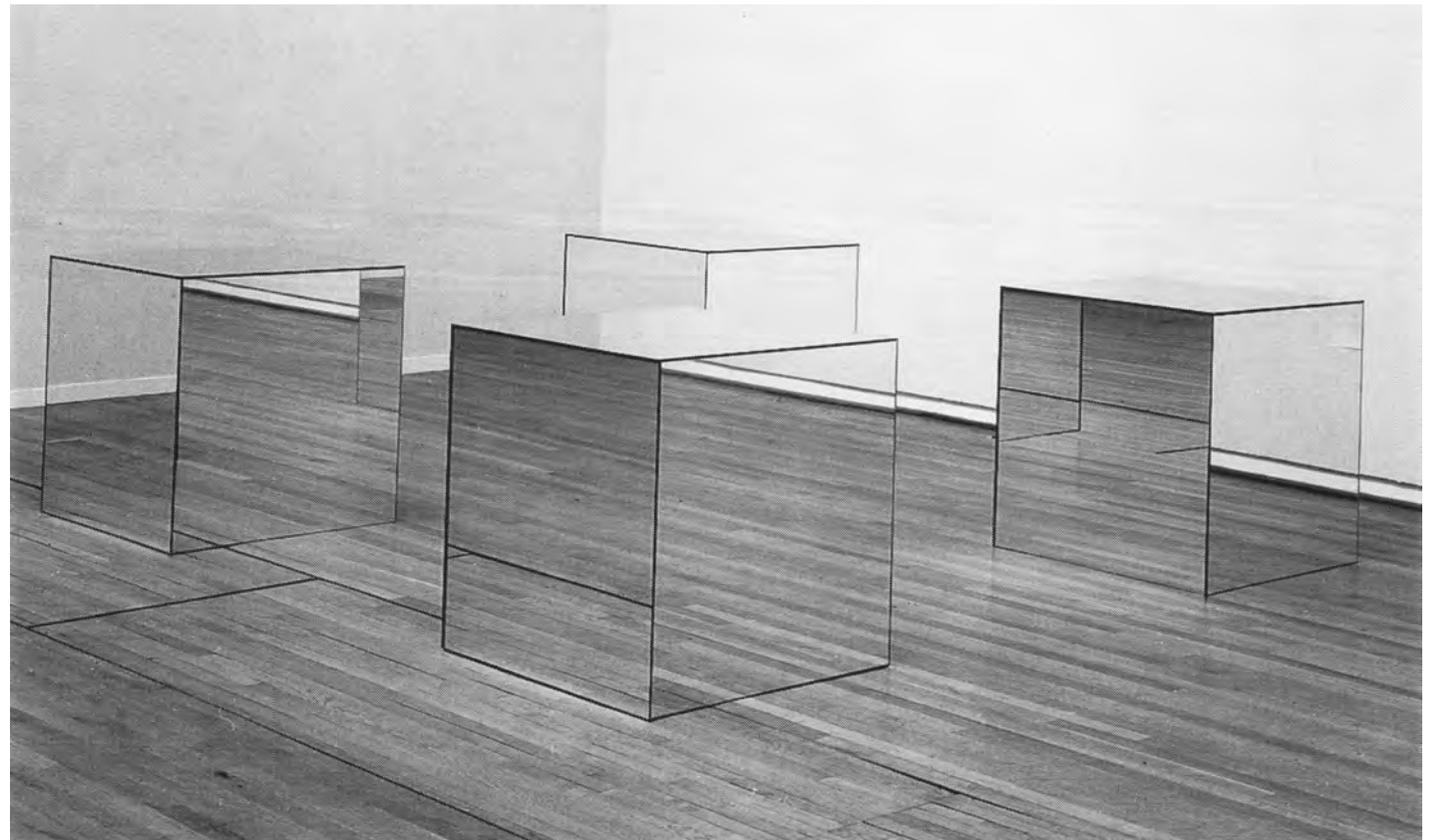


ROBERT MORRIS
Sem título
1965
(Green Gallery, Nova York, EUA)



DANIEL BUREN
 "Entrevista com Jérôme Sans" (1987)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.135)

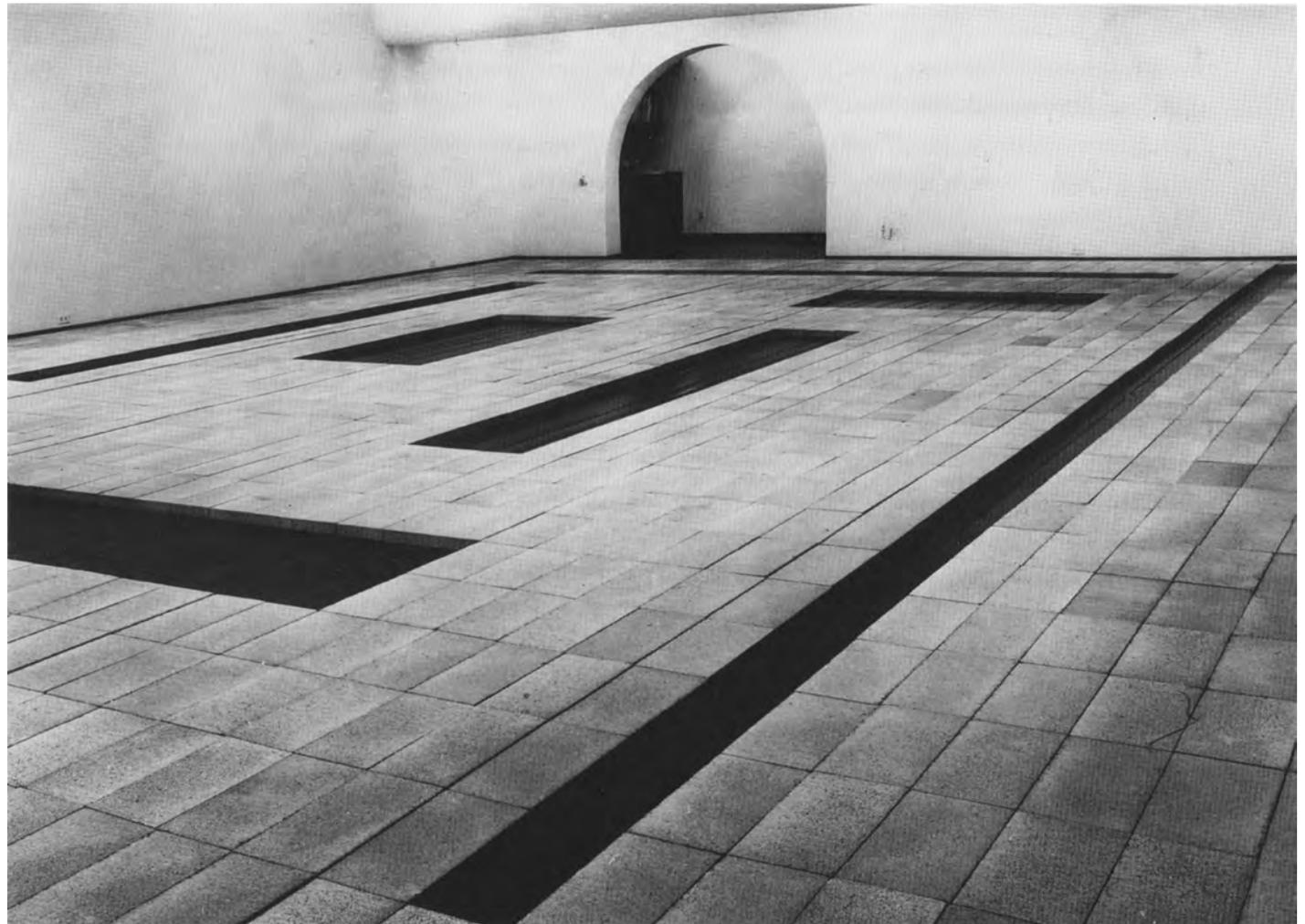
Eu queria "invadir" o lugar, ocupá-lo sem dominar as pessoas com o objeto.



ROBERT MORRIS
 Sem título
 1965/1971
 (Tate Gallery, Londres, Inglaterra)

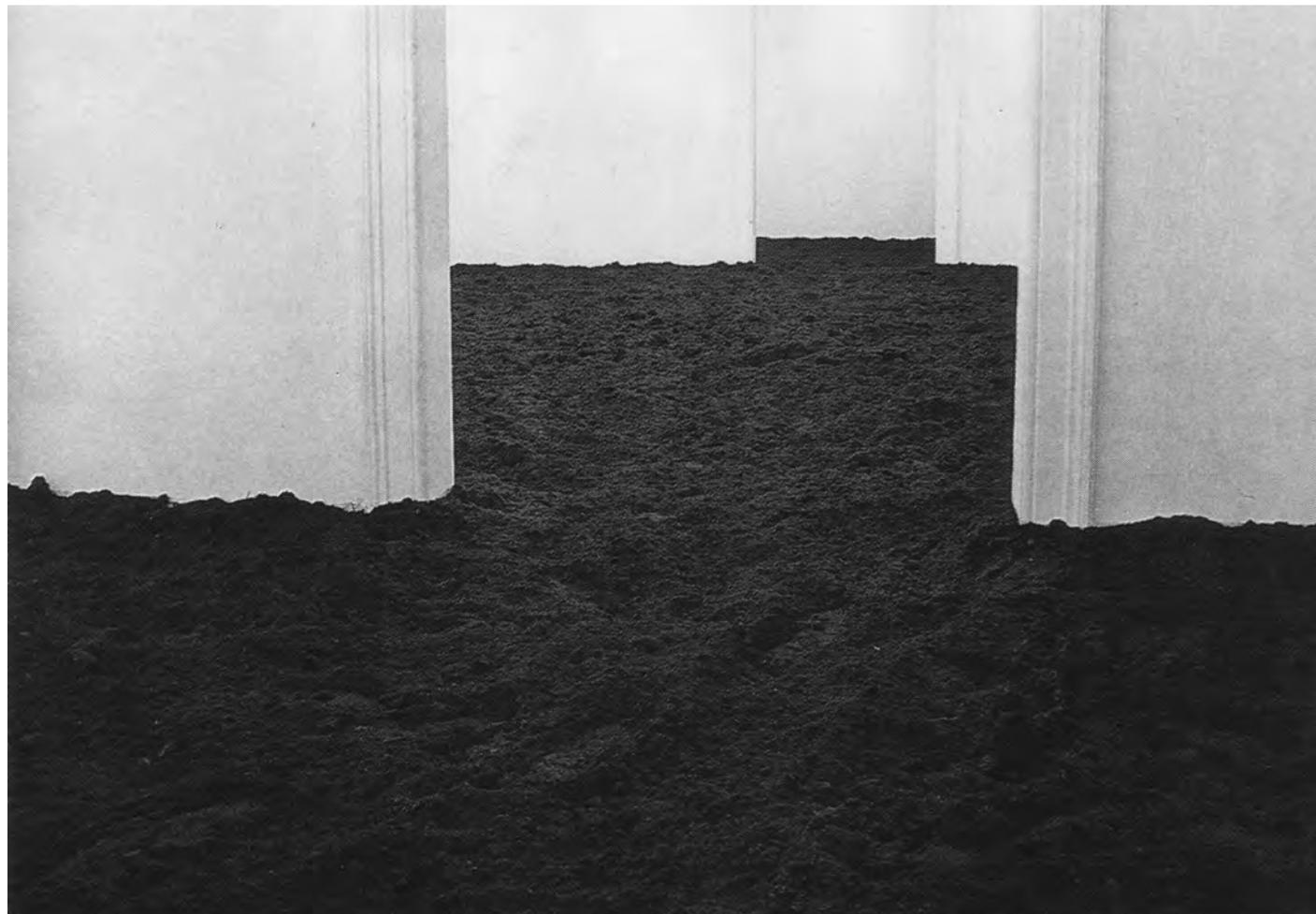
ROSALIND KRAUSS
"O Duplo Negativo"
em *Caminhos da escultura moderna*
(1977) (p.323)

A ambição do minimalismo [...] era relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural.



CARL ANDRE
8 Cuts [8 cortes]
1967
(Dwan Gallery, Los Angeles, EUA)

Uma escultura ambiental de interior
 197 metros cúbicos
 335 metros quadrados de chão
 56 centímetros de profundidade de terra
 peso total da escultura: 127.300 quilos



WALTER DE MARIA

The Munich Earth Room
 [Sala de terra de Munique]
 1968
 (Galerie Heiner Friedrich, Alemanha)

The New York Earth Room
 [Sala de terra de Nova York]
 1977
 (DIA Foundation, EUA)

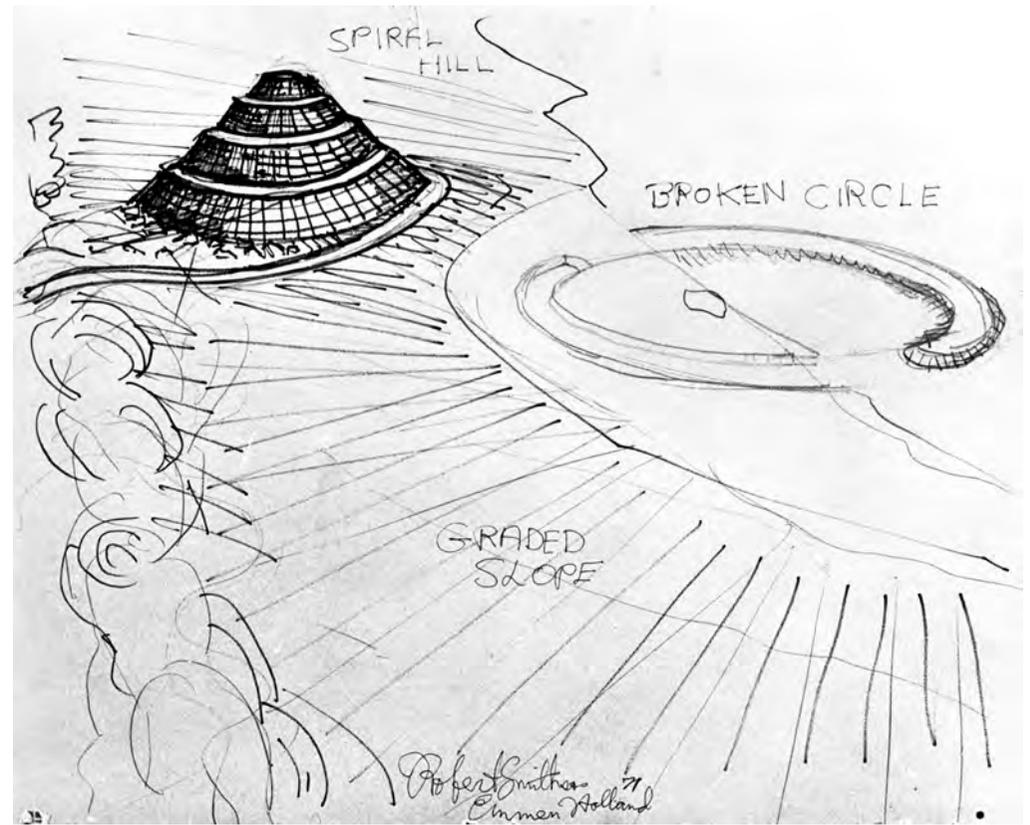
RICHARD LONG
A Line Made by Walking
 [Uma linha feita ao caminhar]
 1967
 (Londres, Inglaterra)

CARL ANDRE
Secant [Secante]
 1977
 (Nassau County Museum of Arts,
 Nova York, EUA)

ROSALIND KRAUSS
 "Sculpture in the Expanded Field" (1979)
 em revista *October*, vol. 8 (p.36)



[...] seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou o que estava na paisagem que não era paisagem.



ROBERT SMITHSON
Spiral Hill [Colina em espiral] e
Broken Circle [Círculo interrompido]
1971
(Emmen, Holanda)

(desenho e fotografia das obras)



Não há nada lá, porém
ainda é uma escultura

MICHAEL HEIZER
no site Double Negative
(ver em Referências)



MICHAEL HEIZER
Double Negative [Duplo negativo]
1969-1970
(Moapa Valley, Nevada, EUA)

ROSALIND KRAUSS
“O Duplo Negativo”
em *Caminhos da escultura moderna*
(1977) (p.334)

* ver citações de Robert Morris (p.182
e p.184) e meus depoimentos (p.184 e
p.186) no verbete TERRENOS

VER TAMBÉM:
CIDADE
CORTE
ENTRE-LUGAR
RASTRO
TERRENOS

[...] duas fendas, cada qual com 12 m de profundidade e 30 m de comprimento, escavadas no topo de duas mesetas situadas uma defronte à outra e separadas por um desfiladeiro profundo. Dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele – habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos. Porém, a imagem que temos de nossa própria relação com nosso corpo é a de estarmos *centrados* no interior deste; o conhecimento que temos de nós mesmos situa-nos, por assim dizer, em nosso núcleo absoluto; somos totalmente transparentes a nossa própria consciência [...]. Nesse sentido, *Duplo negativo* não tem semelhança com a imagem que temos do modo como habitamos nós mesmos. Pois, embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro que separa as duas fendas), é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaço fendidos e olhar para a frente em direção ao outro. Na verdade, é somente olhando para o outro que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos.

■
Incisão Luz
2012

(bairro da Luz, São Paulo, Brasil)

Intervenção realizada na passarela frente à Estação da Luz sobre a Avenida Tiradentes como parte do projeto "Cartografitti" (edital Arte na Cidade, Prefeitura de São Paulo)

[tinta látex sobre passarela, meios-fios e guardrail]





Registros da montagem do projeto

Sobre o desenho arquitetônico da passarela – construção em três níveis que eleva o corpo num deslocamento que sugere a flutuação – defino um feixe, traçado por duas linhas a partir de um ponto nessa estrutura, que se abre em direção ao centro da avenida. Com esta proposição, sugiro alguns atravessamentos:

Um deles, visual, o das pistas da avenida, que correm numa direção, pela incisão que as cruza perpendicularmente; e dos diferentes níveis da passarela, que se desdobra em rampas inclinadas, atravessadas pela incisão que as corta verticalmente.

Outro atravessamento, o do fluxo de trânsito – tanto de pedestres, quanto de carros – contínuo, linear, interrompido pelo eco e a ressonância da repetição das faixas pintadas.

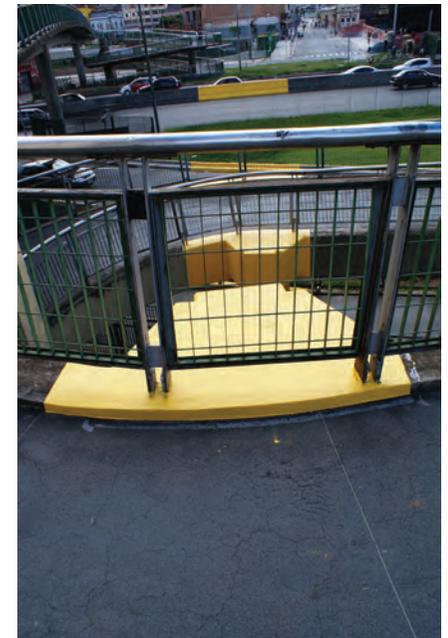
Mais um atravessamento, o das representações, que pensa o mapa da cidade como interpretação do território e o elemento-linha-incisão como representação geométrica sobre o mapa que, logo, ganha visibilidade (mesmo sem adquirir corpo físico) ao se aplicar como pele sobre o espaço.

E, por fim, um atravessamento simbólico, que apela com sua cor à sinalização da via pública, e cria uma interferência confusa, que pode sugerir indicações contraditórias, ou um ato de desobediência das próprias marcas e indicações de usos da cidade.



Imagens do projeto finalizado

Imagens do projeto finalizado



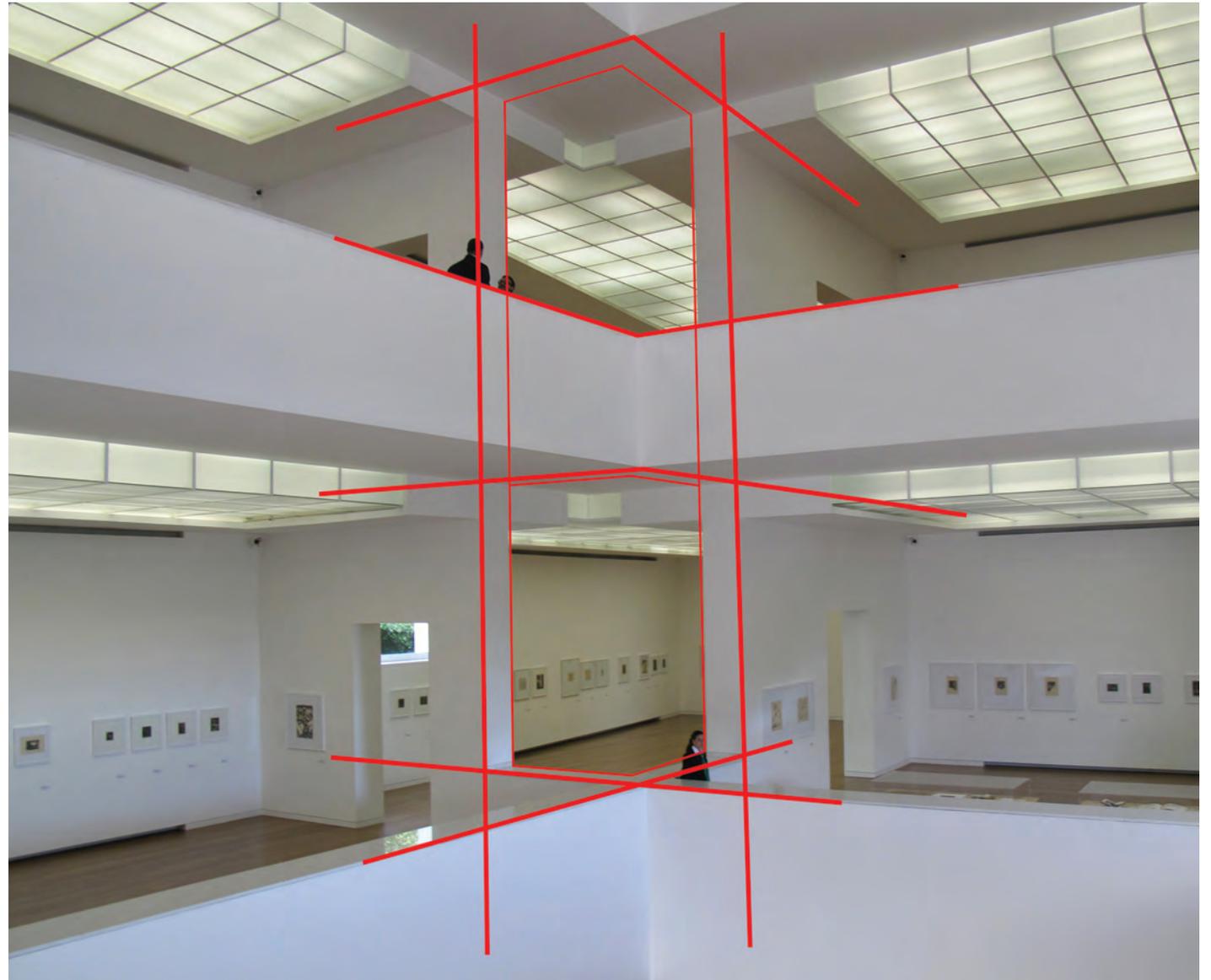
VER TAMBÉM:
O CARTÓGRAFO
CIDADE
IMPLICAÇÕES DO LUGAR
RASTRO



■
Infiltração
2010

(Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre, Brasil)

Intervenção realizada no vão interno
do edifício para a exposição "Convivên-
cias: 10 anos da Bolsa Iberê Camargo"
[vinil sobre paredes, balcões e teto]



Esquema para a criação da intervenção



* Projeto do arquiteto português Álvaro Siza, construído em 2008 como nova sede da Fundação Iberê Camargo



CONSTANTIN BRANCUSI
Endeless Column [Coluna infinita]
1938
(Târgu Jiu, Romênia)

Ao entrar em contato com o edifício – ele próprio um projeto autoral no qual a arquitetura é conteúdo, muito mais do que receptáculo –, os próprios detalhes do desenho proposto pelo arquiteto tornaram-se os elementos fundamentais para minha proposição.*

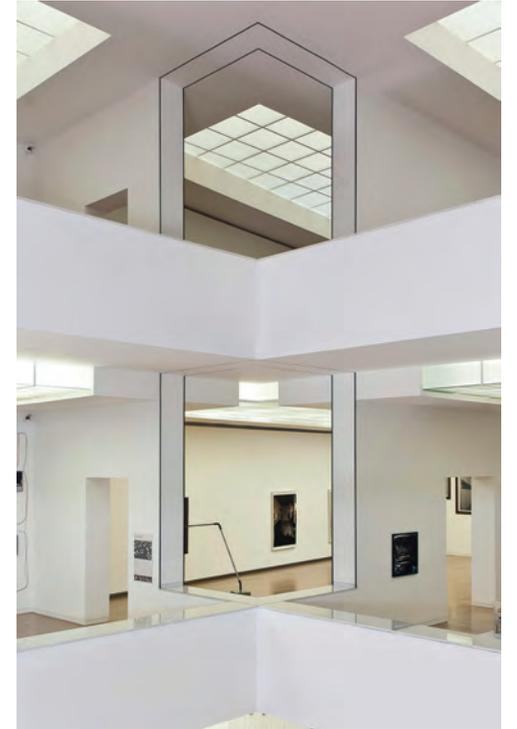
O vão livre de quatro andares convida à escalada. Escolho como elemento básico as “colunas-janelas”, cuja compreensão como coluna surge da secção de paredes interrompidas e, como janela, a partir da moldura que se cria conectando o vão e cada sala posterior.

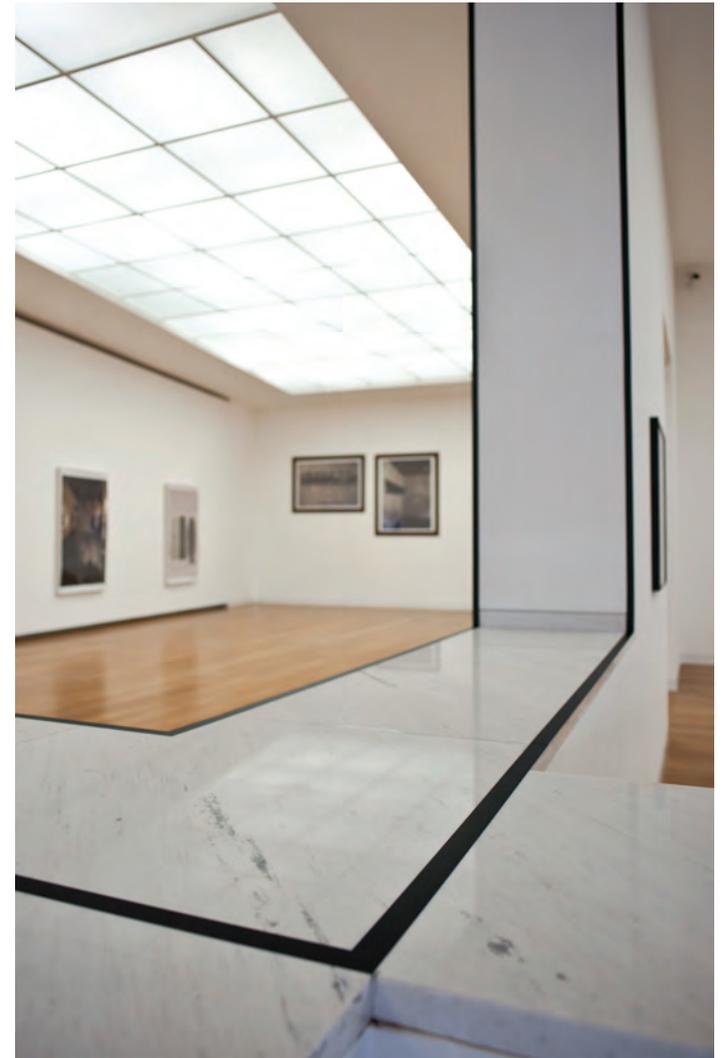
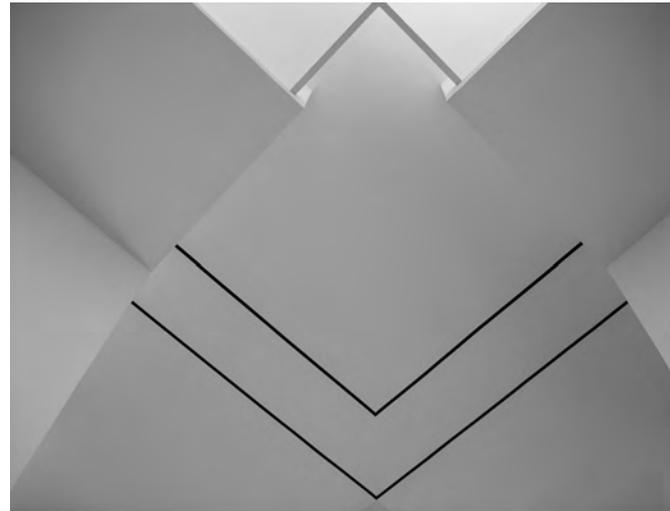
Eu projeto, em cada andar, as linhas dessas “colunas”, contornando e definindo uma moldura. Cada elemento-janela que desenho funciona como forma geométrica que ao mesmo tempo flutua no vão e se adere às paredes.

*Os andares aparecem inicialmente como empilhamento de cópias do mesmo, a mesma única planta. Mas, na somatória desses andares – de seus vãos e suas colunas – vejo projetada uma forma transversal, vertical, na qual descubro uma nova e única “coluna-estrutura” que atravessa cada nível horizontal, determinada também pela repetição da mesma forma geométrica.**

Não há objeto físico “ocupando” o espaço, e sim, elementos da própria arquitetura a partir dos quais espacializo a(s) forma(s), dando corpo aos vãos e vazios. Uma proposição espacial sem espessura, que se utiliza do negativo para propor espaço; a partir do vazio constrói forma.

Meu interesse não é preencher o espaço com elementos/objetos autônomos, isolados em seu sentido. Desejo estabelecer um diálogo das formas existentes que definem a priori aquele lugar, identificando outras conexões espaciais, sugerindo volumes inexistentes.





Imagens do projeto finalizado

VER TAMBÉM:
AQUÉM/ALÉM
CORPO SEM ESPESSURA
ESPELHO MEU
IMPLICAÇÕES DO LUGAR

GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI
 "Introdução: Rizoma"
 em *Mil platôs* (1980) (pp.11-12)

JULIO CORTÁZAR
 "Del lado de allá"
 em *Rayuela* (1963) (p.94)

GEORGES PEREC
 "La cama"
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.37)

FRANCIS ALÿS
Numa dada situação (2010) (p.64)

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

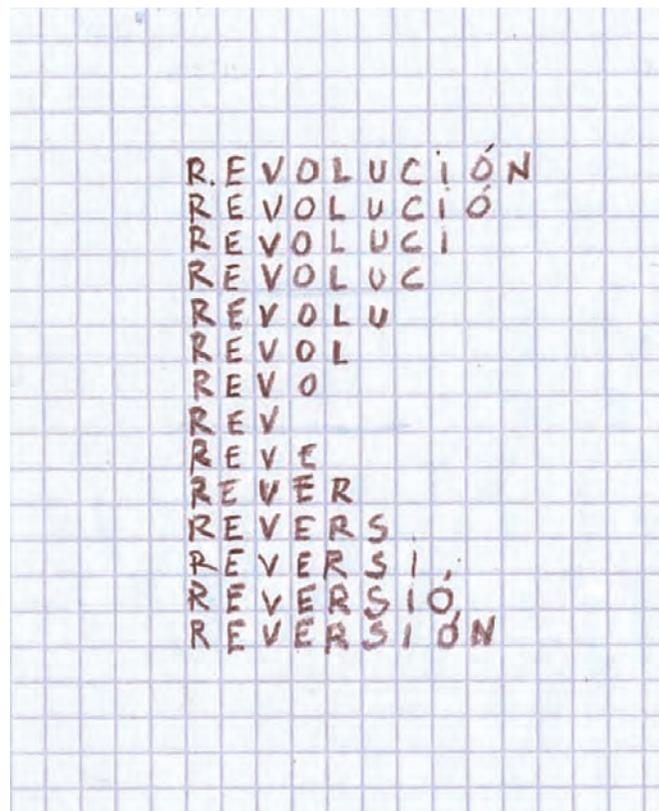
Gilles Deleuze e Félix Guattari

Faz tempo que não me deito com as palavras. Continuo a usá-las, como você e como todos, mas as escovo muitíssimo antes de vesti-las.

Julio Cortázar

Durante muito tempo, me deitei por escrito.

Parcel Mroust



GEORGES PEREC
 “El espacio”
 em *Especies de espacios*
 (1974) (p.140)

JORGE LARROSA BONDÍA
 “Notas sobre a experiência e o
 saber da experiência” (2001)
 em *Revista Brasileira de
 Educação*, nº 19 (p.21)

JULIO CORTÁZAR
 “De otros lados”
 em *Rayuela* (1963) (p.345)

Escrever: tentar reter algo meticulosamente, tentar conseguir que algo sobreviva: arrancar migalhas precisas ao vazio que se excava continuamente, deixar em alguma parte um sulco, um rastro, uma marca ou alguns signos.

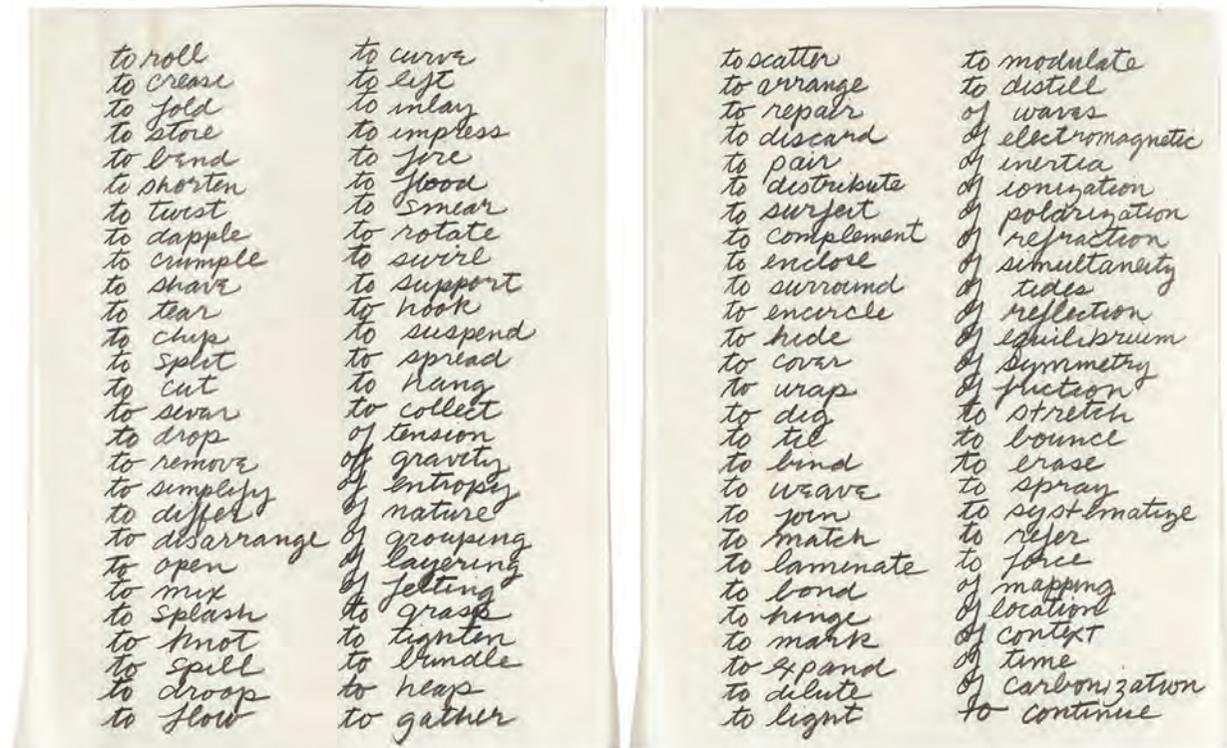
Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos.

[...] Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.

Sempre senti um certo incômodo em escrever na primeira pessoa, era como se isso retirasse sobriedade ao texto, lhe subtraísse autoridade; incomodava-me a sensação de intimidade, de familiaridade que dá o relato em tom de “eu”. Contudo, quando ensaiei pensar num texto impessoal, soava estranho discutir justamente minhas questões numa voz externa, tão imparcial e neutra; talvez isso soasse a autoridade demais, e era justamente dessas certezas que eu tentava me afastar.

Então esta surgiu como uma das perguntas iniciais: se funcionará um texto em chave de “eu”, um texto-depoimento, que, sem ser nem familiar nem impessoal, nem muito íntimo, nem totalmente externo, possa ocupar esse lugar entre o eu e o outro.

A página contém uma só frase: “No fundo, sabia que não se pode ir mais além porque não o há”. A frase se repete ao longo da página inteira, dando a impressão de um muro, de um impedimento. Não há pontos nem vírgulas nem margens. De fato, um muro de palavras ilustrando o sentido da frase, o choque contra uma barreira por trás da qual não há nada. Mas embaixo e à direita, numa das frases, falta a palavra *o*. Um olho sensível descobre o buraco entre os tijolos, a luz que atravessa.



RICHARD SERRA
Verb List [Lista de verbos]
1967-1968

ROSALIND KRAUSS
"O Duplo Negativo"
em *Caminhos da escultura moderna*
(1977) (p.331)

MEL BOCHNER
"Anyone Can Learn to Draw" (1969)
em *Solar Systems and Rest Rooms:
Writings and Interviews, 1965-2007*
(p.61)

Ao contemplar esse encadeamento de verbos transitivos, cada qual especificando uma ação particular a ser desenvolvida sobre um material não-especificado, percebemos a distância conceitual que o separa do que normalmente esperaríamos encontrar no caderno de anotações de um escultor. Em lugar de um inventário de formas, Serra registra uma relação de atitudes comportamentais. Percebemos, contudo, que esses verbos são, eles próprios, os geradores de formas artísticas: são como máquinas que, postas em funcionamento, têm a capacidade de construir um trabalho.

Drawing is a verb

[Desenho/Desenhar é um verbo]

DANIEL BUREN
 “O inefável: sobre a obra de Ryman”
 (1999)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.203)



FRANCIS ALÿS
Tornado
 2000
 (vídeo que retrata o artista
 perseguindo furacões)

FRANCIS ALÿS
In a given situation (2010) (p.15)

É possível falar de coisas não diretamente presentes na obra, mas que dela participam, e podem dessa forma ajudar a compreendê-la? Existem maneiras de falar sobre uma obra que possam ser úteis à sua compreensão e, ao mesmo tempo, dela permaneçam distanciadas? Ou seja, existe uma maneira de enunciar todo tipo de aspectos que lhe sejam próprios, embora nenhum deles exista, de fato, naquela obra?

A partir daí, ao admitir que escrever sobre qualquer obra não é nem completamente absurdo, nem redundante, o processo, a meu ver, pertence ao campo do paradoxo. Em contrapartida, existe o perigo de que uma obra, suscetível de ser plenamente explicada por um texto – o que de resto não seria de modo nenhum paradoxal – não mais apresente interesse na condição de obra visual e plástica. O texto, nesse caso, literalmente se esgotaria.

Li em algum lugar, não me lembro onde, que os conceitos são atemporais. Abertos; portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis.

E penso: como se narra um conceito que só pode ser encenado no tempo? Ao filmar *Tornado**, notei que a atuação contínua da câmera anula qualquer sequência possível dos eventos.

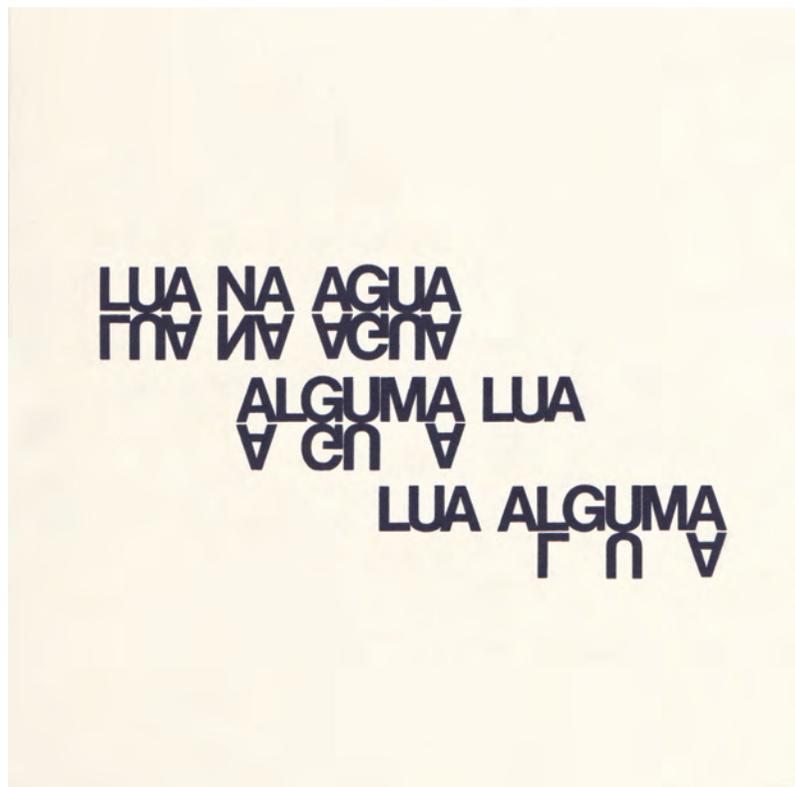
E me pergunto: como montar as quinze ou mais horas de material gravado? Por falta de uma narrativa linear, uma série de palavras foi afixada na parede do estúdio, palavras que me ocorreram durante a filmagem.

As palavras foram incluídas inicialmente no vídeo, mas o procedimento se mostrou redundante e desisti. De volta para a parede do estúdio: se o encontro das palavras negras com a superfície branca às vezes criava axiomas improváveis, a expansão delas em todas as direções possíveis também construiria diagramas.

As palavras foram agrupadas, formaram linhas e as linhas desenharam formas. Os espaços entre as linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia começar a imaginar formas? Planas ou sólidas, geométricas ou líricas, abstratas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autônomas; imagens. Frames coloridos também foram incluídos entre o material gravado. Como eram estáticas, marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o continuum da atuação da câmera e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatro movimentos da ação – esperar os tornados, persegui-los, alcançá-los ou perdê-los – surgiu então uma espécie de linha temporal: o processo de edição estava encaminhado.

TUNGA
no site do artista
(ver em Referências)

O que faz escolher bem as palavras para se dizer algo? As palavras que se aproximam vêm por vários caminhos. Convergem em um ponto e irradiam por outros caminhos (sim, pois o mesmo caminho de volta não é igual ao caminho de ida). Uma lembrança dos caminhos originais e um reflexo dos próximos caminhos permanecem no ponto de encontro das palavras. A construção desses encontros pode também absorver palavras.

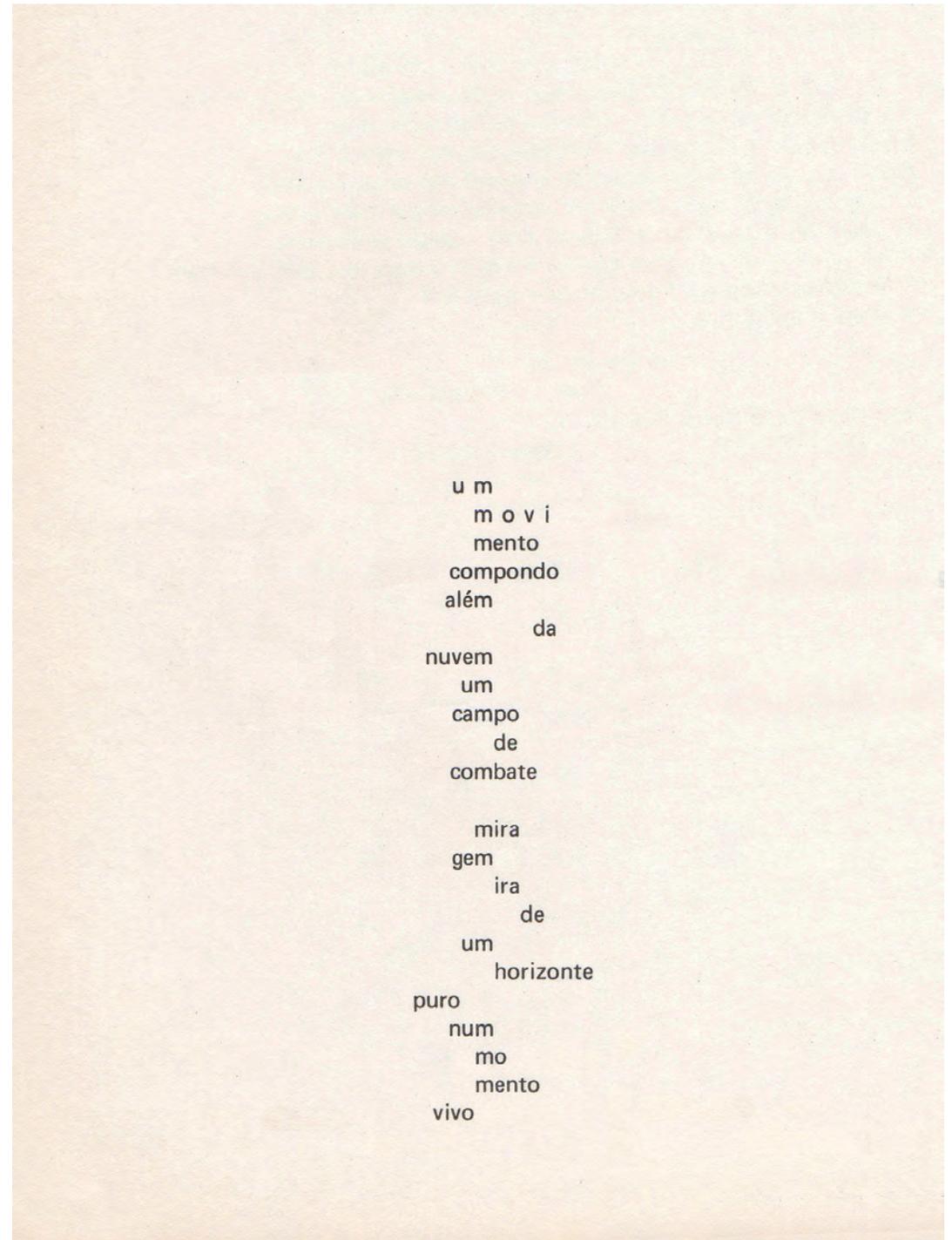


PAULO LEMINSKI
Caprichos & Relaxos
(1983) (p.139)

GEORGES PEREC
"La página"
em *Especies de espacios*
(1974) (p.30)

Antes não havia nada, ou quase nada; depois, não muito, umas linhas, mas o suficiente para que haja um em cima e um embaixo, um começo e um fim, uma direita e uma esquerda, um anverso e um reverso.

DÉCIO PIGNATARI
"um movimento" (1956)
em *Poesia, Pois é, Poesia* (p.84)



JORGE LUIS BORGES
"El jardín de senderos
que se bifurcan" (1941)
em *Ficciones* (p.146)

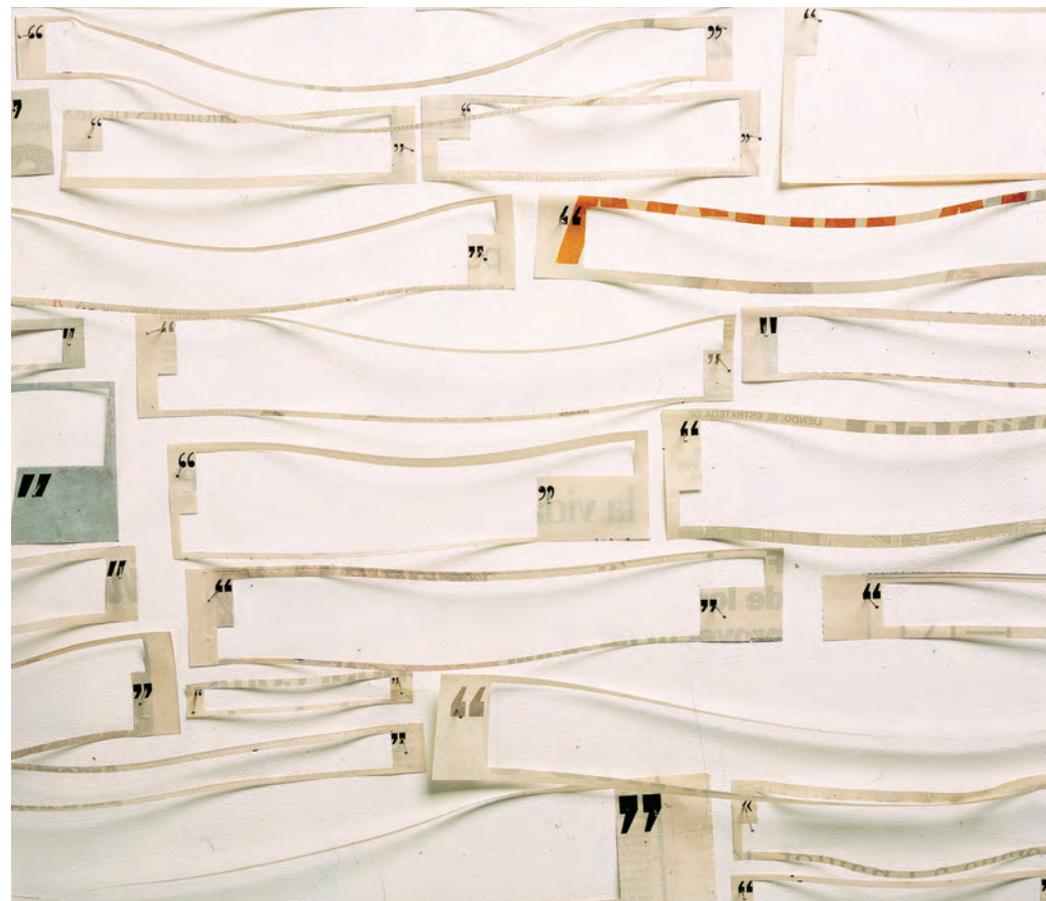
CLARICE LISPECTOR
A paixão segundo G. H.
(1964) (p.180)

JORGE MACCHI
Speakers' Corner
[Esquina dos oradores]
2002

VER TAMBÉM:
ATRAVSSAMENTOS
DESLOCAMENTOS
ESPAÇO
TERRENOS

Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perfrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho.

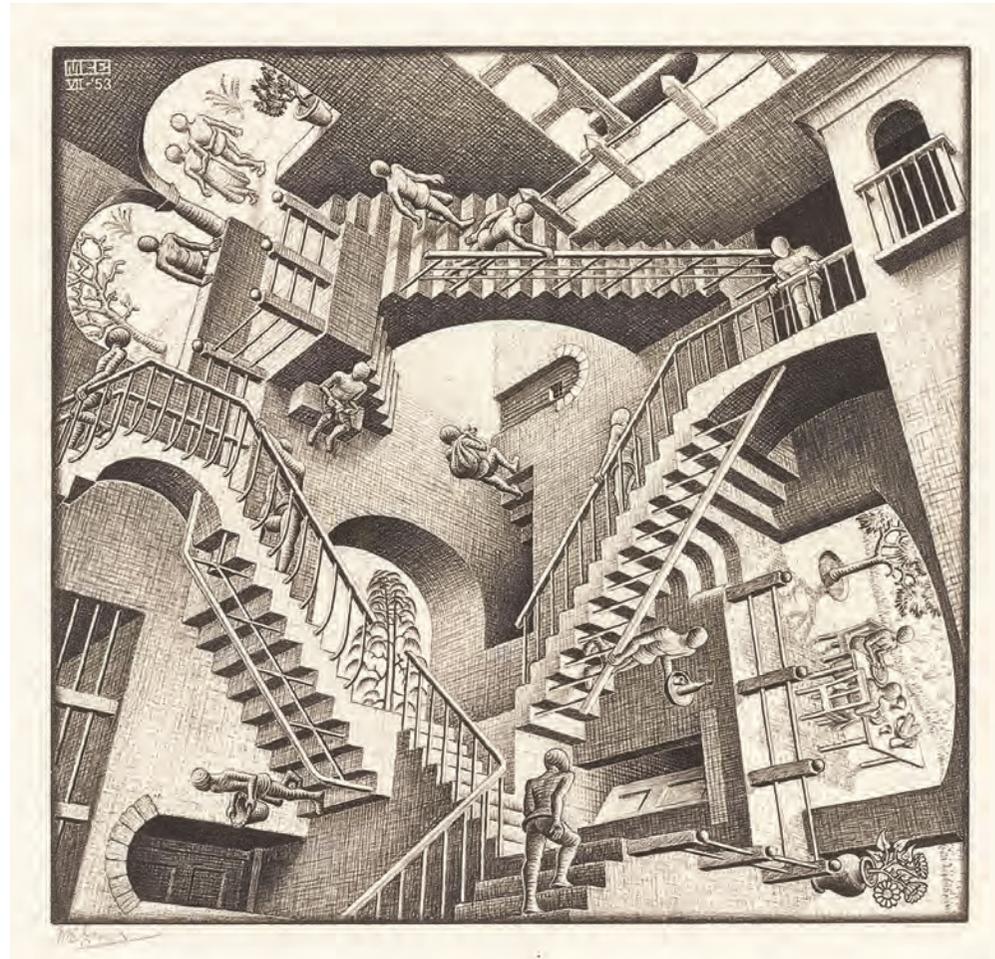


DANIEL BUREN

"Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975 – algumas são recapituladas neste texto" (1976) em *Textos e entrevistas escolhidos* (p.95)

Nos lugares arquitetônicos ditos neutros, os pontos/EIXOS não neutros – em ruptura com a neutralidade – e por esta razão nunca utilizados, são: as janelas, as portas, os corredores estreitos, a ventilação, o aquecimento, as fontes de luz, etc. São, de fato, buracos na arquitetura. São lugares de passagem. Lugares perturbados. Instáveis. Janelas, perturbadas com o que se passa por trás delas. Corredores, perturbados por aqueles que os utilizam.

Daniel Buren

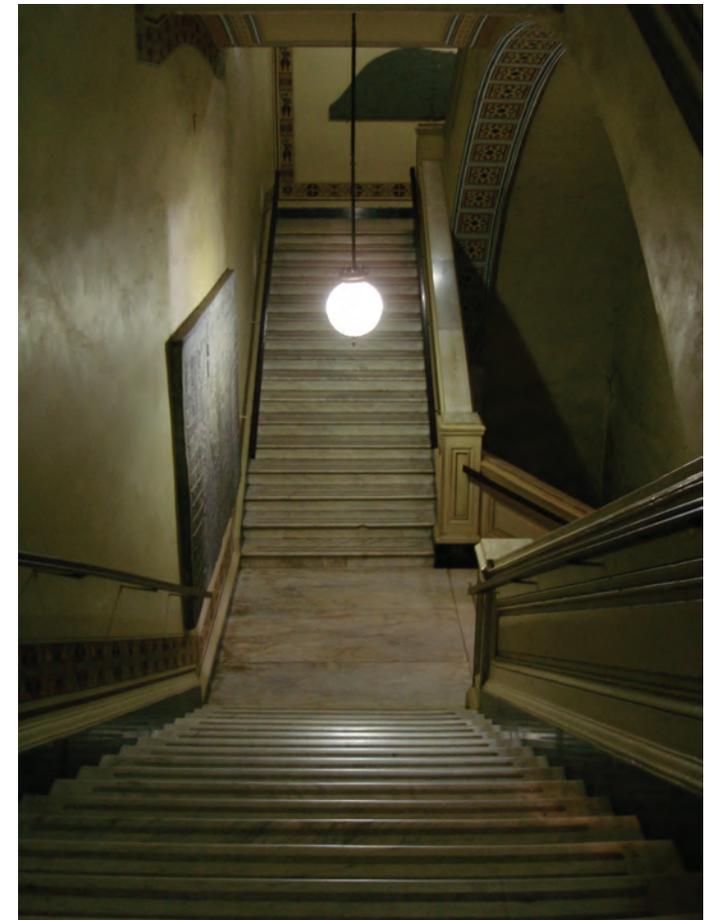


MAURITS CORNELIS ESCHER
Relativity [Relatividade]
1953



Museo de la Inmigración,
Buenos Aires, Argentina

Museo de Ciencia Naturales de
La Plata, Buenos Aires, Argentina



GIORGIO DE CHIRICO
The Enigma of a Day
[O enigma de um dia]
1914





EDWARD HOPPER
Room by the Sea [Quarto junto ao mar]
1951



Terraço do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil



Monumento Nacional a la Bandera, Rosario, Argentina



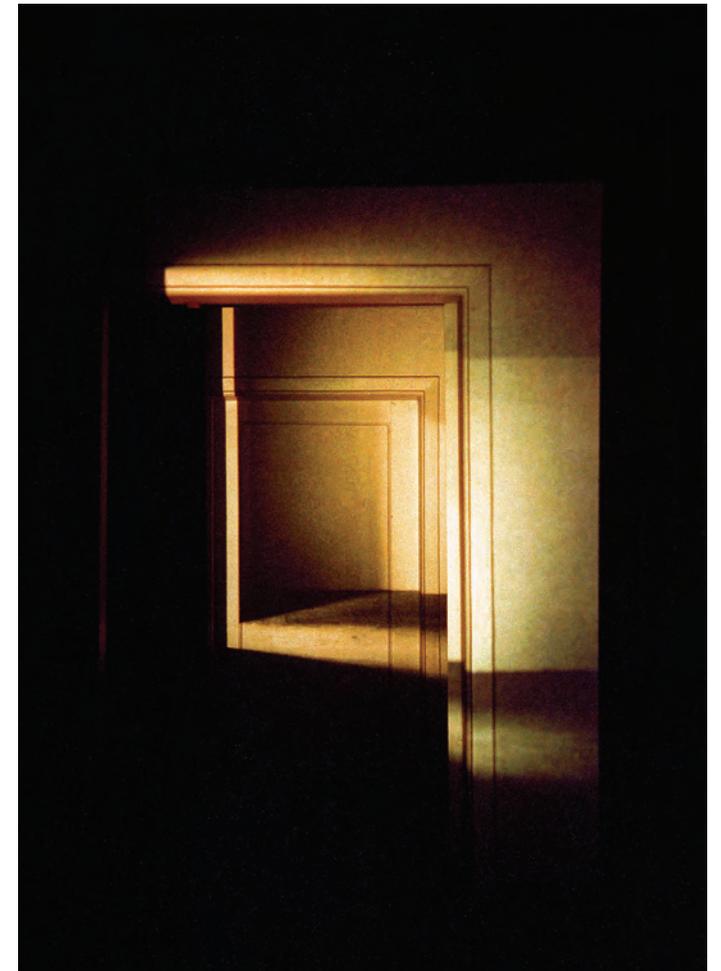
Centro da cidade, São Paulo, Brasil



Espacio de la Memoria (Ex ESMA), Buenos Aires, Argentina



CILDO MEIRELES
Espaços virtuais: cantos
1967-1968





RUBENS MANO
Bueiros (da série *Huecos* [Buracos])
1999
(Bom Retiro, São Paulo, Brasil)



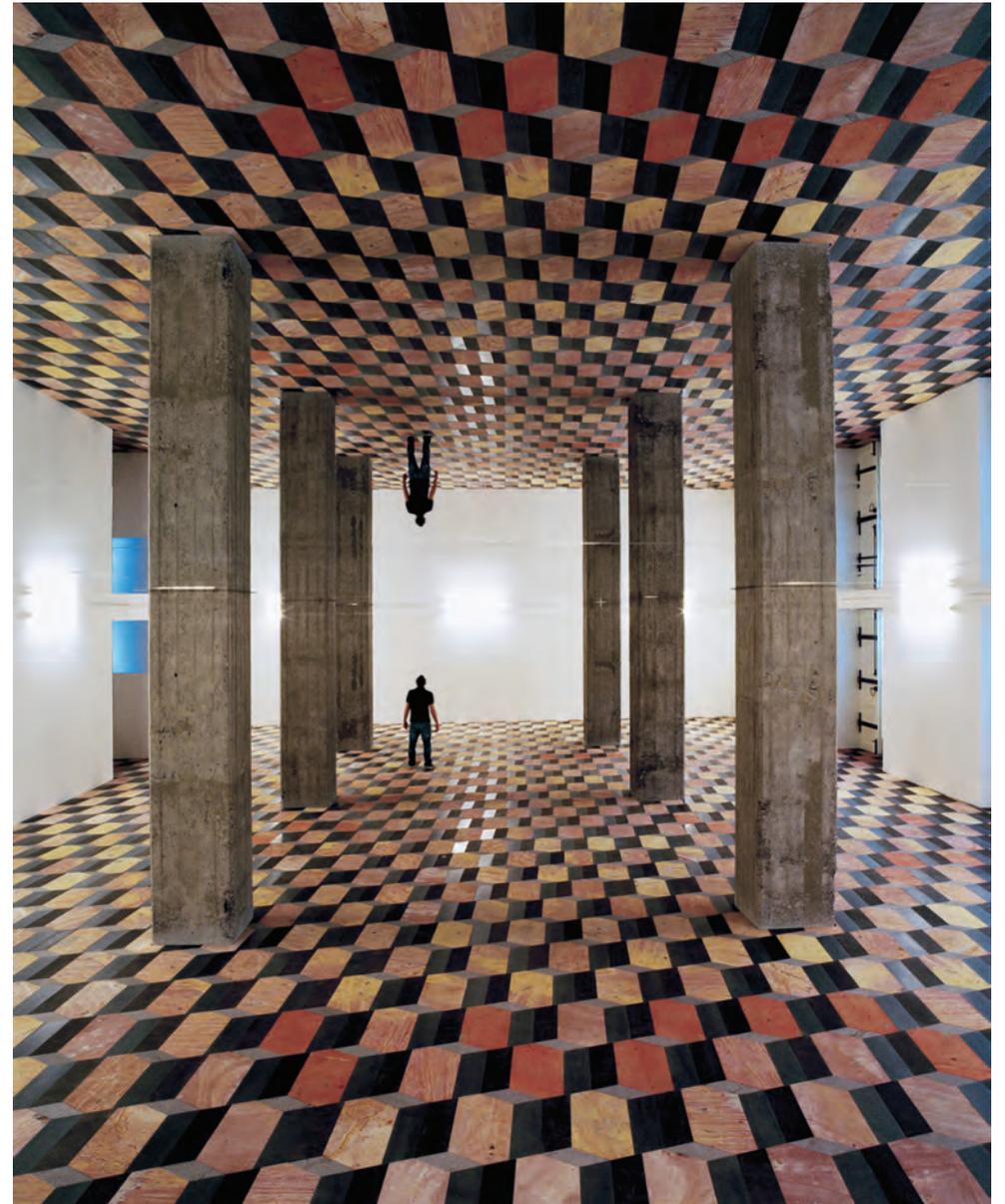
DOMINIQUE GONZÁLEZ-FOERSTER
Desert Park [Parque deserto]
2010
(Inhotim, Minas Gerais, Brasil)



DOMINIQUE GONZÁLEZ-FOERSTER
Double Terrain de Jeu [Duplo parque]
2006
("27ª Bienal de São Paulo"
Parque Ibirapuera, Brasil)

OLAFUR ELIASSON
Frost Activity [Atividade congelada]
2004
(Reykjavik Art Museum,
Hafnarhús, Islândia)

VER TAMBÉM:
ENTRE-LUGAR
ESPELHO MEU
OCO





■
Nenhum lugar
2014

(Funarte, São Paulo, Brasil)

Prêmio de Arte Contemporânea da Funarte
[lambe-lambe fotográfico
colado sobre paredes]



■
Série fotográfica *Arte Cidade Zona Leste*
2002

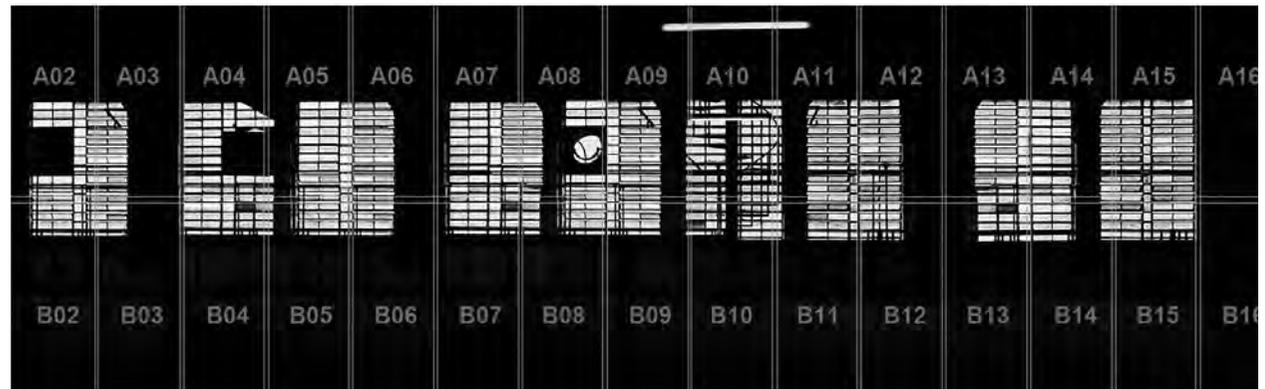
Imagens a partir das quais
o projeto foi desenvolvido

Esquema de impressão para a montagem das três paredes

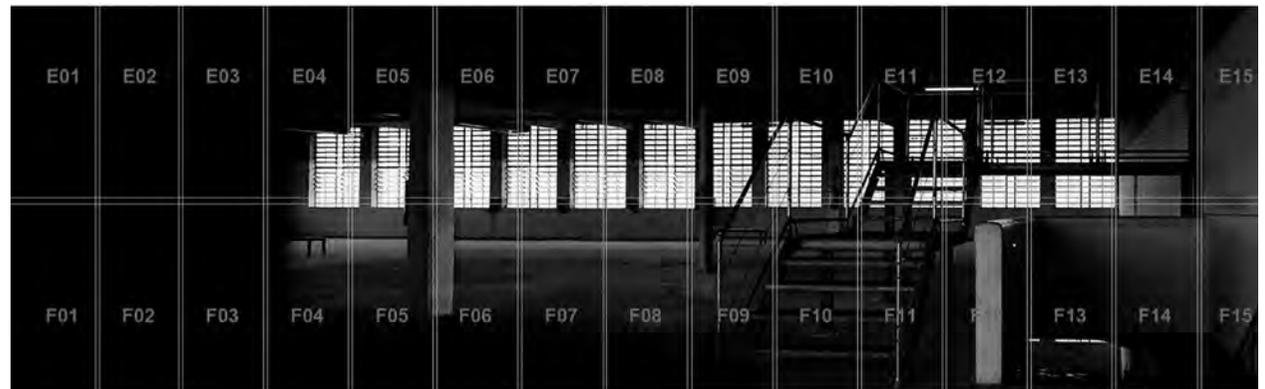
Parede 1: lateral esquerda

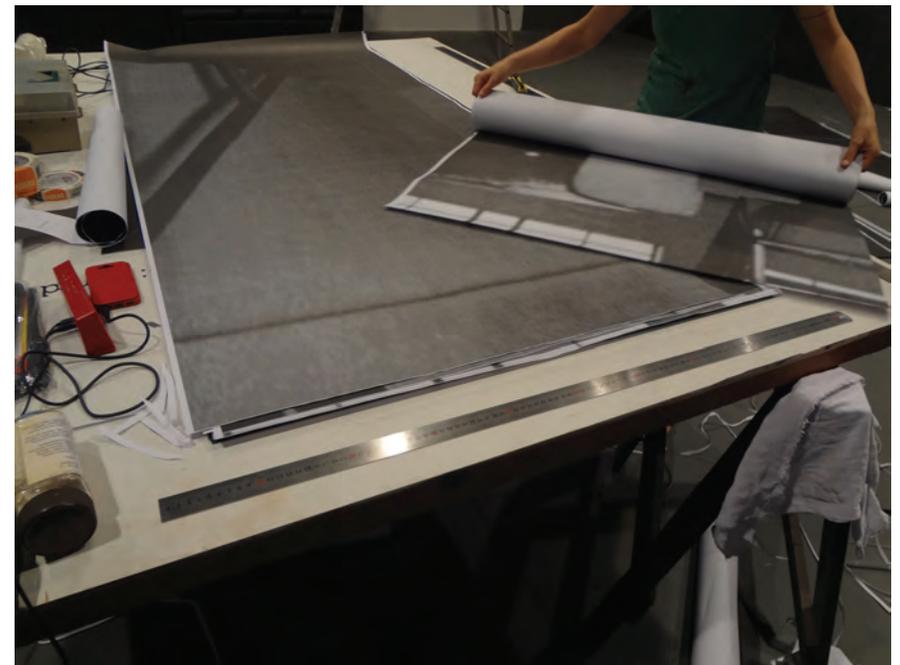
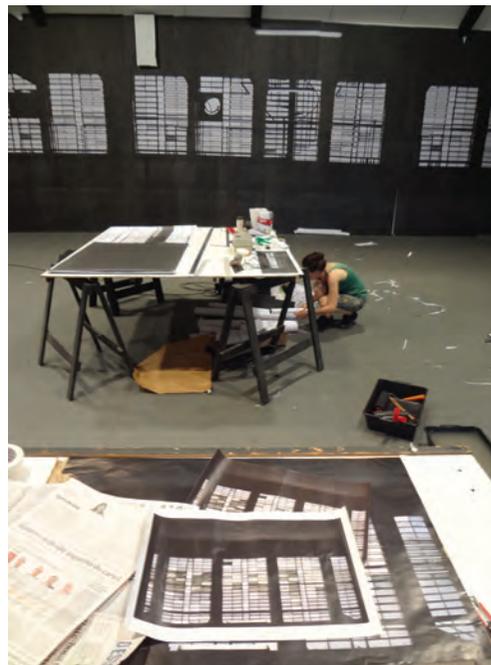


Parede 2: frente



Parede 3: lateral direita







A imagem original de um outro espaço é manipulada e, quando colada às paredes desse lugar, modifica sua definição, suas características, dimensões, fronteiras, enfim, sua compreensão. Ambos lugares se fundem, propondo uma nova espacialização; um terceiro lugar é inventado.

A sala branca, receptiva e de simples desenho, acolhe esse novo lugar, completamente diferente, diverso na aparência – matéria, cor, textura –, mas também na indicação de sua função; remete não só a outro lugar, mas talvez também a um outro tempo.

A camada de outro lugar que reveste o existente lhe empresta não apenas outro caráter, mas também outras características, inclusive as explicitamente físicas, mais aparentes: modifica a percepção de sua altura, sua dimensão, sua proporção, seu volume; inverte sua iluminação, confunde as possibilidades de circulação.

Na confrontação entre o espaço, o lugar e suas representações, interessa-me a invenção de uma ficção: a coexistência de dois lugares num mesmo espaço. A combinação da percepção do espaço físico no qual o corpo se encontra em confronto com a representação de outro espaço que provoca a compreensão e força a novas operações.

Imagens do projeto finalizado



Imagens do projeto finalizado



VER TAMBÉM:
O CORPO E O ESPAÇO
CORPO SEM ESPESSURA
ENTRE-LUGAR
LUGARES PERTURBADOS
RASTRO

LYGIA CLARK

citada por Suely Rolnik em *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel* (catálogo, 1999) (pp.55-108)

Tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises pois a primeira coisa que sinto é a falta de percepção dos planos e perco o equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos a partida do gato e do rato. Ele me persegue me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro de meu eu. Cada vez que, através do inconsciente, começa a aparecer algo novo, eu levo uma rasteira pois esse tempo-espaço novo adquirido já não serve mais. É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do “sentimento de perda” da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação.



Salinas Grandes, Jujuy, Argentina



YVES KLEIN
Saut dans le vide [Salto ao vazio]
1960
(Paris, França)



Terraço em construção interrompida no ex-Paço das Artes, Cidade Universitária, São Paulo, Brasil

Ex Pa.De.La.I (Patronato de la Infancia), Buenos Aires, Argentina

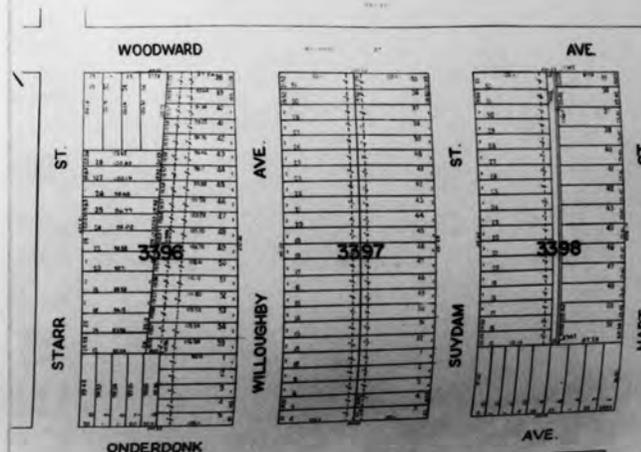
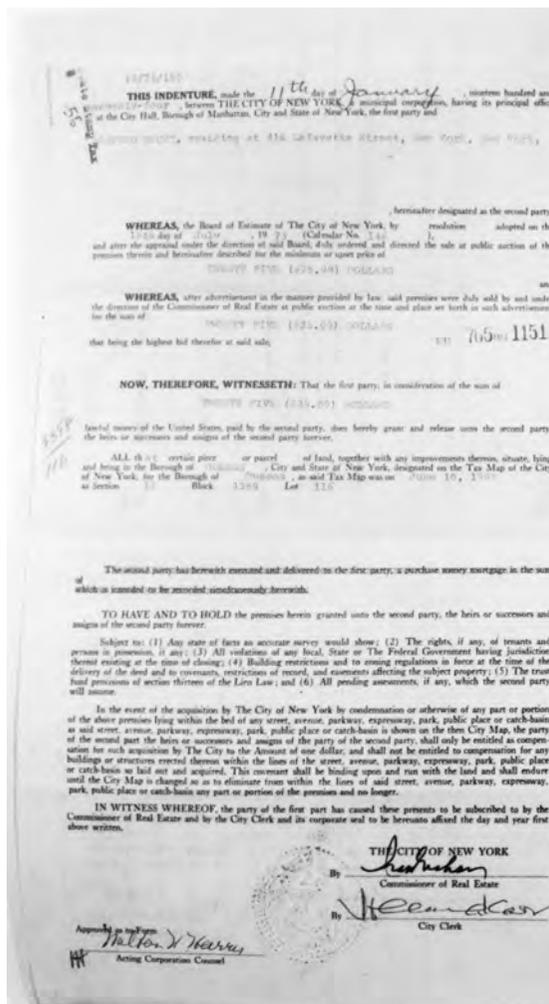
Ex Pa.De.La.I (Patronato de la Infancia), Buenos Aires, Argentina

Bairro de Pinheiros, São Paulo, Brasil



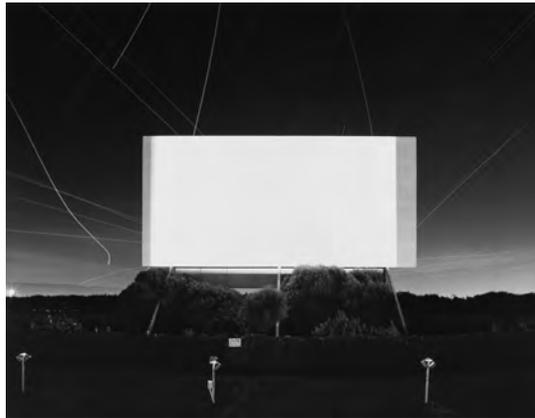
JUDITH RUSSI KIRSHNER
"The idea of community in the
work of Gordon Matta Clark"
em *Gordon Matta-Clark*
catálogo, 2003) (p.148)

Sua visão geralmente não cínica deu suporte a agendas da ação social e visava atingir a presença hegemônica da propriedade privada. [...] Matta-Clark adquiriu pequenos pedaços de terrenos excedentes em leilões da Prefeitura de Nova York, geralmente por menos de cem dólares. [...] Tornando-se parte do mercado, adquiriu lotes inacessíveis e inutilizáveis, como por exemplo uma estreita fiação de terra de 30 centímetros por 30 metros, e ficou encantado com sua própria crítica à propriedade, enquanto transformava os valores de propriedade em um valor de troca artística.



GORDON MATTA-CLARK
Reality Properties: Fake Estates
[Posses reais: propriedades falsas]
1973
(Nova York, EUA)

Fotografia, planta arquitetônica e
documento de compra do terreno



HIROSHI SUGIMOTO
Série *Theatres*
[Teatros]
1978-2003

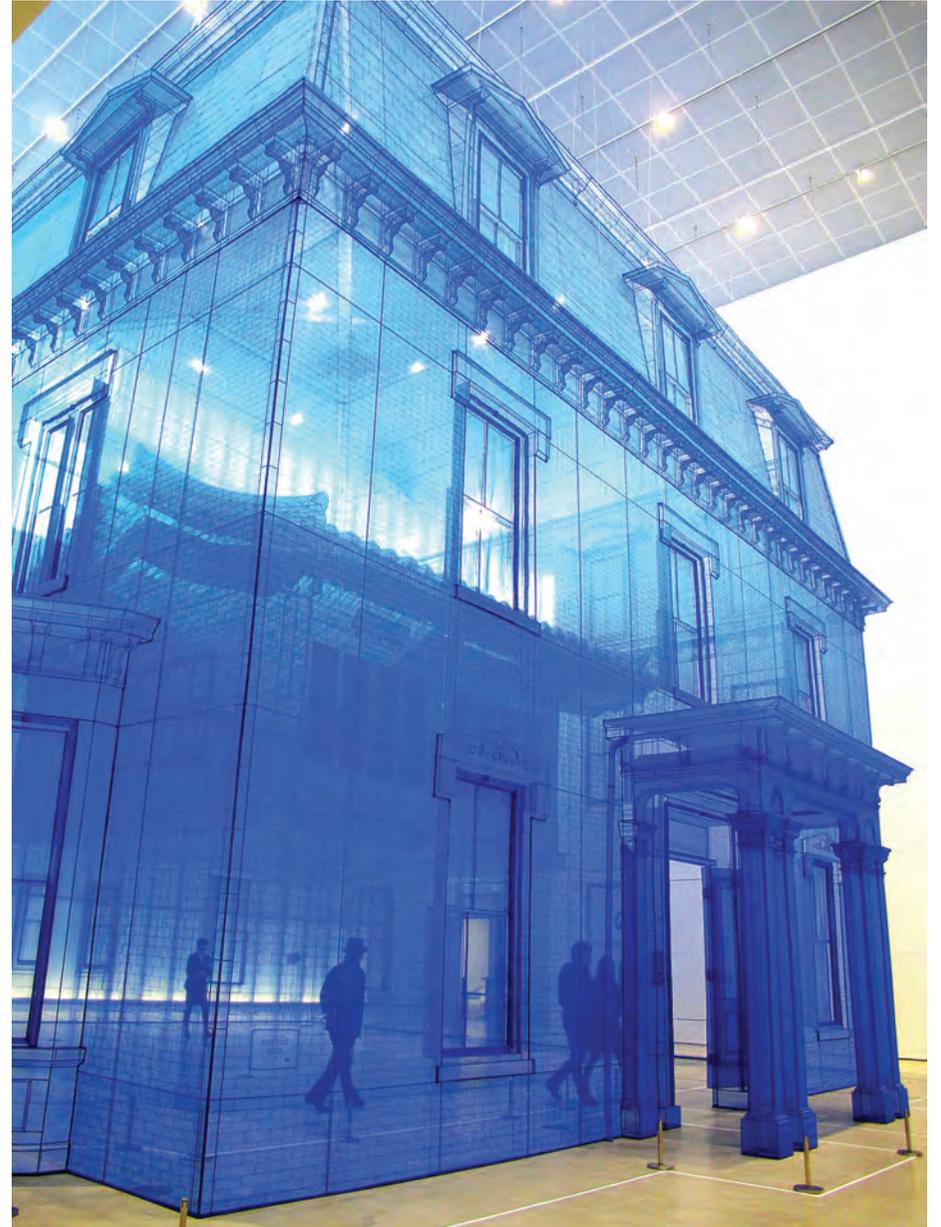


RUBENS MANO
Detetor de ausências
1994
(Vale do Anhangabaú
São Paulo, Brasil)



DO-HO SUH
Perfect Home [Lar perfeito]
2016
(Contemporary Arts Center, Ohio, EUA)

DO-HO SUH
Passage [Passagem]
2016
(Cincinnati Contemporary
Art Center, Ohio, EUA)



RACHEL WHITEREAD

House [Casa]

1993

(Londres, Inglaterra)



VER TAMBÉM:
O CORPO E O ESPAÇO
LUGARES PERTURBADOS
NENHUM LUGAR
RASTRO

CLARICE LISPECTOR
A paixão segundo G. H.
 (1964) (p.110)

HÉLIO OITICICA
 "Inter-relação das artes"
 em *Aspiro ao grande labirinto*
 (1986) (p.21)

* ver imagem da obra no
 verbete OCO (p.172)

RACHEL WHITEREAD
 "Interview with Andrea Rose" (1997)
 em *Modern Sculpture Reader* (p.455)

DANIEL BUREN
 "Notas sobre a obra com relação ao
 lugar onde ela se inscreve, tomadas
 entre 1967 e 1975 – algumas são
 recapituladas neste texto" (1976)
 em *Textos e entrevistas escolhidos*
 (p.90)

E eu, agora eu já não era mais uma criança inquisidora. Eu crescera, e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinges e leões – eis a cidade onde vivo, e tudo extinto. Sobrei, presa por uma das pedras que desabaram. E, como o silêncio julgou a minha imobilidade como sendo a de uma morta, todos esqueceram-se de mim, foram embora sem me retirarem, e, julgada morta, fiquei assistindo. E vi, enquanto o silêncio dos que realmente haviam morrido ia-me invadindo como hera invade a boca dos leões de pedra.

Clarice Lispector

Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas pólos de um só processo [...].

Eu teria gostado que ela [a obra *House**] tivesse permanecido lá por tempo suficiente para se tornar invisível. Eu lutei muito por sua dignidade, a cada momento em que estive lá, e teria sido bom se as pessoas tivessem simplesmente se esquecido dela e a olhassem de relance de vez em quando, antes de tê-la estampado na capa de cada jornal durante todo o tempo em que estive lá.

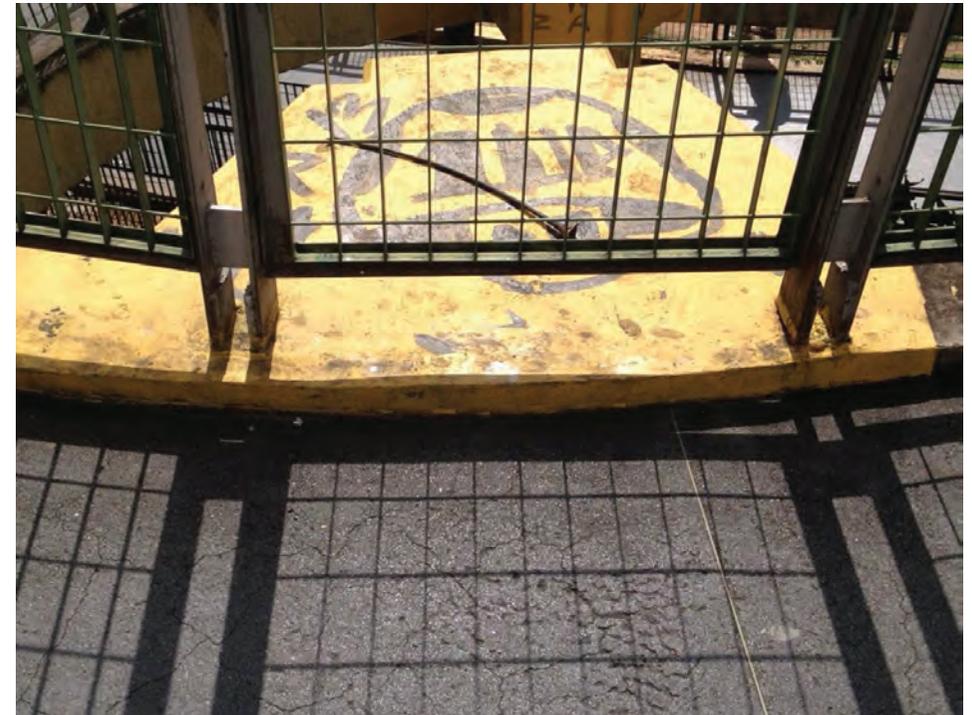
O trabalho que leva em consideração o lugar no qual se mostra/expõe não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição.

Desaparecer via destruição abre uma brecha no ideologia artística dominante que preconiza ser a obra imortal por definição e portanto indestrutível, ainda sob a condição de estar abrigada em um Museu.

* ver citação de Andre Compte-Sponville
sobre *acontecimento* no verbete
ENTRE-LUGAR (p.87)

Em minhas intervenções, ao estranhamento sugerido pela inserção da marca que aponta algo no espaço, me interessa chamar de acontecimento. Ocorre uma confrontação do lugar físico com uma proposição de outra natureza e dela resulta algo que “acontece”, como a permanência do evento, ou como algo que já existia virtualmente, agora ganha visibilidade e, posteriormente, mesmo desaparecendo em sua concretude, permanecerá como gesto e memória. Então é rastro, tanto físico no espaço quanto de duração no tempo.*

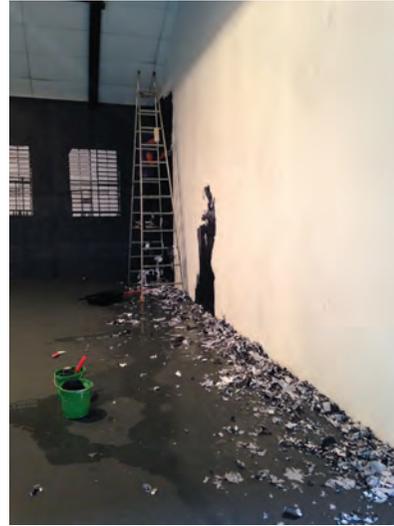
À operação desse acontecimento que se dá no espaço e no tempo, relaciono minha ideia de memória. Uma forma/imagem que surge em determinado lugar como projeção (tanto física quanto simbólica), que se utiliza de dados que já estavam lá – o rastro do próprio lugar – e propõe uma marca (logo apagada) que permanecerá como rastro da intervenção. Dupla memória: do lugar e da intervenção.



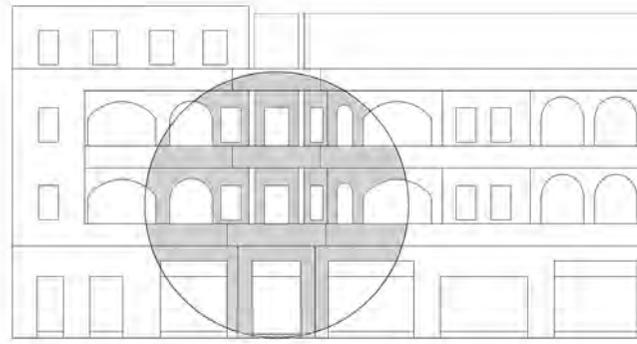


Registro do trabalho *Incisão Luz* (intervenção urbana no Bairro da Luz, 2012) após um ano de sua execução

■
Registros do processo de desmontagem
do trabalho *Nenhum Lugar* (Galerias da
Funarte, São Paulo, 2014)



VER TAMBÉM:
ENTRE-LUGAR
IMPLICAÇÕES DO LUGAR
INCISÃO LUZ
NENHUM LUGAR



Área de altura intervenção - 200m²
 Área de altura fachada - 700 m²
 Área de Venti

INTERVENÇÃO RUAS SILVA PINTO E ITALIANOS
 ESCALA 1:250



■
 Primeiro estudo (elevação e simulação)
 para uma de minhas intervenções do
 projeto *Flutuação*

2016

(Bom Retiro, São Paulo, Brasil)

Na versão final do projeto, não foi autorizado o uso do edifício, portanto essa intervenção não foi executada

GORDON MATTA-CLARK

Primeiro estudo para a obra
Office Baroque [Edifício barroco]
1977
(Antuérpia, Bélgica)

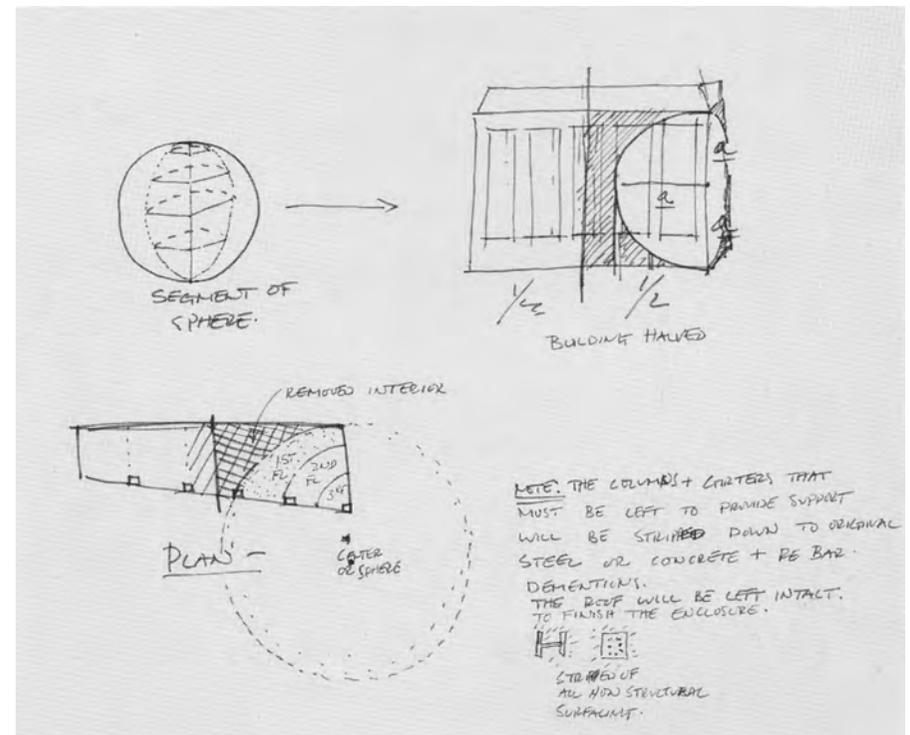
A execução final da obra seguiu um projeto completamente diferente

(...) ele visualizou uma esfera imaginária abocanhada na esquina do prédio de escritórios, que se estendesse do nível da rua até a altura total do sótão do prédio

THOMAS CROW
catálogo Gordon Matta-Clark
(2003) (p.86)

VER TAMBÉM:

CORTE
FLUTUAÇÃO
FORMA
IMPLICAÇÕES DO LUGAR



MICHEL FOUCAULT
 "O corpo utópico" (1966)
 em *O corpo utópico*;
 As heterotopias (p.10)

ROSALIND KRAUSS
 "O Duplo Negativo"
 em *Caminhos da escultura moderna*
 (1977) (p.322)

MICHEL FOUCAULT
 "O corpo utópico" (1966)
 em *O corpo utópico*;
 As heterotopias (pp.7-8)

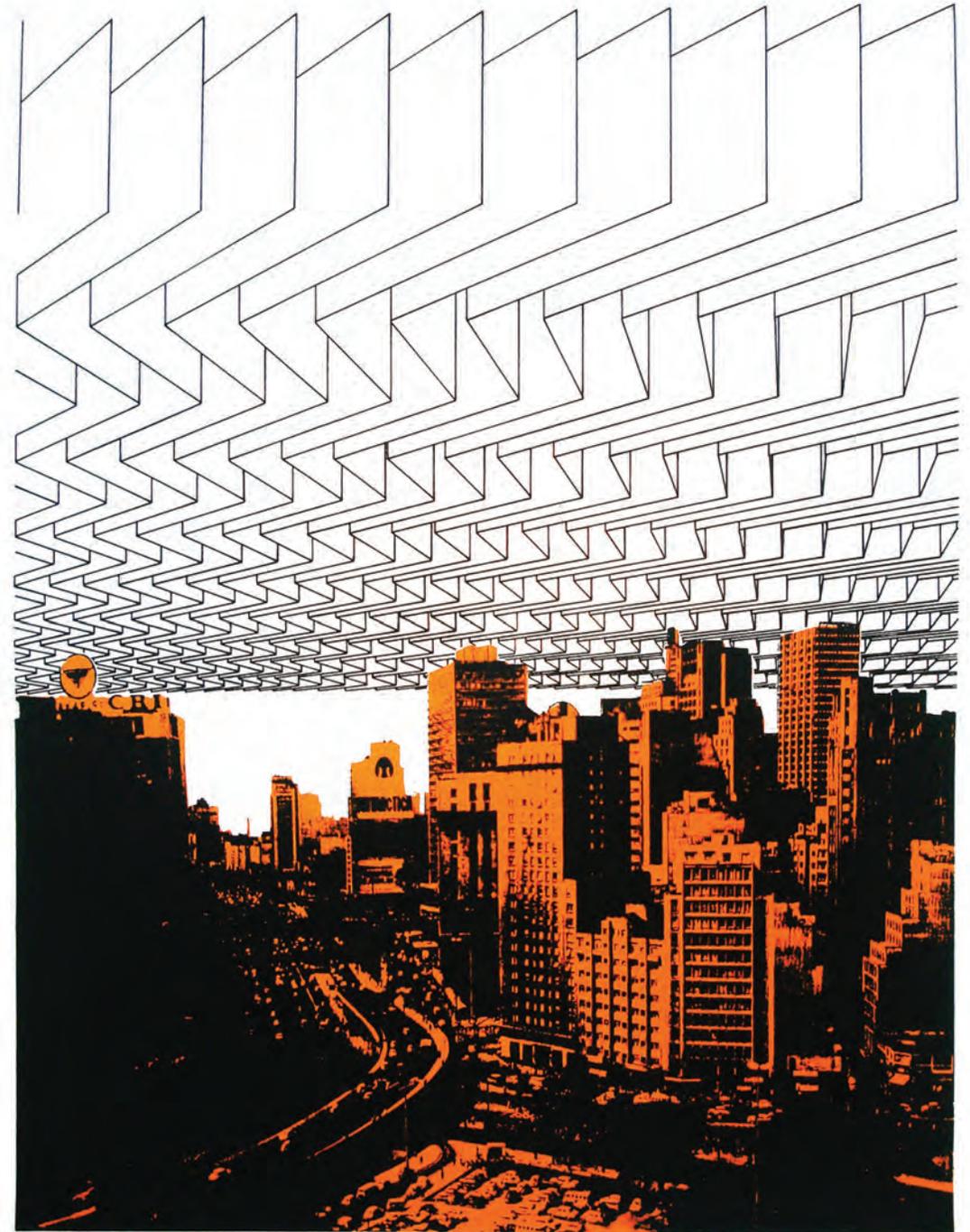
E dentro desta cabeça, como se passam as coisas? Elas entram lá – e estou muito seguro de que as coisas entram na minha cabeça quando eu olho [...] – e, no entanto, essas coisas que entram dentro da minha cabeça permanecem no exterior, pois vejo-as diante de mim e eu, por minha vez, devo me adiantar para alcançá-las.

Não somos um conjunto de significados privados que podemos escolher entre tornar ou não público aos outros. Somos a soma de nossos gestos visíveis. Somos tão acessíveis aos outros quanto a nós mesmos. Nossos gestos são, eles próprios, formados pelo mundo público, por suas convenções, sua linguagem, o repertório de suas emoções, a partir dos quais aprendemos os nossos.

Na somatória de diferentes lugares ou de espacializações diversas num mesmo lugar, reconheço um mapa ou mapas, que "acontece(m)" a partir das diferentes relações entre projeções, grades/malhas, formas projetadas, imagens, planos, etc. Aqui, para mim, o mapa surge não só como uma das possíveis representações/interpretações de um lugar, mas principalmente como construção de um território ampliado, que vai se conformando pelas bordas, entre as fronteiras do concreto e do imaginário, do físico e do mental, do próprio e do apropriado, do conhecido e do desconhecido, do realizado e do ainda por fazer.

Espaço e representação de espaço, lugar e representação de lugar. Nessas confrontações, interessa-me entender a construção de novas ficções.

E é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar.



REGINA SILVEIRA
Destruturadora urbana 8
1976



REGINA SILVEIRA
Brazil Today
1977
Destrutura urbana 4
1976
Destrutura urbana 5
1976
Brazil Today
1977

ROBERT MORRIS
 "O tempo presente do espaço" (1978)
 em *Escritos de Artistas* (p.409)



SUPERSTUDIO

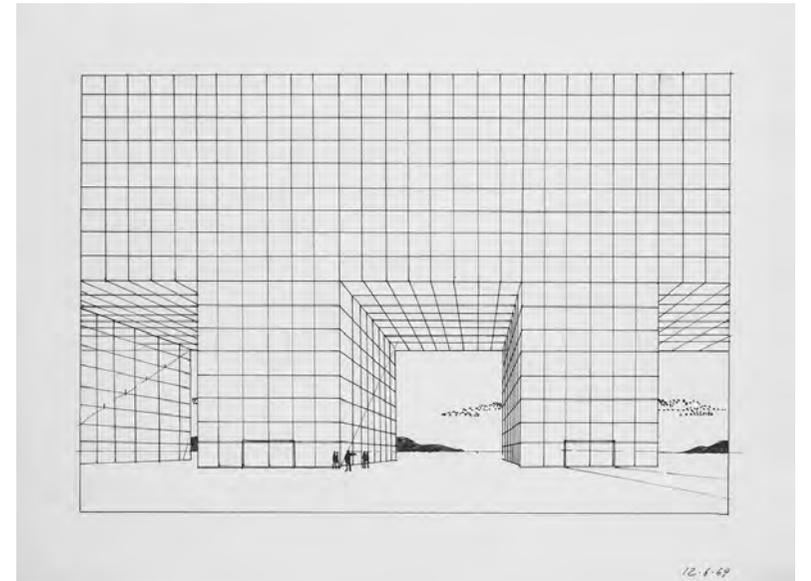
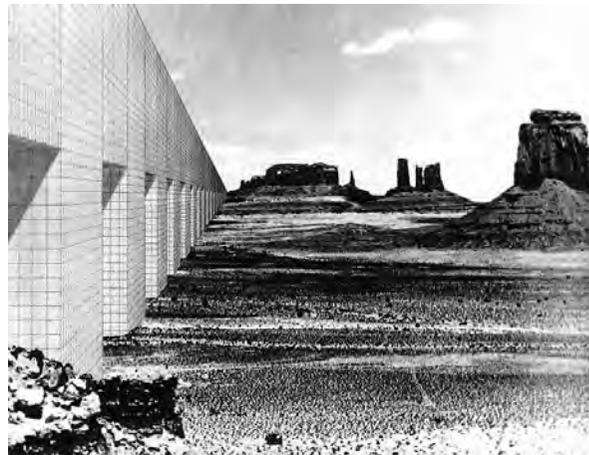
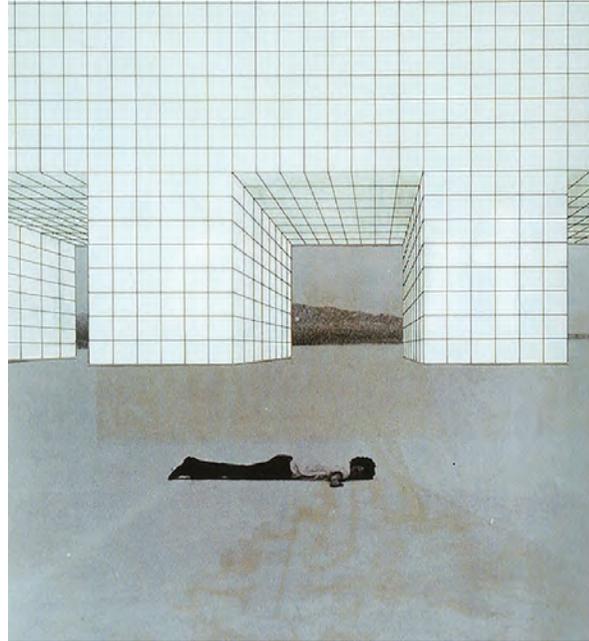
Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization [Monumento contínuo: um modelo arquitetônico para a urbanização total]
 1969

Estruturas brancas, quadradas e monolíticas abrangem a paisagem natural e afirmam uma ordem racional sobre ela. Trata-se de propostas anti-arquitetônicas que utilizam sistemas de *grids* como forma de mediar o espaço. O *grid* é fundamentalmente um símbolo de tecido urbano e rede social. O *grid* da cidade torna-se o tabuleiro do urbanismo.

* *Grid* = grade, malha, rede

O espaço mental tem um traço espantoso que não é compartilhado com o espaço real [*actual*]: não existe como espaço. Não tem nenhuma dimensão ou localização.





SUPERSTUDIO
Continuous Monument
1969

ROBERT MORRIS
"O tempo presente do espaço" (1978)
em *Escritos de Artistas* (p.403)

Interessa-me perceber os muitos cruzamentos e composições entre as ideias de mapa e território, tanto ao ganharem corpo físico por meio de intervenções no espaço, quanto ao conformarem um território mental, formado pelo repertório a partir do qual são produzidas as proposições visuais de minhas intervenções.

Dessa forma, abrem-se para mim dois caminhos irmãos: o espaço físico, podendo usar a malha urbana da cidade como arquétipo, e o espaço mental, esse onde é compilado tal repertório e onde são agenciadas as articulações que levam à proposta das intervenções. Ambos os espaços, com seus próprios mapas e territórios, permitem sua "navegação", com seus traçados singulares e suas muitas possibilidades de trajetos, em percursos pré-definidos ou num movimento de deriva.

O "espaço mental" não tem nenhuma localização no interior do corpo. Entretanto, sem ele não há nenhuma consciência.

As intervenções que proponho surgem como ponto de conexão entre um território exterior e o território mental. Nesse espaço mental, lugar-não-lugar onde se acumulam as diferentes camadas do repertório, uma malha é traçada e nela é possível navegar e propor articulações de vias de pensamentos, de forma análoga ao trânsito pelo espaço físico.

Não são rotas paralelas, mas sim caminhos que se cruzam e se bifurcam permanente e simultaneamente. O local de encontro desses dois territórios é o trabalho. Lugar-acontecimento.

A intervenção é o acontecimento corpóreo-incorpóreo que se dá no encontro dos dois territórios e nunca termina de se assentar em apenas um deles. Permanece vibrando entre os dois.

GILLES DELEUZE
"O que as crianças dizem"
em *Crítica e clínica* (1993) (p.77)

ROBERT MORRIS
"O tempo presente do espaço" (1978)
em *Escritos de Artistas* (p.418)
* ver citação de Michael Foucault
no verbete ENTRE-LUGAR (p.86)

Assim, acredito que o trabalho opera borrando a fronteira entre ambos os territórios. Desejo que o próprio trabalho se torne lugar indefinido, seja foco de atração de questões do espaço real e do terreno mental, mas que permaneça aberto, instável; volúvel e volátil. Interessa-me que a intervenção seja o lugar do vir-a-ser, o lugar da possibilidade.

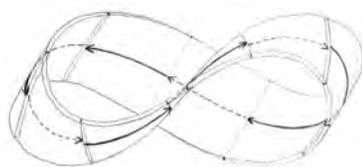
É desse modo que me aproximo da realidade – espacial, temporal, perceptiva. E é dessa forma que reconheço e me aproprio do espaço, seja ele a arquitetura em si ou a cidade em sua amplitude.

Uma lista de afectos ou constelação, um mapa intensivo, é um devir [...]. Vemos claramente por que o real e o imaginário tinham de ser superados, ou mesmo intercambiar-se: um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro.

Os espaços dos espelhos são presentes, mas não se pode entrar neles coexistindo apenas visualmente no espaço real, sendo que o próprio termo "reflexão" descreve tanto esse tipo de espaço ilusionístico quanto as operações mentais. O espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental, que por sua vez é a metáfora do "eu" para o espaço do mundo.

No processo de criação de cada um de meus projetos, imagino a presença do corpo no espaço, muito antes de o trabalho estar pronto e existir como matéria. Dado isso, no momento de desenvolver o projeto, quando ainda não é possível "aplicar" o trabalho sobre o espaço concreto para ter a dimensão do alcance dessa ocupação espacial, é necessário lançar mão de outros dispositivos de simulação. Para garantir sua eficácia, é condição básica que a intervenção "funcione" espacialmente. Como projetar um trabalho que se dá no espaço ao não ter ainda o espaço em si nem condições de testá-lo nas dimensões reais onde esse corpo possa se projetar?

* ver meu depoimento
no verbete A COISA (p.43)



* Fita de Moebius

VER TAMBÉM:
O CARTÓGRAFO
O CORPO E O ESPAÇO
ELEVAÇÃO
ENTRE-LUGAR
FLUTUAÇÃO
INCISÃO LUZ
INFILTRAÇÃO
NENHUM LUGAR

Enquanto o trabalho ainda é ideia, a mente funciona como um corpo onipresente e onisciente; mas não é fácil traduzir essa ideia no espaço físico, onde o corpo está parado em cada ponto de uma vez e tem uma única visão por vez. Tornar o trabalho “real” é um processo técnico, de pesquisa de campo: quando está definida a proposição, então preciso entender como ela virá a ser possível, realizável, para assim tornar-se visível.

*No momento em que o trabalho está executado, ele acontece no encontro entre uma proposição mental e o espaço físico. Nesse “entre”, surge um novo espaço virtual que flutua, pulsa, que não consegue se assentar na realidade que o acolhe, nem desaparecer definitivamente como ilusão exposta.**

Considero que a ação do trabalho acontece apenas uma vez, a partir do momento em que é compreendido, visualizado e, assim, “materializado” como unidade proposta. Gosto de pensar que a ideia apresentada possa ir se completando visualmente à medida que o corpo se desloca pelo espaço. Depois de sua concretização, seu entendimento como proposição, acredito ser possível – se não inevitável – sair à procura de frames: imagens e detalhes pontuais gerados a partir de pontos de vista únicos do trabalho traçado fisicamente no espaço. Essas “possibilidades visuais”, se as pensarmos como vistas, possíveis recortes, são infinitas, tantas quanto o movimento, a posição, o tempo dedicado, o detalhamento do olhar permitirem alcançar, desejarem ampliar.

É como se, a partir da soma de vários fragmentos pontuais, fosse possível completar a unidade da ideia proposta e, assim que compreendida, fragmentá-la novamente em pequenos pedaços à procura de sua fisicalidade visual.

Entendo que a conceituação e a experiência do trabalho tornam-se de algum modo indiscerníveis, uma se dá por meio da outra, simultaneamente. Justamente porque faz sentido pensar que esse é um espaço único (interior e exterior), então talvez não haja trânsito, ida-e-volta, mas funcione ao mesmo tempo. Por isso, considero cabeça e corpo como núcleo único e integral que percebe o trabalho.*

ITALO CALVINO
"As cidades e os olhos 3"
em *As cidades invisíveis*
(1972) (p.33)

Habitat 67
(Cite Du Havre, Montreal, Canadá)

Projeto do arquiteto e urbanista
Moshe Safdie, construído em 1967
no contexto da "Expo 67"

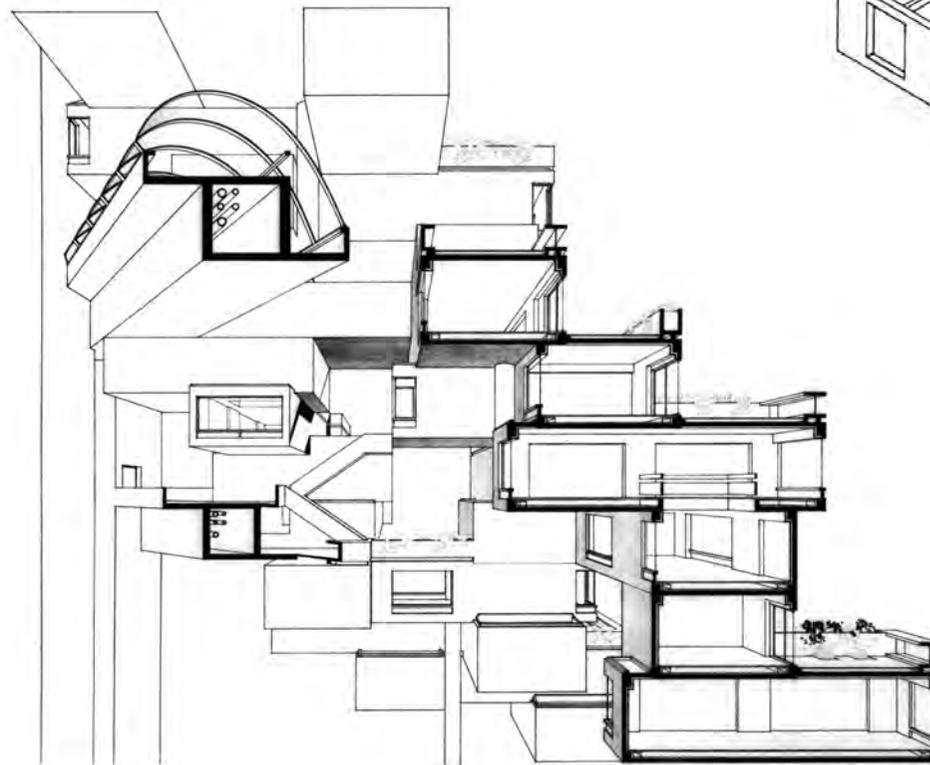
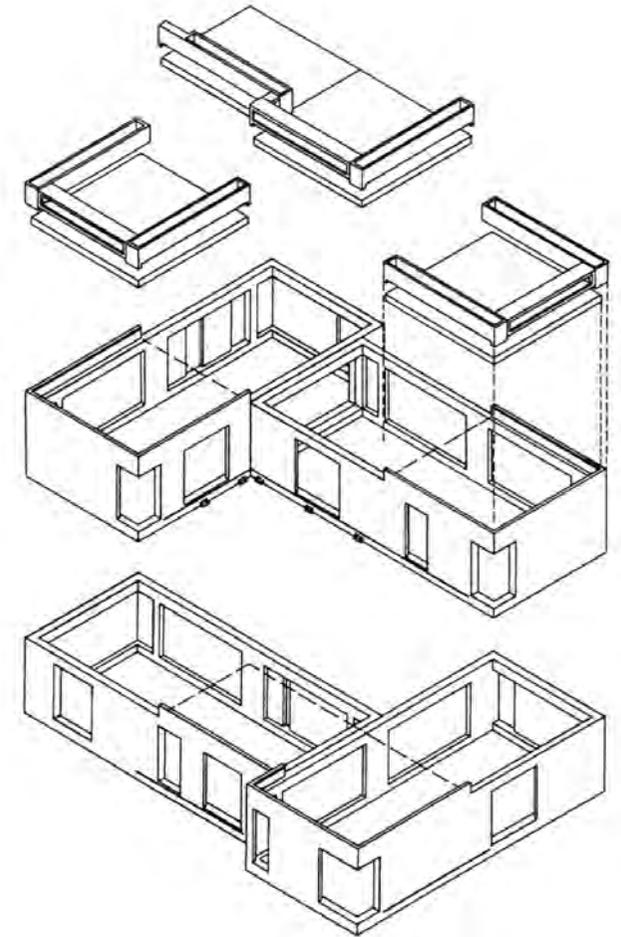
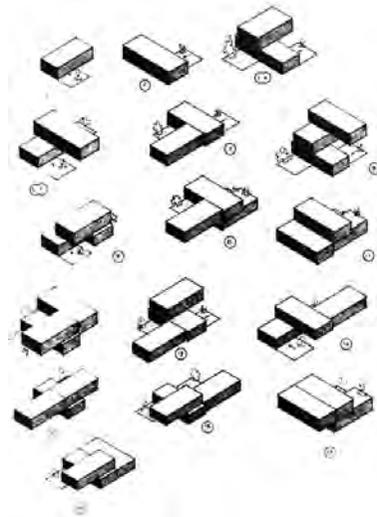
Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm tudo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem.

Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contato; que a amam da forma que era antes de existirem e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência.





Habitat 67
(Montreal, Canadá)



O cubo é a forma geométrica que compõe o *Habitat 67*

354 cubos foram içados para a construção de 148 residências

15 modelos variando de 1 a 8 cubos

Vistas dispostas em três lados e terraços ajardinados

Áreas que variam de 60 a 460m² dispostas no 1º, 2º, 3º ou 4º pavimento

Terraços privados de 20 a 90 m²

Seis elevadores

Passeios em vários níveis que dão acesso às residências

PAULO LEMINSKI
Contranarciso
em *Caprichos & Relaxos*
(1983) (p.12)

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

VER TAMBÉM:
A CASA
O CORPO E O ESPAÇO
ENTRE-LUGAR

ÍNDEX DE TEXTOS

Os textos originais (e seus respectivos autores) citados neste trabalho, por ordem alfabética de sobrenome do(s) autor(es)

- Alÿs, Francis. *In a Given Situation* (2010): 137; 140
- Amado, Guy. “Nenhum lugar”; no catálogo *Nenhum lugar* (2014): 39
- Barthes, Roland. “Como é feito este livro”; em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977): 6; 7; 8
- Baudrillard, Jean. Em Guy Amado, *Nenhum lugar* (2014): 52
- Baudrillard, Jean. *O crime perfeito* (1995): 39
- Benjamin, Walter. “Primeiros esboços / Passagens parisienses <II>”, em *Passagens* (1927-1940): 34
- Bochner, Mel. “Anyone Can Learn to Draw”; em *Solar Systems and Rest Rooms: Writings and Interviews*: 139
- Borges, Jorge Luis. “Avatares de la tortuga” (1932); em *Obras completas*: 90
- Borges, Jorge Luis. “Del rigor de la ciencia” (1960); em *Obras completas*: 24
- Borges, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”; em *Ficciones* (1941): 82; 83; 144
- Borges, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; em *Ficciones* (1941): 21; 55
- Buren, Daniel. “À força de descer à rua, poderá a arte nela subir?” (1998); em *Textos e entrevistas escolhidos*: 36; 37; 38
- Buren, Daniel. “Entrevista com Jérôme Sans” (1987); em *Textos e entrevistas escolhidos*: 119
- Buren, Daniel. “Notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975 – algumas são recapituladas neste texto” (1976); em *Textos e entrevistas escolhidos*: 116; 145; 173
- Buren, Daniel. “O inefável: sobre a obra de Ryman” (1999); em *Textos e entrevistas escolhidos*: 140
- Calvino, Ítalo. “As cidades e os olhos 3”; em *As cidades invisíveis* (1972): 187
- Clark, Lygia. Em Suely Rolnik, “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”, no catálogo *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel* (1999): 164

- Compte-Sponville, André. *Dicionário filosófico* (2001): 39; 55; 60; 83; 87; 90
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968): 9; 35; 210
- Cortázar, Julio. “La autopista del sur”; em *Todos los fuegos el fuego* (1966): 35
- Cortázar, Julio. “Instrucciones”; em *Historias de cronopios y de famas* (1962): 58; 82
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (1963): 4; 9; 137; 138
- Crow, Thomas. “Gordon Matta-Clark”; em catálogo *Gordon Matta-Clark* (2003): 64; 178
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. “Introdução: Rizoma”; em *Mil platôs* (1980): 3; 9; 10; 21; 45; 48; 50; 62; 73; 75; 137
- Deleuze, Gilles. “O que as crianças dizem”; em *Crítica e clínica* (1993): 21; 22; 23; 73; 75; 83; 87; 185
- Foucault, Michel. “As heterotopias” (1966); em *O corpo utópico; As heterotopias*: 23; 83; 85; 86
- Foucault, Michel. “O corpo utópico” (1966); em *O corpo utópico; As heterotopias*: 51; 57; 60; 179
- Foucault, Michel. “Outros espaços” (1967); em *Estética: literatura e pintura, música e cinema*: 45; 86; 90
- Gabo, Naum. “Manifesto realista” (1920); em *Teorias da arte moderna*: 62
- Heizer, Michael. Site www.doublenegative.tarasen.net: 124
- Hovagimyan, Gerry. Em Thomas Crow, catálogo *Gordon Matta-Clark* (2003): 68
- Kirshner, Judith Russi. “The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark”; em *Gordon Matta-Clark* (2003): 167
- Korzybski, Alfred. Frase enunciada em um encontro da Associação Americana pelo Avanço da Ciência, New Orleans, EUA (1931): 21
- Krauss, Rosalind. “O *Duplo negativo*” (1977); em *Caminhos da escultura moderna*: 120; 124; 139; 179
- Krauss, Rosalind. “Sculpture in the expanded field” (1979); em revista *October*: 122
- Labarrere, Álvaro. *A tertúlia* (2004); em Damian Kraus, “Escrever vozes d’antes”; em revista *Alegrear*: 23
- Larrosa Bondía, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2001); em *Revista Brasileira de Educação*: 138
- Leminski, Paulo. *Caprichos & Relaxos* (1983): 142; 190; 210
- Leminski, Paulo. “Quarenta clics em Curitiba” (1976); em *Toda poesia*: 34
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* (1964): 144; 173; 209

- Matta-Clark, Gordon. Em Thomas Crow, catálogo *Gordon Matta-Clark* (2003): 66; 71
- Moholy-Nagy, László. "The New Bauhaus and Space Relationships" (1937); em *Modern Sculpture Reader*: 27
- Moraes, Vinicius de. *A casa* (letra de música, 1970): 30
- Morris, Robert. "O tempo presente do espaço" (1978), em *Escritos de artistas*: 60; 182; 184; 185
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (1986): 37; 173
- Oldenburg, Claes. "Sou a favor de uma arte..." (1961); em *Escritos de artistas*: 37
- Pál Pelbart, Peter. "Laboratório Libertário" (2015); no site Laboratório de sensibilidade: 36
- Perec, Georges. *Especies de espacios* (1974): 21; 24; 27; 30; 32; 33; 34; 73; 82; 84; 89; 90; 137; 138; 142
- Pignatari, Décio. *Poesia, Pois é, Poesia* (1956): 143
- Rago, Margareth. *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias* (2015): 23; 85; 86
- Tunga. Site do artista: 142
- Whiteread, Rachel. "Interview with Andrea Rose" (1997); em *Modern Sculpture Reader*: 173
- Wood, Jon; Hulks, David; Potts, Alex. Comentário sobre o texto "The Urban Revolution" de Henri Lefebvre (1970); em *Modern Sculpture Reader*: 36

ÍNDEX DE IMAGENS

OBRAS DE TERCEIROS

As obras (e seus respectivos autores) citadas neste trabalho, por ordem alfabética de sobrenome do(s) artista(s)

- Alÿs, Francis. *Tornado*, 2000: 140
- Andre, Carl. *8 Cuts*, 1967: 120
- Andre, Carl. *Secant*, 1977: 122
- Andujar, Claudia. *Yanomami* (série A casa), 1974-1976: 28
- Becher, Bernd e Hilla. *Gas Tanks*, 1973: 42
- Becher, Bernd e Hilla. *Water Towers*, 1972: 42
- Brancusi, Constantin. *Coluna infinita*, 1938: 134
- Caldas, Waltércio. *Quarto amarelo*, 1999: 113
- De Chirico, Giorgio. *The Enigma of a Day*, 1913: 147
- De Maria, Walter. *The Munich Earth Room*, 1968: 121
- De Maria, Walter. *The New York Earth Room*, 1968: 121
- Duchamp, Marcel. *Sixteen Miles of String*, 1942: 95
- Eliasson, Olafur. *Frost Activity*, 2004: 155
- Escher, Maurtis Cornelis. *Relativity*, 1953: 145
- Ferrari, León. *Autopista del sur*, 1982: 35
- Ferrari, León. *Cuadrado*, 1982: 53
- Ferrari, León. *Cuadro escrito*, 1964: 141

- Gabo, Naum. Diagrama mostrando cubos volumétrico e estereométrico: 109
- Gabo, Naum. Two Cubes (Demonstrating the Stereometric Method), 1930: 109
- Galan, Marcius. *Seção diagonal*, 2008: 113
- Gonzalez-Foerster, Dominique. *Desert Park*, 2010: 153
- Gonzalez-Foerster, Dominique. *Double Terrain de Jeu*, 2006: 154
- Gross, Carmela. *Cascata*, 2005: 59
- Heizer, Michael. *Displaced/Replaced Mass n°1*, 1969: 115
- Heizer, Michael. *Double Negative*, 1969-1970: 124
- Heizer, Michael. *Levitated Mass*, 2012: 61
- Heizer, Michael. *North, East, South, West*, 1967/2002: 114
- Hopper, Edward. *Room by the Sea*, 1951: 148
- Klein, Yves. *Saut dans le vide*, 1960 (foto Photo Shunk-Kender): 165
- Kosuth, Joseph. *One and Three Chairs*, 1965: 40
- LeWitt, Sol. *Cube Without a Cube*, 2005 (desenho e objeto): 110
- LeWitt, Sol. Série *Five Forms Derived from a Cube*, 1982: 110
- LeWitt, Sol. *Incomplete Open Cube*, 1972: 110
- LeWitt, Sol. *A Square divided Horizontally and Vertically into four Equal Parts, Each with a Different Direction of Alternating Parallel Bands of Lines*, 1982: 110
- LeWitt, Sol. *Variations of Incomplete Open Cube*, 1972: 110
- Long, Richard. *A Line Made by Walking*, 1967: 122
- Macchi, Jorge. *Speakers' Corner*, 2002: 144
- Mano, Rubens. *Bueiros* (da série Huecos), 1999: 152
- Mano, Rubens. *Detetor de ausências*, 1994: 169
- Matisse, Henri. *L'Atelier Rouge*, 1911: 29
- Matta-Clark, Gordon. *Bingo*, 1974: 63; 64

- Matta-Clark, Gordon. *Conical Intersect*, 1975: 70; 71; 72
- Matta-Clark, Gordon. *Day's End*, 1974: 67; 68; 69
- Matta-Clark, Gordon. primeiro projeto para a obra *Office Baroque*, 1977: 178
- Matta-Clark, Gordon. *Reality Properties - Fake Estates*, 1973: 167
- Matta-Clark, Gordon. *Splitting*, 1974: 65; 66
- Meireles, Cildo. *Espaços virtuais: cantos*, 1967-1968: 150
- Morris, Robert. Sem título (*3 L-Beams*), 1965: 118
- Morris, Robert. Sem título, 1965: 118
- Morris, Robert. Sem título, 1965/1971: 119
- Oiticica, Hélio. *Bólido B11 Bólido Caxia 9*, 1964: 17
- Oiticica, Hélio. *Grande Núcleo NC3 e NC6*, 1960-1966: 18
- Oiticica, Hélio. *Metasquema*, 1958: 15
- Oiticica, Hélio. *Penetrável PN1*, 1960: 17
- Oiticica, Hélio. *Relevo espacial (amarelo)*, 1960: 16
- Oiticica, Hélio. *Relevo espacial (vermelho)*, 1960: 16
- Perrone, Rafael. Desenho a partir da pintura *Les idées claires* de René Magritte: 97
- Sandback, Fred. Sem título, 1968/1983: 112
- Sandback, Fred. Sem título (*Sculpture Study, Five-part Construction*), 1987/2009: 112
- Serra, Richard. *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969: 33
- Serra, Richard. *Verb List*, 1967-1968: 139
- Silveira, Regina. *Abyssal*, 2010: 57
- Silveira, Regina. *Armadilha para executivos I*, 1974: 52
- Silveira, Regina. *Brazil Today*, 1977: 181
- Silveira, Regina. *De artificiali perspectiva 3*, 1976: 51
- Silveira, Regina. *Destrutura para executivos II*, 1975: 52

- Silveira, Regina. *Destrutura urbana 4*, 1975: 181
- Silveira, Regina. *Destrutura urbana 5*, 1976: 181
- Silveira, Regina. *Destrutura urbana 8*, 1976: 180
- Silveira, Regina. *Executivos*, 1974: 52
- Silveira, Regina. *Executivos*, 1975: 52
- Silveira, Regina. *Lixo* (da série Registro), 1974: 41
- Smithson, Robert. *Broken Circle*, 1971: 123
- Smithson, Robert. *Nonsite (Franklin, New Jersey)*, 1968: 117
- Smithson, Robert. *Nonsite (Pine Barrens, New Jersey)*, 1968: 117
- Smithson, Robert. *Spiral Hill*, 1971: 123
- Smithson, Robert. *Desenho de Spiral Hill e Broken Circle*, 1971: 123
- Steinberg, Saul. *The Art of Living*, 1949: 31
- Sugimoto, Hiroshi. Série *Theatres*, 1978-2003: 168
- Suh, Do-Ho. *Passage*, 2016: 171
- Suh, Do-Ho. *Perfect Home*, 2012: 170
- Tavares, Ana Maria. *Labirinto*, 2002: 96
- Turrell, James. *Alta Blue*, 1968: 111
- Turrell, James. *Afrum Pale Blue*, 1968: 111
- Van Gogh, Vincent. *La Chambre à Arles*, 1889: 29
- Whiteread, Rachel. *House*, 1993: 172
- Zhijie, Qiu. *Map of Academy* (da série *Maps*), 2012: 25
- Zhijie, Qiu. *Map of Inter-City* (da série *Maps*), 2012: 26
- Zhijie, Qiu. *Map of Utopia* (da série *Maps*), 2012: 20

OUTRAS IMAGENS

Projetos arquitetônicos, de *design* e imagens de outras naturezas, por ordem alfabética de título ou descrição

Bairro de Pinheiros, São Paulo, Brasil: 166

Bairro de La Boca, Buenos Aires, Argentina: 84

Cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi (Elevações da nova versão / projeto Metro Arquitetos, 2015): 42

Centro da cidade, São Paulo, Brasil: 149

Continuous Monument, 1969 (Superstudio, Itália): 182; 183

Desenho/poema sem título (Francis Alÿs, *In a Given Situation*, 2010): 137

Dogville (filme de Lars Von Trier, 2003): 32

Espacio de la Memoria (Ex ESMA), Buenos Aires, Argentina: 149

Ex Pa.De.La.I (Patronato de la Infancia), Buenos Aires, Argentina: 166

Fita de Moebius (desenho de autor desconhecido): 186

Habitat 67, Montreal, Canadá (projeto do arquiteto Moshe Safdie, 1967): 187; 188; 189

Mapa da cidade de Buenos Aires, Argentina (Google Maps, 2017): 38

Mercado de San Telmo, Buenos Aires, Argentina: 84

Monumento Nacional a la Bandera, Rosário, Argentina: 149

MuBE (Museu Brasileiro da Escultura), São Paulo, Brasil (projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, 1986): 97; 98; 99

Museo de Ciencia Naturales de La Plata, Buenos Aires, Argentina: 146

Museo de la Inmigración, Buenos Aires, Argentina: 146

Poema *Movimento* (Décio Pignatari, livro *Poesia, Pois é, Poesia*, 1956): 143

Poema sem título (Paulo Leminski, livro *Caprichos & Relaxos*, 1983): 142

Ruínas de Chichen Itza e Tulum, Yucantán, México: 93

Ruínas de Stonehenge, Wiltshire, Inglaterra: 91

Ruínas do Parthenon, Atenas, Grécia: 92

Salinas Grandes, Jujuy, Argentina: 164

Terraço do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil: 149

Terraço em construção interrompida no prédio do antigo Paço das Artes, São Paulo, Brasil: 166

Walking City, 1968 (Archigram, Inglaterra): 88

West Pier, Brighton, Inglaterra: 94

OBRAS PRÓPRIAS

Obras de minha autoria, por ordem alfabética de título

Arte Cidade Zona Leste, 2002 (série fotográfica): 157

Elevação, 2014 (MAC de Santiago, Chile): 76; 77; 78; 80; 81

Flutuação, 2016 (bairro do Bom Retiro, São Paulo, Brasil): 100; 101; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 177

Infiltração, 2010 (Fundação Iberê camargo, Porto Alegre, Brasil): 131; 132; 133; 135; 136

Incisão Bom Retiro, 2011 (Sesc Bom Retiro, São Paulo, Brasil): 54

Incisão Luz, 2012 (bairro da Luz, São Paulo, Brasil): 125; 126; 127; 129; 130; 174; 175

Nenhum lugar, 2013-2014 (Galerias da Funarte, São Paulo, Brasil): 156; 158; 159; 160; 162; 163; 176

Ocupación Avellaneda, 2006 (bairro de Avellaneda, Buenos Aires, Argentina): 43

Ocupación CCEBA, 2006-2007 (Centro Cultural de España en Buenos Aires, Argentina): 44

Projeções, 2003 (série fotográfica): 151

Sem título (Projeto Passagens Jardim Ângela, São Paulo, Brasil), 2017: 56

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Pessoas e grupos citados neste trabalho, por ordem alfabética de sobrenome ou nome do grupo

Alÿs, Francis (Bélgica, 1959): 137; 140

Amado, Guy (Inglaterra, 1968): 39

Andre, Carl (EUA, 1935): 120; 122

Andujar, Claudia (Suíça, 1931): 28

Archigram (Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb / Inglaterra, 1961): 88

Aristóteles (Grécia, 384 a.C. - 322 a.C.): 60

Barthes, Roland (França, 1915-1980): 5; 6; 7; 8

Baudrillard, Jean (França, 1929-2007): 39; 52

Becher, Bernd (Alemanha, 1931-2007): 42

Becher, Hilla (Alemanha, 1934-2015): 42

Brancusi, Constantin (Romênia, 1876 - França, 1957): 134

Benjamin, Walter (Alemanha, 1892 - Espanha, 1940): 9; 34

Bo Bardi, Lina (Itália, 1914 - Brasil, 1992): 42

Bochner, Mel (EUA, 1940): 139

Borges, Jorge Luis (Argentina, 1899 - Suíça, 1896): 21; 24; 55; 82; 83; 90; 144

Buren, Daniel (França, 1938): 36; 37; 38; 116; 119; 140; 145; 173

Caldas, Waltércio (Brasil, 1946): 113

Calvino, Ítalo (Cuba, 1923 - Itália, 1985): 187

Clark, Lygia (Brasil, 1920-1988): 164

Compte-Sponville, André (França, 1952): 39; 55; 60; 83; 87; 90
Cortázar, Julio (Bélgica, 1914 - França, 1984): 4; 9; 35; 58; 82; 137; 138; 210
Crow, Thomas (EUA, 1948): 64; 178
De Chirico, Giorgio (Grécia, 1888 - Itália, 1978): 147
De Maria, Walter (EUA, 1935-2013): 121
Deleuze, Gilles (França, 1925-1995): 3; 9; 10; 21; 22; 23; 45; 48; 50; 62; 73; 75; 83; 87; 137; 185
Duchamp, Marcel (França, 1887-1968): 95
Eliasson, Olafur (Dinamarca, 1967): 155
Escher, Maurtis Cornelis (Holanda, 1898-1972): 145
Ferrari, León (Argentina, 1920-2013): 35; 53; 141
Foucault, Michel (França, 1926-1984): 23; 45; 51; 57; 60; 83; 85; 86; 90; 179
Gabo, Naum (Rússia, 1890 - EUA, 1977): 62; 109
Galan, Marcius (EUA, 1972): 113
Glowczewski, Barbara (Polônia, 1956): 73
González-Foerster, Dominique (França, 1965): 153; 154
Gross, Carmela (Brasil, 1946): 59
Guattari, Félix (França, 1930-1992): 3; 9; 10; 21; 45; 48; 50; 62; 73; 75; 137
Heizer, Michael (EUA, 1944): 61; 114; 115; 124
Hopper, Edward (EUA, 1882-1967): 148
Hovagimyan, Gerry (EUA, 1950): 68
Hulks, David (EUA, data não localizada): 36
Kant, Immanuel (Alemanha, 1724-1804): 55
Kirshner, Judith Russi (EUA, data não localizada): 167
Klein, Yves (França, 1928-1962): 165
Korzybski, Alfred (Polônia, 1879 - EUA, 1950): 21

Kosuth, Joseph (EUA, 1945): 40
Kraus, Damian (Argentina, 1967): 23
Krauss, Rosalind (EUA, 1941): 120; 122; 124; 139; 179
Labarrère, Álvaro (Perú, 1967): 23
Larrosa Bondía, Jorge (Espanha, déc.1950): 138
Lefebvre, Henri (França, 1901-1991): 36
Leibniz, Gottfried Wilhelm (Alemanha, 1646-1716): 83
Leminski, Paulo (Brasil, 1944-1989): 34; 142; 190, 210
Lispector, Clarice (Ucrânia, 1920 - Rio de Janeiro, 1977): 144; 173; 209
LeWitt, Sol (EUA, 1928-2007): 110
Long, Richard (Inglaterra, 1945): 122
Macchi, Jorge (Argentina, 1963): 144
Magritte, René (França, 1898-1967): 97
Mano, Rubens (Brasil, 1960): 152; 169
Matisse, Henri (França, 1869-1954): 29
Matta-Clark, Gordon (EUA, 1943-1978): 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 167; 178
Meireles, Cildo (Brasil, 1948): 150
Mendes da Rocha, Paulo (Brasil, 1928): 97; 98; 99
Metro Arquitetos (Gustavo Cedroni e Martin Corullon / São Paulo, Brasil): 42
Moholy-Nagy, László (Hungria, 1895 - EUA, 1946): 27
Moraes, Vinicius de (Brasil, 1913-1980): 30
Morris, Robert (EUA, 1931): 60; 118; 119; 182; 184; 185
Oiticica, Hélio (Brasil, 1937-1980): 15; 16; 17; 18; 37; 173
Oldenburg, Claes (Suécia, 1929): 37
Pál Pelbart, Peter (Hungria, 1956): 36

Perec, Georges (França, 1936-1982): 9; 21; 24; 27; 30; 32; 33; 34; 73; 82; 84; 89; 90; 137; 138; 142

Perrone, Rafael (Brasil, 1949): 97

Pignatari, Décio (Brasil, 1927-2012): 143

Potts, Alex (EUA, 1943): 36

Rago, Margareth (Brasil, 1950): 23; 85; 86

Safdie, Moshe (Israel, 1938): 187; 188; 189

Sandback, Fred (EUA, 1943-2003): 112

Serra, Richard (EUA, 1939): 33; 139

Silveira, Regina (Brasil, 1939): 41; 51; 52; 57; 180; 181

Siza, Álvaro (Portugal, 1933): 134

Smithson, Robert (EUA, 1938-1973): 117; 123

Steinberg, Saul (Romênia, 1914 - EUA, 1999): 31

Sugimoto, Hiroshi (Japão, 1948): 168

Suh, Do-Ho (Coréia, 1962): 170; 171

Superstudio (Cristiano di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini / Itália, 1966-1982): 182; 183

Tavares, Ana Maria (Brasil, 1958): 96

Tunga (Brasil, 1952-2016): 142

Turrell, James (EUA, 1943): 111

Van Gogh, Vincent (Holanda, 1853 - França, 1890): 29

Von Trier, Lars (Dinamarca, 1956): 32

Whiteread, Rachel (Reino Unido, 1963): 172; 173

Wittgenstein, Ludwig (Austria, 1889 - Inglaterra, 1951): 87

Wolff, Francis (França, 1950): 87

Wood, Jon (EUA, data não localizada): 36

Zhijie, Qiu (China, 1969): 20; 25; 26

REFERÊNCIAS

- ALÿS, Francis. *Numa dada situação/In a Given Situation*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte* (catálogo de exposição). RJ/SP: MAMRJ Pinacoteca do Estado, 1977.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOCHNER, Mel. *Solar Systems and Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1996
- _____. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1974
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CLARK, Lygia. Manuscrito s/d, inédito (in: Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Apud Suely Rolnik, “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”. In: Rina Carvajal y Alma Ruiz (Eds.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel* (catálogo de exposição). Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. (pp. 55-108).
- COMPTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2017.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Ventiuno Editores, 3ª ed., 1968.
- _____. *Rayuela*. Cali: Ediciones literarias, 2005.

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DISERENS, Corinne (Ed.). *Gordon Matta-Clark* (catálogo de exposição). London: Phaidon Press Ltd, 2003.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos. Vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREIBERG, Iara; AMADO, Guy; ALMEIDA, Tiago. *Nenhum lugar: Iara Freiberg* (catálogo de exposição). São Paulo: NU Projetos de Arte, 2014.
- GAUSA, Manuel et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona: Actar Publishers, 2001.
- HEIZER, Michael. Disponível em: www.doublenegative.tarasen.net/double-negative. Acesso em: 20/06/2017.
- KRAUS, Damian. “Escrevendo vozes dantes”, 2004. Disponível em: www.alegrar.com.br/01/vozes/index.html. Acesso em: 26/03/2017.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. “Sculpture in the Expanded Field”. In *Revista October*, vol. 8, primavera 1979.
- LANDOW, George P. *Hyper/text/theory*. London: The Johns Hopkins University Press. 1994.
- LARROSA BONDIA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, nº 19, janeiro/abril 2002.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- PÁL PELBART, Peter. “Laboratório Libertário”, 2015. Disponível em: www.laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2015/03/08/laboratorio-libertario-nao-precisamos-de-um-parque-augusta- apenas-precisamos-de-bol-soes-de-experimentacao-ecologica-coletiva-libertaria-espalhados-pela-cidade-inteira- onde-nao-sejamos-re-duzidos. Acesso em: 10/02/2017.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Poesia, Pois é, Poesia e Poeta*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

RAGO, Margareth. *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias*. São Paulo: ECidade, 2015.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas. 1967-2013*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

TUNGA. Disponível em: www.tungaoficial.com.br/pt/familia/318/. Acesso em: 12/062017.

WOOD, Jon; HULK, David; POTTS, Alex. *Modern Sculpture Reader*. Leeds: Henry Moore Institute, 2007.

Agradeço

a Carmela Gross, pela paciência, franqueza e firmeza, tão valiosas, tão necessárias.

*a Damian Kraus, gran compañero de este viaje, por ter topado,
por ter me ajudado a encontrar o corpo, os corpos, e, por fim, ir além do corpo.*

*a Amir Admoni, carinhosamente, por ter me ajudado a dar forma ao corpo,
enquanto eu dava corpo à forma.*

a Igor Guatelli, pelas heterotopias.

*aos queridos amigos que gentil, generosa e pacientemente colaboraram com este trabalho:
Ana Teixeira, Anna Ferrari, Filipe Barrocas, Laura Janka.*

*aos companheiros da vida, presentes desde sempre:
Gustavo Freiberg, Alicia Fontán, Alfonso Buján, Oliver Freiberg, Germán Freiberg.*

e a Márcia Camará Fagundes, tão longe, tão perto.

CLARICE LISPECTOR
A paixão segundo G. H. (1964) (p.179)

Eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

JULIO CORTÁZAR
Casilla del camaleón
em *La vuelta al día en ochenta mundos*
(1967) (p.213)

Coda personal:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada.