

Operações Espaciais Enquanto Ativadoras de Horizontes

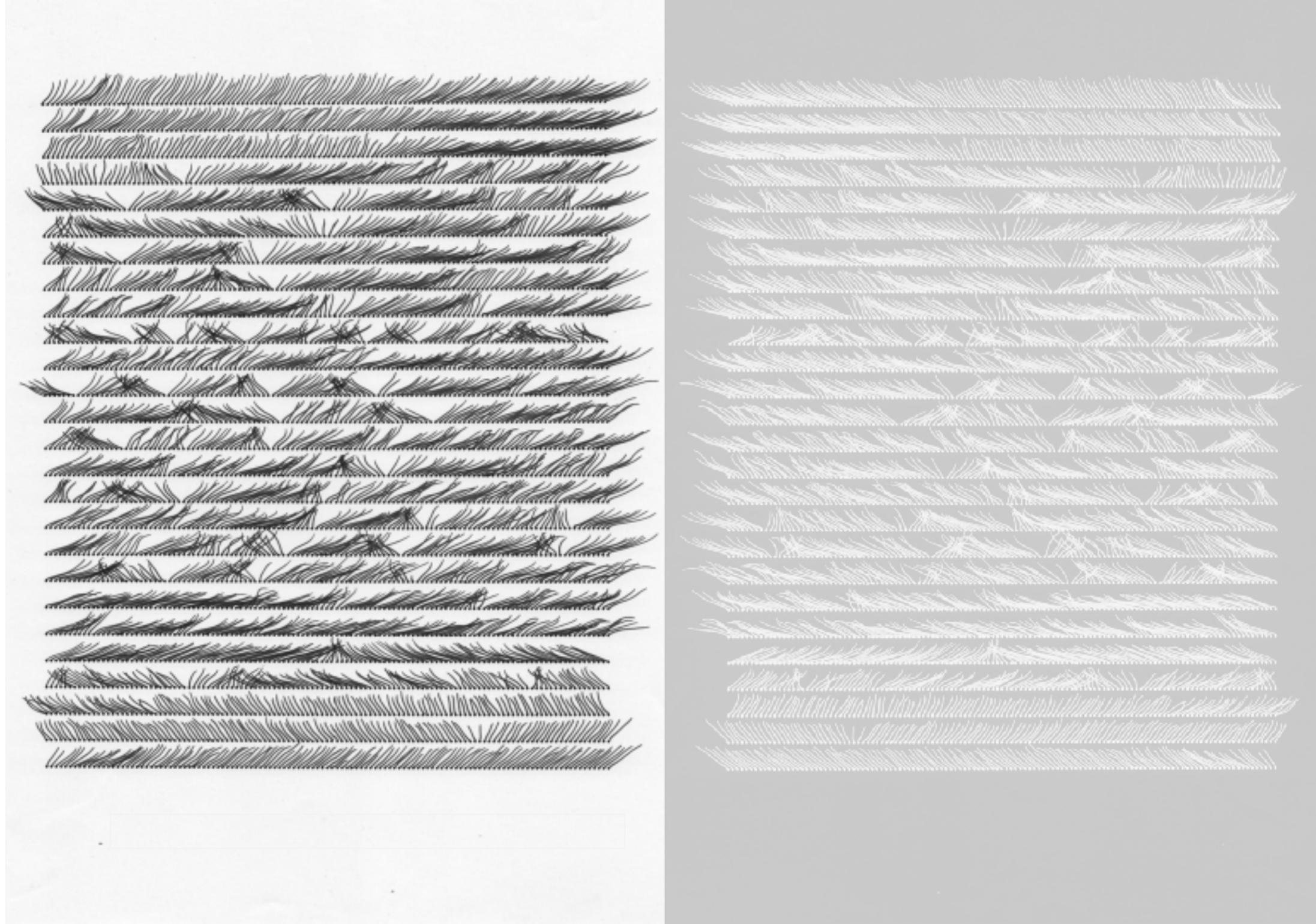
Michal Kirschbaum

Esta tese tomou existência através de uma pesquisa prática e teórica gerada por uma produção artística e atravessada por uma série de textos disparadores de processos poéticos e reflexivos. Essa permeabilidade, entre o campo do sensível e do conceitual encontra no fazer em artes visuais uma potência articuladora de um pensar sensível na produção de conhecimento. A pesquisa propõe uma aproximação sensorial e perceptiva em relação ao espaço e à linguagem como disparadores de um fluxo de pensamento e ação. Para isso o horizonte é entendido como lugar sentido, invocado e imaginado, impulsionado aqui pela performatividade do fazer artístico, dos escritos de artista, dos textos literários e filosóficos (ou seja, da linguagem), em suas repercussões de interferência na esfera sensível e conceitual. Nesse sentido, a escrita assume uma posição pragmática e especulativa, que se propõe por ensaios e relatos e que se pensa pelas próprias práticas artísticas. A tese parte de uma problematização da linguagem e do espaço perpassando operações espaciais que propõem ou observam descontinuidades dentro das repetições e dos automatismos. Os trabalhos e o fazer artístico são apresentados aqui em três momentos. Um dos momentos se refere ao que se dá antes do fazer propriamente dito: antes de qualquer escrituração, notação ou ainda materialização, mas já processo de incorporação. O segundo momento tem um foco nos horizontes que o fazer instaura enquanto se faz. O terceiro momento trata de horizontes que os lugares já constituídos acionam. Esta última perspectiva observa um horizonte que parece se impor ou se inscrever desde um contexto onde os lugares e a linguagem se aproximam.

Palavras-chave: Operações espaciais, processos artísticos, horizonte, lugar, incorporação.

This thesis came into being through practical and theoretical research generated by an artistic production and crossed by a series of texts that triggered poetic and reflective processes. This permeability, between the sensitive and the conceptual, found in the Visual Arts a possibility of articulating a sensitive thinking in the production of knowledge. Thus, this research proposes a sensorial and perceptive approach in relation to space and language as triggers for a flow of thought and action. For this, the horizon is understood as a felt, an invoked and an imagined place, driven here by the performativity of artistic making, artist's writings, literary and philosophical texts (that is, language), in their interference and their sensorial and conceptual repercussions. In this sense, the writing of this work takes on a pragmatic and a speculative position, which is proposed through essays and reports and which is thought through the artistic practices themselves. The thesis starts from a problematization of language and space, permeating spatial operations that propose or observe discontinuities within repetitions and automatisms. The works and artistic making are presented here in three moments. One of the moments refers to what happens before the actual act: before any bookkeeping, notation or materialization, but already seen as a process of embodiment. The second moment has a focus on the horizons that the doing establishes while doing it. The third moment deals with horizons that the already constituted places trigger. This last perspective observes a horizon that seems to impose itself or inscribe itself from a context where places and language come together.

Keywords: Spatial operations, artistic processes, horizon, place, incorporation.



**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Kirschbaum, Michal
Operações Espaciais enquanto Ativadoras de Horizontes /
Michal Kirschbaum. -- 2021.
232 p.

Orientadora: Raquel Stolf
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Florianópolis, 2021.

1. Operações Espaciais. 2. Processos Artísticos. 3.
Horizonte. 4. Lugar. 5. Incorporação. I. Stolf, Raquel. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
Programa de pós-graduação em Artes Visuais
Linha de pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos
Centro de Artes Visuais

Operações Espaciais Enquanto Ativadoras de Horizontes

Tese de Doutorado elaborada junto
ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do CEART-
UDESC para obtenção de título de
Doutora em Artes Visuais, na linha
de pesquisa Processos Artísticos
Contemporâneos.

Doutoranda: Michal Kirschbaum

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel
da Silva Stolf (PPGAV/UDESC)

FLORIANÓPOLIS, 2021

Banca examinadora

Prof. Dr. Diego Rayck da Costa (UFES)

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Fávero (UDESC)

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo (UDESC)

Profa. Dra. Telma Scherer (UFSC)

Profa. Dra. Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar (IFSC) - Suplente

Profa. Dra. Marta Lucia Pereira Martins (UDESC) - Suplente

Para Iná, Vinicius e Turuna.

Agradecimentos

À Raquel, por orientar, escutar e dar alento à experiência, por possibilitar uma pesquisa dentro do imprevisível. Obrigada por me ajudar e por estar junto durante todo este caminho.

Muito agradecida a Adriana, Carla e Maurício, Kaciane, Luciano, e Felipe, que me ajudaram, me acolheram e me ouviram no plano dos sintomas e além, ocasionados pelas leituras e escritas expandidas destes tempos.

Aos professores Dr. Diego Rayck da Costa, Dra. Sandra Maria Correia Fávero, Dra. Silvana Barbosa Macedo, Dra. Telma Scherer, Dra. Claudia Zimmer e Dra. Marta Martins pelo aceite em participarem da banca examinadora, pela leitura atenta da tese e pelas contribuições.

A Claudio Moreira por um trabalho de diagramação e design sob leituras e conversas. Obrigada pelo trabalho sensível que me acompanhou nos processos finais, abrindo também outras perspectivas.

À família, Julio Kirschbaum, Lidia Yavich, Celio Mattos, por me ensinarem a perseverância e o estudo, a meu irmão Luis Daniel pelos momentos compartilhados e distâncias percorridas. A minha mãe Lidia pelo apoio nos últimos dias de escrita. A Julio Kirschbaum pelo apoio em seu esforço e vontade de leitura em uma língua estrangeira e pelas conversas. Obrigada a todos.

A Vinicius, meu companheiro, por todos os caminhos trilhados juntos em nós e afora, pelas conversas inacabadas sobre desenho, por me ouvir nas reverberações das leituras e pelo apoio. Obrigada.

A Iná Lis, criadora de mundos que impõe em parte a desconstrução dos já estabelecidos, oferecendo outros modos de respiro.

Aos amigos Cynthia, Carol, Kim, Sarah, Flavia, pelas trocas, conversas e apoio entre artistas.

Ao PPGAV-UDESC pela possibilidade de desenvolvimento de uma pesquisa em arte e pela educação, pública e de qualidade.

À CAPES, grata pelo recurso necessário para esta pesquisa.

SUMÁRIO

Lista de Encartes	7
Horizonte de Três Tempos	9
O Espaço Incorporado	24
<i>I.I</i>	
<i>I.II</i>	
<i>I.III</i>	
Horizonte	61
<i>II.I</i>	
<i>II.II</i>	
<i>II.III</i>	
Chão	111
Apêndice	140
Referências	157
Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga	<i>clique aqui</i>

LISTA DE ENCARTES

Desenhos construções	<i>VINTE E OITO E MEIO</i>
Coleções catapedras	<i>TRINTA E SEIS E MEIO</i>
Poeira	<i>QUARENTA E MEIO</i>
Azulejo	<i>CINQUENTA E SEIS E MEIO</i>
Craca	<i>CINQUENTA E SEIS E MEIO</i>
Casa-pedra	<i>SESSENTA E MEIO</i>
Threshold Play	<i>SESSENTA E TRÊS E MEIO</i>
Amanhã Pode	<i>SESSENTA E SEIS E MEIO</i>
Janelas Limpas	<i>CEM E MEIO</i>
Edifícios	<i>CENTO E VINTE E OITO E MEIO</i>

LISTA DE ENCARTES SONORO/VISUAL

Threshold Play	<i>clique aqui para acessar o encarte</i>
Dino	<i>clique aqui para acessar o encarte</i>
Parque das Flores	<i>clique aqui para acessar o encarte</i>

**HORIZONTE DE
TRÈS TEMPOS**

Escrevo sobre uma página virtual, e espero que esta possa ser impressa, distribuída e folheada, sem perigo viral, em um momento que o futuro se mostra um tanto nebuloso. A situação é favorável para pensarmos diversos interstícios e fissuras, no tempo e também no próprio campo do sensível. Os inícios, creio, são atravessados pela impotência. A impotência de talvez não conseguir escrever. Mas também, talvez, pela potência de conseguir escrever, pela potência de pensar a escrita e de pensar a escrita neste momento. Pela potência, enfim, que pode dar lugar a existência do possível. Movimento que aqui não se dá sem um fluxo rítmico de suspensões, interrupções e (des) continuidades (imprevistas). Me pergunto, então, neste lugar, se a carga viral das leituras e dos trabalhos¹ poderão desencadear a série de reações para essa espécie de combate que aqui se inicia.

Sempre tive uma certa dificuldade na escrita de introduções ou de textos que tem como objetivo localizar o leitor frente a um corpo maior de linguagem: devo esclarecer que tendo a querer começar pelo meio e também a deixar o meio caminhar até o fim. A perspectiva de uma tese que faz do meio seu lugar, neste caso uma tese na linha de pesquisa *Processos Artísticos Contemporâneos*, é aqui de especial consideração. A perspectiva de variados *horizontes* e de suas virtualizações incorporadas diante dos encontros e conversas com elementos conceituais e procedimentos diversos se dá como ação constante na própria

¹ Essa questão será desenvolvida mais adiante em atenção à linguagem em seus processos virais, de incorporação e conformação de corpos. Essa perspectiva foi reforçada pelo momento político atual e pela própria pandemia do Covid19 o qual veio a aproximar a relação entre palavra e corpo e entre arte e corpo nos processos da própria experiência no fazer e no ler. A força deste impacto inesperado produz também outras visões e sonoridades nas percepções de horizonte e nas ações sob/sobre os lugares.

pesquisa que se expõe enquanto acontece. Como consequência disso esta pesquisa tem uma especificidade: a de que não considera os destinos como orientadores. Isso nos deixa possivelmente sem hipóteses fixas e talvez seja essa a razão pela qual esta linha de pesquisa gere debates polêmicos (mesmo no campo próximo da História, Teoria, Crítica e Educação nas Artes Visuais). Porém isso não nos deixa em um percurso sem elementos substanciais: há neste uma investigação atenta às reações, mudanças de composição, variações atmosféricas e performatividades (de autores/leitores) que resultam de cada procedimento e experiência neste dito laboratório. E essa situação abre caminho para que o processo, o trabalho enquanto se faz ou enquanto se experimenta, e os diversos métodos que articulam e trazem à expressão o momento pré-reflexivo da intuição, do acontecimento e da experiência, adquiram potência também como produtores de conhecimento.

A pesquisa em *Processos Artísticos*, ou *Artistic Research*², termo que me foi apresentado durante meu mestrado, tem se mostrado também como possibilidade de retomada do valor das formas preparatórias em relação à ciência produzida na universidade, sendo provavelmente uma das contribuições desta área para a academia. Nesse sentido creio haver um aporte não somente em relação a apresentação de outros modos de fazer pesquisa mas

² Mestrado em Investigações Artísticas (Universidade de Amsterdam, UvA).

também de trazer às claras os processos da produção de conhecimento nas ciências naturais, sociais e humanas. Essas, mesmo que muitas vezes não reconhecido, se movem também dentro do incógnito, por intuições e lugares singulares. Tendo em suas próprias concepções, a participação, em alguns casos mais que outros, de horizontes de imaginação e de ficção, que operam nos mundos objetivos da ciência. Isso nos dá a possibilidade de entender os processos percorridos e as metodologias aplicadas como o lugar próprio da produção da verdade, que se fazem ver nos métodos de análise e nos modos de operação também produtores de dados e resultados.

Lukács (2018), em um texto que discorre sobre o ensaio como gênero literário, aponta para uma separação histórica que se deu entre as ciências e as artes e que também reverberam neste campo relativamente recente da pesquisa em artes, especialmente da pesquisa em artes dentro de uma instituição científica. Essa questão, que é aqui de importância, nos leva a outro ponto que deve ser abordado.

Aqui os caminhos se dividem; aqui não há sucedâneos nem transições. Se nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião e ética e política) eram inseparáveis, constituindo assim uma unidade, tão logo a ciência se despreendeu e se tornou autônoma, todas as formas preparatórias perderam o seu valor.” (LUKÁCS, 2018, p. 89)

A colocação de Gyorgy Lukács me faz pensar em dois sentidos em relação ao termo *formas preparatórias*, ou ao que poderia aqui também chamar de meio: meio como lugar, espacial e temporal, e meio como procedimento. Um dos sentidos, que vem de encontro a um

entendimento sequencial em relação ao que seriam as etapas em um processo investigativo, no caso, o que antecede, e aqui estamos olhando para o âmbito das causalidades, que se instala no intervalo depois que algo se inicia, mas antes de um depois que encerra uma jornada. Outro sentido, que presuppõe o tipo de técnica implicada na relação com um objeto, o meio como método, como forma de fazer, imbricado em qualquer procedimento, tendo em si um modo de ação e uma tomada de decisão. Este último é um meio que se encontra em qualquer lugar espacial ou temporal, e mesmo que a metade seja o lugar de excelência das ações, experimentações e experiências, creio que ampliar o mesmo para além de seu território centralizado pode ser uma tomada de consciência das mais potentes, pois creio que o meio não tem início nem fim. Por fim, a atenção para os modos de operar não aponta para as finalidades no campo das intenções e das certezas mas certamente nos leva ao campo das possibilidades e apresenta um outro modo de caminhar na pesquisa e na produção de conhecimento.

Mas qualquer agenda ordenadora que se organize de fora está ativa na exclusão de vários processos ininteligíveis demais dentro dos entendimentos atuais do conhecimento para serem reconhecidos, quanto mais estudados. Os métodos tornam-se assim a salvaguarda contra o inefável: se algo não pode ser categorizado, não pode responder por si mesmo e, portanto, não existe. As consequências são muitas: não apenas todo o conhecimento é relegado ao reino do “conhecimento consciente”, mas também a força de mudança que anima um processo é amortecida, deixando a análise com um conceito natimorto. (MANNING, 2016. p. 58) (Tradução nossa)

Quais os procedimentos que se dão nesta pesquisa em artes que se dá no meio? Qual a importância de pensarmos os procedimentos? As técnicas? As ações? O que está em ação? O que essas ações podem ativar? O que o pensamento em ação pode pensar? Como isso toca uma pesquisa em artes que é processual? Essas perguntas tocam no centro do que Manning chama de “força de mudança que anima o processo”, força considerada com muito cuidado nesta escrita que permeia certos tipos de movimentos no pensamento e na arte pois é o que faz possível o acontecimento, em **meio** à ação do pensar e do fazer. Podemos assim pensar o evento ou acontecimento dentro de um movimento processual de desdobramentos, alongamentos, e discontinuidades dentro de um contínuo, de séries de incorporações e desincorporações, contrações e expansões.

Os eventos são acontecimentos, desdobramentos, ocorrências regulares inspiradas (mas não sobredeterminadas) por estados de antecipação e ações irregulares que destroem as expectativas”... “assuntos cujos desdobramentos permitem apreender as estruturas de mudança e as dinâmicas de estabilidade. (VANINNI, 2015, p.7) (tradução nossa)

Se os desfechos e articulações da pesquisa se dão aqui a partir das colocadas formas preparatórias, como lugar da pesquisa de fato, me parece o mais adequado e também possível propor este caminho através da escrita de ensaios. Também proponho aqui que o processo de construção dos trabalhos e que os próprios trabalhos também sejam compreendidos como ensaios. Estes se constroem como processos de

pensamento e processos de articulação de perplexidades e nesse sentido este gênero literário em sua forma e método compartilha afinidades com o meu processo artístico.

Segundo Larrosa (2004) o ensaio, como operação, se articula na intenção de dar forma a uma experiência do presente (partindo do presente como experiência) mesmo que a proposta seja a de olhar para algo no passado. Mais ainda, o autor entende a primeira pessoa no ensaio não como tema mas como posição pensante, numa operação de “medir-se com o que há, de experimentar seus limites, de inventar suas possibilidades” (LARROSA, 2004, p. 37) o qual faz do ensaio uma prática anti-dogmática pois também move-se a partir da perplexidade e do ceticismo. As relações possíveis entre o gênero ensaio e a pesquisa em processos são muitas. A recorrente ausência ou não definição inicial de perguntas ou respostas, o processo não sistemático de busca e deriva e o transcender das disciplinas (BORGDORFF, 2012) se aproxima consideravelmente do que diversos autores também apresentam ser questões presentes no ensaio.

A pesquisa em artes não é sobre teoria, mas sobre o pensamento. Não é inicialmente direcionada a ‘saber que...’ ou ‘saber como’. Ela é direcionada mais a um não-saber, ou a um ainda-não-saber. Ela cria espaço para aquilo que é impensado, que é inesperado – a idéia que todas as coisas poderiam ser diferentes. Essa é a contingência da pesquisa em artes. (BORGDORFF, 2012, p. 173) (Tradução nossa)

Poderia aqui desenvolver e refletir mais profundamente sobre as relações entre ensaio

e pesquisa em artes, ou mesmo as especificidades dos processos de investigação em artes, porém proponho no momento mover o ensaio mais adiante, no que é esta perspectiva de tese.

Deste modo, esta tese se constrói a partir do próprio trabalho em artes, que se pensa e se desfecha por textos, fotografias, desenhos, e proposições audiovisuais. Os trabalhos organizam a experimentação e observação sobre uma série de lugares e situações que de alguma forma abriam um ponto de fuga que não organiza o espaço mas que concentra uma força e traça linhas de um pensar/fazer sobre operações espaciais. Essa organização, que toma elementos e os reorganiza, e que chamarei aqui de *escrituração* por textos, fotografias, desenhos e proposições audiovisuais, propõe uma espécie de ordenação (um fragmento depois do outro), uma operação de montagem, muitas vezes a partir de escolha e coleta.

Se por um lado a pesquisa acontece enquanto prática de ações no campo das artes visuais, por outro lado (ou pelo verso do mesmo) esta se articula e é mobilizada pela leitura de outros: artistas, escritores e filósofos que propõem uma leitura que percebo como operações espaciais que me produzem um certo tipo de desordem. São textos que propõem deslocamentos e reposicionamentos pelo próprio método de escrita e não necessariamente pelo assunto a que se propõem, outros textos que movem a pesquisa se utilizam de percepções ou sensações do corpo no espaço como motor que mobiliza ou possibilita um fluxo de pensamento. A aproximação aos conceitos de lugar e de espaço se dá então em uma perspectiva de não os abordar como temática, mas como conceitos

imbricados nos métodos e processos dentro da literatura e da filosofia de forma que me permita, no momento, uma conversa que mobiliza a própria pesquisa como artista de forma conectada à pesquisa teórica. Assim, temos uma investigação de cunho empírico, pela própria prática, que parte da experiência e da experimentação e que mergulha nas leituras teóricas trazendo também uma escrita a partir da experiência dessas leituras. A proposta me leva a perceber toda extensão da tese como uma operação processual, imbricada em questões da própria prática, que se entende em relação com a filosofia processual e pragmática, e com pesquisas que tem se apresentado como *metodologias não representacionais*.³

Essas leituras têm se mostrado como um lugar fértil de associações, interpretações e análises que se desdobram em ensaios que trazem questões pertinentes para a pesquisa. Desse modo tenta-se colocar em evidência a potência de certas montagens, reuniões e recortes nos espaços multifacetados criados por estes autores.

Os trabalhos e o fazer artístico são apresentados aqui em três momentos. Um dos momentos se refere ao que se dá antes do fazer propriamente dito: antes de qualquer escrituração, notação ou ainda materialização fora de si; momento que será desenvolvido com maior atenção no primeiro capítulo. O segundo momento se dá em relação a um fazer que se depara com os contextos e situações que operam enquanto o trabalho se escritura, enquanto o desenho acontece e cresce, enquanto o projeto em

³ O termo Metodologias não Representacionais suscita em alguns dos próprios autores que a discutem algumas ressalvas quanto ao termo apesar de proporem outros modos de pesquisa em uma publicação com este título. Ver Vannini, 2015, *Non Representational Methodologies: re-envisioning research*.

fotografia vai se articulando. O segundo momento tem um foco nos horizontes que o fazer instaura. O terceiro momento trata de horizontes que os lugares já constituídos acionam. Esta perspectiva observa um horizonte que parece se impor ou se inscrever desde um contexto onde os lugares e a linguagem se encontram.

É de importância frisar que o método de escrita atenta a uma escuta para a sensação e intuição, processo potente de construção teórica e prática que entendo como um método que sublinha a potência das distrações e errâncias dentro das palavras, do desenho e dos lugares, incentivadas por acidentes, estridências, mudanças, fenômenos, coincidências, crises, emergências, circunstâncias. Tal caminho permite “atos de “indisciplina”, apropriação, desconstrução, e reconstrução de certos tipos de conhecimento” (BRUMMELEN, DEBALL, LATOUR, 2006).

Em 2013 concluí a dissertação *Photographic Cutoff: a dialogue with interruptions and interferences*, apresentada na Universidade de Amsterdam, no Programa *Artistic Research*. A pesquisa tratava de recortes e furos no meio fotográfico, onde através da análise de alguns trabalhos de artistas contemporâneos me foi possível discutir questões pertinentes da fotografia e da visualidade. Nesse momento, a pesquisa se debruçou na investigação sobre a produção da paisagem, sobre espaço e lugar, e sobre a visualidade e o aparato perceptivo visual, questões que foram abordadas a partir de fotografias e de escritos de artista. Já nessa pesquisa a interrupção da imagem anunciava questões relacionadas a agenciamentos sobre a construção da percepção de lugar, sobre

a dificuldade de vermos para fora das imagens e sobre o projeto destes artistas que incursionaram em diversas operações espaciais como possibilidades do olhar, ou melhor, de um “visionar” ou de um “entrever”.

A pesquisa que se apresenta aqui segue com a intenção de aprofundar algumas questões que surgiram nos processos anteriores de investigação. Porém, trata-se agora de uma pesquisa que parte dos meus próprios processos em arte e propõe uma construção de texto através de ensaios com um levantamento bibliográfico mais extenso e que se diferencia em vários aspectos. Como colocado anteriormente, espaço, paisagem e lugar não são pesquisados como temática (no sentido ontológico), mas como disparadores para o encontro ou formação de outras paisagens. A pesquisa também segue investigando as possibilidades teóricas das montagens visuais ou textuais, percebendo estes métodos como próprios do funcionamento da percepção⁴ e também como processo de construção de escrita.

É possível perceber algumas vozes no texto da tese. Ora se apresenta como relato, mais pessoal, e que se expressa desde o lugar do fazer, ora na voz presente

⁴ “Não podemos mais opor percepção de técnica; não há percepção antes da possibilidade de uma iterabilidade prostética; e essa mera possibilidade marca, de antemão, ambas a percepção e a fenomenologia da percepção. Na percepção já há operações de seleção, de tempo de exposição, de filtragem, de revelação; o aparelho psíquico funciona também, ou como, um aparelho de inscrição e de arquivo fotográfico.” (DERRIDA, RICHTER, 2010, p. 15.) (Tradução nossa)

nos ensaios e que tece também junto aos relatos algumas das questões ali apresentadas. O livro *Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga* foi urdido como ativador em relação a própria escrita. Faz parte desta tese também uma série de encartes que também foram ativadores desta escrita. Estes, pensando de forma muito prematura, espero que possibilitem também acionar outros processos de leitura compartilhados com estas palavras. A partir destes encartes e de outros trabalhos muitos conceitos operacionais se materializaram.

O **ESPAÇO INCORPORADO**, segundo capítulo desta tese, aborda diferentes processos de incorporação, partindo do encontro com a própria linguagem e também em relação aos acontecimentos que precedem o fazer. A aproximação da linguagem com o corpo se deu inicialmente por um diálogo entre três textos: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, de Robert Smithson; *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *Os Aneis de Saturno*, de W. G. Sebald. Partindo da leitura de Woolf e de um sintoma de vertigem experimentado durante essa leitura começo então a pensar as relações entre texto e espaço, texto e percepção do corpo no espaço articulado pelo texto, considerando para tal as espacialidades que operam nesse textos. Essas relações se direcionam mais adiante ao entendimento de uma espécie de leitura expandida, de textos que podem ser lidos nos lugares, ou de espacialidades que podem ser ativadas em diferentes circunstâncias e localidades e que articulam espécies de escritura(ações) nos trabalhos de arte.

Os trabalhos que atravessam a escrita deste capítulo, como *Amanhã Pode*, 2018; *Coleção Cata Pedras*, 2020-; e *Sob(re)Correntes, Pontos de Fuga*, 2019-2021; *Processos de construção*,

2018 - 2020; *Pedra-casa*, 2021; *Poeira*, 2021 e *Pedrinha*, 2021, são abordados a partir da perspectiva anterior ao fazer: momento que o trabalho é ainda pré-discursivo, mas que ainda assim fez-se possível evidenciar as operações anteriores ao fazer, aspectos ainda virtuais no processo histórico do trabalho. Apresentam-se então esses aspectos virtuais já como trabalho em trabalho antes do trabalho, e que se manifestam como parte do processo de pensamento e do fazer. Há de se considerar igualmente que o trabalho enquanto se faz também abre virtualidades, pois a cada respiro abre-se um campo virtual de possibilidades que também se exercitam na própria escrita.

A terceira parte, intitulada **HORIZONTE** opera principalmente em relação a um trabalho que propõe pensar o fazer como movimento e travessia. O texto parte de um lugar mais adiante na construção do trabalho, momento da ação, e materialização, atento porém às virtualidades que movem os gestos. Este capítulo se localiza no enquanto se faz e nas virtualidades que atravessam a potência do fazer. Pensa-se aqui sobre a natureza dos horizontes que são ativados pelos trabalhos. Neste capítulo abordarei os trabalhos *Threshold Play* (2013), *Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga* (2019-2021), *Amanhã Pode* (2018), *Coleção Cata Pedras* (2020), *Casa-pedra* (2021) e *Janelas Limpas* (2020 - 2021).

Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga é observado (enquanto se faz) suscitando

a reflexão sobre temas que o atravessam, como o movimento, a aceleração, a repetição, a interrupção, a funcionalidade, a incerteza e a ambiguidade, temas estes que se articulam dentro de uma perspectiva movediça. Essas questões serão articuladas em diálogo com textos e trabalhos de arte que vão tramar a minha própria escrita. A velocidade e a interrupção serão pensados junto a Yves Lomax e Vivian Abenshushan, por onde intervalos abrem lugares potentes no desenho e na escrita possibilitando pensar o movimento nas próprias interrupções e o futuro possível dentro das velocidades aceleradas e automáticas, perpassando, neste tema, por Paul Virilio, Brian Massumi e Franco Berardi afim também de pensar a potência a partir de Suely Rolnik, David Lapoujade e Giorgio Agamben. Em mais articularei as relações de um desenho programático e repetitivo em diálogo com Deleuze e Jean-Luc Nancy. Essas questões em diálogo com esses autores pululam ao experimentar o trabalho, que se ensaia enquanto se faz, enquanto ação e enquanto pensamento. O texto conta com relatos que acompanham o projeto de desenho *Sob(re) correntes e Pontos de Fuga*, que se estendeu durante todo o período da pesquisa e que tem um fazer que atenta ao movimento e a travessia “atento mais aos atravessamentos do que a fazer pontes” (MASSUMI, 2002, p. 50) (tradução nossa).

No quarto capítulo, intitulado **CHÃO** são observados trabalhos que tomam existência no encontro entre a produção do lugar e a linguagem, retomando para isto alguns trabalhos e reflexões apresentados anteriormente. Tal desdobramento tem a finalidade de pensar o trabalho *Parque das Flores*, 2019, *Edifícios*, 2017- , *Dino*, 2020, e *Janelas Limpas*, 2020 - 2021, que são também geradores de questões relativas a um processo de reflexão e investigação acerca de conjuntos habitacionais e mercado imobiliário, pensando ainda a velocidade, a funcionalidade e a aceleração, considerada

nos capítulos anteriores. O horizonte aqui adquire uma certa consistência pela construção de alguns lugares, porém a atenção é direcionada para as experiências do que chamarei em *indeterminação*, em diálogo com o que se apresentou desde o início como operações espaciais. A reflexão sobre os signos (em relação aos topônimos que constam nos trabalhos) se desenvolverá em conversa com Jacques Derrida, já que alguns trabalhos tratam das formas de apresentação dos lugares por topônimos e pela propaganda do mercado imobiliário, temas que irão levantar também a representação historiográfica feminina na cidade, em razão do trabalho *Parque das Flores* e *Edifícios*, e que serão abordados junto as leituras de Michelle Perrot, Susan Hiller, Christian Dunker, Boris Groys, entre outros autores e artistas.

No apêndice constam as referências, de sustentação e turbulência, iniciadas por uma sequência de imagens de trabalhos de artistas que fizeram parte deste processo. Alguns destes não foram mencionados no texto mas são substanciais para esta escrita e, via de regra, são indicados em notas de rodapé, imersos, mas atuantes, no fluir do texto e nas incorporações que atuam neste. A tese é também constituída por um livro de artista intitulado *Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga* e uma série de encartes que são pensados e produzidos como trabalhos apresentados para o formato digital dentro da tese, com exceção de *Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga*, *Amanhã Pode* e *Pedrinha*.

U ESPAÇO
INCORPORADO

...“para ele o significado de um episódio não estava em seu interior, como uma semente, mas do lado de fora, envolvendo a história que o revelava somente como um clarão evidencia uma cerração, semelhante a um halo enevado que por vezes se faz visível pelo brilho espectral da luz da lua.” (CONRAD, 2019, p.5.)

Toma corpo o corpo que lê? Ao escrever isto desvio o olhar do corpo, corpo que lê, corpo que se inscreve, corpo que escreve, e penso nas ambiências e atmosferas: dos lugares e caminhos que percorremos e de onde partem as submersões, sublevações e distrações de um corpo que lê. Podemos e gostaria de considerar a leitura ampliada, fora do livro, mas começo aqui por um tomar forma que se inicia com a palavra, em razão de ser esta causadora de tantas incorporações e também de suas expansões e reverberações, nas reinvenções dos mais variados tipos de territórios. Não é pelas primeiríssimas incorporações-palavra onde começa um processo de diferenciação e operamos no espaço um lugar?

Em relação a palavra escrita Burroughs insistiria no diagnóstico de uma infecção viral (BURROUGHS, 2009), Certeau nos processos de con(formação) dos corpos e na transformação destes em impressos da ordem (CERTEAU, 1998), Flusser em procedimentos de programação (FLUSSER, 2011). De forma imediata penso em populações expostas a discursos manipuladores, também replicados e feito visíveis seletivamente por algoritmos eletrônicos. Parece recorrente, no atual

momento político, ainda não se considerar seriamente o poder das palavras: não se considerar que elas possam por si mesmas cometer crimes e incentivar a violência ou instaurar processos de pacificação e cura. As palavras podem estabilizar e desestabilizar lugares. Se fazem isso com lugares é porque o fazem com pessoas. São por si mesmas operativas nos nossos corpos.

É certo então que as palavras são operativas, que operam em relação a um corpo e suas emergências. Por seu poder de incorporação, causam sintomas, ativam paixões. No livro *A Invenção do Cotidiano*, de De Certeau, fui surpreendida por um capítulo intitulado *Aparelhos de Encarnação*. Neste, o autor identifica o texto como um modelo ou uma ficção e os corpos como instrumentos onde se aplica uma escritura, assim encarnando o modelo, onde a “passagem se efetua por instrumentos que se multiplicam e diversificam pelas resistências imprevisíveis do corpo a (con)formar” (CERTEAU, 1998, p. 237). O autor coloca ainda que “torna-se necessária uma fragmentação indefinida da aparelhagem para ajustar e aplicar cada um desses ditos e/ ou saberes do corpo, modelos unificadores” (CERTEAU, 1998, p. 237). Tal colocação sugere o poder da fragmentação e do recorte como técnicas instrumentais, sendo possível aqui alongar um entendimento da força desta tecnologia na literatura e nas artes visuais. Pode-se perceber que, para Burroughs (escritor e artista visual americano da *Geração Beat* que viveu entre 1914 e 1997) é também o

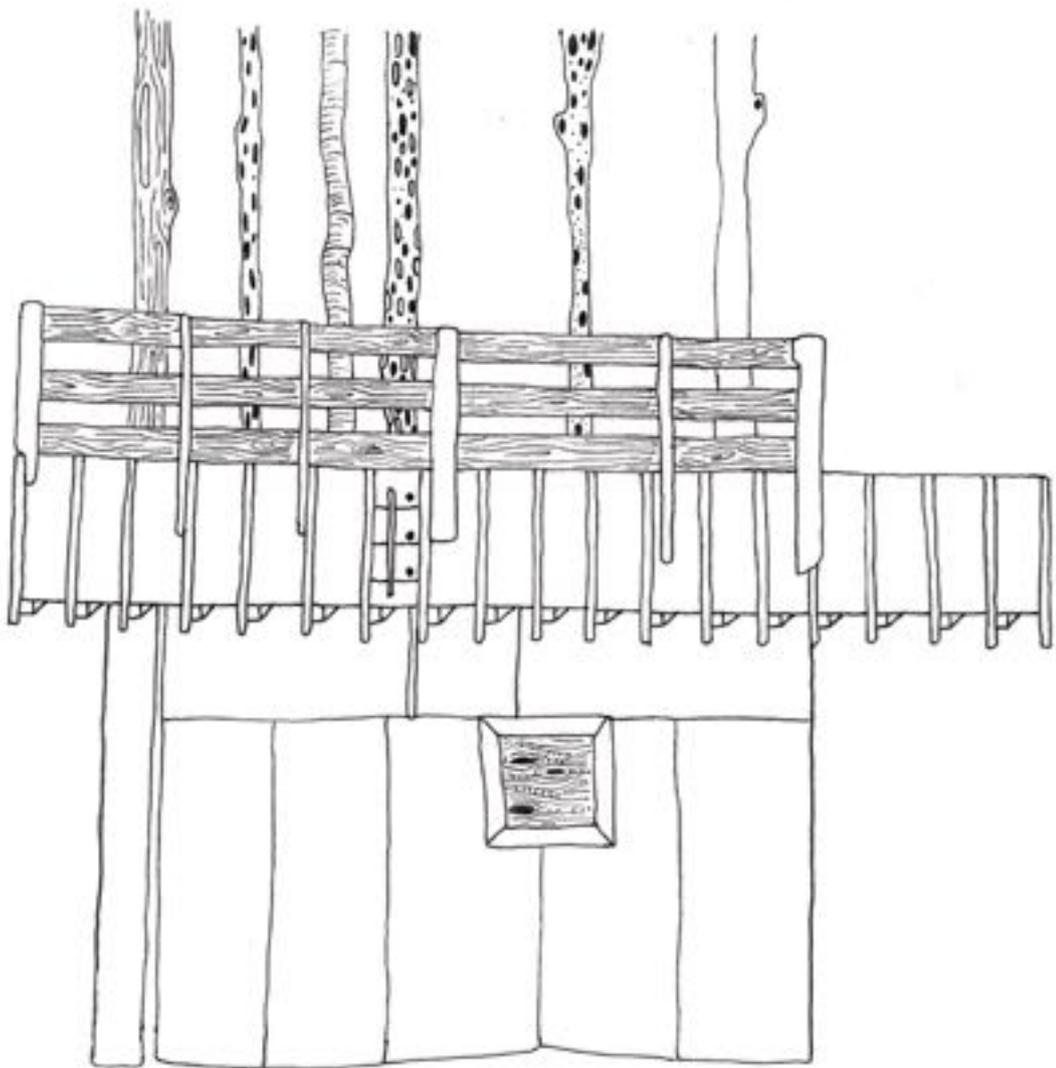
fragmento, o recorte, escrito e sonoro, que pode criar um processo de alteração da consciência. Um processo de alteração que também pode caminhar para uma tomada de consciência na possibilidade de anular os procedimentos de sujeição mental. A técnica do cut-up foi desenvolvida por William Burroughs junto ao artista Brion Gysin (artista, escritor e inventor canadense e inglês que viveu entre 1916 e 1986). Trata-se de um procedimento onde um ou vários textos são cortados e rearranjados para criar um novo texto, ação que os autores acreditavam possibilitar uma tomada de consciência através da libertação da palavra como ordem (ou como colocaria Flusser, como programação). O procedimento carrega também a potência de expor o caos que a palavra tenta constantemente organizar de forma lógica, por onde amplio aqui a palavra ordem também para a palavra ordenação.¹

Este capítulo trata de um incorporar, fenômeno que aqui relata os encontros com alguns lugares, físicos e/ ou textuais, que expuseram ou onde pude perceber certos (des) encaixes, e onde localizo, às vezes como fraturas em sequencialidades, certas potencialidades. Diferente do que inicialmente se entenderia por um tomar corpo, o incorporar se mostrou como um fenômeno contra o corpo, onde por momentos se perde um pouco este para depois encontrar novamente lugar para si. A incorporação é, nesse sentido, um processo de encontro aberto com as forças de um outro. A decisão de pensar o incorporar foi se fortalecendo inicialmente pela experiência pessoal de uma leitura desestabilizadora, experiência que será pensada e narrada adiante.

Pelas imersões em lugares-texto, que já

têm uma natureza sequencial, pois é assim que funciona a linguagem, foi que aos poucos fui também percebendo uma natureza sequencial e de montagem dentro dos meus próprios trabalhos. Fui então percebendo os trabalhos em fotografia e os trabalhos em desenho em seus aspectos temporais, sequenciais; visualizando também espécies de interrupções e dobras no tempo e no espaço pelas justaposições, empilhamentos e costuras, espaçamentos e supressão de interstícios que também evidenciam bordas. Essas operações presentes em alguns trabalhos serão abordadas mais profundamente no capítulo III desta tese. Ao trabalhar com uma sequencialidade em mente, fica claro quando uma lacuna se abre, ou quando se inicia um movimento ininterrupto, ou ainda quando algo vai se articulando de a saltos, onde as distâncias são suprimidas e ao mesmo tempo evidenciadas. O entendimento dessas questões, que são relacionadas a alguns tipos de montagem foi se fazendo mais claro pelas leituras dos textos de Robert Smithson (EUA, 1938-1973), artista que atuou dentro do contexto minimalista e da *Land Art* nos Estados Unidos. Os escritos de Smithson, fundamentais na minha dissertação *Photographic Cutoff* seguem no presente depositando questões que interessam. Em Smithson, a montagem não se evidencia tanto como uma operação do que geralmente entendemos por espécies de colagem no sentido mais tradicional. Essa montagem se localiza mais no próprio olhar para os lugares como produção, onde se percebe “a existência multifacetada e multitemporal de qualquer tempo e lugar, apontando às muitas possibilidades que desestabilizam qualquer realidade.” (KIRSCHBAUM, 2020, p. 23)

¹ Ver: encarte *Amanhã Pode*, 2018. E no apêndice: *Se for muito ruim para ser verdade, pode ser DESINFORMAÇÃO*, 1985. (tradução nossa).





Há nos trabalhos de arte aqui apresentados um processo de desmanche, separação, seleção, reunião; um refazer que altera e intensifica alguns dos sentidos dos planos iniciais. Processo que se percebe de forma muito clara no exercício de desenhar, que no trabalho toma o refazer como mote, e que neste refazer organiza uma série de encontros. Os trabalhos de desenho aqui apresentados tendem a propor (des)continuidades através de saltos entre tempos e espaços distintos, ação que foi influenciada pela observação de construções de projetos habitacionais e pela leitura de textos que propõem uma linearidade que salta, e que aproxima diferenças, como na literatura de Woolf, Sebald e nos textos de Smithson. As operações presentes nos desenhos e nas fotografias se fizeram mais perceptíveis pela incorporação desses textos que também operam nas minhas próprias leituras dos lugares. Muitos desses escritos invertem a ordem do

Pela observação de um empreendimento preestabelecido ou

no Bairro do Campeche em Florianópolis a maneira como que

eu podia assistir a progressão de um tradicionalmente se apresenta uma

projeto habitacional imenso. realidade, pois são construídos em uma

No avanço da construção sequencialidade por fragmentos, rompendo uma

às vezes parecia que se regredia: entulhos objetividade uniforme.

umentavam, materiais brutos apareciam. Entre um avançar e retroceder a estrutura se expandia e acoplava materialidades outras, e a medida que se

finalizava, um elemento liso e uniforme cobria todas as superfícies,

aparentando tudo, dando o acabamento que se aproxima às propagandas impressas dos empreendimentos. Então os elementos brutos são cobertos e não se percebem mais as ruínas que fazem parte do processo de construção. Quando recém finalizados e recém lançados não parecem reais. Lustrosos e sem traços, tem seu próprio paisagismo, que parece não fazer parte do lugar. As árvores são trazidas já adultas montando de forma recorrente um paisagismo asiático sobre grama aparada. Não sabemos muito de onde vem os materiais de uma construção: montanhas de areia, madeira (aplainadas ou em troncos) e britas são depositadas nos canteiros de obras, que chegam por caminhões. O som da mineradora Pedrita se ouvia e fazia tremer, todos os dias, ao meio-dia e às 5 da tarde, e se misturava com minha lembrança da constância dos sinos de igreja. As mudanças no bairro foram de intervenções desastrosas entre 2011 e 2020. Por muito tempo um trabalhador fazia ponto com reclamações trabalhistas em relação ao condomínio Essence, na Avenida Campeche. Ele insistia no local muito tempo depois de terminada a obra. Este condomínio já havia causado um impacto trágico ao, pelo que parece de modo coordenado entre políticos e empresários, derrubar o bar do Chico (lugar de encontro de moradores do bairro e de resistência em relação às megaconstruções que se instalavam ali). As forças públicas alegaram da não viabilidade de construção em área de preservação e após a demolição do bar o condomínio construiu uma passarela de acesso ligando os condôminos ao mesmo local. Muitos moradores do bairro, alertados pela *Rádio*

Comunitária do Campeche, foram ao lugar e destruíram com as próprias mãos a parte da passarela que entrava na praia próximo ao lugar onde era o bar.² Os lugares são disputas. Os trabalhadores, que presentes na rua enquanto podiam-se ver a areia, a brita, a madeira bruta, desapareciam a medida que esses materiais também desapareciam e se incorporavam à construção em sua totalidade. Pensava então sobre as incorporações no corpo, me perguntando se haveria a possibilidade de uma prática de incorporação que fuja dos planos diretores, numa incorporação que não encubra os materiais brutos e os processos da própria incorporação.³

² O contexto e as disputas sobre o plano de desenvolvimento do Campeche são muito bem apresentados no filme “Desculpe pelo Transtorno: o bar do Chico”. Direção Todd Southgate. Disponível em: <https://www.vimeo.com/110744129>

³ Os encartes da série *Processos de Construção*, 2018-2020, são desenhos que se relacionam com a construção de alguns conjuntos habitacionais levados a cabo na Avenida Campeche, em Florianópolis.

Quais processos de incorporação interessam aqui quando não se iniciam pela palavra? Que modos de escuta e leitura tem acontecido no processo deste trabalho que se apresenta? Pensei logo em processos atentos aos *infraveles*, principalmente quando percebi atentar a situações de passagem, de construção e suas nomeações, e de interstícios. *Inframince*, ou *infravele* é um conceito criado por Marcel Duchamp. Alguns exemplos desse conceito:

1. O possível é um infra mince.

A possibilidade de vários tubos de cores de se tornar um Seurat é « a explicação » concreta do possível como infra mince.

O possível implicando o tornar-se - a passagem de um à outro tem lugar no infra mince.
alegoria sobre o “esquecimento”

32 (frente). Lupa para tocar (infra mince)

μμμμ separando o infra mince

Os infra minces são diáfanos e algumas vezes transparentes

32 (verso). 50 centímetros cúbicos de ar de Paris

35. (frente/verso). Separação inframince

45. à flor

Tentando colocar 1 superfície plana à flor de uma outra superfície plana passamos por momentos infra minces. (apud PEREIRA, 2018, p. 36-42)⁴

Entre o campo das possibilidades, nas passagens e nos interstícios, por vapores e ruídos, parecem transitar os *infraveles*. Antes do discernimento objetivo encontro uma espessura, na lente, na câmera, no olho, nos procedimentos, no acontecimento, na perspectiva, nos relances onde o invisível embaça e por uns instantes se mostra. Os *infraveles* nos acontecimentos do fazer. Este fazer, que articula transferências e edições abre na própria diferença, entre um plano de fundo e o primeiro plano, a potência do trabalho, possibilitando o que emerge como “sujeito da ocasião, um sujeito nascido do processo” (MANNING, 2016, p. 4) (tradução nossa)

⁴ Notas *Inframinces* 1, 32, 35, 45

Na escuta e leitura dos *infraveles* parece que incursionamos exatamente em desvios de atenção, tão evitado e discriminado na nossa sociedade. Desvio que percebo como lugar de encontro do *infravele*, como um método que opera na escuta e na leitura no trabalho e que dá lugar para a incorporação que dobra o mencionado plano diretor. Dobra o plano diretor pois atenta a um intervalo mínimo que, em algum momento e de alguma forma como coloca Manning (2016) posiciona o plano de fundo em primeiro plano. A autora também coloca sobre a importância de atentar ao que faz estas intensidades serem pouco percebidas ao que devo responder de forma a investigar questões relacionadas a velocidade e ao automatismo funcional do dia a dia. Questões que devo desenvolver nos próximos capítulos e que se mostra especialmente hoje, neste momento histórico, político e sensível, como uma contribuição emergencial da arte para o mundo cotidiano.

No alemão “übersehen”, “ver”⁵ parece tão importante como o não-ver, presente no coração do imperceptível invocado pelo *infravele*. Übersehen não significa realmente “ver”. Seu sentido é perder, negligenciar. Mas esta lacuna entre ver e enxergar é importante, e é nesse lugar que o *infravele* vai revelar seu potencial como esse que é sempre mais-que. O que não é visto dentro do visível é mais-que aparência. É isso que está em jogo na política do *infravele*. (MANNING, 2016, p. 2) (tradução nossa)

Trata-se então de criar condições

⁵ Manning coloca inicialmente “übersehen” como “over-seeing”, que tem uma definição diferente de ver, se aproxima mais a supervisão ou ser responsável por, posteriormente coloca a definição de “overlook” como perder de vista ou não notar. A autora articula então esse conceito entre o “ver” e o “olhar”.

para trazer em primeiro plano exatamente esse que não está em vista, sem necessariamente trazê-lo para o visível, para o reconhecível, no intervalo entre dois tempos, dois corpos, duas substâncias, pelo encontro de diferenças e relações.

Talvez isso seja o que Robert Smithson quer dizer quando sugere que o artista cria nos interstícios onde “futuros distantes encontram passados distantes”, “ou quando Duchamp escreve que “em cada fração de duração são reproduzidos todas as frações futuras e anteriores.” (MANNING, 2016, p. 11) (tradução nossa)

A questão traz para discussão o virtual e o real tanto no sentido das atualizações que se instauram no real mas especialmente em relação a potencialidade que “garante que o mais-que permaneça incluído” (MANNING, 2016, p. 6) (tradução nossa) dando possibilidade

O trabalho das pontes iniciou-se assim: ao movimento do fazer

sentia a diferença atmosférica e das apreensões em ação antes e

cada vez que atravessávamos durante o fazer do trabalho. É possível assim,

com o carro uma ponte. pensar também nas

Além do rio atravessávamos outra coisa. atualizações de novos virtuais

Um nome, um cheiro úmido, em cada etapa do processo,

um vento que se diferenciava do anterior, ou melhor, em cada acontecimento

elementos trazidos por um corredor de outra do processo.

natureza, outra vegetação, outro estado; Ouvia outro ruído por baixo das rodas,

pelos costura da estrada, ainda um outro ruído no rodar das rodas, de asfalto para cimento, instaurando momento em diferença, justamente em uma estrutura que atravessa, e que conecta e também separa ou salta um outro (um rio, a vegetação, etc). Atravessava o ponto que encontra em um quase encontro duas artérias, por um lado o da estrada e por outro o das águas ou depressões. Mas os sons, as temperaturas e a circulação do ar instauravam um encontro e o nome do rio, instalado na ponte e a ponte mesma, instalada no rio e/ou suas margens. Ou então⁶: estava a catar as pedras em um pacote de feijão. Coisa que fazemos antes de cozinhar o feijão, para não quebrar os dentes. Coisa que fazemos para não quebrar os dentes, os nossos e o dos outros. Coisa que fazemos frequentemente as mulheres, fazer com que o espaço seja mais transitável, que não se percebam os obstáculos, cheiros inoportunos, poeira, sujeira, restos, rastros, pedras, coisas. Já fazia tempo que estava colecionando essas pedrinhas. Sem razão nenhuma aparente. Neste contexto de pandemia peguei essa pedrinha na mão, e era também um mundo aberto, para além do apartamento, fechados como estivemos nos primeiros sete meses de pandemia. Como a prática tão míope pode criar uma paisagem, e um horizonte em si? Podemos ser absorvidos pela paisagem de um grão de areia, ou de uma pedrinha pequena, penso, e de repente mudar sua força gravitacional com outro tipo de presença⁷?

⁶ Encarte Coleção Cata-Pedras, 2019-

⁷ Encarte Pedra/Casa, 2020; e encartes Poeira e Pedrinha, 2021.



O incorporar vai de encontro a uma sensação que capta algo, dentro da experiência, onde também um horizonte se instaura e excede a matéria, como uma gravura fora de registro, que talvez assertivamente se chame de fantasma, algo que a estrutura ainda não contém mas que ali transita. Há nesse jogo, entre a estrutura e o que circula através dela, uma diferença, algo fora do registro estrutural mas catapultado pela própria estrutura. Agora imagino a percepção desse fenômeno como motor de um movimento no pensamento. Algo que era impensado, que não se sabia, ainda pré-cognitivo, esforço que justifica esta escrita e que evidencia o impensado como motor do conhecimento e da arte, que nos visita por percepções e sensações intersticiais.

Como *exercícios sob transparências* então ocorre algo extremamente sutil, entre o visível e o não visível pois “o invisível tanto quanto o visível não são mais que efeitos um do outro” (TIBURI, 2010. p. 10), por onde surge uma espécie de “cena secreta”, do próprio objeto, que tenta-se não perder de vista. Seria este já o lugar do trabalho? Que tanto compartilha da natureza da leitura?

Experiência inicial, até iniciática: ler é estar alhures, onde não se está, em outro mundo; é constituir uma cena secreta, lugar onde se entra e de onde se sai à vontade; é criar cantos de sombra e de noite numa existência submetida à transparência tecnocrática e àquela luz implacável que, em Genet, materializa o inferno da alienação social.” (CERTEAU, 1998, p.269)

Em *Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra*, (COTRIN, FERREIRA, 2006, p. 182) Robert Smithson escreve sobre uma

espécie de contato com a matéria em que denomina de “processo primário”, algo que ainda não se relacionaria com um fazer ou com um resultado. Smithson pensa a partir do relato de Tony Smith sobre o estado mental e sensível que este vivenciou ao rodar por uma estrada em construção, e propõe que esse estado possa ser o que Ehrenzweig chama de “des-diferenciação”, uma espécie de “falta de limite”, entendida como a noção freudiana de “oceânico” (COTRIN; FERREIRA, 2006, p. 185). A questão me leva a pensar em contextos de des-reconhecimento a partir de estranhamentos, onde outras percepções são possíveis pois outras relações são articuladas. Uma busca de acessos a outros sedimentos.

Pensar nesses termos em relação aos lugares e aos procedimentos espaciais indica um exercício de des-articulação como um processo que repensa a funcionalidade e a transparência, não como defesa do absurdo, mas de uma prática que propõe outra ordenação. Penso que há potencialidades que operam que precisamente trabalham também em direção a um desconhecer, ou melhor, a um trabalho de des-reconhecer, como caminho para a conversa e o conhecimento. É possível que esta seja operação presente em muitos processos artísticos. Pensar que instaura ainda com mais força o virtual, lugar da potência e das possibilidades.

A potência do pensar, onde incluo as práticas artísticas (como processo de pensamento) implica um movimento, entre uma diferenciação que caminha em procedimentos de localização, ordenação, sedimentação, reconhecimento e por outro lado, de uma des-diferenciação que articula deslocalização, desordenação, des-sedimentação e estranhamento. Uma dinâmica entre imersões

e emersões que abre um lugar que tem pouco lugar na ciência: o da dúvida e o da incerteza, questões que serão abordadas em *Horizonte*.

A percepção de uma incorporação foi identificada inicialmente por sensações de vertigem, ao adentrar nas operações espaciais propostas por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*. É dado aqui que todo lugar dá possibilidade a certas operações espaciais, um texto é aqui tido como um lugar; um desenho ou uma fotografia, da mesma forma. “Ler é peregrinar por um sistema imposto (o do texto, análogo à ordem construída de uma cidade ou de um supermercado)” (DE CERTEAU, 1998, p. 264-265).

O sentido errático de peregrinação, para Certeau, supõe do leitor uma invenção, no sentido que este “destaca-os de sua origem (perdida ou acessória). Combina seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações.” (DE CERTEAU, 1998, p. 265). O espaço incorporado então, mais do que qualquer tipo de retenção física inscrita (por meio de informações ou sensações) se percebe aqui como uma espécie de performatividade e também de um resíduo que permanece, de certas leituras (de textos, de lugares, de imagens), feita resíduo em relação a arqueologia de um corpo e neste caso também a errância deste. Resíduo este que segue em ação, e que aciona. E que questiona, onde começa a obra?

É por isso que os textos literários e os escritos de artistas aqui adquirem esse lugar de acionamentos e produção de resíduos, tendo, nos aspectos levantados, uma relação a um estar em obra que não é somente cognitivo mas que

move. Estão, no processo do fazer, que antecede a ação e antecede o discursivo. Antecede sem antecipar. E já é lugar de ação no corpo. Entre um localizar e deslocalizar, entre reconhecer e estranhar, ordenar e desordenar, saber e não saber. Lugar de espelhos, reflexos, refrações e fraturas.

Sigo então aqui impulsionada pela imagem do espelho, como interruptor e como fragmentador de transparências que se fez presente em minhas leituras de Virginia Woolf e Robert Smithson. Objeto que incorporei enquanto lia *Ms. Dalloway* em conversa com Robert Smithson. Segue-se uma experiência de leitura, impulsionada inicialmente por um impacto físico de vertigem. Impulsionada então pela vulnerabilidade do corpo à linguagem, partindo do material de leitura como um texto performativo e ressonante.



Um texto objetivo se apresentava em progressão contínua e sem desvios inesperados naquela página ainda inabitada. A produção da perspectiva a partir daquela paisagem garantia a organização vitoriosa dos fluxos espaciais onde sujeitos e seus pertences tomavam forma como objetos anexos do próprio lugar. Era possível, aos poucos, habitar a página, perceber com clareza o lugar e seus anexos; se habitava, e às vezes nesse processo, o olhar onisciente, eficaz, infalível, hábil em identificar o que estivesse fora de lugar - para isso diz-se que se deve antes determinar o que é apropriado ou inapropriado e qual o lugar de cada coisa.

A articulação de uma linearidade percebida sem montagens através de uma única voz narrativa me pareceu um procedimento que trazia em si um conforto estrutural: um deslocamento em dada perspectiva pede de um leitor um trabalho constante de busca de alguma referência espacial afim de se localizar novamente. Nesse processo há um perder-se, hoje mais recorrente em dias nublados propensos a desconexões de satélites, ou a bugs e falhas no desenvolvimento de aplicativos. Fora isso, escassos. Quando perdidos ficamos atentos a qualquer signo que possamos reconhecer (com exceção, é claro, de quando o objetivo é o próprio perder-se dentro de um fluxo qualquer), a fim de novamente estar nesse caldo contando com, pelo menos, algum ponto firme, seja na leitura de um texto ou de um outro lugar qualquer, pois não tenho certeza se em algum momento deixamos de ler.

E então, a sensação de vertigem, resultante dessa leitura que se iniciou com a perda de referenciais. Com tal acontecimento, se mostrou de importância estabelecer um entendimento do espaço como lugar praticado, como coloca Michel de Certeau.

Tal conceito de espaço nos possibilita dar a devida potência ao sintoma de vertigem deste contexto, a fim de estabelecermos, como coloca o autor (e também de obtermos uma evidência), de que a leitura é de fato uma prática espacial. Um caso clínico com sintomatologia de movimentos espaciais bruscos nos indica que quando lemos, sentados em nossas escrivaninhas, nos movemos. Certeau afirma que o ato de ler é uma forma de produção espacial: “Da mesma forma, um ato de leitura é um espaço produzido por uma prática sobre um lugar particular: um texto escrito, por exemplo, um lugar constituído por um sistema de signos” (CERTEAU, 1998, p. 117). Refletir sobre as operações espacial na leitura permite sugerir que a leitura ative mais sentidos do sistema perceptivo do que imaginamos inicialmente. A questão dá lugar para uma percepção e desorientação vinda talvez do labirinto e proprioceptores. Em um encontro entre um íntimo fisiológico e o mundo, a opacidade de um corpo, (receptores e sistema nervoso), memória, (cognitiva, emocional e física), que, hoje numa quantidade inigualável, recepcionam a produção de mundos já constituídos. Isso nos apresenta a complexidade que está em operação, e a diversidade de estímulos em operação quando se vê, quando se lê. Então penso no labirinto, e numa leitura que desequilibra, desorienta.

Entender a leitura em sua qualidade espacial possibilita pensar essa prática na leitura das situações e dos lugares. Entendo também aqui a leitura do próprio texto escrito, e suas deambulações, como atuantes nos processos variados de escrituração. Nessas diversas escriturações, incluindo também a dos próprios trabalhos artísticos, como registros de variadas espécies de deambulações, e não somente aquelas que entendemos como deslocamento físico, se estruturam coordenadas, forças gravitacionais:

estruturas que são também deambulatórios.

Eu escrevo...

Eu escrevo: Eu escrevo...

Eu escrevo: 'Eu escrevo...'

Eu escrevo que eu escrevo...

etc.

Eu escrevo: Eu traço palavras sobre a página.

Letra por letra, um texto toma forma, se afirma, se

confirma, se congela, se fixa:

uma razoável e estrita linha h

o
r
i
z
o
n
t
a
l

está colocada
na folha de papel em branco, escurece o espaço virgem,
lhe dá uma direção, vetoriza-o:
da esquerda à direita

d
e

c
i
m
a

p
a
r
a

b
a
i
x
o

Antes não havia nada, ou quase nada; depois, não há muito, uns poucos signos, mas que são suficientes para que haja um ponto alto e um ponto baixo, um começo e um fim, uma direita e uma esquerda, um frente e um verso. (PEREC, 2008, p. 10) (tradução nossa)

Percec me leva a pensar que a forma do autor habitar o texto também é um convite para a experiência espacial do leitor numa casa já construída. Planos estruturais se formam através de um avançar que a própria progressão da escrita constrói. Parte-se então aqui da forma ou método em ação no próprio texto e no processo de habitar a página, podendo causar orientação ou desorientação, postas a operar pela ação da leitura. Interessa então o procedimento de escrita: o veículo metodológico. Percebo temerosamente uma entrada em um terreno de possível engano, como um erro na confusão entre o processo de escrita, o texto e o processo de leitura, que aqui se atravessam pelo pensar a página enquanto lugar habitado pelo autor para perceber de início a construção espacial compartilhada: "Escrevo: habito minha folha de papel, invisto, viajo por ela. Eu incito vazios, espaços, (saltos no sentido: descontinuidades, transições, mudanças de tom)" (PEREC, 2008, p. 11) (tradução nossa)

Assim se iniciou a leitura de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf: desestabilizadora (farta de transições, descontinuidades e mudanças abruptas de perspectiva) em razão de uma perda constante de referenciais e por consequência, uma perda de domínio ou controle. Na falta de uma voz que apresenta e organiza sobrevém a perda de qualquer domínio. A situação me lembra outra, diametralmente oposta: a coleção da *National Geographic* de meu avô paterno, um homem associado ao partido comunista da Argentina, ainda assim com costumes aristocráticos. Encadernou diversas edições dos anos 1970, principalmente leituras antropológicas da África, em brochuras gordas,

que pelas lombadas mais pareciam enciclopédias. A disposição dos mundos para consulta, nas estantes das nossas bibliotecas, em linguagem acessível e objetiva.

De alguma forma, e já de início, foi inevitável não pensar no espelho como elemento articulador de interferências e interrupções na sequencialidade de *Mrs. Dalloway*, mesmo percebendo o sentido usual desse objeto como refletor de aparências e duplicador dessas, e por isso um objeto que no cotidiano opera em transparência. Mas em *Mrs. Dalloway* o espelho se apresenta de forma diferente a como parecia operar na coleção de meu avô: que era a de um espelho revelador de uma totalidade de um outro mundo – onde é importante localizar a importância das captações fotográficas (repletas de mecanismos óticos e jogo de espelhos) e suas reproduções como recursos de representação e domínio (colonial e neocolonial) da diferença.

O texto se lança de tal forma em relação aos diversos aspectos emocionais e reflexivos de cada personagem de uma maneira que não permite uma leitura monofônica. Pois as vozes são várias e constituídas pelas miopias, astigmatismos, paralaxes, estrabismos, sensibilidade a luz - por vezes combinados -, e jogos de espelhos que compõem um mosaico ou caleidoscópio, abundante em reflexos e refrações. O procedimento faz com que se perceba uma opacidade que seria como a de se estar em encontro abrupto constante com esses espelamentos-corpos com seus reflexos, em vez de em encontro à nitidez de uma imagem espelhada. Uma opacidade que deixa em evidência também um aparato-corpo e suas percepções.

Elas são ocasiões de contingência -a chance da interrupção- que revela uma fisicalidade das coisas. Na novela de Byatt, a interrupção do hábito de olhar através das janelas como transparências permite ao protagonista ver a própria janela em sua opacidade. Enquanto elas circulam através das nossas vidas, nós olhamos através de objetos (para ver o que eles revelam sobre a história, a sociedade, a natureza, ou a cultura - acima de tudo o que eles revelam sobre nós), mas nós vemos somente um vislumbre. Nós olhamos através dos objetos porque existe um discurso de objetividade que nos permite usá-los como fatos. Uma coisa, em contraste, dificilmente pode funcionar como uma janela. Começamos a confrontar o sentido de coisa dos objetos quando eles deixam de funcionar para nós: quando a broca estraga, quando o carro quebra, quando a janela fica suja, quando os seus fluxos dentro dos circuitos de produção e distribuição, consumo e exibição, tenham sido cortados, mesmo que momentaneamente. A história dos objetos se colocando como coisas é então a história de uma relação mudada sobre os sujeitos humanos e então a história de como as coisas realmente nomeiam menos um objeto do que uma relação particular de sujeito-objeto. (BROWN, 2001, p.4) (tradução nossa).⁸

Talvez explorar as opacidades, perceber o jogo de espelhos, em vez de buscar imagens com contornos definidos, nos leve ao jogo de relações presente no texto. Talvez possamos pensar essas interrupções e refrações mais adiante como um método, aqui, para evidenciar estes na própria produção do olhar. A opacidade que a obra nos confere e o exercício aqui, de olhar essas opacidades nas variantes de refrações que a obra nos interpõe, nos dá a oportunidade de estabelecer uma conversa com o que Virginia Woolf coloca como o *científico* ou a *ciência*. Porém, antes devo esclarecer um caminho de reflexão

que aqui se articula e que abrirá um diálogo mais adiante com a obra textual do artista norte-americano Robert Smithson. A decisão de estabelecer esta conversa parte de uma proposta, dos dois autores, de embaralhar uma visão ilustrativa nas situações propostas, e de certa forma também numa posição que tensiona com um cientificismo histórico em relação a percepção do outro, sendo que Robert Smithson se mostra inclusive em desconfiança ao próprio instrumento ótico humano.

Pois bem, o termo *ciência* ou *científico* se faz presente na obra de Woolf sempre de encontro ao personagem Septimus, um homem com depressão e delírios (miragens, inflexões) que tem como o maior de seus sofrimentos, causador também de acionar seu impulso suicida em dado momento, a imposição científica em sua existência. Essa imposição se dá inicialmente com os tratamentos de Dr. Holmes e depois com os de Sir. William Bradshaw.

Ao venerar a proporção, Sir William não só prosperou ele mesmo, mas também tornou próspera a Inglaterra, confinando seus lunáticos, evitando que procriassem, penalizando o desespero, tornando impossível que os inaptos propagassem suas concepções até que, também eles, adquirissem o mesmo senso de proporção — dele, caso fossem homens, e de Lady Bradshaw, caso fossem mulheres (ela bordava, tricotava e passava quatro noites por semana em casa com o filho), e com tudo isso não só conquistara o respeito dos colegas, mas também os amigos e parentes dos pacientes lhe devotavam a mais profunda gratidão, por insistir com que esses proféticos Cristos de ambos os sexos, que previam o fim do mundo ou o advento de Deus, bebessem leite enquanto estavam recolhidos ao leito, como determinado por Sir William. (WOOLF, 2017, p. 182)

Proporção, medida, procedimentos de generalização, afim de adequar qualquer ser aos mesmos tratamentos e sentidos de proporção. O cientificismo se apresenta na obra em seu drama cômico, “pois não há nada como ser científico, sobretudo científico” (WOOLF, 2017, p. 57), ou então “pois, acima de tudo, devemos ser científicos” (WOOLF, 2017, p. 130), ou “é preciso ser científico, acima de tudo científico (WOOLF, 2017, p. 254). No texto, a proporção, observada (e representada) pelos médicos, se apresenta como promessa de prosperidade nacional, na assepsia nacional dos inaptos, (e dos dissidentes) com um pé na disciplina científica e o outro pé apoiado na moral. Alinhado assim, como colocado no início deste ensaio, se desenha uma perspectiva que define qual o lugar de cada coisa ou de cada um nas representações sociais. *Natureza humana* era como Septimus chamava os médicos: “Uma vez que se tropeça, repetiu Septimus para si mesmo, a natureza humana nos acossa. Holmes e Bradshaw nos acossam.” (WOOLF, 2017, p. 179).

Os Anéis de Saturno, de W. G. Sebald, se inicia discorrendo sobre um evento e uma pintura associada a este: *A Lição de Anatomia de Dr. Nicolaes Tulp*, produzida em 1632 por Rembrandt⁸. A partir deste evento e obra o autor coloca algumas questões que atravessam o campo das ciências. O autor o faz retomando o acontecimento dessa lição de anatomia pintada por Rembrandt, e para isso reúne os espectadores que supôs estarem presentes na dita lição de anatomia, ocorrida em Amsterdam, no *Waagebouw*, em 1632: Thomas Browne, um médico nascido em Londres, em 1605, e René Descartes, filósofo francês nascido em 1596. Como consta em *Anéis de Saturno*:

⁸ Ver: encarte *Janelas Limpas*, 2021.

De modo característico, os olhares dos colegas do Dr. Tulp não estão dirigidos a este corpo como tal, mas o tangenciam para focalizar o atlas anatômico aberto no qual os fatos corpóreos aterradores são reduzidos a um diagrama, a um esquema do ser humano, tal como imaginado pelo apaixonado anatomista amador René Descartes, que também estava presente, dizem, naquela manhã de janeiro no Waagebouw. Nos principais capítulos da história da sujeição, Descartes ensinou, como se sabe, que se deve abstrair da carne, inconcebível que é, e atentar na máquina dentro de nós, naquilo que já se pode compreender perfeitamente, ser posto plenamente a serviço do trabalho e, no caso de alguma falha, ser reparado ou descartado. (SEBALD, 1998, p. 24-25)

Na pintura de Rembrandt, como colocado pelo autor, ocorre um espelhamento que deforma qualquer medida anatômica realista, o braço não só tem a proporção incorreta, como também expõe os tendões que seriam do outro braço. Segundo Sebald, o que ocorre é uma transposição do atlas de anatomia que Dr. Tulp e seus colegas observam em vez de observar o corpo. Algo desse modelo anatômico não cabe nesse corpo-carne. Algo no jogo de transposição de espelhos mostra que as proporções são distintas em cada contexto. Tal uso de espelhos, presente também na mencionada coleção da *National Geographic* e outros materiais como também em programas como *Nature Watch* ou *Survival*, mencionados por Sebald (e que coloca serem estes considerados particularmente educativos), é subvertido nas ações espaciais de Smithson e Woolf. O autor relata que em tais programas “prefere-se muito mais, sem dúvida, ver algum monstro em acasalamento no fundo do Lago Baikal do que um prosaico melro” (SEBALD, 1998, p. 30), o que me leva a lembrar de Septimus na situação do próprio monstro do Lago Baikal.

A obsessão da nomeada *natureza humana* para com o diferente ou o monstruoso (acarretando em ações de interferência ou a transferência deste outro a lugares afastados para observação) é algo que é presente em relação a Septimus e também em relação a Aris Kindt. Este último foi dissecado publicamente na lição de anatomia ocorrida logo após sua execução, circunstância que não era excessão, pois essas lições eram feitas com os corpos de criminosos julgados. A ciência, na posição de relação com o monstruoso ou com o que está fora de lugar ou da norma moral, também está presente na obra *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, um foto-ensaio de Robert Smithson, publicado em 1969. Este trabalho faz uma referência a um *travelogue* colonialista intitulado *Incidents of Travel in The Yucatan* publicado em 1843 por John Lloyd Stephens. As duas publicações ocorreram depois das expedições que cobriram destinos parecidos, no México. Smithson chamou o trabalho de a anti-expedição de Stephens, trabalho que continha diversas operações imperialistas e tornou-se uma referência importante da arqueologia mesoamericana. O ensaio fotográfico de Smithson deixa clara uma posição de desconfiança em relação a capacidade visual humana de representar o outro em termos realista e ilustrativo a partir de uma perspectiva empoderadora central e externa. O trabalho se divide em nove capítulos, cada um referindo-se a um dos espelhos inseridos e instalados em sua viagem. Assim como na obra de Virginia Woolf, Smithson causa interrupções e espelhamentos no trabalho, deixando em evidência a visão humana imperfeita. A questão da visão é muito presente e faz, neste caso, uma relação direta com a expedição de Stephens, que

⁹ Ver obra no apêndice, 2021.

contava com o Doutor Samuel Cabot como parte da equipe. O Doutor Cabot foi responsável por levar a cabo uma série de cirurgias, feitas na expedição, em olhos estrábicos, que Stephens associava a um “olho preguiçoso” e que na época era relacionado a uma incapacidade mental (Roberts, 2004, p. 93) (tradução nossa). Essa incapacidade mental era tida como a impossibilidade de focar corretamente ou de ver em profundidade. Smithson também coloca em questão o sistema da visão dupla em outros trabalhos, como em *Enantiomorphic Chambers*¹⁰, onde o artista reproduz a ilusão da visão tridimensional humana: produzida por duas imagens, na qual ele alega que “não se encaixam corretamente” (SMITHSON, 1979, p. 102) (tradução nossa). Para Smithson, a percepção eidética não é algo possível e *Enantiomorphic Chambers* não deixa de ser uma volta incômoda ao estrabismo, de forma a “corrigir a correção de Dr. Cabot” (ROBERTS, 2004, p. 100) (tradução nossa). Difícil não visualizar neste momento o braço dissecado de Aris Kindt (imagem transposta do atlas modelo), que não se encaixa no corpo intervencionado. O jogo de espelhos e transposição causam uma estranheza ao fazer com que elementos divergentes se percebam no mesmo lugar.

Estavam os espelhos sobre algo que estava caindo, drenando, erosionando, escorrendo, derramando? A visão se desviou de seu próprio olhar. Partículas de matéria lentamente desmoronaram da encosta que sustentava os espelhos. Cores, manchas, tinturas e tons desmoronaram dentro dos olhos. Os olhos tornaram-se duas lixeiras cheias de cores diversas, variegações, tons de cinza, manchas e uma cromática queimada pelo sol. Reconstruir

¹⁰ Ver: Robert Smithson, *Enantiomorphic Chambers* no apêndice.

o que um olho vê em palavras, em uma “linguagem ideal” é uma exploração inútil. Porque não reconstruir a inabilidade de ver? (Smithson, 1979, p. 101) (tradução nossa)

Talvez o maior desconforto causado por essas obras seja que elas expõem e experimentam de forma radical algo familiar que constantemente lutamos contra: o caos, que permanentemente organizamos afim de alcançarmos uma ordem e inteligibilidade. De certa forma expõe a ruína na construção do definível, do definitivo.

Na leitura da obra de Virginia Woolf eu perdia o domínio da própria narrativa pois raramente há em *Mrs. Dalloway* uma voz, uma narração, organizadora das situações postas, não há uma voz maior que a voz dos próprios personagens, de forma que o ritmo é vertiginoso, pois de um sujeito da alta sociedade se atravessa a voz de um transeunte qualquer, ou de outro de pouca sorte econômica e política (mudando a perspectiva sociocultural). Conta também com mudanças bruscas de perspectiva e localização geográfica onde às vezes, uma realidade espacial vetorial com variadas forças de direção parecem construir o próprio roteiro. Ao mesmo tempo é recorrente que o texto dos personagens (em grande parte interno, ou seja, texto que é pensamento desses personagens) tomem lugar no roteiro se aproximando a um leitor que de repente parece adquirir uma capacidade hipersensível telepática. Dessa forma, as intimidades reflexivas são todas expostas na mesma linha sequencial, como uma corrente íntima expositiva que nos joga ao encontro, uma e outra vez, dos personagens em seus contextos: que é olhar sobre o estar no mundo.

As perspectivas e ambientações

.....>

mudam sem espaços de transição, acontecem como saltos bruscos onde temos que nos localizar constantemente em contextos ainda estranhos, abrindo uma perspectiva complexa de múltiplos fenômenos e contextos demandando recontextualizações constantes. As fragmentações nas durações operam então pelo encontro entre diferentes planos sequenciais.

Se articula nos dois autores uma perspectiva que mostra um presente que é sempre interrompido, ou então uma multiplicidade de presentes e durações, que intervém não somente por um outro mas também pelo ambiente. Como se a multitemporalidade dos textos expusesse os lugares e situações em uma fragilidade entre-tempos. Em Smithson por outro lado o lugar adquire uma existência personificada conectada com os deuses locais e com outros tempos, desconstruindo uma consistência contornada do presente onde podemos perceber infiltrações. Essas operações trazem também uma permeabilidade entre o real e o imaginário, entre o atual e o virtual. Presenças essas por vezes invisíveis, que por vezes parecem vir de um passado fossilizado e que se mostra em um presente não correspondente, mostra mesmo assim, a incongruência de uma perspectiva contínua: fazendo-se perceber os lugares através das rupturas que não permitem reconhecimento. Pelas permeabilidades que trazem o distante para si, interrompendo o caminho e o presente.

.....v



AZULEJO



CRACA

A potência de um processo que acontece sob os lugares na possibilidade de uma escuta que abre fissuras, propõe então um movimento na própria escrivantina e na mesa de desenho que também caminha e ensaia. Na escritura, o registro das diversas deambulações editadas: contabilidade dessas que abre um ponto de fuga no próprio objeto, causando um ponto de convergência a ser habitado, que se localiza na materialidade das coisas e das palavras.

Proponho então a escrituração, da tese, e dos trabalhos diversos apresentados, como registros produzidos no resultado de uma busca de *infralevés* na operação deambulatória, e na operação em distração, em seus tempos imensuráveis.

A escrita e a leitura como processos da pesquisa em artes e da pesquisa na academia também me direcionaram a encontrar na própria produção em artes um método também progressivo, como o tem o texto escrito, e que evidenciou e fortaleceu as possibilidades dos trabalhos que contam com uma proposta programática. O seguinte relato

No meio da caminhada, já cansada nos aproxima desse

resolvi observar os caminhos e lugar de observação dos lugares,

as posições tomadas por outros seus atravessamentos

sobre aquela linha, que era com a linguagem

meu horizonte então e que agora se estendia e com as incorporações.¹¹

por conta daquela busca fotográfica. Recolhi alguns objetos que esse horizonte ofereceu - pois o horizonte se vê ao longe mas avança até nossos pés - e os deixei na escrivantina, durante meses. Ontem coloquei os mesmos, cuidadosamente, dentro de saquinhos *ziploc*, enquanto pensava parecerem mostras de incursões científicas.

Esses objetos, realocados, estavam agora em outro lugar que os recebia, numa espécie de laboratório, onde se reuniam com palavras de outra natureza, e eram arremessados a dialogar e se confrontar através de encontros entre tempos e espaços distantes.

Eram ou tinham sido casa ou parte de uma casa, uma *craca-casa*, e também um azulejo quebrado, parte da parede de alguma casa, que algum dia fora cimentado, e foram encontrados sobre a areia da praia. Os dois continham um texto emaranhado e longo que se enroscava com *Casas e Ambientes* dos mais diversos, afetando ao sujeito que os lia com essas estruturas que corpos habitam.

Percebo que algo da morada se infiltra nos corpos, como uma infraestrutura operante.¹²

¹¹ Ver no apêndice: Robert Smithson, *Heap of Language*, 1966.

O texto-relato de processo, escrito em 2018 na disciplina *Arte e Natureza*, ministrada por Sandra Favero, traz um modo de trabalho que é de interesse introduzir, assunto que seguirá sendo trabalhado em diferentes perspectivas na sequência e que toca especificamente nessa prática de um olhar que varia entre uma perspectiva macro de proximidade (como a de ver uma paisagem em um grão de areia) e uma perspectiva em afastamento, que faz possível a escrituração. Essa processo com mudanças de escalas é muito presente no trabalho *Coleção Cata Pedras, Pedra/Casa, Pedrinha, e Poeira*; resultado de um acesso inicial quase míope, que observa o objeto em questão não para desvendar um passado ou prever um futuro mas para tecer dele uma linguagem que se articula dentro de um tempo histórico mas que difere na apropriação deste posto a operar de outro modo. Os trabalhos acima mencionados acontecem inicialmente através de uma coleta. A coleta de pedras e poeira abrem também a possibilidade de uma articulação crítica, trazendo uma sensibilidade que envolve o objeto não em seu sentido ontológico mas que invoca nestas coisas coletadas, descartes dos processos de trabalhos domésticos, colocando em observação a relação entre coisa-sujeito e mais que isso talvez para um regime de invisibilidade que se alonga aos sujeitos ou ao trabalho destes. Invisibilidade e desvalorização que se fazem presentes muito frequentemente em trabalhos que circundam a manutenção e a força física repetitiva (questões que tocam no entendimento de um sistema que articula uma distribuição de valor, com as devidas discriminações de certos gestos laborais, especialmente na modernidade). E

enfim também a esses elementos de descarte, que aponta ao próprio movimento da vida, das coisas que se desfazem, dos cabelos e pele que perdemos, de um *infra* cotidiano que se sucede nos ínfimos que apontam também a passagem do tempo e dos processos que envolvem a existência da matéria.



HORIZONTE

Se eu busco minha desintoxicação no ensaio é porque sua escrita me exige um retardamento, uma demora. Nele, todo tempo real é descompassado pela dúvida. (ABENSHUSHAN, 2020, p.17)

A previsão, ou, em outras palavras, os procedimentos através dos quais o tempo em sua chegada (chamemo-lo de futuro) é buscado para ser conhecido e neutralizado -controlado- antes que aconteça. Para encurtar a história, deixe-me dizer que o que a espacialização do tempo oferece não é apenas a noção de pontos no tempo que são mensuráveis, mas também a presunção de que o tempo por vir pode ser calculado e controlado. (LOMAX, 2006, p. 56) (tradução nossa)

Na verdade, em face da injunção de velocidade, deve haver uma 'revolta' que produz uma interrupção na qual o pensamento pode construir um tempo que é seu (LOMAX, 2006, p. 57) (tradução nossa)

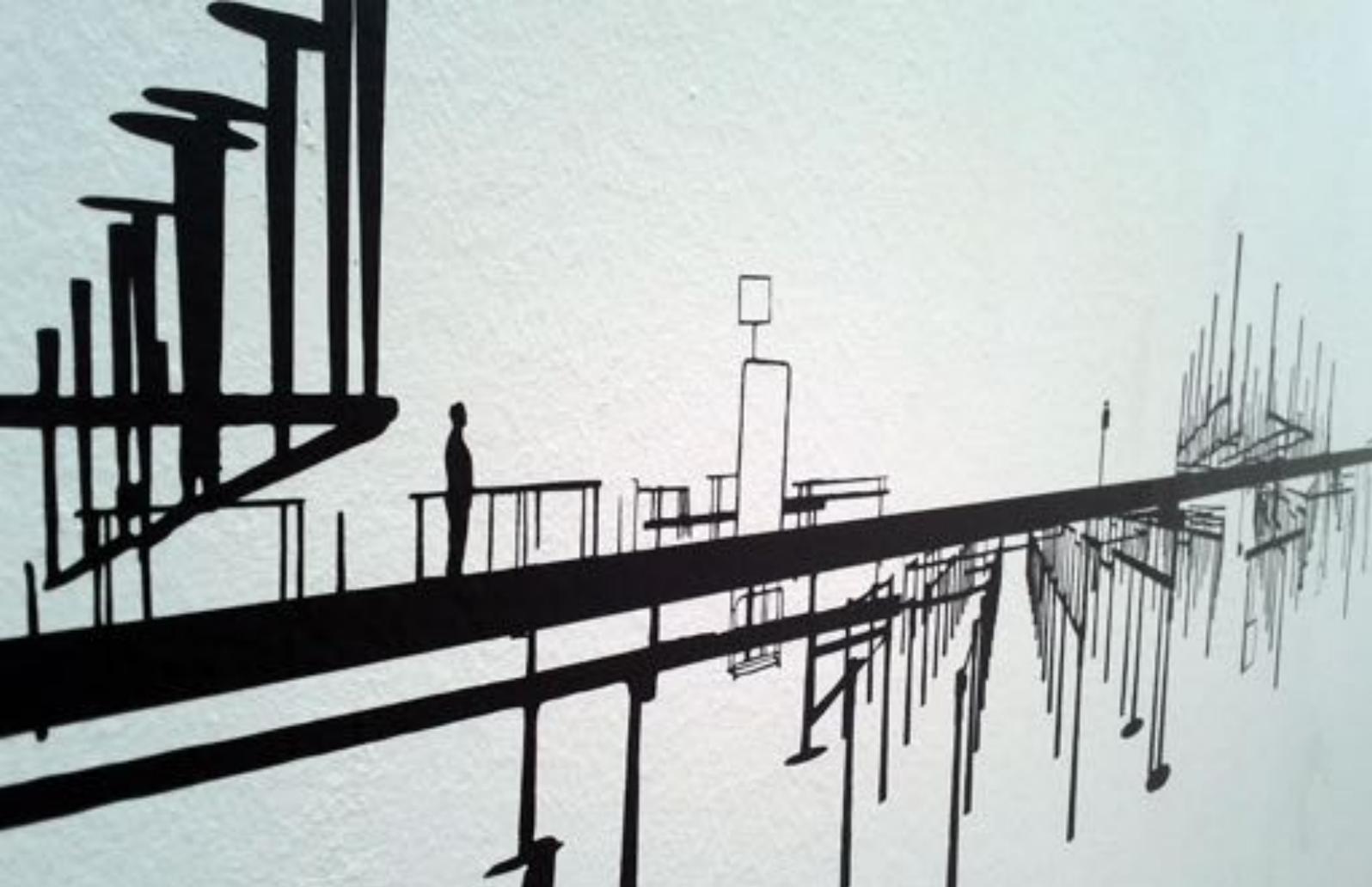
Sinto que as coisas já deveriam estar resolvidas. São tempos sisudos e ansiosos e queremos que tudo se conclua. Em meio a isso a escrita toma em mim uma existência antinatural ao ímpeto do que creio ser o espírito do tempo. Existe neste processo de escrita uma força impositiva, a de que ela não quer resolver, mas revolver, para enfim encontrar um evento e revolver-se nele novamente. A escrita e o principal projeto de arte deste capítulo vem a acontecer dentro

dessa instigação pela desordem e pela ordem como processo de movimento, de pensamento e de ação que algo inscreve. Então não há forma de ser prático e findar logo com as metas quando me comprometi com os saltos e mergulhos do processo. Assim, o caminho faz-se mais longo e perde-se de vista o lugar a chegar. A demora em percorrê-lo mais lentamente causa uma diferença de peso. Vivian Abenshushan entende que a velocidade, remetendo a aceleração, é um perder peso (ABENSHUSHAN, 2020). Por outro lado, se percebemos o peso com a lentidão, também poderíamos dizer que ele concede a possibilidade de perceber a força da nossa presença, do nosso tempo, das nossas durações, e acolhe “a espessura do tempo, o peso de sua presença, a riqueza ofertada pela variação de seus ritmos” (SANT’ANNA, 2001, p. 18).

Há pouco, no texto que precedeu este, um estado pessoal alterado (inicialmente causado pela linguagem e, posso dizer, pela ação de ritmos e de suas quebras nos percursos das montagens) nos levou a pensar o espaço incorporado. Início este capítulo pela atenção para a operação espacial, em uma perspectiva que atenta ao movimento e à presença.

Antes de seguir porém gostaria de apresentar dois trabalhos, que são para mim geradores das questões que se apresentam neste capítulo. Trata-se de *Threshold Play*, trabalho que traduzi como *Jogo de Passagem* ou *Jogo Limiar*, 2013, e que resultou de minha pesquisa de mestrado, e o *Amanhã Pode*, 2018. Os dois trabalhos instauram questões operantes nesta parte da tese, especialmente no que se refere as travessias e ao incerto.





Passagem. 20 x 230 cm. 4 min 23 s. Fotomontagem com proposição performática e sonora. Recorte de vinil adesivo. Trabalho feito com a colaboração de Maria Sofia Espiga (composição a partir da leitura fotográfica) e Laura Rafecas (interpretação e performance)
Audio disponível em: <https://soundcloud.com/michal-kirschbaum/threshold-play>

Uma operação espacial é acionada a partir da apresentação de uma espécie de horizonte, que é montado e apresentado em uma linearidade que faz possível uma leitura sequencial. *Threshold Play* abre a possibilidade de uma leitura sequencial que também é uma espécie de barreira, de fronteira. Para isso as estruturas de organização de filas do aeroporto de *Schipol* foram fotografadas para que, em uma montagem fotográfica fosse possível combinar as mesmas. A montagem se deu acima e abaixo de uma linha reta traçada no computador. Me interessava uma aproximação das complexidades que se estabelecem nos sistemas de controle de fronteira. O trabalho abriu a possibilidade de encontro com esse lugar de deslocamentos em uma leitura de signos que provocaram bruscas variações sonoras.

A leitura desta fotomontagem se deu através de uma composição produzida a partir desse material fotográfico em colaboração com uma violinista. O trabalho se apresenta na possibilidade de desconstrução das estruturas que articulam os lugares levando a habitar as mesmas de outra forma, criando assim outros fluxos, ritmos, padrões, em conversa com as próprias operações desses lugares. Abre-se um lugar entre partida e destino, um entre-lugar que permite operar e evidenciar seus movimentos. É possível perceber nesse trabalho o atravessamento de questões que expõem as operações em ação nos lugares. Em relação a isto devo colocar que não me posiciono em uma análise que se pretende objetiva em um viés analítico mas que sim perpassa posições críticas a partir de formas de olhar e sentir.

Já *Amanhã Pode* partiu de uma coleção de frases, e se apresenta como lugar de conversa em relação ao horizonte como lugar de incerteza. O trabalho foi feito em 2018, onde já era anunciada uma incerteza política e social após as escolhas eleitorais presidenciais no Brasil.

Essas frases foram coletadas e recortadas

de programas de previsão meteorológica e de previsão econômica. Há aqui um interesse em evidenciar a opacidade da linguagem, ou seja, de articular outra escuta além de uma que perpassa sua ação funcional, de informar ou instruir. Essa quebra de transparência traz uma opacidade que abre a possibilidade de sentir o impacto de uma palavra.

*Amanhã Pode*¹ se apresenta como lugar de exposição de probabilidades. O trabalho propõe, através de um empilhamento de frases coletadas e recortadas de programas de previsão do tempo e de previsão econômica da bolsa de valores, trazer esse olhar que é um olhar antecipado em um prever onde o que se transcreve é a atmosfera vertiginosa da própria antecipação. Para isso eu retirei todas as referências para que ao ler o texto não se estivesse lendo sobre clima ou sobre economia mas sobre a própria vertigem da antecipação e da instabilidade dessa antecipação.

¹ Amanhã pode foi desenvolvido durante a disciplina Processos de escrita / Escuta de processos, ministrada por Raquel Stolf, no PPGAV/ UDESC.

Foi também publicado na Anecoica como verbete, em 2018 (disponível em: <https://anecoica.org/amanha-pode/>). Foi ainda apresentado como proposição sonora na Conversa de Ar, na abertura da exposição online Com uma Pedra Atrás da Orelha, curadoria de Raquel Stolf, no espaço Alfaiataria, em Curitiba, em 2020. Registro do evento disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CICEWRxIGqS/>

Amanhã pode
 Pode ser pouco mais fraco
 O que vai deixar instável
 Pode
 É esperada
 Notem que ainda não em nenhuma dessas
 Essas podem avançar
 Já nessa área sem previsão
 Já fazer bastante
 Desperceço
 um dos principais terminais, a
 fechoa em queda
 Não tanto quanto lá
 Percepo aqui
 Em um nível robusto
 Bom dia
 Agente tem falado da falta
 Preocupação total
 O nível vai
 Não estamos no seco
 Porque não tem previsão
 É a massa que não deixa
 Olha aqui, assim todo amarelo
 A láv esperada só aqui nessa pontinha
 Mas justamente, esse amarelo não vai deixar
 continuar o caminho
 Não vai quase nada
 A previsão é apenas para parte
 Não pega só essa região
 Agente tem falado
 Pode ser
 Porque nos estamos na pré-frontal
 A pré-frontal é o anúncio
 Lembra que eu falei pra você lá
 Ela chegou
 Ela está bem aqui
 E aí o que acontece?
 Conforme ela vai subindo, ela funciona
 também como um aspirador
 Então ela vai pegando do interior
 Olha se vai e mais
 É se olhar aqui qual a situação
 Eu vou dar só mais uma informação
 E no domingo vai. Aí que detalh vai
 Olha, tem previsão sim
 Já há muito tempo e muitos dias sem nenhuma
 Esse concentrado
 E por causa desse acumulado
 alguns transbordaram
 E detalhe aqui: essa água deveria estar seca
 E não está
 Porque algumas áreas que geralmente
 provocam e atacam
 não estão conseguindo se aquilatar
 Está aqui concentrada e agora está provocando
 Onde vocês estão vendo amarelo ali fica firme
 Não vai
 É gangorra durante a semana
 O que pode acontecer com a vida real
 Não todo que se prevê acontece
 Mas se confirmar você vai sentir
 mais pra fim de ano

Mais um recorde histórico
 Subiu e baixou
 O agente internacional
 Segue derrapando, se sentem os efeitos
 A gente teve uma ligeira piora
 Aumentou
 Dada a incerteza
 Ainda não é hora
 Aqui nessa altura
 Essas áreas de instabilidade
 E vocês podem ver
 essas áreas de instabilidade
 E vocês podem observar
 que essas áreas de instabilidade
 estão indo
 E por isso
 que o Hava é muito alto
 o Hava vale para toda essa mancha avermelhada
 Fica firme sim
 E é só agente olhar os imagens e
 observar como não tem nenhuma aqui
 A massa aumentou de tamanho
 porque o sistema de baixa barata
 e com isso a relativa fica abaixo
 isso vai ter pra cada um movimento
 Tira na direita
 Atenção que não vai fazer nada, hein!
 É a diferença é por causa de uma frente
 Vai mudar sim
 Por causa desse sistema aqui
 e vai avançar pegando
 Se prepararem para um dia momentâneo
 E que todas aquelas mudanças
 começam a acontecer hoje
 Vai apertar!
 Vai
 Ela vai subir
 E as mais carregadas vão ganhando espaço
 E atenção
 que pode chegar com o pacote completo
 Por falar em espetáculo
 Vamos
 Agora, o espetáculo é mais embaçado
 Quem mostrar que foi mesmo embaçada
 para mostrar
 As mais baixas ascenderam os mais altos
 lá as pontas de alguns ficaram para fora
 Um monte de gente comentou sobre isso
 A explicação é o contraste
 Essa diferença entre os dois ambientes
 Da lava
 Agora de baixo para cima
 ganharam um ar de mistério
 Esse nano-X de nossa atmosfera
 Vai aparecer
 mas aquela que tá entrando
 aqui pela vizinhança
 Ela vai subir
 Ela tá chegando
 Não tá
 Mas tá chegando

Amanhã Pode, 2018.
 Impressão em poliéster.
 37 x 20 cm.

Este capítulo introduz um título que invoca o olhar adiante, e que pode ser visto de um ponto particular, ao longe. Porém, gostaria de considerar aqui que o horizonte se produz: horizontes são imaginados, invocados, eles dão o lugar para nossa existência, nossas experiências, nossas ações e materializações. E também, as experiências podem invocar outros horizontes, uma possibilidade que me parece por demais interessante. É comum ter o horizonte como lugar do prognóstico possível. Poderíamos aqui localizá-lo em outro lugar? Nas ações de um presente? Em um presente que faz presente um passado e que por si indica uma potência do devir que segue?

Apresento aqui uma proposta de possibilidade aberta, devo dizer, por um trabalho produzido neste contexto político e pandêmico. O atual contexto das ações políticas e de discursos sumariamente conclusivos tem invocado horizontes de tempos sombrios. Nesse contexto pensar nos possíveis, alternos a ordem e progresso tem sido o próprio fôlego de força vital.

Entre horizontes percebidos, imaginados¹, sentidos e vivenciados, cresce um trançado que não se descreve de forma objetiva. A impossibilidade de visualizar um horizonte está ainda mais evidente com a atual carga de informações midiáticas e científicas. Como invocar o horizonte ou o futuro com tantas análises e prognósticos?

Mergulhada nessas informações o futuro parece ser sempre um, cada informação, um futuro, cada dia um futuro. De tão invocado somente sente-se sua ausência. “Quanto mais informação menos futuro, pois o futuro não é nada sem ambiguidade” (BERARDI, 2009, p. 87). Seguindo a colocação de Berardi, se a ambiguidade

é a possibilidade de desdobramento e de abertura poderíamos relacionar ela talvez com uma espécie de entropia, de desorganização que permita seu devir.

Novamente penso em uma perspectiva que possibilite movimento, movimento em devir, movimento aberto, entrópico, onde além de desordem também possa se pensar em uma abertura a fluxos e movimentos, enfim aberto ao tempo. Foi dessa forma que o projeto *as pontes* surgiu. Pela vontade de um lugar que permita o movimento e que acompanhe uma escrita em movimento. Mas de que movimento estou falando?

Pensei então em um horizonte que não é aquele que varia a medida que avançamos geograficamente. Mas em um horizonte localizado em fluxos que se encontram. Não há aqui um horizonte como algo que intencionamos ultrapassar e que sempre se afasta ao nos aproximarmos; invoco um horizonte que reverbera, toma existência e se expande em formas de olhar e desenhar. Devo frisar, inclusive, que compreendo a própria arte e a escrita como um trajeto em um horizonte de incorporações e ações que invocam antecipações mas que geralmente desfaz as próprias expectativas.

Esses horizontes, que se escrituram nos trabalhos, como notações de lugares e de paisagens, tomam forma em demora, em propostas programáticas que exigem reunir partes e habitar os instantes. Imaginei então algumas das escriturações que aqui constam como um convite para entrar em uma lógica como a dos paradoxos de Zenon. Como Aquiles contra a tartaruga ou o paradoxo da flecha. Como a flecha que não se move pela medição de todos seus instantes

² As sociedades e suas formas e normas institucionais são, portanto, tanto fictícias quanto funcionais; a sociedade é uma instituição imaginária (HLAVAJOVA, SHEIKH, WINDER, 2011, p. 154) (tradução nossa).

mínimos, o fluxo da palavra mesma se paralisa, a imagem se congela, para que possa ela, pensar em mim, e eu nela, e assim fazendo-a nossa, em nossa duração, move-se, se faz outra em si mesma, levando um pouco de nossa duração com ela. Para isso há paralisação e movimento. A linguagem assim, se desdobra por incorporações, e gostaria de pensar que também por desvio de funções, pois interrompemos alguns fluxos de movimento para acionar outros. Os paradoxos de Zenão articulam lógicas que apresentam a instabilidade do movimento: quando medido se instala o absurdo. Zenão os mede e o movimento vira do avesso, resulta em não movimento: ao dividir o tempo em instantes infinitos, ele inviabiliza a própria ação. Me resulta de interesse ter sido atravessada por estes paradoxos, que instauram absurdos em relação ao tempo/espço, em um texto que pensa a potência e o fazer, ou a presença e o movimento. Me encontro então em uma perspectiva díspar que a de medir os movimentos. Percebo porém a multiplicidade de instantes como possibilidade de movimento e subjetivação, desestruturando então a lógica imobilista e fornecendo alimento para pensar os movimentos, as velocidades, e os instantes mínimos, como lugares potentes. Apesar de mínimos, e talvez por serem mínimos, pode que respondam a outro tipo de existência. A velocidade pode fazer invisíveis esses mínimos infra-instantes / infra-existências². Para trazê-los aqui foi necessário trabalhar com interrupção e movimento, o que aos poucos também foi aproximando o tema da velocidade, que atravessa este capítulo.

É indiscutível que a velocidade seja um dos ingredientes mais importantes da modernidade. Causadora de mudanças ambientais

e subjetivas tão profundas. Talvez então olhando para este lugar, possamos mergulhar dentro dessa entidade-velocidade, que contrai as distâncias em negação ao espaço (VIRILIO, 2019), atravessando-o. Afirmando pausas, colecionei *Sob(re)Correntes* e *Pontos de Fuga* que passavam sobre rios, riachos, arroios e sangas e nesse lugar tão passageiro inseri a duração do meu desenho colocando em um lugar o atravessamento de diferentes tempos.

Neste capítulo, o desenho como ação e como pensamento, abre a possibilidade de uma escrita que nasce do desenho e de um desenho que chega operante também em outros trabalhos. Um ímpeto, que se estende, de uma linha que também é uma travessia e que é atravessada, e que vamos olhar aqui em sua ação de extensão, enquanto se dá, enquanto se pensa, gera e opera sua existência, com um gesto próprio. Aprofundar a relação com o desenhar entre um prolongar e um repetir. Escrevo enquanto desenho. Desenho enquanto escrevo. Enquanto o texto se desenha o desenho se desenha e se ensaia. Mas primeiro o desenho. Em uma infiltração entre o desenhar-escrever, acontecia uma resignificação constante de duas linguagens em paralelo. Há então uma ação do desenho na escrita, uma atuação que escorre a um campo conceitual, que move pensamentos e expõe, diria também, a própria sensibilidade do pensamento, a partir dos próprios gestos do desenho, que é campo do sensível. Não me refiro então a forma que o desenho forma, mas ao gesto que faz o desenho nascer e ao que este gesto pode pensar.

“Que venha uma forma” é a fórmula do desenho, e esta fórmula implica ao mesmo tempo o desejo e a antecipação da forma, um modo de se expor ao que vem, a um acontecimento inesperado, ou a uma surpresa que nenhuma formalidade anterior irá ser capaz de preceder ou performar.” (NANCY, 2013, p. 3) (tradução nossa)

³ Pensar os instantes mínimos como infra-existências foi impulsionado pelo trabalho de Jorge Macchi e Edgardo Rudnitzky. *La Flecha del Zenón*. VHS. PAL-N Animación. Dur.: 1' 20" Acessível em: <https://vimeo.com/34278559>. A medida que os números vão se dividindo e as casas depois da vírgula aumentando chega-se a um ponto em que o instante não se enxerga mais, porque quanto mais mínimo, mais longo. Ver: seleção de frames deste trabalho no Apêndice.

RIO	JACUÍ
ARROIO	GRANDE
ARROIO	DOS RATOS
ARROIO	DO CONDE
ARROIO	FRANCISQUINHO
ARROIO	CAPIVARI
ARROIO	TABATINGAL
ARROIO	DOM MARCOS
ARROIO	IRU
ARROIO	DAS PALMAS
ARROIO	PEQUIRÍ
ARROIO	CAPANE
ARROIO	CAPANEZINHO
ARROIO	IRAPUÁ
ARROIO	STA BÁRBARA
ARROIO	SÃO RAFAEL
RIO	SÃO SEPÉ
ARROIO	IBIAJUTURA
ARROIO	CAMBAIZINHO
ARROIO	DO SALSO
ARROIO	DAS CANAS
RIO	VACACAÍ
ARROIO	PIRAÍ
SANGA	DA TÁBUA
SANGA	DOS AFOGADOS
SANGA	DO AREAL
RIO	STA MARIA
ARROIO	DO SALSO
ARROIO	VACAQUÁ
ARROIO	TARUMÃ
RIO	STA MARIA
ARROIO	IBICUÍ
ARROIO	IBICUÍ DA FAXINA
RIO	IBIRAPUITÃ
ARROIO	SARANDI
ARROIO	MATA-OLHO
RIO	CATI
ARROIO	AREAL
RIO	QUARAÍ
RIO	URUGUAI
ARROYO	TRES CRUCES CHICO
ARROYO	TRES CRUCES GRANDE
RIO	YUQUERÍ GRANDE
RIO	YUQUERÍ CHICO
RIO	YERUÁ
RIO	CONCEPCIÓN
RIO	POS POS

Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga

é um projeto em aberto às possibilidades da especulação criativa, em exposição ao que possa vir pela articulação sensível ou conceitual do que possa tomar forma, do que possa tomar corpo. Essa possibilidade se fez presente exatamente pela proposta de um projeto não resolvido, que evidenciava a potência do trabalho no próprio fazer. Levar adiante um impulso, um pulso, um ritmo “pelo prazer de se fazer disponível a chance, que é a chance e o risco da existência” (NANCY, 2013, p. 41) (tradução nossa)

No início de 2019 percorremos por via e pelo prazer da própria repetição

terrestre a distância das rodovias até Buenos Aires³. também como força formativa.

Por cada ponte e rio que se passasse, Trata-se de um movimento com

como um fenômeno, uma mudança atmosférica força experimental, e com potência

desde o início da costura da estrutura na articulação conceitual sobre o processo do fazer.

da ponte até seu fim: se sentia o ar mais úmido, ou mais frio, as vezes se percebia o vento com maior intensidade e diferentes cheiros. Cada uma das

pontes

era uma passagem por algo:

um rio, uma sanga, um arroio.

Esses geralmente tinham nomes cristãos ou

dos povos originários, ou ainda indicavam

descrições da flora, fauna ou

fatos de que eu não tinha nenhum conhecimento.

Enquanto escrevia os nomes dos rios pensava sobre o caminho destes em relação com minha

passagem somente por um ponto: no livro escrevi as coordenadas junto ao nome, meu ponto de contato.

A ponte, e seu desenho calculado, atravessa, de uma página para a outra página do livro. No meio dessas, no livro aberto, onde se fixam as páginas pela costura ou pelo grampo correm os rios, sangas, riachos, e ali o fundo. Na parte das folhas, que estão sempre reunidas por toda a travessia de um livro, em uma brochura, ali também esta o fundo de quase todos os riachos que estas pontes atravessam: penso nele e nas margens, onde se encontra a terra com esse fluxo gerador também da paisagem.

Ao terminar a viagem, em casa, comecei a desenhar as pontes, com o intuito de desenhá-las todas: quarenta e sete. Quando a pandemia iniciou, a repetição se parecia a uma contagem de tempo, cada desenho finalizado, mais uma unidade de tempo de duração-desenho que passava.

Imaginei que elas todas reunidas comporiam uma viagem, que é sempre um atravessar algo. Unidade de ritmo que avança sendo continuidade e separação do espaço que se atravessa: da capa a contracapa. Pela janela e pelas telas vivencio também encontro e separação, mas o deslocamento no contexto de hoje, é somente a linha que corre e avança sem olhar a frente. Em casa revia o projeto, e tomei a decisão de desenhar desde outra perspectiva, reunindo a ponte que eu tinha passado com a perspectiva dos rios, ou da mata que ali abundava por causa deles. Aos poucos os rios começaram a gerar outras linhas. A sustentação das pontes e o que constava abaixo delas não estavam no campo de visão na passagem por esses pontos. A partir das imagens do street view, fui percorrendo novamente esses lugares, pela perspectiva da própria rodovia. A ação pela tela do computador não deixava

⁴ Distância que já percorri inúmeras vezes, de inúmeras formas, entre meu núcleo materno e meu núcleo paterno.

de ser uma nova viagem, na perspectiva que a própria Google também ia avançando pela rodovia e dava abertura a uma multiplicidade de perspectivas, continuidade que era interrompida pelo desenho¹. O que não estava no campo de visão, (as colunas e o que se atravessava abaixo delas) era imaginado ou alongado, ou ainda repetido a partir da própria paisagem.

Praticando um distanciamento maior novos planos entravam no cenário, distanciamento que dava lugar ao imaginado e à montagem. Os desenhos sobre os intervalos-ponte abriam a possibilidade de uma longa duração sobre esses pontos passageiros, uma duração-desenho que em vez de avançar adiante avançava pelo entre e sua abertura.

Na sequência desse avançar intervalar partes se sobrepuseram, fazendo uma espécie de encontro tramado entre plano de fundo e primeiro plano e também fazendo a paisagem lugar receptivo a outros elementos.

De certa forma os desenhos se relacionavam com a minha própria experiência de passagem por esses lugares e a minha incorporação primeira pois foi exatamente a partir da sensação encontrada de dois fluxos, um motorizado e outro das águas que fui tomada pela percepção de duas presenças, ao mesmo tempo. Mas os desenhos também cresciam em relação a repetição que era articulada agora, em um laboratório. Não era exatamente a paisagem que começava a ocupar o espaço construído, mas os grafismos, as texturas, e outros elementos: escorriam, se alongavam, pulverizavam para além de si. As estruturas das pontes por outro lado

⁵ O ponto de vista da Renascença era estável e singular; O GPS implica um sujeito em movimento, enquanto a cartografia do Google permite ao sujeito escolher a partir de uma variedade de perspectivas nas destinações do mundo. Na cartografia do Google, o que é homogêneo e contínuo não é o espaço, mas a viagem. Chegamos a todos os pontos - próximos e distantes - da mesma maneira: na tela. Mesmo quando chegamos, continuamos nos movendo. Talvez os fotojornalistas tenham começado a fotografar de cima para dar às suas fotos uma sensação da mobilidade associada aos aparelhos GPS, assim como os artistas podem ter começado a pintar fotos de filmes para confundir suas telas com telas de cinema. (ALLEN, 2010) (tradução nossa)

também se alongavam. Como se diferentes planos se entrecortassem, como um bug domundo virtual.

Em certo ponto os desenhos da paisagem começaram a ser feitos a partir da técnica de desenho cego, o que aumentava a experiência de fluxo em percorrer o próprio risco do desenhar. No desenho cego percorremos com o olho os contornos do objeto, como se fosse um caminho, riscando enquanto o olho percorre, transferindo o que vemos ao que desenhamos em uma só etapa, ainda como se tocássemos o contorno, sem olhar o papel. O olho fica arregalado, como cego e como vidente ao mesmo tempo. Nesse desenhar sem interrupção, no fluxo háptico de tocar-olhar o objeto nos despreocupamos de uma representação de correspondência, identificação ou reconhecimento em relação ao modelo, para desenhar como modo de percorrer, sem calcular, reter, ou memorizar a imagem para a transferência no papel. Um modo de desenhar que instaura algo que excede a própria intenção.

Estariam o olho vidente e o olho cego atentos a algum tipo de movimento? Massumi (2002) contrapõe *movement-vision* a *mirror-vision*, conceitos que dialogam com o que está se expondo e desenhando aqui neste texto. *Mirror-vision* se articula a partir de determinações recíprocas Eu-mim/ Eu- Você, mas *movement-vision* é descontínuo consigo mesmo:

É uma abertura para um espaço de transformação em que um movimento desobjetificado se funde com um observador dessubjetificado. Essa grande processualidade, esse movimento real, inclui a perspectiva da qual é visto. Mas a perspectiva é a de um observador virtual que é um só com o movimento (da autopartida do sujeito) "...". A unidade elementar do espaço do movimento-visão é uma outra-perspectiva parcial multiplicada incluída em um movimento fraturado em si: mudança. Mudança: que inclui ruptura, mas, não obstante, é contínua. (MASSUMI, p. 51, 2002) (tradução nossa)

Talvez essas questões tragam mais uma vez a pertinência de chamarmos aqui estes trabalhos de arte de ensaios, um fazer atento aos movimentos e atravessamentos, "atento mais aos atravessamentos do que a fazer pontes" (MASSUMI, 2002, p. 50) (tradução nossa)

RIO JACUÍ
-29.991081 S
-51.270147 W

ARROIO GRANDE
-30.106537 S
-51.696914 W

ARROIO DOS RATOS
-30.105567 S
-51.713678 W

ARROIO DO CONDE
-30.143091 S
-52.039742 W

ARROIO FRANCISQUINHO
-30.162507 S
-52.148834 W

ARROIO CAPIVARI
-30.167149 S
-52.294129 W

ARROIO TABATINGAL
-30.202006 S
-52.444574 W

ARROIO DOM MARCOS
-30.211761 S
-52.535705 W

ARROIO IRUÍ
-30.221458 S
-52.640826 W

ARROIO DAS PALMAS
-30.224566 S
-52.664930 W

ARROIO PEQUIRÍ
-30.246114 S
-52.764055 W

ARROIO CAPANE
-30.274574 S
-52.944097 W

ARROIO CAPANEZINHO
-30.258156 S
-52.989595 W

ARROIO IRAPUÁ
-30.311573 S
-53.180035 W

ARROIO SANTA BÁRBARA
-30.364336 S
-53.493028 W

.....➔ *Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga.*
Disponível completo em:
[https://issuu.com/mi-
chalkirschbaum5/docs/1](https://issuu.com/mi-chalkirschbaum5/docs/1)

A imagem fotográfica, presente no processo de *Sob(re)Correntes* e *Pontos de Fuga*, através das imagens do *Google Street View*, fazia migrar questões da própria linguagem fotográfica para o projeto. Os desenhos deixavam evidente que se tratavam de instantes e interrupções, em relação ao tempo mas também em relação a uma força vetorial de deslocamento. Porém ali, nesse lugar onde direções se encontravam, uma anterior em relação a memória do desenho já formado e outra adiante em relação ao que segue em potência, um outro fluxo temporal operava fazendo-se espaço, pelo intervalo invocado em cada um dos desenhos. Nesse sentido, a fotografia é invocada pelos instantes habitáveis e que nos habitam, onde acionamos dentro deles tantos movimentos. Poderíamos pensar em um desenho como fotografia, em um aspecto que não se relaciona com o indicial mas com uma espécie de suspensão do tempo que por outro lado se abre a um fluir de nossa própria temporalidade que habita a imagem: situação que a fotografia provoca. Provoca o encontro de um objeto com a dimensão temporal interrompida, com um corpo que tem em si quatro dimensões e que participa a própria temporalidade nesse encontro⁶. O tempo era invocado no desenho, e por outro lado uma visita ao instante em operação espacial se articulava através do próprio risco.

Agora, eu poderia ver uma interrupção como uma ruptura, mas isso me traz à mente a imagem de um estado partido, e vendo tal imagem, tal estado, o que passa despercebido é o inter de uma interrupção. E o que o inter fala não é de um estado partido, mas sim de um entre. Em outras palavras, um intervalo. Agora estou vendo

⁶ Massumi evidencia o corpo que capta o mundo de forma tridimensional mas que o incorpora em um corpo, com uma fisiologia e anatomia que conta com quatro dimensões. (MASSUMI, 2002). Para o autor, em um encontro poroso com o mundo, por uma membrana, vivemos numa situação entre-dimensões.

uma interrupção como a abertura de um intervalo no tempo. (Yve Lomax, 2006, p. 58) (tradução nossa)

O repetir dava abertura para os acontecimentos de um possível no próprio fazer, e ao mesmo tempo se dava em lateral ao próprio avançar, como deambulações enquanto se avança. Além disso, o programa dava a possibilidade de acompanhar o processo de uma forma sistemática que evidenciasse os caminhos do próprio desenho. A delonga de presença nesses lugares, superfícies e imagens, afirmava e estendia esses intervalos que passamos tão rapidamente. Era uma visita a uma captação já feita, uma interrupção, ou seja, a algo com um tempo imensurável, que era habitado em uma espécie de suspensão.

Parece paradoxal que Yves Lomax com Deleuze, escreveu um texto sobre movimento em um livro sobre fotografia. Nesse texto ela trata sobre o tempo, a passagem do tempo, a mudança, de uma forma que me interessa profundamente. Em relação ao acontecimento, e em diálogo Lomax trata o acontecimento como algo que acabou de acontecer ou ainda não aconteceu. Esse *entretempo*, ou o *enquanto* do já e do ainda não, é apontado como o lugar do devir (LOMAX, 2006), um tempo que é o tempo imensurável que abre à diferença. Lomax aponta esse tempo como potencialidade absoluta. (LOMAX, 2006)

Nada do presente acontece nesse ínterim, mas o que esse tempo vazio faz é evitar que o devir - e a potencialidade pura - se esgote

Se em cada ponte claramente acontecia uma atualização o que me interessava deste processo era exatamente uma espécie de tempo imensurável, em uma suspensão que estava aberta às virtualidades do processo e por isso à sua *força formativa* (NANCY, 2013).

É importante frisar porém que há uma perspectiva real, há uma estrutura por onde se gesta um virtual. É dentro de uma perspectiva dada que o trabalho avança. Dentro de um lugar e sua estrutura. Atento então a uma perspectiva inicial, com um horizonte-lugar que de certa forma nos localiza, um lugar, por onde parte também uma não perspectiva, um horizonte-experiência. Massumi se refere ao ponto de vista criativo, como algo que não é um ponto de vista ou uma perspectiva, pois a percebe em uma dinâmica medial (MASSUMI, 2002). A dinâmica de pertencer no devir, ou pertencer no se tornar.

A perspectiva é o signo de uma separação a mudança. É a marca de uma captura codificada: a demarcação de um espaço de interrupção. A perspectiva é um espaço-de-anti-evento. Assim como a transcendência se torna o elemento produtivo do mix para a imanência, o espaço-anti-evento da perspectiva se torna um elemento produtivo do espaço-evento. (MASSUMI, 2002, p.79) (tradução nossa)

O entendimento de perspectiva por Massumi se aproxima ao entendimento de lugar em onde surge a possibilidade do “espaço-evento”, e penso agora, o lugar da operação espacial, o lugar de um traço, de um movimento. Entre algo posto e algo que se move dentro do já posto, mas também em variação. Essa questão será abordada também em relação a trabalhos que se articulam entre um desvio da repetição

funcional do cotidiano.

Mas ainda podemos discorrer algumas questões sobre a repetição no trabalho *Sob(re) Correntes e Pontos de Fuga*. Ainda que me contrapusesse a um destino, o projeto assumia um caráter entre penitência e promessa.

“Sempre há uma tarefa para recomeçar, uma fidelidade a retomar no cotidiano que se confunde com a reafirmação do Dever” (DELEUZE, 1995, p. 55) (tradução nossa). Mesmo entendendo ter um desvio de um horizonte como lugar de destino a prática de uma repetição programática fazia com que o trabalho se aproximasse a uma percepção de dever. O trabalho porém não se manifestava como dívida ao programado pois se tratava de “atuar, de converter a repetição como tal em uma novidade, quer dizer, em uma liberdade e em uma tarefa de liberdade” (DELEUZE, 1995, p. 59)(tradução nossa). Essa questão é muito pertinente pois também seguiu operando em trabalhos como a *Coleção Cata Pedras* e seus desdobramentos nas questões relacionadas a processos repetitivos e automáticos.

O desenho, em paralelo à escrita, fez com que juntos tomassem cumplicidade na incerteza. A situação de ter um trabalho que parecia ter um horizonte distante na coleção de interrupções atravessadas por um outro fluxo se relacionava muito com como percebia a escrita dos ensaios: como uma escrita (do caminhar) do próprio pensamento em encontro com outros fluxos de pensamento ou de ações. A situação colocou uma questão essencial sobre a potência, apresentada por Agambem, no texto *Bartleby, ou da Contingência* “que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência” (AGAMBEM, p.13, 2008). Essa ambiguidade é pertinente aqui já que estamos falando do trabalho enquanto se faz e que quanto mais longo mais incerto se sugere. Retomo então Berardi, que coloca que só há futuro com ambiguidade (BERARDI, 2019) e penso no atual contexto, em que ordem e progresso, como imperativo da certeza, parecem não abrir a possibilidade de futuro, já que contam com a estratégia de fragilização da própria vida.

De certa forma trata-se aqui de aumentar a presença dos virtuais no processo de trabalho: “Os virtuais têm a força do problemático. A força de um problema não é sua tensão interna, é a incerteza que ele introduz na (re)distribuição de realidade.” (LAPOUJADE, 2010, p.71). Ocorre que entre a força dos virtuais, e qualquer horizonte nebuloso que estes pareçam sugerir, as variáveis são pelo que parece, a própria força das possibilidades. Todo pensamento produz um lance de dados (MALLARMÉ, 2006). Mas hoje, com o controle que cremos ter, nas presentes sociedades de controle, o risco põe muito a perder. Põe a perder em razão desse descontrole do pensar, aberto ao devir, por isso

o autoritarismo se coloca em oposição (não tanto à calúnia e à difamação que tanto pratica, mas ao próprio pensar). No convite, também à clínica, pelo caminho do incerto, que as *Sob(re)Correntes* e *Pontos de Fuga* e os ensaios propuseram (em meio ao descontrole viral), se propôs um estado instável “até que a imaginação criadora construa um modo de corpo-expressão que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que essa experiência anuncia” (ROLNIK, 2018, p. 196). A velocidade e o bloqueio aos atravessamentos da problemática cotidiana, tornaram-se pelas pontes lugar de potencialidades. A citação de Rolnik se encontra como uma das sugestões para a contínua descolonização do inconsciente, e que tem o título: “Não ceder à vontade de conservação das formas de existência e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência de vida em seu impulso de produção de diferença” (ROLNIK, 2018, p. 196). Neste tempo político que implementa um discurso conservador, que se parece ao próprio descuido e abandono, por outro lado observava assombrada, dentro de minhas repetições na vida doméstica, aos modos funcionais e práticos

Em um horizonte paralelo se abria que conservavam

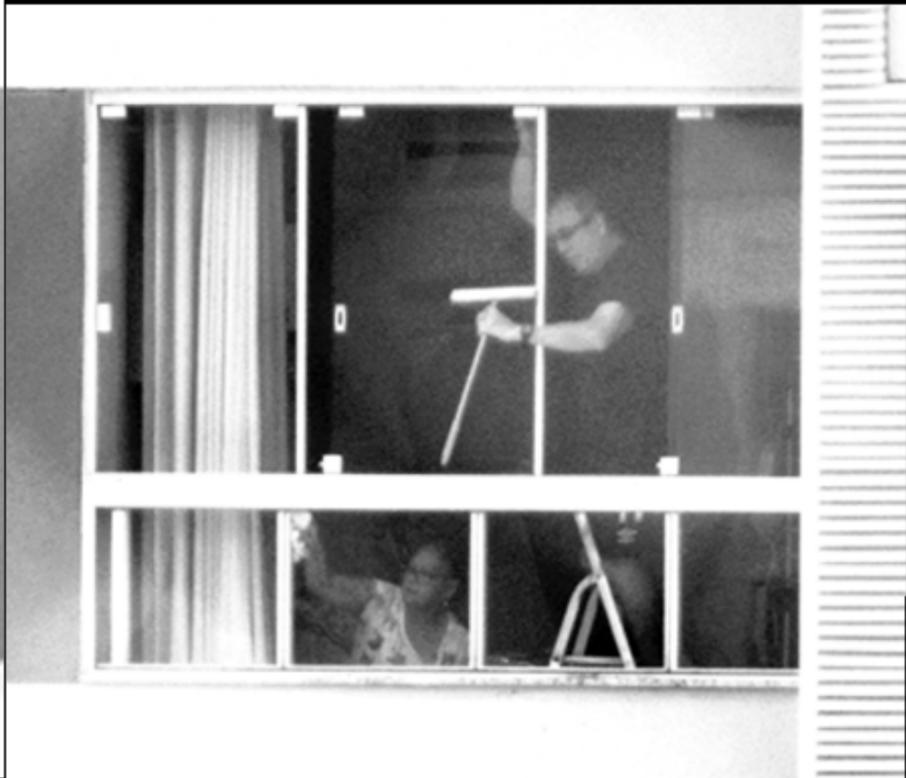
desde os ensaios de desenho-movimento: os dias iguais, os gestos

um fluxo-movimento no próprio fazer-desenhar: os mesmos, a ocupação da

que escorria para as palavras do texto, mente e do corpo autômatos

como uma espécie de respiro nos afazeres infinitos

entre um e outro, de conservação e manutenção.



compartilhando um processo vital.

O olhar lateral, aqui distraído, que se distrai ao avanço, se abriu como possibilidade de mundo durante muitos meses de isolamento. Os desenhos reforçavam um outro olhar, em recusa a certas formas de velocidade. Procedimento aqui que sentia como afim de retardar qualquer chegada. Parto da colocação de Virilio, em que a velocidade oblitera o espaço (VIRILIO, 2006) e penso numa correspondência de uma velocidade interna que oblitera o próprio corpo, o espaço do corpo e seu movimento. Essas rodovias atravessam também o espaço do corpo? Novamente evito o olhar ontológico, sobre as rodovias ou o corpo, mas o des-reconhecimento flerta com o estranho e o familiar, de uma vez só de forma movediça, e que forma e desfaz a forma, ao mesmo tempo.

Aos poucos as naturezas das travessias dos próprios lugares (infraestrutura e curso das águas) compartilhavam os elementos que as constituíam entre si. Às vezes a velocidade na fotografia faz isso, escorre o que se vê pela vidro como um borrão. Mas aqui isso ocorria em um tempo lento, e se instalava como um bug da própria tela do computador de onde eu observava esses lugares.

Não era exatamente um escorrimento, mas um compartilhamento de elementos, como se a água compartilhasse seus reflexos além de si, a mata sobre-passasse, sobrepesasse por cima das pontes, procedimento e acontecimento que se iniciou quando comecei a desenhar a mata e as águas com a técnica de desenho-cego.

Penso na resistência que sinto ao pensar na palavra horizonte, e imagino ele sendo visto chegar pelo meu para-brisa, imagino, em verdade, ele chegando pelo meu para-brisa, do horizonte adiante, e ao mesmo tempo uma espécie de

ultrapassagem no ponto em que é recebido pelo retrovisor, como se o passado e o futuro, esses dois horizontes, nos instantes dos espelhos, chegassem ao mesmo lugar. É compreensível, hoje especialmente, pensando sobre horizontes, que a velocidade pode acontecer avançando ou retrocedendo, e ainda, como parece ser agora, ao mesmo tempo. Penso, de forma deslocada talvez agora, em uma resistência, resistência física, imposta pelo próprio corpo, à sequencialidade funcional da própria vida neste contexto numa contração muscular exacerbada de passado-futuro, intensidades de novos futuros e novos passados. Há uma impossibilidade dessa incorporação contraída, em um tempo sem tempo, que parece não diferir e se parece, para meu espanto, com as forças de permanência e perseveração mencionadas por Deleuze em *Diferença e Repetição*.

Deleuze escreve em *Diferença e Repetição* (2005) sobre a existência de permanências e perseverações, de fluxos e variações, como forças que existem na natureza. Porém, o autor coloca que uma perseveração não produz repetição, no entanto também varia, como uma roca que em milhões de anos se desfaz e deixa de existir como tal. De repente penso na ponte, como perseveração e no rio e em mim na possibilidade de fluxo e variação, da forma que for a natureza sempre encontrará um curso, mesmo nas situações mais devastadoras. Mas dentre as nossas variações penso agora nas ações repetitivas que se evidenciam quando estamos enquarentenados, já há um ano e meio. Nas ações que as vezes se invisibilizam talvez por tão repetitivas. Ações que são estruturais das nossas necessidades vitais ou de nossas neuroses. São elas também forças que variam? Busco suas variações, para não ser afrontada com nossa própria condenação. A questão levantada de que a perseveração não repete traz uma problemática interessante. “O erro estoico

radica em esperar a repetição da lei da natureza”...
 “o sonho por encontrar uma lei que faça possível a repetição se aproxima da lei moral.” (DELEUZE, 2005, p.55) (tradução nossa). De forma consistente percebo que algumas dessas ações cotidianas da vida doméstica foram assumindo um lugar moral, dentro do lugar próprio do dever. Através dessas repetições diárias invisto aos poucos em certos desvios, e entendo estes como possibilidades e como forças vitais.

Virilio cita Sun Tzu no livro *Velocidad y Política*: “A prontidão é a essência da guerra.” (VIRILIO, 2006, p. 119) (tradução nossa). Foi inesperado buscar no próprio livro *A Arte da Guerra* de Sun Tzu por essa citação quando o que encontrei na minha edição deste livro foi: a rapidez é a essência da guerra (TZU, 2017, p. 169). Entre prontidão e rapidez, entre vigilância alerta e o modo acelerado da velocidade, entre o chamado do dever que responde a uma velocidade alta e a própria reação rápida à ameaça penso em como o automatismo, mecânico e funcional contemporâneo reproduziu estas de forma a levar ao extremo a sistematização do corpo em uma velocidade sem modulação.

Para Kopenawa a civilização ocidental é o povo da mercadoria (KOPENAWA, 2010). Creio que também podemos afirmar que somos o povo da velocidade ou da velocidade produtiva. Pergunto se a força que esta civilização cultua, a prontidão (que não aceita abstenção ou incerteza) e a própria velocidade, junto a uma força produtiva que, por veloz, prática e funcional, não tem nesses ímpetos, pelo contrário, o próprio nicho da nossa vulnerabilidade e risco de sobrevivência.

Prático pode se entender como uma

objetividade facilitadora. Coloco antes, nesse sentido, que uma tese não é um lugar para exercitar quaisquer caminhos práticos, no sentido mencionado, e que nadar, em parte, contra esse fluxo funcional da existência trará um caminho substancial. Prático também se entende como uma ação facilitadora que possibilita uma eficiência concreta e útil numa situação dada. E me pergunto então, se ultimamente o entendimento de dar existência às coisas tem a utilidade como sentido principal, o que traz uma normativa para a própria existência. Se a existência das coisas estiver atrelada somente a materialidade e as atualizações, obliterando quaisquer virtualidades, ou ainda pensando as virtualidades como futuro preconcebido latente, pode que determine a possibilidade de existências das ações, físicas ou intelectuais, em termos funcionais, e dentro desses em termos pré-concebidos específicos de funcionalidade. O objetivo aqui não é adiar o final, mas o de dar lugar a uma não-funcionalização que tomou lugar no trabalho e também no entendimento do processo de pesquisa e escrita, pela ameaça de perder a própria ciência que se evidencia na experiência do pensamento, do desenho e do pensar alinhado a uma existência que toma lugar na relação com o presente.

Percorri parte de um texto de Max Weber (2012) depois de refletir sobre a presença diária da praticidade, do sentido de dever, e da anulação das distrações no meu dia a dia. Compreendi a aproximação destas com a moral da autodisciplina da ordem religiosa judaico-cristã, especialmente quando associada ao trabalho. Weber aponta ao protestantismo como doutrina que serviu perfeitamente bem ao dever do trabalho e do progresso capitalista. Nesse horizonte que experienciamos se torna mais aceitável a aceleração dos automatismos e a diminuição dos tempos “ociosos” ou de descanso (enquanto isso checo se algo novo há

para mim no meu celular, algo novo que toma a emergência de uma nova tarefa).

Nesse sentido, o trabalho-frase *Eu Não Sou Vista*, 2016/2017, de Carolina Moraes, traz para mim uma série de afirmações. Trabalho onde se cruzam a afirmação do não ver que parte do outro (eu sou invisibilizada), com uma negação ou recusa direcionada ao modo de ver que parte do outro (eu não sou um objeto) e a que mais me interessa aqui, a posição sobre a funcionalização do olhar. De um olhar a serviço do dever. Sobre esse olhar, direcionado às manutenções, à desobstrução do espaço, ao recolhimento

Estava encantada ao ver os moradores do inoportuno, em um olhar exercitado

do prédio da frente ora olhando pela janela ao trânsito e a transparência,

ora limpando os vidros.

a não interrupção. Um olhar que “ao ser vista”

A lente da câmera me aproxima muito também “se perde de vista”.

dos vizinhos, me sentia identificada apesar de nunca limpar os vidros e raramente olhar pela janela por tanto tempo.

Pensava sobre que eram quase sempre mulheres a limpar, a deixar o vidro mais

transparente. Em paralelo catava as

pedras do pacote de feijão, e fazia

uma coleção, de pessoas olhando e

limpando janelas, e também de pedrinhas.

Com o tempo decidi fotografar as pedras,

primeiro uma linha da coleção, que sempre

crescia, e que fez-se um horizonte, depois cada

uma, de muito perto, sobre o fundo branco, que

gravitava, como um asteróide ou como pedras que poderiam fazer um estrago se arremessadas. Decidi, inicialmente, imprimir as pedras em panos de prato e em jogos americanos⁶. Nos panos de prato de minha casa abundam freses de autoajuda e motivos religiosos. Pensei que uma pedra impressa em maior escala intensificaria sua força gravitacional, dando um lugar mais presente da força dessas ações repetitivas que a atravessam e que são ações tanto invisibilizadas como desvalorizadas.

Se as repetições nos processos de produção e manutenção são invisibilizadas numa sociedade que dá tanta importância ao produto e as metas, que se localizam ainda na modernização inalcançável, e em um futuro, também inalcançável, o meio parece ter seu lugar totalmente obscurecido. Os meios ficam à sombra, os nossos meios, o nosso corpo, mas também os meios de produção, as formas de fazer, que involucram tantos outros corpos, humanos, não humanos, vegetais, minerais.

⁷ Penso que em algum momento poderia imprimi-las em um suporte maior, como em um banner quer possa ser disposto em espaço público.

E Georges Bataille tematizou o repetitivo excesso de tempo, o desperdício improdutivo de tempo, como a única possibilidade de fuga da ideologia moderna do progresso. Certamente, tanto Nietzsche quanto Bataille perceberam a repetição como algo dado naturalmente. Mas em seu livro *Diferença e repetição* (1968) Gilles Deleuze fala da repetição literal como sendo radicalmente artificial e, nesse sentido, em conflito com tudo que é natural, vivo, mutável e em desenvolvimento, incluindo a lei natural e a lei moral. Portanto, praticar a repetição literal pode ser visto como o início de uma ruptura na continuidade da vida, criando um excesso não histórico do tempo por meio da arte. (GROYS, 2010, p. 94)

Já observamos aqui que para Deleuze na repetição também há alteração, de forma que entra em conflito com a mudança mas também recorrendo a alterações. “Ela eleva “a décima potência, o mesmo”. Nesse lugar de ecos replicados é novamente interessante pensar como coloca Groys, um lugar de ruptura a continuidade. Talvez isso nos ajude a pensar nos tempos, na nossa relação com o tempo, com a aceleração, com sua passagem, perceber alguma opacidade deste que repercute talvez no nosso próprio corpo evidenciando o que nos escapa.







CHÃO

Nossos humores, nossos pensamentos, nossas emoções, nossos sentimentos podem trazer mudanças aqui. E não estamos em condições de compreendê-los. Velhas armadilhas desaparecem, novas tomam seu lugar; Os antigos lugares seguros tornam-se intransitáveis e a rota pode tanto ser simples e fácil ou impossivelmente confusa. É assim que a Zona é. Tudo o que acontece aqui depende de nós, não da Zona.
(Tarkovsky, 1979)
(tradução nossa)

Imaginei anteriormente esta última operação ensaio acontecendo em lugar firme. Tentaria então articular o pensamento pelos enunciados que se usam e operam nos lugares. Porém de forma não prevista mas totalmente relacionada com as intenções iniciais abriu-se a emergência de um pensar que coloca a experiência do indeterminado como lugar necessário, em sua potência e possibilidade de devir, em contrapartida a dificuldade de devir e da própria experiência (e existências) em contextos de extrema determinação. Essa questão surgiu atravessada por topônimos de edifícios (em Florianópolis, e Itajaí) e pela linguagem sedutora do marketing no mercado imobiliário nas mesmas regiões. Percebi então, nessas nomeações e nesse marketing, a linguagem como dispositivo que pode operar nos processos de subjetivação e assujeitamento, mesmo que implementadas nas ferramentas de comunicação do espaço público.

Mesmo que assim, em lugares tão específicos, estes enunciados podem também tomar um certo lugar de comando, de programação e replicação de modos de vida.

Porém não há aqui, interesse em localizar, como coloca Dunker, ao pensar sobre uma arqueologia da indeterminação, uma “crítica das estratégias de determinação, mas da procura pelas formas produtivas de indeterminação” (DUNKER, 2015, p. 466). Esse interesse, reflete também no entendimento da dinâmica nos conceitos de lugar (em seu entendimento mais concreto e estrutural) e de espaço (em seu entendimento de movimento e mudança) colocando-os em uma correspondência em relação à perspectiva que se encontra em um jogo de sentidos entre o determinado e o indeterminado.

Assim, através de alguns trabalhos aqui apresentados, percebo certos enunciados que operam nos lugares, que apresentam e convidam a modos de vida, ou ainda desenham as exclusões que esses mesmos modos operam; ou ainda indicam papéis sociais como percebo ao ler os nomes femininos que se apresentam diante do espaço público, que bem poderiam ser de um romance de personagens tidos e apresentados como coadjuvantes da história¹. Essas operações, partem dos próprios lugares e são escrituradas nos trabalhos que falarei neste capítulo, e para isso reivindico novamente as questões que perpassam a velocidade, a incorporação e a funcionalidade no viés de utilidade, pelas suas possíveis brechas e pontos de fuga. Pontos que se articulam principalmente a partir de trabalhos que evidenciam uma tensão entre operações que transitam determinando modos de vida ou identidades para encontrar enfim nessa escrituração, o trânsito pelo indeterminado como lugar a ser considerado e pensado. Mas

¹ Ver encarte *Edifícios* 2017.

principalmente, e além disso, entendendo essa indeterminação como lugar de potência. Dunker coloca que:

As duas metadiagnósticas da modernidade não são redutíveis nem complementares entre si porque a indeterminação não é só a falta simétrica da determinação. A indeterminação possui estatuto ontológico próprio, mesmo que negativo, e não deve ser concebida apenas como negação, suspensão ou transgressão da lei (automaton), mas também como contingência e encontro (tichê).” (DUNKER, 2015, p. 466)

De repente me pergunto, se receber a linguagem em completa transparência, o tempo todo, não seria a própria determinação (na mecânica da utilidade e produtividade) que numa situação extrema invisibiliza os corpos, suas frequências, seus encontros, seus contornos. Novamente penso na linguagem, nos enunciados e discursos em sua força performática, por vezes obscurecida, por vezes visibilizadas e sublinhadas. Lembro de Andrea Fraser, em *Little Frank and His Carp*, 2001, andando pelo museu e reagindo a voz masculina que em apelo sensual fala sobre o lugar e a arquitetura, suas colunas e curvas: “poderosas curvas sensuais”, como coloca a voz do audioguia. Sua crítica institucional, perpassa a alusão a potência masculina no espaço do museu em uma performance com aspectos sexuais, ao qual Fraser termina o vídeo registrando a espaçosa sala com uma gigantesca obra de Richard Serra, que inaugurou o museu. O título do trabalho se refere a uma historia vinculada a experiência

de um banho do arquiteto do Museu Guggenheim Bilbao com uma raia. Segundo o áudio foi dali que Frank Gehry pensou e desenhou as linhas “curvas e sensuais” para a construção desse projeto arquitetônico onde me parece vaziar algo de sua experiência erótica para a própria edificação e o projeto educativo da instituição.

Penso então nos nossos contornos, fricções, infiltrações, com os lugares, ocasionando movimentos, expansões, contrações e definições. Mais uma vez estou me referindo ao corpo em encontro com os lugares, lembrando sempre estes perpassados pelas disputas. Em uma associação livre penso em Valie Export e em seu trabalho *Body Configurations*, 1976, onde as estruturas urbanas fazem seu corpo dobrar, reclinar, curvar, tomar para si os contornos dessa estrutura pública.

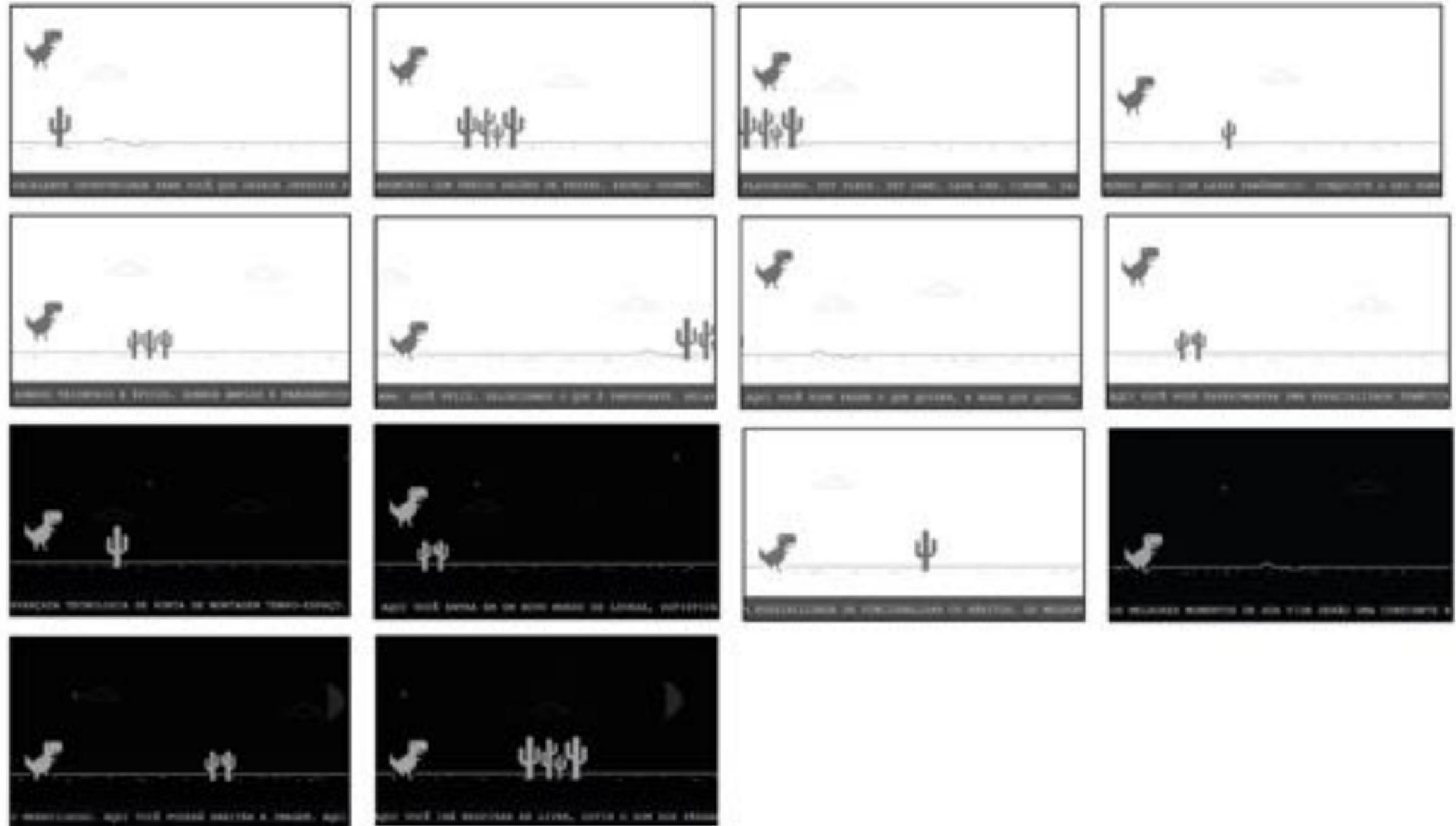
Apesar da aproximação com a arquitetura, são as instruções que fazem com que Fraser desenvolva sua performance, relacionando o poder da instituição com suas ferramentas educativas e de marketing. A relação histórica da arte com a arquitetura é longa, com a arte fazendo parte do mesmo projeto construtivo, até a inserção da arte dentro do espaço arquitetônico ou de intervenções que inauguram as edificações e ali permanecem como parte dessas e das próprias instituições. De forma mais recente, na contemporaneidade, vemos projetos que articulam questões que tocam no campo econômico, perpassando mecanismos do sistema de trabalho, ou das representações e associações políticas e sociais dessas estruturas (penso em Christo e Jeanne-Claude, em Buren, em Hans Haacke), outros trabalhos problematizam questões tratando, por outro lado, das intervenções dessas estruturas no campo do sensível e dos afetos. Vide nesse sentido,

Fazia tempos que eu estava colecionando *A Tour of the Monuments of Passaic, 1967*, frases do mercado imobiliário da região. artigo de Robert Smithson publicado na *ArtForum* Publicidades de paraísos edificadas, Francis Alys em *Fitz Roy Square* e *Samples*² se apresentavam nos outdoors, nos flyers de 2004, e os trabalhos das artistas citadas, Valie Export e Andrea Fraser³. nos locais dos empreendimentos, até que em busca de mais material, comecei a pesquisar essas frases do marketing da construção civil na internet. Por muito tempo não soube como utilizar aquele material, mas enquanto isso, a coleção de frases crescia. Então um dia, navegando na rede pelo navegador *GoogleChrome*, *Google* me direcionou ao *Dinossaur Game*, o que acontece quando estamos tentando acessar alguma página, mas sem conexão, sem acesso à rede. Não sei em que momento, mas percebi uma possibilidade de aproximação entre os dois materiais, porque afinal, pensei, essas promessas adquiriam um caráter cômico por oferecer de forma tão romântica o acesso a variados serviços e costumes aliados a ideia de praticidade e liberdade mas principalmente me faziam sentir como se eu estivesse aparte do que deveria ser desejado, uma espécie de um estar offline, ou, fazendo uma tradução incorreta que cabe perfeitamente: em um *estar fora de linha* entre uma comunidade de consumidores, o que remete ao indivíduo e a produção do desejo. Pensava sobre a estranheza que sentiria ao morar dentro dessa oferta da conquista dos sonhos e da liberdade vinculada a esses projetos de construção, e ao mesmo tempo me divertia lembrando de Tati no filme *Playtime*. Coloquei as

frases como legendas no jogo *Dinossaur Game* que fora antes gravado, e foram inseridas de modo que fossem gradualmente aumentando a carga de informações. Novamente pensava na vertigem dessa situação diária de ofertas para consumo, que se articulavam como grandes oportunidades em uma chamada que tinha uma perspectiva romântica, pitoresca, e exclusiva, com a promessa de felicidade e liberdade atrelada a praticidade e serviços. Na vídeo montagem criei algumas frases, dentro da lógica do que se oferecia, que se vistas separadamente pareceriam um tanto absurdas, (de fato muitas das frases absurdas eram reais) mas que nesse contexto dava sequência as proposições desse mercado. Entre a vertigem e o humor, as frases beiravam uma ficção na própria realidade. E essa promessa de realidade beirava uma hiperealidade de projeções, quase própria de um universo tecnológico de simulações. Seriam esses pássaros de verdade? Ou cantariam no sistema de som dos elevadores ativados pelo movimento humano?

² Disponível em: <https://francisalys.com/samples-2/> e <https://francisalys.com/fitzroy-square/>

³ Imagens dos trabalhos constam no apêndice.



Frames Dino, 2020. vídeo. 3min 24s.
videomontagem com *Dinosaur Game*
e legendas.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=di0K134Hioc>

LINDAS TERRAS PLANAS E ADJACÊNCIAS SOSSEGADAS, TRADICIONAIS, PRIVILEGIADAS E PANORMICAS BEM LOCALIZADAS COM ÓTIMOS VIZINHOS. LUGAR DIFERENCIADO E DE BOM GOSTO. LINDA VISTA PANORÂMICA COM CHÃO PRONTO PARA CONSTRUÇÃO. ALTO, COM VISTA PANORÂMICA PARA O MAR E PARA O BELÍSSIMO PÔR DO SOL NAS MONTANHAS. ÁREA VERDE ATRÁS E NA LATERAL ESQUERDA.

EXCELENTE OPORTUNIDADE PARA VOCÊ QUE DESEJA INVESTIR EM UM LUGAR SEGURO E ACOLHEDOR. CONDOMÍNIO COM VÁRIOS SALÕES DE FESTAS. ESPAÇO GOURMET. TRÊS PISCINAS. TRÊS QUADRAS DE ESPORTE. BICICLETÁRIO. PLAYGROUND. PET PLACE. PET CARE. LAVA CAR. CINEMA. SALA DE JOGOS.

BEM VINDO AO SEU NOVO MUNDO COM UMA AMPLA ÁREA DE LAZER, TECNOLOGIA E SUSTENTABILIDADE EM UMA AMPLA INFRAESTRUTURA. UM MUNDO AMPLO COM LAZER PANORÂMICO. CONQUISTE O SEU SONHO. EMPREENDIMENTOS DO TAMANHO DE SEUS SONHOS. SONHOS TRIUNFAIS E ÉPICOS. SONHOS AMPLOS E PANORÂMICOS. OS MORADORES DA TRYUNPH TOWER TERÃO O PRIVILÉGIO DA MAIS LINDA VISTA DO MAIOR ARRANHA CÉU DA AMÉRICA LATINA. JÁ O EPIC TOWER CONTA COM 55 ANDARES E GANHOU UM DESIGN CÔNCAVO DANDO 112 GRAUS DE VISTA PARA O MAR CONTANDO TAMBÉM COM UM SPA COM VISTA PARA O MAR. VOCÊ FELIZ. VALORIZAMOS O QUE É IMPORTANTE. RELAXE, VIVA MELHOR. AQUI VOCÊ PODE FAZER O QUE QUISER, A HORA QUE QUISER, COM SEGURANÇA E QUALIDADE DE VIDA. AQUI VOCÊ

PODE EXPERIMENTAR UMA ESPACIALIDADE TEMÁTICA COM A MAIS AVANÇADA TECNOLOGIA DE PONTA DE MONTAGEM TEMPO-ESPAÇO. AQUI VOCÊ ENTRA EM UM NOVO MUNDO DE LEVEZA, SOFISTICAÇÃO E CONFORTO. AS ÁREAS DE LAZER SÃO MOBILIADAS, DECORADAS E CLIMATIZADAS, CONTAMOS COM SISTEMA DE SEGURANÇA NAS ÁREAS COMUNS, SISTEMA DE REUTILIZAÇÃO DE ÁGUA DA CHUVA, ESPAÇO GOURMET, SALA DE JOGOS, ESPAÇO FITNESS, CINEMA, BRINQUEDOTECA, CHURRASQUEORA A CARVÃO, SPA, ADEGAS INDIVIDUAIS COM UMA CAVE SUBTERRÂNEA ABAIXO DO NÍVEL DO MAR. VOCÊ TERÁ TAMBÉM A POSSIBILIDADE DE FUNCIONALIZAR OS HÁBITOS. OS MELHORES MOMENTOS DE SUA VIDA SERÃO UMA CONSTANTE NESTE CONDOMÍNIO MARAVILHOSO. AQUI VOCÊ PODERÁ HABITAR A IMAGEM. AQUI VOCÊ IRÁ RESPIRAR AR LIVRE, OUVIR O SOM DOS PÁSSAROS E SENTIR A LIBERDADE SEM PREOCUPAÇÃO.

Legenda da vídeo montagem Dino.

Dino foi apresentado na exposição online Com uma Pedra Atrás da Orelha, com curadora de Raquel Stolf, de forma virtual, no Espaço Alfaiataria, em Curitiba, em 2020.

Entendo aqui uma abordagem com os lugares que tensiona com a finalidade das coisas utilizando o já estruturado de forma a abrir caminho ao que não é intenção, dando lugar ao indeterminado, ao descontexto, ao desencaixe, como caminho de um possível.

Talvez seja através da indeterminação no processo e na linguagem poética, e da montagem que nela se articula, pelo encontro da própria diferença, que muitas vezes se expõem as tensões dos encontros das diferentes operações espaciais, diferentes modos de expansão, diferentes modos de intervir, em confluência, conflito ou alternos em relação aos lugares. Devo frisar novamente que me refiro a essa indeterminação não como lugar destino mas como processo que possibilita outra escuta, em “contingência e encontro”, como coloca Dunker.

Penso então sobre o encontro desses modos com os esquemas estruturais dos lugares, inicialmente pensando o espaço como algo externo aos corpos. Compreendo então, através de Deleuze ao debruçar-se no pensamento de Bergson, que as operações espaciais transitam exatamente nessa interconexão entre o corpo e o espaço, apontando as operações, movimentos, e velocidades, como ações que instauram lugares.

Com efeito, o espaço não é a matéria ou a extensão, mas o “esquema” da matéria, isto é, a representação do termo em que o movimento de distensão desembocaria, como o envoltório exterior de todas as extensões possíveis. Nesse sentido, não é a matéria, não é a extensão que está no espaço, mas bem o contrário. (DELEUZE, 2008, p. 70)

Nessa perspectiva o espaço se mostra como algo localizado na matéria (nos corpos e nas formações), também em uma possibilidade de potência, virtualidade que também aponta ao movimento, ao futuro, a partir das possibilidades de uma incorporação (ou de um histórico de incorporações). Penso então na existência dos trabalhos artísticos já mencionados, em sua relação com certos esquemas, os cantos, quinas, e meio-fio, guias e barreiras, dos espaços públicos, a voz do audioguia, situação que em Export e Fraser me faz pensar nas incorporações dos lugares e seus fluxos no corpo, operando de forma contrária a qualquer transparência e ao mesmo tempo levando muito seriamente essas opacidades que elas evidenciaram como instruções e como conformação dos corpos.

Me pergunto então, se os lugares podem ser percebidos como estruturas que fornecem o contexto de um “esquema” para as possibilidades de movimento de nossas durações, fluxos e tempos. Respondo afirmativamente. Entendo também que há durações que não tem lugar em certos lugares, como durações em dissenso.

Muitos trabalhos aqui apresentados contam com um método de coleta, o qual repercutiu em formas de apresentação por séries, ou por conjuntos, que por si também acionam um ritmo através das repetições que constam nos trabalhos. Repito o desenho de um mesmo elemento, ou busco captar um movimento ou ação que sempre se repete. Isso apontou a pensar sobre repetições e também sobre tipos específicos de repetições e ações. Me perguntei sobre o que essas repetições produzem, e se essas ações são percebidas ou se são invisibilizadas. Era como se estivesse acompanhando, esperando o momento

dessa repetição acontecer, esperando que chegasse o tempo de uma ação específica: o tempo de uma limpeza das janelas vizinhas. Essa espera e esse encontro eram também percebidos no desenho das pontes e suas travessias, por uma ação onde outros tempos atravessariam meu tempo.

Aqui, eu gostaria de mobilizar um significado um pouco diferente da palavra "contemporâneo". Ser contemporâneo não significa necessariamente estar presente, estar aqui e agora; significa estar "com o tempo" em vez de "no tempo". "Contemporâneo" em alemão é "zeitgenössisch". Como Genose significa "camarada", ser contemporâneo -zeitgenössisch- pode ser entendido como sendo um "camarada do tempo" - como colaborador do tempo, ajudando o tempo quando tem problemas, quando tem dificuldades. E sob a condição de nossa civilização contemporânea orientada para o produto, o tempo realmente tem problemas quando é percebido como improdutivo, desperdiçado, sem sentido. Esse tempo improdutivo é excluído das narrativas históricas, ameaçado pela perspectiva de apagamento completo. Este é precisamente o momento em que a arte baseada no tempo pode ajudar o tempo, a colaborar, a se tornar um companheiro do tempo - porque a arte baseada no tempo é, na verdade, o tempo baseado na arte.⁴ (GROYS, 2010, pág. 94)

Groys me leva a pensar nos regimes de velocidades que articulam normatizações do tempo, e em regimes que levaram ao extremo a capitalização e valorização da produtividade, onde em muitos países, como o nosso, a discrepância entre valores-tempo é extremamente alta.

Quais tempos são valorizados? Ou

⁴ Groys usa o termo já bastante recorrente na Arte Contemporânea, *time-based art* para pensá-la como *art based-time*.

então, quais velocidades precisamos incorporar dentro de um regime social de tempos? Parece ser que em um sistema comparativo de produtividade, certos trabalhos e identidades deixam de ter a capacidade de obter reconhecimento social atravessados por uma percepção de improdutividade. Em *Janelas Limpas*, se atravessa a busca pela opacidade em meio a uma ação pela transparência, porém aos poucos o trabalho me levou a pensar, junto com *Edifícios*, 2017-, nos tipos de trabalhos não reconhecidos ou desvalorizados (no campo doméstico e de trabalho) e também em questões relativas ao reconhecimento social das mulheres ou ainda na representatividade política, e representação historiográfica de mulheres no espaço público.

A coleção *Edifícios*, assim como *Parque das Flores*⁵, uma proposição sonora de 2019, se iniciou pela observação e conversa com os topônimos de edifícios com nomes próprios, resultando em um projeto fotográfico, um texto e uma proposição sonora. Os trabalhos partiram então do olhar direcionado a produção dos lugares urbanos em sua multiplicidade de colagens referenciais, o qual possibilitou uma espécie de leitura espacial articulada pelos topônimos femininos. Devo dizer que se trata de uma conversa com antrotopônimos femininos, algo que ocorre muito frequente com nomes de mulheres, e não com historiotopônimos,

⁵ A proposição sonora *Parque das Flores* foi apresentada em 2019 no *Conversa de Ar*, atividade-ação coletiva na exposição *Pão e Pedra, palavra-miragem*, de Raquel Stolf, no espaço O Sítio, em Florianópolis. Registro em: <https://vimeo.com/356981026>

muito frequentes em nomes de edifícios masculinos. Essa situação significa que a maioria dos edifícios dos meus caminhos nas regiões onde morei indicavam nomes anônimos no caso de mulheres e nomes que eram possíveis

Parei diante de um dos edifícios de serem identificados

que iria fotografar. Uma senhora regava como figuras públicas

as plantas que ficavam na entrada ou de reconhecimento social

do edifício, perguntei se poderia no caso de homens.

fotografar a placa com o qual a senhora me respondeu afirmativamente, adicionando que, Maria Rosa, nome que foi dado a esse edifício, teria sido uma homenagem dada pelo seu filho, engenheiro dessa construção, a mãe da senhora com que eu falava. Quis saber seu sobrenome, ela me relatou que era italiano e se escrevia como se falava: M-A-I-N-A-R-D-I:. Percebi que o que me impactava não era que as mulheres não constavam com sobrenomes, mas que as homenagens, poderia imaginar agora que coletei trinta e nove homenagens, pode ser que tenham se dado de dentro da estrutura familiar, ou remetendo a papéis que se exercem no ambiente familiar. Uma homenagem pelos papéis de afeto e cuidado que essas mulheres ocuparam, como parte substancial e de extrema importância em relação a manutenção e administração da esfera doméstica e familiar.

É evidente também, neste sistema que capitaliza o tempo de produção, que a posição e os papéis das mulheres além de serem desmerecidos socialmente nesses papéis muito ocupados e substanciais para a sobrevivência

e bem estar familiar, seus papéis como profissionais tampouco pareceriam entrar nas possibilidades de reconhecimento histórico sendo, muitas, pela própria historiografia. Mínimos eram os edifícios que tinham nomes de mulheres com reconhecimento histórico, creio me lembrar somente de um, um edifício no centro de Florianópolis que levava o nome de Anita Garibaldi.

Foi então a partir deste trabalho, que partiu de nomes de conjuntos habitacionais, que se deu uma espécie de desconstrução, porque se expôs nos escritos públicos da cidade uma questão relacionada a um machismo historiográfico inscrito nos nomes dos edifícios. A materialidade de certos lugares é aqui percebida como resíduo para leitura e diálogo.

ED. AILA OLÁRIA

Edifício Alexandra

CONDOMÍNIO ALINE

SOLAR DONA AMÉLIA 691

ED. ANA PAULA-955

EDIFÍCIO ANDREA

Rua Gomes Augusto 611

Edifício BIANCA 28

ED CRISTIANE 360

EDIFÍCIO CRISTINA

Ed. Dora

Rua Dora

Ed. EUSEBIA

Condomínio Edifício Hercília - 404

Residencial Judith

Res. LARISA

ED. ELISA

ED. MANUELA 76

RES. MARCA CARVALHO

ED. MARIA EDUARDA

RESIDENCIAL MARINA

SOLAR D. MARRINEZ

Condom. Rachel A 195

Edifício Rosa Maria

ED. ROSA MARIA 123

RES. ROZANE 730

ED. SAMANTA

Edifício Santa

SANTA PAULA

ED. SILMARA

ED. SILVIA MARCIA

Condom. Edifício Simone 210

RESIDENCIAL

DONA SUNTA

ED. SUSANA

EDTÂNIA MARA 690

RESIDENCIAL VERA

Residencial Verônica



CHÀO

Com nome próprio.
Com sobrenomes de família.
Nomes apropriados.

Nome como
monumento.

Nomes sujeito.

Nomes sujeitos a.

Nomes objeto.

Nomes que são compridos demais e tem que dar
uma volta inteira ao edifício.

Nomes que só cabem se dispostos verticalmente
da parte mais alta até a base do edifício.

Nomes que só se enxergam à luz noturna.

Edifícios que recebem nomes de escritores e que
são sussurrados constantemente por caixas de
som instaladas na portaria.

Edifícios que recebem nomes de escritores que
além de dispostos em placas versam em som
seus versos.

Edifícios com nomes de artistas que reproduzem
pelas caixas de som seus escritos sobre
suas obras e que podem ser ouvidos pelos
transeuntes.

Edifícios com nomes de músicos que reproduzem
pelas caixas de som suas obras.

Edifícios que anunciam a ordem e o
desenvolvimento do país.

Edifícios que orientam os vagantes.

Edifícios que desorientam os navegantes.

Edifícios sem nome que possuem gravadores
na parte externa, que gravam os burburinhos
diurnos da rua e reproduz publicamente os
mesmos à noite, diariamente.

Edifícios com nomes femininos sem sobrenome
de família que propõe gravação de depoimentos

sobre a genealogia dos nomes das mulheres que passam
pela rua ou sobre os sobrenomes extintos pertencentes
às mulheres de gerações anteriores.

Edifícios com nomes femininos com Dona que colam
cartazes para o exterior em seus muros-vidro com relatos
dos trabalhos assalariados das mulheres destes, sem
identificação.

Edifícios com nomes femininos sem sobrenome de família
que colam cartazes em seus muros-vidro para o interior/
exterior relatando casos de autoria desapropriada.

Edifícios com nomes de coronéis, almirantes e
vereadores com exposição de cartazes com relatos de
receitas, cuidados domésticos e familiares (geralmente
exaustivos).

Nomes que só ficam bem na horizontal e que se espalham
porta a fora.

Nomes que somente são revelados quando o edifício esta
em reforma e velados novamente quando a reforma for
finalizada.

Nomes que sempre que lidos causam desagrado ou
orgulho.

Edifícios que relatam todo o processo de sua construção
pelas ações dos trabalhadores, etapa por etapa, a ser
colado na parte interna, se for possível com o nome de
todos eles.

Nomes de edifícios que pesam muito e aumentam o peso
da edificação e por isso sempre estão com andaimes para
sustentação.

Nomes de edifícios que são cheios de glamour mas que
em vida esses nomes não tinham nenhum. Nomes que
dão leveza ao complexo habitacional e que quando o
morador entra pela porta as caixas de som emitem um
suspiro.

.....➔

Transcrição da proposição sonora
Parque das Flores, 2020.
Disponível em: [https://soundcloud.com/
michal-kirschbaum/parque-das-flores-
michal-wave](https://soundcloud.com/michal-kirschbaum/parque-das-flores-michal-wave)

Aqui os lugares e a linguagem se aproximam. Há horizontes (aqui escritos) que os lugares já constituídos acionam.

É interessante ver como são numerosos os nomes das mulheres nas edificações. Porém, a quantidade de edifícios femininos sem sobrenome me faz pensar nas generalizações, até bastante apaixonadas, cheia de estereótipos em relação as mulheres. Assim como se ouvem generalizações exóticas em relação a outras minorias. São discursos recorrentes, associados a dons, vistos quase como dádivas, em práticas que seriam exercidas muito bem, por certos grupos. Quantas vezes vi a admiração genérica de mãos dadas com o desprezo! Perrot, escrevendo sobre o que falam das mulheres os cronistas, coloca:

É claro que falam das mulheres, mas generalizando. "As mulheres são...", "A mulher é...". A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas"...As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. (PERROT, 2019, p. 17)

Há uma estranheza pelos nomes porque pensei que mesmo considerando serem homenagens, há ali um conflito entre o nome que se mostra e o anonimato que expressa. Além do mais se estabelece em mim uma problemática no ímpeto da crítica porque cada vez que leio seus nomes ressoa em mim a seguinte situação: na imprensa feminista do século XIX, algumas mulheres se apresentavam somente com os primeiros nomes, como forma de se desvincular do sobrenome de seus maridos (PERROT,

2019), o qual ressoa ao olhar para esses nomes. O interesse aqui é o de discorrer um pouco sobre uma problemática que circunda este contexto, considerando principalmente as reverberações deste por uma incorporação que atua em mim e pelas articulações e escriturações desta incorporação operando em um trabalho de arte.

"Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. Alguns são "grandes", "grandes homens". As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros" (PERROT, 2019, p.17)

Os nomes dos edifícios parecem apresentar a própria penumbra social. Homenageiam, porém retirando o homenageado de suas circunstâncias. Lembro aqui do projeto de Susan Hiller, com o J. Street Project. Compreendo uma aproximação pelo método, e pelo signo que aponta à ausência e à invisibilidade apesar de serem situações tremendamente diferentes. Hiller visita cada uma das 303 ruas e caminho na Alemanha com o título que se refere a uma presença/ ausência judaica. Lembrei deste trabalho pela situação da linguagem posta no espaço público que articula uma ausência/presença. As placas se manifestam como signo que se referenciam a algo ausente, como os monumentos a pessoas geralmente são, com referência ao pós morte ou ao mítico.

Signo, costuma-se dizer, é colocado no lugar da própria coisa, da coisa presente, <<coisa>> é válido aqui tanto para o significado quanto para o referente. O signo representa o presente em sua ausência. Ocorre nela. Quando não podemos tomar ou mostrar a coisa, para afirmar o presente, o ser-presente, quando o presente não se apresenta, nós significamos, passamos pelo desvio do signo. Tomamos ou damos um signo. Fazemos um signo. O signo seria, pois, a presença diferida. (DERRIDA, 1994, p. 45) (tradução nossa)

A colocação de Derrida faz possível pensar a ausência no caso de *Edifícios* no que toca um tipo de ausência no espaço público. O nome como signo indica a todas as Donas Amélia, a todas as Maria Rosa, a todas as Ana Claudia, pois se torna no espaço público um signo genérico e articula devo dizer também, um fantasma do estereótipo pois falta nos textos da cidade a mulher como indivíduo, o reconhecimento dos seus feitos e fatos de relevância extirpando-as da história e do espaço público.⁶

Foi pelo sintoma acionado pela indeterminação que esta escrita se iniciou. Nada está resolvido nem se pretende estar, e é certamente por essa ambiguidade mesma aqui constantemente invocada que se delineia a possibilidade de continuar. As pontes e suas travessias seguirão em processo de desenho na ação do movimento que a proposição aberta possibilitou. Também seguem crescendo a coleção de palavras e de pedras, como materialidades encontradas num contexto de circunstância-pacote, retiradas de seus lugares e postas a operar novamente em outras vizinhanças. A prática de reunir, avizinhar distantes, e ao mesmo tempo, distanciar vizinhos, e pensar a potência dos interstícios, pareceram abrir para as novas conversas que se manifestam pelas diferenças e pelas identificações entre elementos. Formas estas de operação que inicialmente se levantou nesta tese como fragmento, recorte e montagem e que se desenvolveram de distintas maneiras em cada um dos capítulos. Sobre a reunião da montagem e o distanciamento do recorte penso logo sobre os métodos de aprendizagem da manifestação da cor e dos grafismos em sua qualidade interrelacional. Penso sobre como se (re) significam os elementos em sua reunião ou pela suas quebras de proximidade, ou ainda observando a operação que organizam estes. E além da relação dos elementos lembro novamente de Conrad, que citei na epígrafe de algum dos capítulos que aqui constam e que falava sobre a possibilidade do significado

⁶ A maioria dos edifícios fotografados datam entre os anos 70 e 80. Considero que nesses 40-50 anos a mulher tem ganhado mais espaço, frisando ainda assim, que os discursos de generalização e estereotipização da mulher ainda são extremamente comuns.

ser algo que envolve a história contada, como o clarão que evidencia a cerração ou o halo enevado que é possível de ver pelo brilho da luz da lua (CONRAD, 2019). O sentido como fenômeno frágil como o próprio instante nos acontecimentos do tempo. Talvez as operações espaciais tenham essa característica, são fugazes os movimentos por essa razão a escrituração toma esse lugar de fixar algo que sem nova operação espacial de um outro não se revelam. Espero aqui ter podido articular alguns procedimentos que possibilitam uma aproximação aos trabalhos a partir do próprio fazer e de todos os atravessamentos que aqui constam. Posso dizer agora que esta tese é uma tese desses atravessamentos, que muitas vezes se manifestam como ruído. Tentei percorrer os ruídos e os atravessamentos e articular as consistências com a hipótese de que esses atravessamentos são substanciais e que as próprias operações em ação significam os lugares e as leituras.

Tenho focado muito no respirar, em diferentes etapas desta escrita, e tentado perceber a força que o processo respiratório tem na mobilidade interna do próprio corpo. Este momento de escrita e desenho tem sido literalmente doloroso, tendo colapsado muitas vezes a coluna e as cadeias musculares. Tenho falado com outros que também andaram sofrendo rigidez física maior neste contexto. E tenho entendido que anda sendo difícil respirar. E que também essa dificuldade tem acometido os casos graves de infecção pelo COVID. Um dia desses pensei sobre um horizonte total, um ver tudo (e controlar de certa forma o que pode vir) que tem me causado tanta ansiedade, e lembrei do *Aleph*. Percebi a importância de colocar esta situação aqui pois encontrei nesse pensar sobre essa obra, algo interessante sobre a virtualidade que atravessa o horizonte, e sobre a força desestabilizadora que convida ao movimento. Reli então o conto *Aleph*, de Jorge Luis Borges, e senti desconforto ao ler o corpo do escritor, que é o narrador, rígido no chão, se embrulhando pelas próprias dobras para encontrar aquele lugarzinho mínimo, O *Aleph*, que continha o todo. O *Aleph* é um ponto no espaço onde é possível ver todos os pontos do espaço e do tempo, simultaneamente. Em uma perspectiva, todas as perspectivas do universo. Mas também como se o universo visível fosse algo independente do olhar, independente das estruturas e sensibilidades que atravessam e fazem trabalhar a própria visualidade do sujeito. O escritor então, em busca do lugar onisciente, se dobrava fisicamente antes de encontrar o lugar exato onde o *Aleph* podia ser visto, entre os degraus de uma escada. Como uma entidade onisciente, esse corpo voyeur além do tempo (em todos os tempos e em nenhum tempo específico) diz que viu tudo. Percebi então a impossibilidade de incorporação da informação

dessa experiência, e em paralelo a impossibilidade de ter um olhar total como internauta. Ocorre que Borges no final do conto admite desconfiar de sua veracidade, atribuindo-o a uma ilusão de ótica e supondo talvez o verdadeiro *Aleph* em um ruído que pode ser ouvido no interior de uma coluna, em uma mesquita, em algum lugar longínquo. Me pergunto então se Borges ao perder a vista começou a ouvir mais ruídos. Entendo que para Borges um todo total é ininteligível, e me é de grande interesse perceber, que algo tão inapreensível como o rumor do *Aleph* possa ser a própria sustentação de um corpo, no caso arquitetônico, e de uma casa espiritual. O Aleph no hebraico é como um sopro, é a primeira letra do alfabeto e não tem som quando só, deve para isso ser combinada com vogais. Tem uma relação, com a literatura bíblica, com a criação, pois o Aleph é o sopro criador de vida. Mas o sopro do Aleph traz também vida à palavra. Krenak em uma live chama de hálito da vida, nhe-he. Acredito que toda ação precisa de Aleph. Foi com Aleph que se escreveu esta tese, mas principalmente com a possibilidade de pelo Aleph encontrarmos a indeterminação em potência, em algo tão incerto como encontrar um ressoar na matéria, seja palavra, desenho, fotografia, que faz com que sua estrutura seja também uma via de acesso ao respiro. E é invocando esse respiro que gostaria de abrir este momento, final de uma etapa tão intensa de minha vida encerrando nos cinco anos completos de nossa filha, que atravessou esse tempo comigo entre os hálitos de uma tese e o da maternidade que expirou também a força da vida que me aproximou ao entendimento do tempo, da mudança e da necessidade da indeterminação como possibilidade de futuro e dos nossos devires.



Martha Rosler
 Frames de *If it's Too Bad to Be True, It Could Be Disinformation*, 1985.
 Vídeo disponível em: https://ubu.com/film/rosler_disinformation.html
 Acesso: Setembro de 2020.



Rembrandt von Rijn
The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 1632.
 Pintura a óleo
 Dimensões: 169,5 x 216,5 cm
 Coleção Mauritshuis



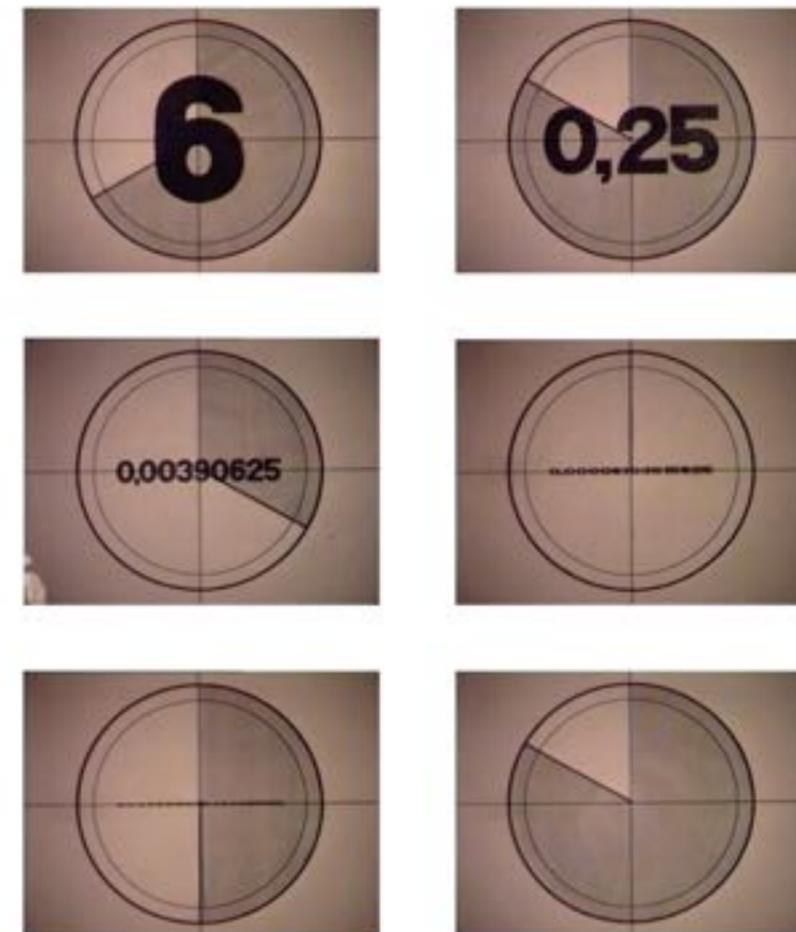
Robert Smithson
Enantiomorphic Chambers, 1965
 Aço pintado, espelhos
 Dimensões: 61 x 76 x 79 cm



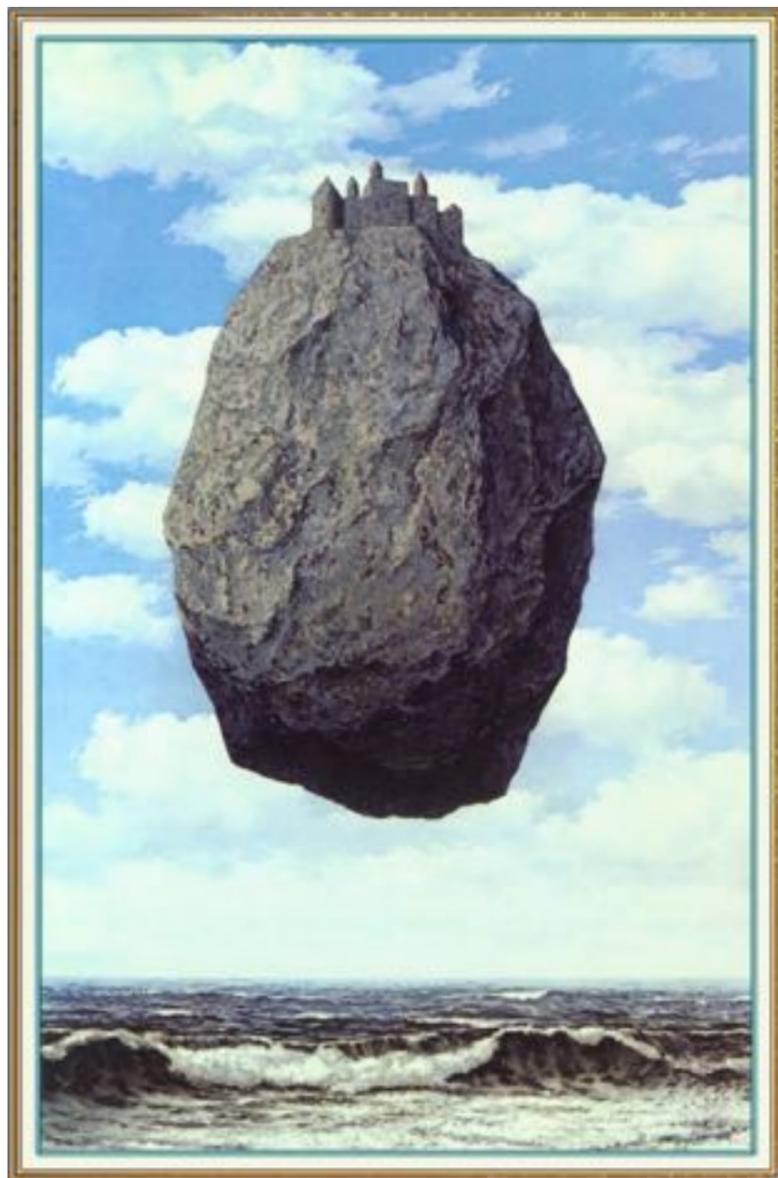
Robert Smithson
Heap of Language, 1966
 Lápis sobre papel
 16.5 x 55.9 cm



Robert Smithson
Yucatan mirror displacements 1-9, 1966
 Nove fotografias coloridas
 Dimensões 61 x 61 cm/cada



Jorge Macchi e Edgardo Rudnitzky.
Frames de La Flecha del Zenón, 1992.
 VHS. PAL-N Animación.
 Dur: 1' 20"
 Disponível em: <https://vimeo.com/34278559>.



René Magritte.
O Castelo dos Pirineus, 1959.
Oleo sobre tela.
200 x 145 cm.



René Magritte.
O Aniversário, 1959.
Oleo sobre tela.
89.7 x 116.2 cm

TIPOLOGIAS : fundos do mar

- fundo íntimo (- fundo)
- fundo médio (vertical - turvo)
- fundo misto-médio (deserto)
- começo do + fundo (taciturno)
- fundo + fundo (soturno)
- superfície do fundo (partículas móveis)
- fundo da superfície (partículas imóveis)
- sem fundo (sem fim - turvo desfocado / focado)
- sem superfície (partículas errantes)

→ o mar pode ter muitos tipos de fundo = o silêncio pode ter muitos tipos de ruído (fundos de silêncio)



Raquel Stolf.
Tipologias: fundo do mar. Notas - desenhos
 12,7 x 10,5 cm (cada).
 Desenhos apresentados junto ao vídeo *Fundo de Mar sob Ruído de Fundo*.
 Imagem: http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2010/12/tipologiasfundosdomar_raquelstolf.jpg
 Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/67145042>.
 Acesso: setembro 2021

Cildo Meireles.
Através, 1983-89,
 Dimensões: 600x1500x1500 cm.
 Imagem: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/atraves/>



Aline Dias.
Cubo de Poeira, 2005-2008.
 Instalação
 Cubo formado pela poeira recolhida na limpeza
 doméstica
 Dimensões 5 cm³



Susan Hiller
 Detalhe de *The J Street Project (O Projeto das Ruas J)*, 2002-2005
 Instalação com 303 impressões em cor
 emolduradas, índice e mapa em vinil adesivo.
 imagem: <https://www.thecjm.org/exhibitions/58>

eu não sou vista



Carolina de Moraes
Eu Não Sou Vista, 2016/2017
adesivo vinil
dimensões 32,5 x 3 cm



Andrea Fraser.
Little Frank and His Carp, 2001.
Videoperformance
Duração: 6'
Disponível em: <https://vimeo.com/56939001>



Valie Export
Series Body Configurations, 1976
Fotografia/ fotografias pintada com tinta
vermelha
Dimensões variadas

REFERÊNCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. **Notas sobre os doentes de velocidade**. Coleção Cadernos de Leitura. n. 105. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, maio de 2020

ABBUD, Neuza, DE MORAES, Lafayette, DE OLIVEIRA TASSARA, Eda Terezinha. **Paradoxos: Zenão de Eléia e os processos de compreensão da inteligibilidade**. Cognitio-Estudios. Vol. 15. N. 1. Janeiro-junho 2018. p. 1-13. São Paulo: Centro de Estudos de Pragmatismo. Acesso em: Disponível em: <http://www.pucsp.br/pragmatismo>

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. (1993) IN: Bartleby/ Escrita da Potência. Lisboa: Assírio e Alvin, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um Dispositivo?** IN: Outra Travessia. n.5 (2005), p. 9-16. Revista de Literatura. PPGL. UFSC. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201>. Acesso: 20/09/2021

ALLEN, Jennifer. **That Eye, The Sky**: How we're getting used to the view from above. 01 JUN 2010. Frieze. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/eye-sky> Acesso em: 10/06/2021

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu editora, 2019

BORDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-Troca**: diálogos entre ciência e arte. Rio Janeiro: Bertrand Brasil, 1995,

BORGES, Jorge Luis. **El Aleh**. IN: Obras completas I. Barcelona: Emecé Editores, 1996. (buscar em casa o livro para citação)

BROWN, Bill. **Thing Theory** IN: Critical Inquiry [online]. Vol. 28, No. 1 (Outono, 2001), p. 1-22. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1344258> Acesso: 10 jul. 2021.

BRUMMELEN, Lonnie; DEBALL, Mariana C.; LATOUR, Bruno. **Inter-discipline or Non-discipline?** IN: Concerning "Knowledge Production"(Practices in Contemporary Art). Utrecht: BAK, 2006.

BURROUGHS, William. **La Revolución Electrónica**. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. Nova York: Routledge, 1997.

CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas**. São Paulo: UBU editora, 2019. ISBN 9788571260290 (se for citado)

COTRIN, Cecilia, FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

DEAN, Tacita/ MILLAR, Jeremy. **Art works**: place. New York: Thames & Hudson, 2005.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. FOUCAULT, Michel. **Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia**. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la Filosofía**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

DERRIDA, Jacques; RICHTER, Gerhard. **Copy, Archive Signature**: a conversation on photography. California: Stanford University Press, 2010.

DUNKER, Ingo Lenz Christian. **Mal-estar, Sofrimento e Sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Does Writing Have a Future?** Eletronic Mediatons. v.33. Londres: University of Minnesota Press, 2011.

FLAM, Jack (ed) **Robert Smithson**: the collected writings. Londres: University of California Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. IN: Writings on Art and Literature. California: Stanford University Press, 1997.

GARCIA, Marília. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Editora Lunaparque, 2018.

GODOY, Ana. **A Menor das Ecologias**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2008.

GODOY, ANA. **Uma escrita para um combate incerto**. Texto apresentado na Mesa Fabulografias no II Seminário Conexões: Deleuze e Vida e

Fabulação. Programa de pós-Graduação em Educação/ UNICAMP, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/19821285/Uma_escrita_para_um_combate_incerto. Acesso: 10 de agosto de 2021.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-creativa**. Gestionando el lenguaje en la era digital. ISBN: 978-987-1622-41-2. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GROYS, Boris. **Going Public**. Berlim: Sternberg Press, 2010.

HLAVAJOVA, Maria; SHEIKH, Simon; WINDER (eds.). **On Horizons**: a critical reader in contemporary art. Utrecht: BAK, 2011.

KIRSCHBAUM, Michal. (2018). **Visualidades interrompidas**. *OuvirOUver*, 14(2), 548-559. <https://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-21>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/41193>. Acesso em: 10/09/2021

KIRSCHBAUM, Michal (2020). **Erosões e cristalizações**. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.1, p. 19-31, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54802>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/54802>. Acesso em: 10/09/2021

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A Queda do Céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: companhia das letras, 2010.

LACLAU, Ernesto. **Sobre Horizontes**: Arte e Imaginação Política. Conferência do Segundo Congresso do antigo oeste: 4.11 – 6.11/2010. Universidade Tecnica de Istambul (TR) <https://www.youtube.com/>

watch?v=mHi7wEhYMDU

LAPOUJADE, David. **As Existências Mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017

LARROSA, Jorge. **A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida**. Educação e Realidade. Dossiê Michel Foucault. V. 29 n. 1. UFRGS 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em 26 set. 2019.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2011.

LIPPARD, Lucy. **Yo veo/ Tu significas**. Bilbao: Editora consonni, 2016.

LOMAX, Yve. **Thinking Stillness**. IN: Stillness and Time: photography and the moving image. Photoworks / Photoforum, 2006. ISBN: 9781903796184

LUKÁCS, Gyorgy. **Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper**. In: DOZE ensaios sobre o Ensaio: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018. p. 87-109. ISBN 9788583460497.

MALLARMÉ, Stéphane. **Collected Poems and Other Verse**. New York: Oxford University Press, 2006.

MANNING, Erin. **For a Pragmatics of the Useless, or the Value of the Infrathin**. IN: Political Theory. An International Journal of Political Philosophy. SAGE publications, fevereiro de 2016.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: movement, affect, sensation**. Estados Unidos : Duke University Press, 2002.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão: uma história de wall street**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NANCY, Jean-Luc. **The Pleasure in Drawing**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2013.

PEREC, Georges. **Species of Spaces and Other Pieces**. London: Penguin Classics, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

RAYCK, Diego. **Desenho como Forma de Pensamento**. Anais do 4º Ciclo de Investigações em Artes Visuais do PPGAV-UDESC. Florianópolis, 2009.

REDIN, Mayana. (Com textos de VISNADI, M.; FRAGA M.; REDIN, M.; MACHADO, M.; SANTOS, F.) **Edifício Cosmos**. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2015.

ROBERTS, Jennifer. **Mirror-travels: Robert Smithson and History**. Londres: Yale University Press, 2004.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1, 2018.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: estação liberdade, 2001.

SEBALD, W. G. **Os Anéis de Saturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. **Bubbles: Spheres I**. Los Angeles:

Semiotext(e), 2011

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas III: espumas**. Madrid: ediciones ciruela, 2006.

SMITHSON, Robert. Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan. In: Holt, Nancy (Ed). **The Writings of Robert Smithson**. New York University Press, 1979.

SMITHSON, Robert. **Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra**. IN: Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009

STEYERL, Hito. **In Free Fall: a thought experiment on vertical perspective**. E-flux Journal. V. 24 . Abril de 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective>. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

STOLF, Raquel; ZIMMER, Claudia (Orgs.). **Pluvial/Fluvial**. Florianópolis: Editora da Casa / céu da boca / olho-ilha, 2013.

STOUT, Katharine. **Contemporary Drawing: from the 60's to now**. London: tate publishing, 2014.

TIBURI, Marcia, CHUÍ, Fernando. **Diálogo/Desenho**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TZU, Sun. **A Arte da Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras/ Penguin Books, 2019.

VANNINI, Phillip (Ed.) **Non-representational Methodologies: re envisioning research**. Nova Iorque: Routledge, 2015.

VIRILIO, Paul. **Velocidad y Política**. Buenos Aires:

la marca editora, 2006.

WEBER, Max. **La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo**. Edição digital. Introdução e edição crítica de Francisco Gil Villejas. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2012

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

Teses e dissertações

DIAS, Maria Aline. **Concentração e Organização de Vestígios Cotidianos**. 2009. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha.

BORGDORFF, Hendrik Anne. **The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia**. 2012. Tese de doutorado - Faculdade de Artes, Universidade de Leiden.

KIRSCHBAUM, Michal. **Photographic Cutoff: a dialogue with interruptions and interferences**. 2013. Dissertação de mestrado. Artistic Research Master Programme - Universidade de Amsterdam (UvA). Orientação Profa. Dra. Sophie Berrebi.

PEREIRA, Caroliny. **Zona de Intervalo da Criação - o infra-mince duchampiano como conceito operatório no ato criativo**. 2018. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientação Prof. Dr. Edson do Prado Pfitzenreuter.

SCARANTO, Fabíola. **Ensaio sobre a Poeira**. 2015. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em artes visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Orientação Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa**: investigações sob proposições sonoras. 2011. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orientação Prof. Dr. Hélio Ferverza.

ZIMMER, Claudia de Cerqueira Cezar. **(Des) localização do Meio e Outras Rotas**: trânsito entre meios. 2014. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orientação Prof. Dr. Hélio Ferverza.

Material audiovisual e filmes

GARCIA, Marília. **Então descemos para o centro da terra**. Leitura performática. Ciclo de residências do Pivô Pesquisa 2020.

SOUTHGATE, Todd. **Desculpe pelo Transtorno**: o bar do Chico. 80 min. 2015

TARKOVSKY, Andrei. **Stalker**. 163 min. USSR, 1979

TATI, Jacques. **Playtime**. 124 min. 1967

