JACOPO CRIVELLI VISCONTI

NOVAS DERIVAS

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração **PROJETO, ESPAÇO E CULTURA**

Orientador **PROF. DR. LUÍS ANTÔNIO JORGE**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

email: jacopocv@gmail.com

Para Luciana, Antonio, Piera e Stefano.

V825 Visconti, Jacopo Crivelli
Novas derivas / Jacopo Crivelli Visconti. – São Paulo, 2012.
246 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e
Cultura) - FAUUSP.

Orientador: Luís Antônio Jorge

1. Arte performática 2. Arte contemporânea 3. Situacionismo
I. Título

CDU 7.038.531

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Luís Antônio Jorge, pela dedicação, o engajamento e a paixão com que tem acompanhado a gestação e o desenvolvimento desta tese.

Agradeço também aos professores que participaram das muito enriquecedoras bancas de mestrado e doutorado: Lorenzo Mammì, Lucrécia d'Alessio Ferrara e particularmente Ana Maria Belluzzo, com quem a banca veio a constituir o ponto de partida de um diálogo longo e fértil. Agradeço muito especialmente ao professor Agnaldo Farias, pelas fundamentais correções de rumo apontadas, e principalmente pela interlocução e a amizade.

Agradeço, finalmente, a Carla Zocchio Reisewitz, sem cujo maravilhoso trabalho de diagramação esta tese, simplesmente, não seria o que é.

ABSTRACT

This thesis seeks to delimitate and analyze an artistic strategy that can be considered recurrent since the end of the 1960s, and which consists basically, or at least includes as its core element, the act of walking, mostly undertaken by the artist him/herself. In order to define this practice, the word employed is the Situationist term “deriva” (drift), which situates the reader in the socially and politically engaged context in which most of the works here analyzed were created, and based upon which they are therefore read. In the first part of the thesis, a series of theoretical considerations is made, aiming at identifying a few recurrent characteristics of the “drifts”, while at the same time placing them in the context of more general trends and concerns, as the so-called Dematerialization of art, or Relational Aesthetics, among others. The second part consists basically of a large, although certainly not complete, summary of works that are relevant for this research, produced during the last five decades.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo delimitar e analisar uma estratégia artística recorrente a partir do final da década de 1960, que consiste exclusivamente, ou incorpora como seu elemento fundamental, o ato de andar, na maioria dos casos por parte dos próprios artistas. Para definir essa prática, utiliza-se aqui o termo deriva, cuja matriz situacionista introduz o olhar social e politicamente engajado a partir do qual a maioria das obras analisadas foram criadas, e com base no qual elas são lidas neste contexto. Na primeira parte da tese, são desenvolvidas algumas considerações teóricas, com o fim de evidenciar algumas características recorrentes na produção das derivas, ao passo que elas são contextualizadas em preocupações e tendências mais gerais, como a que visa a desmaterialização da arte, ou a chamada estética relacional, entre outras. Na segunda parte, apresenta-se um compêndio bastante amplo e, apesar disso, longe de poder ser considerado completo, de obras pertinentes nesta discussão, produzidas ao longo das últimas cinco décadas.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE

13	Introdução
27	O espaço do relato
45	A criação do nada
67	Dois aparentes desvios: a deriva imóvel e o movimento invisível
93	Construindo uma nova sociedade

SEGUNDA PARTE

115	1960
132	1970
151	1980
162	1990
184	2000
214	2010
219	Referências das legendas
229	Bibliografia
237	Índice onomástico

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO

“Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio”¹. Começa assim o celebre texto-manifesto de 1958 em que Guy Debord descreve e normatiza a prática da deriva, que consiste em perambular, principalmente a pé, mas eventualmente também de outras formas, sem rumo pré-definido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento. Ao mesmo tempo, Debord dá algumas instruções práticas sobre como “derivar”, ressaltando o “caráter principalmente urbano da deriva” e esclarecendo que “pode-se derivar sozinho, mas tudo indica que a distribuição mais proveitosa será a que consiste em vários grupinhos de duas ou três pessoas, com idêntico nível de consciência, cujas observações serão confrontadas e levarão a conclusões objetivas”². Essa preocupação com a objetividade dos resultados das derivas, que permeia boa parte do texto, é sintomática da postura situacionista em relação a práticas (como a deriva ou o desvio) e disciplinas (como a psicogeografia e o urbanismo unitário) que tinham, na visão de seus criadores, uma finalidade quase científica. A apreensão da realidade profunda, misteriosa e escondida da cidade, possibilitada pelas derivas, ou as propostas radicalmente subversivas do urbanismo unitário, são,

como bem diz o próprio Debord, proposições ao mesmo tempo “lúdicas e construtivas”, cujo tom jocoso não desmente seu caráter profundamente sério e engajado. O objetivo explícito das derivas, por exemplo, é “estabelecer (...) uma cartografia influencial que falta até o momento, e cuja incerteza atual, inevitável até que se efetue um imenso trabalho, não é pior que a dos primeiros portulanos, e com uma diferença: não se trata de delimitar exatamente continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo”. Apesar de uma progressiva radicalização de suas posições políticas, a Internacional Situacionista, formada prevalentemente por escritores, artistas e arquitetos ao longo da sua atribulada existência, deve ser considerada um movimento eminentemente artístico, principalmente em seus primeiros anos, e é de fato uma leitura a partir do âmbito artístico de textos como a *Teoria da deriva* que melhor demonstra quanto, para além talvez das intenções do próprio Debord, suas ideias reverberariam na produção artística a partir da década seguinte até hoje.

No final dos anos 1960, enquanto na França as últimas veleidades artísticas da Internacional Situacionista evaporavam na urgência dos acontecimentos, substituídas por um engajamento político explícito e militante, a prática da deriva como ação de cunho artístico começava a firmar-se mundialmente como tipologia autônoma e reconhecida. Talvez pela necessidade de depender de registros, seja iconográficos (isto é, na maioria das vezes, fotográficos) e/ou textuais, e pela evidente proximidade com o universo literário, essas ações lembravam significativamente as derivas situacionistas, por outro lado quase nunca citadas como referência explícita⁴: o próprio termo “deriva”, de fato, nunca chegou a ser utilizado de maneira generalizada pelos artistas para definir uma tipologia de ação artística. Pode ser importante esclarecer, nesse sentido, que a decisão de adotar o termo “deriva” para agrupar um conjunto, como veremos nos próximos capítulos, extremamente diversificado de propostas artísticas, visa explicitar a relação, em muitos casos apenas implícita, com o antecedente situacionista, mas também a maneira como, ao longo de mais de quatro décadas, essas propostas têm se enriquecido e matizado, o que permite uma análise que, por sua vez, não pode ficar restrita às teorias situacionistas. De um ponto de vista purista, inclusive, muitas das obras que serão apresentadas e analisadas nesta tese não poderiam ser consideradas propriamente derivas, ao pressupor um alto nível de planejamento, ou ainda ao seguir uma linha exclusivamente reta, ou pelo fato de ser realizadas quase sempre em solidão e frequentemente no campo, aspectos, como vimos, pouco ortodoxos nas derivas propostas por Debord. Essas carac-

terísticas, contudo, não constituem desvios em relação a uma hipotética “deriva ideal”: pelo contrário, o conceito debordiano, que como vimos não constitui um precedente citado com grande frequência, deve ser entendido aqui apenas como modelo de referência, principalmente pela postura sócio-política que a ele subjaz, essa sim compartilhada, em muitos casos explicitamente, pela grande maioria dos artistas analisados. Ao falar em “novas derivas”, o intuito é, portanto, enfatizar a maneira como as radicais mudanças sócio-políticas ocorridas no período em que se centra a pesquisa repercutiram na própria concepção das obras, para além da persistência de algumas premissas que poderíamos definir universais, mas também olhar para as derivas artísticas como ontologicamente “novas”, ou outras, se comparadas com a matriz situacionista.

Grande parte das ações artísticas mais significativas levadas a cabo a partir do final dos anos 1960, independentemente de ser ou não baseadas na matriz deambulatoria, compartilhavam a aspiração a uma arte não comercializável. Ao longo da década seguinte, de fato, e mais uma vez sem que seja possível traçar relações diretas ou reconstruir de maneira clara o fluxo das filiações e influências, essa preocupação fez-se presente em grande parte da produção artística, numa escala mundial. Limitando-nos aqui, obviamente, a obras baseadas no ato de andar, um breve excursus pode facilmente demonstrar como esta prática difundiu-se até em países aparentemente excluídos ou à margem do sistema da arte, seja pela distância geográfica ou pela intransigência dos regimes políticos. Mais ou menos nos mesmos anos em que Vito Acconci perambulava pelas ruas de Nova York para realizar seus seminiais *Following Pieces* (1969), as performances do artista tcheco Jirí Kovanda tomavam como contexto para sua realização a cidade de Praga, com cujos transeuntes o artista se chocava, até literalmente, em várias das ações, e por cujas ruas e praça ele andava, corria ou fugia. E Lotty Rosenfeld, alguns anos depois, percorria e marcava as ruas e estradas do Chile, num protesto silencioso e poético contra o regime de Pinochet, seja em ações solitárias ou como integrante do grupo CADA, que por sua vez utilizava várias técnicas que podem ser consideradas de matriz situacionista, como o *desvio* ou o uso de slogans e frases concisas e de grande apelo popular, técnicas já utilizadas pelos integrantes do grupo multidisciplinar Tucumán Arde, criado a partir da exposição homônima, realizada em Rosário, na Argentina (1968)⁵. Se as ações acima citadas refletem, de maneira mais ou menos explícita, o clima político em que foram concebidas, é fascinante observar como nos mesmos anos o deslocamento firmava-se como técnica artística também em contextos menos

conflituosos. A obra seminal do inglês Richard Long, *A line made by walking* (1967), por exemplo, consiste em nada mais do que o seu título declara: uma linha feita na grama pelo artista através do simples ato de andar, repetidamente, sobre ela. À primeira vista, nada poderia parecer mais longe das instruções de Debord para a deriva situacionista: a ação de Long acontece no campo e não na cidade; consiste em ir e voltar em linha reta (isto é, sem possibilidade de *desvios*); enfatiza a relação pessoal de um homem, sozinho, com a natureza que o rodeia, sem nenhuma referência imediata à sociedade capitalista ou burguesa que tão profundamente marca as ações situacionistas. Contudo, a obra de Long responde ao mesmo desejo de desvincular o ato criativo das amarras e das imposições do mercado, que caracteriza as outras ações examinadas até aqui, ao passo que se insere na tradição inglesa da profunda ligação com o território, da qual parece resgatar, por exemplo, a tradição das *ley lines*⁶. É evidente como a comparação das obras de Long ou de Hamish Fulton, para citar apenas outro artista inglês, com as dos artistas da *Land Art* americana, em especial Robert Smithson, Dennis Oppenheim ou Walter de Maria, evidencia uma relação ontologicamente distinta do homem com a natureza e o território. E é exatamente da relação dos artistas com os contextos e as sociedades em que as suas ações tomam lugar, e ainda das grandes transformações e lutas das épocas em que elas acontecem, que os próximos capítulos irão, essencialmente, tratar. Nesse sentido, mais do que uma análise aprofundada das obras em si, o objetivo será criar, a partir delas, umas categorias ou tipologias que permitam pôr em evidência como a estratégia da deriva tornou-se um mecanismo privilegiado para questionar e investigar determinados aspectos da sociedade contemporânea.

Uma rápida análise dos ciclos com que as práticas deambulatórias afloram na cena artística parece confirmar sua intrínseca relação com os movimentos e as mudanças sociais dos contextos dos quais emergem. Após o período acima mencionado, que vai *grosso modo* do final dos anos 1960 ao final dos 1970, elas praticamente desapareceram ao longo dos anos 1980, uma década notoriamente marcada pela retomada do trabalho de ateliê, com a celebrada “volta à pintura” na Europa e nos Estados Unidos, cujos ecos chegaram rapidamente à América Latina. No Brasil, a já mítica exposição *Como vai você, geração 80?* (1984)⁷ e a XVIII Bienal de São Paulo (1985)⁸, que passou à história como a bienal da “Grande Tela”, exemplificam perfeitamente esta tendência. A partir de meados dos anos 1990, porém, e de maneira evidente após o começo do novo milênio, as preocupações sociais e políticas que marcaram a produção dos anos

1970 parecem voltar a ocupar um lugar central nas tendências artísticas. São reflexo disso o número cada vez maior de coletivos de artistas, cuja atuação situa-se no limiar entre criação artística e ação social, e um enorme interesse crítico pela redescoberta de práticas artísticas dos anos 1960 e 1970, condensado talvez na edição 12 da Documenta de Kassel (2007), mas que já tinha emergido em exposições anteriores, entre elas a 27ª Bienal de São Paulo (2006)⁹. Como boa parte da produção contemporânea mais instigante, as “novas derivas” funcionam dentro de um universo que pode ser definido, citando a célebre definição do crítico francês Nicolas Bourriaud, “relacional”¹⁰. Segundo Bourriaud, a relevância do trabalho de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno ou Dominique Gonzalez-Foerster (isto é, diga-se de passagem, artistas que em muitos casos tangenciam a noção de deriva), reside na sua função social: criando novas relações, mesmo no âmbito peculiar do museu ou da galeria, essas obras contribuem para o nascimento e fortalecimento de uma nova sociedade, criando instrumentos para novas possibilidades de convivência. O ato da deriva e a forma como seu registro passa a integrar, além do corpus da produção artística do autor, o imaginário coletivo do público que dele vem a ter conhecimento, constituem, neste sentido, uma evolução do conceito de “escultura social”, um dos pontos fundamentais do pensamento de Joseph Beuys¹¹, para quem influir na maneira como as pessoas entendem o mundo e se relacionam com ele (e entre elas), constituía em si uma forma de escultura. O ponto talvez mais interessante da análise de Bourriaud consiste na atribuição de um valor estético às relações assim criadas: mesmo tratando-se de práticas eminentemente ou exclusivamente teóricas ou discursivas, no sentido que não se propõem a criação de obras de arte convencionais, essas ações precisam ser analisadas do ponto de vista estético e demandam, portanto, uma reconfiguração das próprias categorias estéticas. Lidos sob esse prisma, trabalhos à primeira vista distantes como os dos coletivos Stalker e Multiplicity, de Francesco Jodice, Francis Alÿs, Lara Almarcegui ou de brasileiros como Jarbas Lopes, adquirem um novo significado, que justifica uma análise conjunta e uma reflexão aprofundada. Paralelamente, a persistência de derivas individuais, e em muitos casos extra-urbanas, como as de Andy Goldsworthy, Hamish Fulton, Tim Robinson ou do brasileiro Ducha, para citar apenas alguns¹², confirma que a leitura “relacional” não é suficiente para dar conta de um fenômeno extremamente rico e diversificado. Mesmo não constituindo um movimento no sentido convencional do termo, a recorrência de um *modus operandi* análogo em vários lugares do mundo, isto é, em contextos bastante distintos do ponto de vista cultural, social e político, deve ser lida como sintoma de uma necessidade íntima

da sociedade, da qual os artistas são frequentemente os porta-vozes. Se a nacionalidade do artista é cada vez menos relevante num contexto (o da produção artística contemporânea) em que os atores estão em contínuo movimento, a concretude do lugar onde as obras são produzidas, isto é, onde as derivas acontecem, é quase sempre o elemento central na concepção da obra, e constitui uma chave de leitura fundamental para a sua compreensão. Significativamente, como veremos, apesar da sua abrangência mundial, o próprio campo expandido das derivas reflete, de alguma maneira, as diversidades dos lugares onde elas se dão, permitindo esboçar umas relações entre o contexto, com sua história e seu passado, e o intertexto, ao evocar as práticas artísticas nele inspiradas. De particular interesse é observar a coerência das ações em âmbito latino-americano, e brasileiro em particular, principalmente no que diz respeito à análise de seus significados simbólicos e de seu potencial de criação de um imaginário coletivo: do potencial da deriva artística, enfim, de funcionar como ferramenta para a posse de um território em reconhecimento.

A segunda parte da tese traz um compêndio, organizado cronologicamente, de “derivadas” realizadas a partir do começo dos anos 1960 até hoje, que, se está longe de ser completo, sinaliza, contudo, de maneira bastante clara a correspondência entre o *Zeitgeist* e a produção artística, pelo menos no que diz respeito à prática em análise. Além disso, a aproximação de um número significativo de obras baseadas ou relacionadas com o ato de andar permite ao leitor traçar relações, descobrir analogias e ressonâncias entre experiências realizadas em tempos e lugares distintos, e “ligar os pontos”, isto é, esboçar percursos possíveis, que as próprias obras sugerem. Dessa forma, a aparentemente singela justaposição de obras acaba complementando a análise que, do conjunto, é feita na primeira parte, ao mesmo tempo corroborando e matizando a leitura teórica. Além de uma sucinta descrição das obras selecionadas, a segunda parte traz também um aparato iconográfico bastante rico, que, além de contribuir para a melhor compreensão das próprias obras, complementa por sua vez a análise sobre o papel, fundamental e, contudo, de certa forma contraditório, dos registros de obras concebidas como etéreas, efêmeras e intangíveis. Finalmente, cabe ressaltar que, se algumas das obras analisadas na primeira parte não constam nesse repertório, isso responde à consideração de que cada uma das duas partes obedece à sua própria lógica: no âmbito da discussão teórica o objetivo é esclarecer determinadas questões, permitindo-se, portanto, uma certa licença na escolha das obras a serem tomadas como exemplo; já ao se listar um conjunto de

“derivadas” optou-se, com pouquíssimas exceções, por incluir apenas obras rigorosamente pertinentes, mesmo que isso levasse a excluir outras tantas que, do ponto de vista da análise de seu significado último, teriam merecido cabida.

Antes de finalizar esta introdução, falta acrescentar algumas considerações que, se por um lado não deixam de constituir uma nota pessoal e, portanto, um aparente desvio do tema, por outro relacionam-se com o tópico das derivas sob vários pontos de vista, primeiro entre eles o fato das próprias derivas serem sempre, antes de mais nada, jornadas pessoais e programaticamente abertas aos desvios. Muito tem se escrito, nos últimos anos, sobre a progressiva transformação da atividade de críticos de arte, curadores e especialmente artistas, que de essencialmente sedentários têm se tornado infatigáveis andarilhos, sempre prestes a partir para participar de, visitar ou organizar uma exposição³. Como muitas, mas de maneira mais radical que outras, as profissões ligadas ao mundo da arte vêm, dessa maneira, incorporando a mobilidade como sua característica elementar. Evidentemente, se deslocar para outra cidade, país ou continente a trabalho não é a mesma coisa que realizar uma deriva, mas é evidente que ambas atividades pertencem ao âmbito do movimento. E mais até do que a produção artística, a teoria contemporânea parece ter assimilado esse caráter nômade, que pressupõe a consciência de que o mesmo texto será lido e entendido de maneira distinta em lugares distintos, e que exatamente por isso não pertence a um mais do que a(os) outro(s). Essa condição, poder-se-ia dizer, não é exclusiva da contemporaneidade: ao analisar o termo grego *theorein*, James Clifford diz que ele define “uma prática de viagem e observação, um homem enviado pela *polis* para uma outra cidade para testemunhar uma cerimônia religiosa. ‘Teoria’ é o produto do deslocamento, da comparação, de uma certa distância. Para teorizar, é preciso deixar a própria casa. Mas como qualquer viagem, a teoria inicia e termina em algum lugar. No caso dos teóricos gregos o início e o fim eram o mesmo lugar, a polis de onde vinham. Isso não é tão simplesmente verdade para os teóricos do final do século XX”⁴. Ou seja, se ainda hoje, como na antiga Grécia, “para teorizar, é preciso deixar a própria casa”, ao deixá-la ninguém sabe muito bem para onde voltará, ou se existe em absoluto a possibilidade de um regresso, diferença ontológica que distingue, poder-se-ia dizer, a viagem da deriva. O escritor argentino Tomás Eloy Martínez afirmou algo parecido, ou talvez complementar, ao comentar a sua trajetória pessoal de exilado durante o período de ditadura militar no seu país: “Quando você volta ao lar do qual partiu, pensa que fechou o círculo, mas percebe que sua viagem foi só de ida. Do exílio nin-

guém regressa”¹⁵. Enquanto o exilado caminha por outras terras, a que ele deixou muda, deixa de existir do jeito que ele a conheceu, e se algum dia, por ventura, ele finalmente conseguir voltar, voltará a uma terra que já não lhe pertence. É só enquanto o exilado (o artista, o escritor, o crítico...) está no caminho, então, que ele realmente preserva a memória, no instante que ele para, a memória que o caminho conservava evaporará a contato do mundo. Significativamente, um artista fundamental nesta pesquisa como Richard Long afirmou recentemente que para ele o ato de andar permanece, apesar ou para além de ter-se tornado estratégia artística de uma carreira de várias décadas, ainda muito ligado à infância, e notadamente à lembrança das caminhadas que, a cada ano, fazia com o pai e os alunos da escola onde o pai ensinava: mais um exemplo de um caminho feito para lembrar. Pode ser que sejam apenas coincidências (mas, naturalmente, estou citando apenas algumas de muitas, inúmeras coincidências...), mas é sugestivo notar como, ao redor do ato de andar, ou da própria ideia de deslocamento, aglutinam-se memórias e reflexões, não raramente ligadas à produção artística contemporânea, o que torna, talvez, relevantes as circunstâncias em que foi concebida e produzida esta tese. Comecei a pensar insistentemente no tema das derivas nos meses que antecederam o nascimento do meu primeiro filho, no início de um processo que me levaria a perceber, pela primeira vez de maneira clara e concreta, o que significa sentir saudade de uma cidade (Nápoles), de um país (a Itália) e de um período (a juventude) aos quais, como

dizia justamente Tomás Eloy Martínez, nunca regressarei. Giuliana Bruno, crítica de cinema que deixou Nápoles e a Itália alguns anos antes de mim, ao concluir um livro fundamental sobre a importância de mapas e cartografias na produção artística e cinematográfica contemporânea, atreveu-se a olhar para a relevância da posição, pessoal e única, de onde o crítico escreve: “mas, o que dizer da relação que o *teórico* trava com um conjunto de textos? O que é que leva o analista a escolher seu objeto? Com base em quê? Como pode, o cinema, ser um objeto de desejo, o lugar das ligações de amor e domínio, uma construção emocional? Em que “architecture” se funda essa relação? (...) enfim, o que é que devemos ou podemos dizer da viagem crítica?”¹⁶. Não acredito que seja este o lugar para aprofundar essas perguntas, e menos ainda para tentar respondê-las, mas pareceu-me relevante, ou até inevitável, parar para pensar, antes de começar a deriva, na sua pertinência, na relevância, no âmbito de uma análise acadêmica, do conhecimento do lugar de onde surgem as ideias. Mas também é possível imaginar que não seja mesmo necessário dizer nada da viagem do crítico, porque tudo está já dito, tudo está explicado, para quem souber entender, na maneira como lemos as coisas, na decisão de falar, objetiva e fundamentadamente, mas também apaixonadamente, de artistas que não param de caminhar, de estar constantemente em movimento, sem criar nada, sem deixar rastros, sem voltar.

NOTAS

- 1 DEBORD, 1958, pág. 87.
- 2 IBIDEM, pág. 88.
- 3 IBIDEM, pág. 91.
- 4 Em muitos casos, é mais do que provável que os artistas, em especial os americanos (tanto do Norte como do Sul), ignorassem por completo as experiências situacionistas, que foram de fato redescobertas criticamente, principalmente fora da França, muito tempo depois de realizadas.
- 5 Para todas essas experiências, e várias outras que confirmam o extremo interesse da produção latino-americana nesses anos, ver CULLEN, 2008.
- 6 É chamado de *ley lines*, no seu conjunto, o emaranhado de linhas, invisíveis, que percorreriam o país de lado a lado, descoberto pelos celtas e cultuado, a partir de então, por andarilhos e psicogeógrafos. Para uma descrição mais detalhada, ver COVERLEY, 2006, pág. 63.
- 7 Realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e curada por Marcus Lontra e Paulo Roberto Leal.
- 8 Curada por Sheila Lerner.
- 9 Curada por Lisette Lagnado e um time de co-curadores, a 27ª Bienal trouxe obras de vários artistas ativos nesse período, como Gordon Matta-Clark, Dan Graham ou Ana Mendieta.
- 10 Ver BOURRIAUD, 1998.
- 11 Cabe lembrar aqui que uma das fotos mais famosas de Joseph Beuys o retrata caminhando, e a sua frase mais célebre (*La rivoluzione siamo noi*) bem poderia ser um slogan situacionista, dos quais vários, como o que reza “Nossas idéias estão na cabeça de todo mundo, e algum dia irão sair”, parecem resumir a visão do artista alemão sobre a arte como produto autenticamente social e coletivo.
- 12 Não caberia, nesta introdução, uma análise detalhada das obras de cada um dos artistas aqui citados, mas pareceu-me importante trazer alguns nomes para lembrar como as reflexões apresentadas nesta tese são, sempre, fruto de uma reflexão fundamentada na análise de obras.
- 13 A maneira como a voracidade e a rapidez do sistema globalizado da arte têm transformado o artista contemporâneo em eterno andarilho, ou turista profissional, tem sido abordada por, entre outros, Gabriel Orozco e Francis Alÿs, e mereceria uma análise aprofundada também no contexto deste trabalho. Por outro lado, isso exigiria ampliar excessivamente o foco, que se quer, ao contrário, mais próximo das obras. Para uma discussão mais abrangente sobre a ideia do artista como turista, ver DAVILA, 2002, em especial o capítulo dedicado a Gabriel Orozco (“Gabriel Orozco: pas perdus”).
- 14 CLIFFORD, 1989: “a practice of travel and observation, a man sent by the *polis* to another city to witness a religious ceremony. “Theory” is a product of displacement, comparison, a certain distance. To theorize, one leaves home. But like any act of travel, theory begins and ends somewhere. In the case of the Greek theorist the beginning and ending were one, the home *polis*. This is not so simply true of traveling theorists in the late twentieth century”.
- 15 Ver GALLEGGO-DIAZ, 2009.
- 16 BRUNO, 2006, pág. 363: “che dire, però, della relazione che il teorico intrattiene con un insieme di testi? Che cosa spinge l’analista verso la scelta dell’oggetto? Che cosa la governa? Come fa il cinema a essere un oggetto di desiderio, il luogo dei legami d’amore o dominio, un costruito emozionale? su quale “architexture” si fonda tale relazione? (...) in breve, che cosa dovremmo o sappiamo dire del viaggio critico?”.

O ESPAÇO DO RELATO

Os passos que um homem dá, desde o dia de seu nascimento até o de sua morte, desenharam no tempo uma inconcebível figura. A Inteligência de Deus intui essa figura imediatamente, assim como a dos homens um triângulo.

JORGE LUIS BORGES¹

Com a cautela que uma generalização sempre requer, parece lícito afirmar que uma parcela significativa da produção artística contemporânea opta por abster-se da tarefa, que constituiu sua principal razão de ser ao longo da história da arte, de contar histórias, isto é, construir uma narrativa linear e imediatamente compreensível. O que os artistas oferecem ao espectador, ao invés disso, são pistas, indícios possíveis, mas em sua maioria pouco confiáveis, cuja função é muito mais criar uma atmosfera do que permitir deduzir o encadeamento dos acontecimentos. Trata-se, evidentemente, de uma mudança paradigmática, que poderia ser reconduzida à célebre análise de Jean-François Lyotard, que considerava o “fim das grandes narrativas” o evento fundador da pós-modernidade². Como é sabido, a análise de Lyotard apontava mais especificamente para o desagregar-se de meta-narrativas, ou estruturas filosóficas universais (como o iluminismo, o marxismo, etc...), mas as suas conclusões, isto é, que não parece mais possível criar relatos imediatamente compreensíveis, ou emitir qualquer juízo de valor sobre eles, são bastante pertinentes em âmbito artístico. Mesmo quando existem, as histórias são contadas de maneira elíptica, quase afásica: até o meio mais ligado à tradição, isto é, a pintura figurativa, e os que do ponto de vista iconográfico derivam dela, como a fotografia e o vídeo, parecem cansados ou receosos de contar histórias. Lóránd Hegyi tem falado, a esse respeito, de “saudades pela narração”: “o heroísmo e melancolia ou ironia sem fim, subversiva, e o extremismo exaltado, autodestrutivo, da época da

perda das “grandes narrativas”, que legitimaram o projeto do Moderno desde o século XVIII, foram revisados nos últimos anos, calmamente e sem pathos, levando ao florescimento de uma nova, sutil “micro-narração” da intimidade, da fragilidade, do agora, da empatia, da companhia, que evita qualquer forma de teatralidade heróico-excêntrica”³. Significativamente, quase a confirmar que é exatamente o peso da tradição a dificultar uma produção excessivamente convencional, o lugar da narrativa parece ter-se deslocado para obras que utilizam uma linguagem mais claramente contemporânea, como é o caso das instalações (pode ser considerada emblemática, nesse sentido, a obra de Ilya Kabakov), das performances em geral, e das próprias derivas. No caso das derivas, mais especificamente, o ato de andar, que na maioria dos casos não visa nenhum objetivo prático, até demanda alguma forma de explicação: cria, por assim dizer, o espaço e a necessidade para um relato. Os vários meios que os artistas podem utilizar para transmitir a ação realizada ou, em alguns casos, apenas planejada, isto é, fotos, vídeos, anotações, objetos encontrados ou uma combinação disso tudo, nada mais são, de fato, que relatos, versões atualizadas de *topoi* literários como o conto de viagem ou de investigação. É extremamente fascinante e iluminante, desse ponto de vista, notar a frequência com que esses relatos tangenciam o universo literário, em muitos casos inspirando contaminações riquíssimas.

Um dos artistas que melhor exemplificam a proximidade dos universos artístico e literário, no que diz respeito às derivas, mas não exclusivamente a elas, é sem dúvida o americano Vito Acconci, que começou como poeta, migrou para o campo da prática artística e mais recentemente abriu seu próprio escritório de arquitetura, cujos projetos exploram a importância e influência da arquitetura na construção das relações sociais. Exemplar de um percurso relativamente frequente entre os artistas ativos nas últimas décadas, que desemboca no abandono ou suspensão da produção artística para dedicar-se a atividades socialmente engajadas, a trajetória de Acconci é ainda mais significativa neste contexto, se pensarmos que a sua transição do universo poético para o artístico se deu exatamente com a realização de uma obra entre as mais inspiradoras no universo das derivas. Seus famosos *Following pieces*, realizados no final dos anos 1960, consistiam em relatos escritos das ações realizadas em Nova York, ao longo de vinte e três dias, durante os quais Acconci escolheu ao acaso na rua e seguiu uma pessoa diferente (e desconhecida) a cada dia, até ela desaparecer. A ação podia se encerrar em poucos minutos, caso a pessoa entrasse, por exemplo, num carro, ou durar várias horas, caso ela fosse

ao cinema ou comer em um restaurante. Os registros das ações eram enviados por Acconci para vários membros da comunidade artística local. Concebidos com o propósito de criar material para seu trabalho poético e literário, os *Following Pieces* instauram imediatamente uma rede de relações com o universo artístico, tanto retrospectivamente, já que se inserem na linhagem de derivas surrealistas, dada e depois situacionistas⁴, como prospectivamente, já que engendrariam uma plethora de obras relacionadas ao longo das décadas seguintes. Para a sua instalação *The Secret Traces*⁵, por exemplo, o fotógrafo italiano Francesco Jodice recupera o núcleo da proposta de Acconci, mas invertendo algumas de suas características principais: se as ações de Acconci tinham lugar na “sua” Nova York, Jodice as realiza em cidades estrangeiras, onde ele nunca esteve antes: o ato de seguir é, aqui, uma maneira de penetrar imediatamente no cotidiano da metrópole, não como turista mas quase como um residente: um jeito de se apropriar da realidade do lugar. Por outro lado, como é evidente, essa apropriação se dá num nível apenas superficial, epidérmico: o artista repete os itinerários de um cidadão da metrópole na qual acaba de chegar, mas essa emulação acaba evidenciando sua condição de estrangeiro, exatamente como a comparação com as ações de Acconci acaba evidenciando, mais do que as analogias, as diferenças. Além disto, as pessoas seguidas por Jodice sabem que vão ser seguidas, mesmo sem saber quando, já Acconci as escolhia ao acaso, na rua, sem razões aparentes. Vale a pena apontar para essas diferenças, sutis mas extremamente relevantes, porque permitem estabelecer uma rápida, e naturalmente parcial, genealogia das estratégias de cada um dos dois artistas, relacionando suas obras com as de outros artistas, apontando assim para o caráter eminentemente rizomático (para usar outro conceito central na filosofia da pós-modernidade) da produção contemporânea. As analogias apontadas entre Acconci e Jodice, e entre cada um deles e vários outros, como veremos, e ainda com exemplos literários, devem ser entendidas aqui como apenas metonímicas, isto é, como a ponta do iceberg que indica a imensidade submersa das relações entre obras. Em *The Doppelgänger*⁶, Francis Alÿs escolhe pessoas parecidas com ele, mas desconhecidas e ignaras, e as segue até suas maneiras de andar e o ritmo de seus passos coincidirem, quase se sobrepondo, com os do transeunte escolhido. A francesa Sophie Calle, por sua vez, também seguiu desconhecidos encontrados na rua, chegando, em sua célebre obra *Suite vénitienne* (1980), a sair de Paris e ir até Veneza para levar a cabo uma perseguição. O próprio *incipit* da descrição que a artista faz da obra é extremamente literário: “ao longo de meses segui estranhos na rua. Pelo prazer de seguí-los, não porque me interessassem particularmente. Os fotografava sem que eles

soubessem, anotava seus movimentos, e finalmente os perdia de vista e esquecia deles. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem, de quem perdi o rasto em poucos minutos, no meio da multidão. Aquela mesma noite, por coincidência, ele foi me apresentado numa inauguração. Durante a nossa conversa, me disse que estava planejando uma viagem a Veneza...”⁷. Mas o trabalho da artista francesa que fecha este círculo de relações, em que o perseguido, como na obra de Francesco Jodice, sabe que será vigiado, é *La Filature* (1981), em que a mãe da artista, a pedido dela, contrata um detetive para que a siga, e faça relatórios detalhados de suas atividades⁸.

Esse breve e parcial excursus demonstra a riqueza do tema, e sua intrínseca relação com o universo literário, o que reforça a tese de que obras deste tipo são, mais do que os gêneros tradicionalmente ligados à narrativa, as verdadeiras depositárias da tradição artística que tinha no seu cerne o ato de contar histórias. Se, no caso de Acconci, essa relação poderia ser definida como ontológica, por ser intrinsecamente ligada à sua formação de poeta, é interessante ressaltar como os *Following Pieces* estão entre as obras, seja literárias ou artísticas, em que o autor se entrega com mais liberdade ao prazer da narração, como se o ato de andar tivesse um efeito terapêutico, liberatório. A questão da confiabilidade e pertinência dos registros de ações concebidas como atos físicos e pessoais será tratada com maior profundidade nos próximos capítulos, mas pode valer a pena lembrar aqui o caso de Allan Kaprow, considerado o inventor do *happening*, que chegou a banir de seus eventos a presença dos fotógrafos, mesmo sem abrir mão da fotografia. Perseguindo seu ideal de ações levadas a cabo sem um público, mas exclusivamente por e para participantes, Kaprow permitia que apenas quem estivesse participando da ação tirasse foto. Além disso, em muitos casos ele organizava, sucessivamente ao *happening*, encontros dos participantes, para que pudessem discutir suas experiências, e os relatos do evento passavam a constituir a sua documentação⁹. Muito além desses casos específicos, é legítimo afirmar que a maioria das derivas e ações examinadas neste tese buscam de maneira consciente e metódica um diálogo direto com a literatura, o que corrobora a tese de uma ambição latente desse gênero à criação de uma narrativa, o que Thierry Davila define como “inserir uma fábula na rapidez da metrópole”¹⁰. Se o próprio título da ação de Alÿs citada anteriormente, *The Doppelgänger*, remete ao tema do sósia, do duplo de si, que poderia lembrar, por exemplo, *O parceiro secreto*, de Joseph Conrad, para ficar apenas no âmbito de literatura relacionada a viagem e deslocamentos, a referência imediata para todas essas obras é o conto de Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, em

que o narrador segue, ao longo de um dia e uma noite, um desconhecido transeunte¹¹, até chegar à conclusão de que nunca irá realmente conhecê-lo. A ideia de um deslocamento, aleatório ou aparentemente aleatório, que está no cerne do próprio conceito de deriva, é também recorrente em obras mais recentes, como *Rayuela*, de Julio Cortázar, que além de contar as *flâneries* de Horácio Oliveira e “la Maga” por Paris, é em si já um convite à deriva e ao desvio, ao ser constituído por 155 capítulos que podem ser lidos, segundo as instruções do próprio Cortázar, tanto sequencialmente como em base a um *Tablero de direcciones* que instaura outra ordem, pulando de um capítulo para outro¹². Ou ainda vários contos de Borges, como o extraordinário *La Muerte y la Brujula*, em que o protagonista¹³ segue os indícios deixados para o que seria seu assassino, construindo a partir deles um mapa imaginário, uma cartografia psicogeográfica que o levaria à sua própria morte, não sem antes ter explicitado ao assassino, através de uma frase memorável, como mais do que a morte iminente o preocupava essa construção fictícia, uma entre milhares passíveis de serem imaginadas: “-No seu labirinto sobram três linhas – disse por fim. –Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha tantos filósofos se perderam que bem pode nela se perder um mero detetive. Scharlach, quando noutro avatar o senhor me caçar, finja (ou cometa) um crime em A, logo um segundo crime em B, a oito quilômetros de A, em seguida um crime em C, a quatro quilômetros de A e de B, na metade do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a dois quilômetros de A e de C, de novo na metade do caminho. Mate-me em D, como agora vai me matar em Triste-Le-Roy”¹⁴. Para acabar esse breve percurso literário, é imprescindível citar ainda o escritor americano Paul Auster. Em primeiro lugar pelo conto *Cidade de vidro*, incluído na *Trilogia de Nova York*, em que mais um detetive descobre que os passos da pessoa que ele segue são cuidadosamente planejados, para escrever, se traçados num mapa da cidade, a frase *A Torre de Babel*¹⁵, mas também ou principalmente, porque o personagem de Maria, em sua novela *Leviathan*, é abertamente inspirado na própria Sophie Calle, e como ela segue desconhecidos nas ruas. E a confirmar quão intrincada e estreita é a relação entre o universo artístico e o literário, pelo menos no que diz respeito ao campo específico das derivas, alguns anos depois de se tornar personagem de um livro de Auster, Sophie Calle convidou o escritor a inverter o jogo, isto é, a criar uma personagem a quem depois a artista se encarregaria de dar vida. O resultado é *Gotham Handbook*, em que Auster imagina as obras que Calle irá realizar, e ela inclui relatos de como realizou essas e também algumas das obras que Auster tinha imaginado para a Maria de *Leviathan* e que, na época, ela ainda não tinha realizado.

A partir, pelo menos, do conto de Edgar Allan Poe, a metrópole constitui um universo imensamente rico e estimulante, em perene metamorfose, cativante, cheio de mistério e fascínio, reservatório inexaurível de histórias, equivalente contemporâneo do bosque em que se perderam ao longo de vários séculos os protagonistas de tantos contos e fábulas. A referência ao bosque e às fábulas, inclusive, está longe de ser casual: retomando uma frase famosa de Walter Benjamin, poder-se-ia dizer que “não achar o caminho numa cidade pode ser desinteressante e banal. Requer apenas ignorância. Mas se perder numa cidade – como alguém poderia se perder numa floresta – requer outro tipo de preparação”¹⁶. Por sua vez, a proximidade com o universo dos contos de fadas, isto é, de um dos arquétipos narrativos de quase todas as sociedades, aflora em obras como *Fairy Tale* (1998), uma das performances mais conhecidas de Francis Alÿs, que nessa ocasião caminhou pelas ruas de Estocolmo vestindo um casaco de lã de onde uma linha, presa no ponto de onde o artista tinha saído, ia se desenrolando, até desfazê-lo completamente. O rastro de lã que, praticamente invisível no caos da cidade, marca o itinerário do artista, é uma evidente referência às migalhas deixadas por Hansel e Gretel (João e Maria na tradução portuguesa) para achar o caminho de volta para casa. Se a referência é ressaltada pelo próprio título da performance, *Fairy Tale* difere da fábula imortalizada pelos irmãos Grimm no detalhe significativo que o artista não parece ter nenhuma intenção de voltar atrás, de reencontrar os seus passos. Analogamente, Alÿs sabe que o rastro que ele deixa, o traço sutil e evanescente de um desenho que perpassa a cidade, e que poderia ser apreciado apenas por Deus ou pelos pássaros (talvez os mesmos que na fábula comiam as migalhas das crianças), é fadado ao desaparecimento, a ser absorvido pela cidade pulsante, e é no fundo à própria cidade que a performance se destina. Em âmbito brasileiro, a ação *Cadarço* (2002), em que Marcius Galan se deslocava, ao longo de algumas horas, um pequeno passo atrás do outro, cada vez percorrendo apenas a distância que, na galeria de onde ele tinha saído, uma máquina que criava o cadarço de seu sapato lhe permitia, parece fornecer uma espécie de contraponto de *Fairy Tale*. Se, nesse último caso, não existe uma referência direta ao universo literário, é evidente que, como na enorme maioria das obras que envolvem um movimento, e que devem, portanto, ser inscritas no âmbito das *novas derivas*, nos deparamos com um acontecimento que pode ser relatado de maneira convencional. Nesse sentido, as obras de Francis Alÿs, a performance de Marcius Galan e, em geral, os trabalhos de todos os artistas caminhantes, vão de alguma maneira na contramão da tendência dominante na produção contemporânea, que renuncia programaticamente a qualquer narrativa.

O próprio Alÿs, enfatizando quanto um dos objetivos declarados do seu trabalho seja reabrir um espaço para o conto, tem declarado que “se o roteiro responde às expectativas e atende as preocupações de uma sociedade em dado momento e lugar, converter-se-á num *relato*, que poderá sobreviver ao sucesso mesmo, e transcender a sua natureza histórica”¹⁷. Considerando a natureza extremamente engajada, do ponto de vista sócio-político, de algumas ações de Alÿs, pode ser interessante comparar esse desejo de que o evento se torne “relato” com a nota análise de Michel de Certeau, que, ao tentar desenvolver uma “teoria das práticas”, falava em “narrativização das práticas”¹⁸, conceito naturalmente muito próximo, ou pelo menos curiosamente relacionado, com a ideia das *derivadas* como práticas que recriam um espaço para a narrativa. Certeau afirma ainda que “uma teoria do relato é indissociável de uma teoria das práticas, como a sua condição ao mesmo tempo que sua produção”¹⁹, ideia que acaba por “restituir importância *científica* ao gesto tradicional que sempre *narra* as práticas”²⁰, ou seja, o fato do conto, da narração que se sobrepõe à prática, tornando-a conhecida, ser dessa indissociável, é algo evidente, ontológico, por assim dizer, em se tratando do âmbito do que ele antes chamou de um “um terreno onde não há mais discursos”²¹. Pode valer a pena ressaltar, porém, que a narração à qual Certeau se refere é uma narração plana, coloquial, que consegue ou se obriga a ficar presa às coisas, aos objetos, até aos caminhos, poderíamos dizer aqui. Eis, naturalmente, o recurso frequente à tautologia, que é quase uma outra maneira de afirmar a recusa da meta-fisicidade de Wittgenstein (“não dizer nada além do que pode ser dito”), mas que também deixa evidente quanto “o que pode ser dito” não é tudo, sobra sempre algo para se tentar apreender.

E esse “algo” que sobra é o que gera a fábula, a narração que consciente e programaticamente se afasta do coloquial, do real e do realismo, atendendo dessa forma uma outra necessidade, uma outra demanda. Ainda nas palavras de Alÿs: “assim como as sociedades altamente racionalistas da Renascença sentiram a necessidade de criar utopias, nós, em nosso tempo, precisamos criar fábulas”²². A obra da artista canadense Janet Cardiff (que trabalha frequentemente em colaboração com o marido George Bures Miller) exemplifica de maneira paradigmática essa aspiração à construção de um universo fantástico, que nas obras de Alÿs e vários outros é apenas sugerida, através de um *corpus* de trabalhos bastante coeso, e que inclui desde instalações até obras em que o deslocamento, da própria artista durante a preparação da obra, e sucessivamente dos espectadores/fruidores, é parte integrante do conceito. Na obra apresentada na 24ª

Bienal de São Paulo, *Drogan's nightmare* (1998), parte da série *Walks*, Cardiff conduzia o espectador praticamente pela mão, através de um texto gravado e disponível em *walk-man*, fazendo-o perambular pelo espaço da Bienal, até sair do prédio e adentrar o parque Ibirapuera. O texto narrado era construído de maneira a enredar o espectador “numa trama que o leva tanto a uma curta viagem ao interior do parque como ao interior dos personagens”²³. Em outras palavras, o espectador mergulha num universo alternativo, e caminha literalmente por ele da mesma forma e ao mesmo tempo em que se desloca pelo mundo real do prédio da Bienal e do parque. A sobreposição das duas realidades se dá exatamente graças ao movimento: a constante menção, no texto narrado, a elementos reais que o espectador encontra em seu caminho, reforça a estranha sensação de realismo e credibilidade, em alguns momentos absolutamente surpreendente, de algo que é, clara e abertamente, uma ficção. Para que essa sobreposição funcione, inclusive, a narradora pede para o ouvinte ajustar seu passo ao ritmo dos saltos dela, que podem ser ouvidos claramente, numa estratégia que permite relacionar, mesmo que de maneira transversal, essa obra com a linhagem da “perseguição” analisada anteriormente, e mais especificamente com o *Doppelgänger* de Francis Alÿs, que também tem como ponto de partida a sincronização dos passos.

Se as obras e as referências literárias analisadas até aqui são essencialmente urbanas, é importante ressaltar que o campo expandido das derivas inclui também experiências que ultrapassam os limites da cidade, a partir pelo menos da célebre ação de André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac, que em 1924 deambularam vários dias sem rumo, a partir de uma cidade (Blois) escolhida ao acaso num mapa da França. Mais do que as longas jornadas de Richard Long e Hamish Fulton, para quem, no fundo, o ato de andar e a relação do homem com a natureza são tautológicos e auto-explicativos, e refutam portanto de maneira bastante radical a construção de uma sobre-estrutura narrativa, limitando-se apenas a descrever, da maneira mais neutra e objetiva possível, a ação realizada²⁴, pode valer a pena analisar aqui algumas obras que remetem direta ou indiretamente a outras obras, tanto artísticas como literárias ou cinematográficas, ou ainda a personagens reais ou fictícios. Alguns filmes de Tacita Dean, por exemplo, lidam de maneira densa e poética com a figura do artista holandês Bas Jan Ader²⁵ pelo viés do livro *The strange last voyage of Donald Crowhurst*²⁶, história do velejador que, no outono de 1968, zarpou da Inglaterra para participar, a bordo do trimarã Teignmouth Electron, por ele mesmo projetado e construído, da primeira regata em solitário a dar a

volta ao mundo. Durante alguns meses, através de esporádicas comunicações via rádio nas quais informava a sua posição, que o colocaria na liderança da regata, Crowhurst catalisou a atenção do país, que já preparava uma acolhida triunfal quando o Teignmouth Electron parou improvisadamente de se comunicar. Meses depois, o trimarã seria encontrado, navegando placidamente, sem rastro do seu construtor. Hoje em dia, o que sobra do barco pode ser visto numa praia da ilha Cayman Brac, onde Tacita Dean o filmou, culminando uma pesquisa de anos sobre o velejador, o barco, e suas relações com a produção de vários artistas contemporâneos, entre eles o próprio Bas Jan Ader. Diretora de alguns filmes de rara beleza, Dean é também a autora de uma obra bastante intrigante, em que registra a tentativa, fracassada, de encontrar os restos de outra obra mítica: a *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson. Veremos mais adiante como, principalmente do ponto de vista da crítica feminista, a *Land Art*, caracterizada por intervenções violentas e gigantescas, situa-se no polo oposto ao das derivas, mas é interessante notar aqui, nem que seja apenas de passagem, como, apesar dessa contraposição, obras como a *Spiral Jetty* também precisam de uma narrativa. O crítico americano Craig Owens, ao falar especificamente dessa obra, afirma: “porque onde existe realmente a *Spiral Jetty*, a não ser no film feito por Smithson, nos relatos publicados por ele, nas fotografias que acompanham os relatos e os vários mapas, diagramas, desenhos, etc., que ele produziu sobre o assunto? Inapreensível de perto, a forma espiralada da *Jetty* pode ser intuída apenas à distância, a e a distância consegue-se frequentemente impondo um *texto* entre o observador e o trabalho”²⁷. Às dificuldades enumeradas por Owens, caberia ainda acrescentar o fato que a imensa construção de Smithson no lago salgado (Great Salt Lake), no Utah, fica submersa por longos períodos, quando o nível do lago sobe, e suas aparições são bastante imprevisíveis, além do acesso ao sítio onde ela está situada ser precário e complexo²⁸. Na obra da Tacita Dean (*Trying to find the Spiral Jetty*, 1997), a procura pela *Spiral Jetty* transforma-se numa espécie de deriva, em que o resultado da busca acaba sendo apenas acessório: a grande espiral semi-submersa não será achada, e a deriva chegará ao fim sem um instante culminante e sem nenhum resultado tangível, o que reforça sua proximidade com a estratégia da maioria das obras que envolvem um movimento. A jovem artista estadunidense Lisa Tan adota uma estratégia de alguma maneira complementar à de Tacita Dean na sua série *The Baudelaire Itineraries* (2007). Vale a pena citar a descrição que a própria artista faz de seu trabalho: “Criei itinerários de viagem para ver obras de arte relatadas nas notas de rodapé das críticas de Charles Baudelaire ao Salão de 1846. (...) A série analisa a maneira como a arte é vivenciada e

como nosso entendimento do mundo é sempre filtrado através da história da representação. Cada trabalho é baseado numa única página extraída da crítica de Baudelaire. (...) Por exemplo, o itinerário baseado na crítica de Baudelaire do Salão de 1846, pág. 89, propõe um voo de Nova York para Londres, para ver um trabalho de arte pertencente à Wallace Collection, de autoria de Sir Joshua Reynolds, e a leitura de dois livros: uma pequena história de E.T.A. Hoffman sobre um cão falante, e a novela de Madame de Staël intitulada *Corinne ou a Itália*²⁹. É difícil pensar numa obra mais claramente psicogeográfica, com a sua sobreposição de realidade e ficção, e a constelação de alusões e relações que ela sugere, se pensarmos, por exemplo, que Baudelaire foi o “inventor” da figura do *flâneur*, que seria no fundo o único a poder percorrer os itinerários propostos por Tan; ou ainda que nos textos do Baudelaire ele imagina um museu, ou uma exposição, com pinturas e gravuras das mais diversas origens, que ele aproxima e compara, e que é essa ficção que Tan convida a transformar em realidade, fornecendo as instruções de viagem. Mas o empenho e o método da Tan, por outro lado, também apontam para uma dedicação que contradiz a ataraxia inabalável dos *flâneurs*, aproximando-a, como boa parte dos artistas caminheiros, ao modelo do *stalker*. Literalmente, o *stalker* é o caçador, furtivo e silencioso, que persegue a sua caça, enquanto o *flâneur* entrega-se de maneira aparentemente passiva ao fluxo da cidade, mergulhando nele e exaltando-se nessa entrega a um ritmo completamente diferente daquele acelerado e sempre atarefado do burguês. O escritor e cineasta inglês Iain Sinclair, um dos mais agudos e prolíficos representantes da corrente psicogeográfica em atividade, descreve perfeitamente essa diferença: “O conceito de ‘strolling’, de vagar sem rumo pela cidade, do *flâneur*, tinha sido superado. Tínhamos entrado na era do *stalker*; viagens feitas com um propósito – com os olhos bem abertos e sem compromissos. O *stalker* era nosso modelo: caminhadas com um objetivo, sem perder tempo, sem vagar. (...) O *stalker* é um caminheiro que (...) sabe onde está indo, mas não sabe por que, ou como”³⁰.

Em outros casos, a ideia da narrativa aflora a partir de uma longa e meticulosa acumulação de obras, que acabam funcionando como registros do tempo que passa, e das viagens dos artistas que as produzem. Neste sentido, e de maneira talvez contraditória com a sua evidente aspiração à objetividade absoluta, as vastas séries de fotografias em que Bernd e Hilla Becher registram e classificam as tipologias construtivas de reservatórios, alto-fornos e outros artefatos industriais já obsoletos, remetem às viagens dos autores, apontando para a inexorável passagem do tempo³¹. Paralelamente à história da

relativamente rápida transformação de uma sociedade de industrial em pós-industrial, ao longo das décadas as fotos dos Bechers, sempre em preto e branco, do mesmo tamanho e emolduradas do mesmo jeito, passaram a contar outra história, a dos artistas e de suas derivas, construindo uma quase imperceptível sobre-estrutura psicogeográfica. Algo parecido acontece nas fotografias da série *Seascapes*, de Hiroshi Sugimoto, que retratam todas, da maneira mais uniforme possível, um horizonte feito apenas de mar e céu. Tiradas em distintos lugares, mas praticamente indistinguíveis umas das outras, essas fotos atestam apenas o deslocamento do seu autor, a sua continua deriva à procura do mesmo. Analogamente, as frases lacônicas e quase *absurdas*³² escritas por On Kawara nos telegramas e cartões postais enviados dos quatro cantos do mundo aos seus amigos (por exemplo, *I am still alive* ou *I got up at...*) parecem apontar para o fato de que nada mais importa para além dessa deriva constante, cuja única finalidade é demonstrar, *tout court*, que a vida continua. Poder-se-iam citar ainda as fotografias tiradas ao meio-dia, independentemente do lugar do mundo onde ele se encontrar, por John Miller, que devem ser lidas da mesma forma: espelhos que refletem instantes de uma viagem, flashes de um itinerário fragmentado, cuja reconstrução, sem nenhuma real esperança de sucesso, poderia ser tentado a partir deles. O exemplo de John Miller nos impõe apontar mais uma vez para a proximidade com a literatura, nesse caso uma literatura já transposta para outra mídia, isto é, para o cinema do filme *Smoke* de Wayne Wang³³, cujo protagonista tira há quatorze anos, todo dia à mesma hora, uma foto da rua em frente à sua tabacaria. Esses últimos exemplos, em contradição apenas aparente com o exposto até aqui, parecem apontar para um além, para uma explicação que não pode ser verbalizada, que fica além do tangível.

E além, cabe acrescentar, do previsível: praticamente todas as obras que envolvem um movimento, de fato, lidam, seja direta ou indiretamente, com a questão do acaso, cuja relevância na produção contemporânea em geral é, de resto, fundamental³⁴. Como vimos, o próprio *incipit* de muitas derivas é arbitrário ou casual, quase a escancarar sua função de mero pretexto: é o que acontece, por exemplo, tanto nos contos de Auster quanto nas perseguições de Vito Acconci e Sophie Calle, ou no roteiro criado por Jorge Macchi, quebrando um vidro sobre um mapa de Buenos Aires e seguindo-lhe as rachaduras. É o que vemos nas folhas de papel jogadas ao vento para dar início às aventuras dos protagonistas de *Les Mohicans de Paris*, de Alexandre Dumas, ou ainda os pedaços de uma foto rasgada, que Antoine Doinel recompõe em *L'amour en fuite*, de Truffaut...

Evidentemente, cada história tem seu equilíbrio e suas razões de ser, mas uma visão de conjunto inspira a consideração de que talvez todas elas compartilhem de uma mesma postura em relação ao seu significado mais profundo, instigando a suspeita de que, no fundo, o que interessa não é o que está sendo contado, mas o fato mesmo de estar contando algo. E a importância do acaso, evidentemente, não se reduz ao início das histórias: as fotografias tiradas por John Miller ou pelo personagem de *Smoke*, por exemplo, poderiam ser enquadradas na categoria dos que Guy Debord definiu como “encontros possíveis”: “o indivíduo é solicitado a se apresentar sozinho em determinada hora e lugar que lhe são marcados. Ele está liberado do ônus desagradável do encontro corriqueiro, já que não tem de esperar por ninguém...”³⁵ À mesma categoria, evidentemente, pertencem obras como *Duett*, uma performance concebida e realizada por Francis Alÿs em 1998, que consistia em ter duas pessoas se procurando por Veneza, cada uma carregando uma metade de uma tuba, apenas para montar o instrumento e tocar uma única nota quando finalmente se encontrassem. A partir, pelo menos, das célebres experiências de John Cage, que considerava os incontroláveis ruídos do ambiente parte integrante das suas composições, o acaso constitui uma matéria prima da produção artística, mas é evidente que, no âmbito específico das derivas, o deslocamento, e portanto o contato direto com o mundo, amplificam o seu peso específico. O fato da ação ser imprevisível torna ainda mais imprescindível, de resto, a narração dos acontecimentos: o caminho de um trem por um trecho retilíneo e plano, evidentemente, não estimula nem requer um conto como, por exemplo, uma jornada perigosa por uma floresta escura... Por outro

lado, se essas obras reconfiguram um espaço para a narrativa no âmbito da produção artística contemporânea, um espaço em que é ainda possível contar uma história e narrar de forma poética um acontecimento, ao mesmo tempo insistem na impossibilidade de desvendar todos os mistérios. Por que tirar fotos, todos os dias à mesma hora, num mesmo lugar ou ao redor mundo? Por que enviar cartões postais que não dizem, a rigor, nada³⁶, ou viajar de Nova York para Londres para ver um quadro e ler dois livros? Por que seguir pessoas desconhecidas pela rua? Por que deixar rastros invisíveis e efêmeros pela cidade? Não existem respostas unívocas. No fundo, é exatamente no que carrega de misterioso que a obra de arte se assemelha à própria metrópole, esse universo a ser percorrido e vivenciado, mas que não pode nunca ser relatado ou dissecado de maneira objetiva. Nesse sentido, o único caminho possível numa discussão teórica seja talvez limitar-se a refletir sobre como as obras e os mitos se perseguem, tangenciando-se até em seus aspectos mais prosaicos, percorrer os lugares onde os caminhos se cruzam, os fios se emaranham e se embaralham, tudo parece remeter a outra coisa, e fica evidente que a meta é o próprio caminho. Talvez não haja, mesmo, nenhum sentido em procurar significados escondidos nas coisas: não por acaso, Francisco Calvo Serraller, escrevendo sobre Richard Long, lembra como o artista “gosta de comparar a simplicidade de seu trabalho ao personagem de Samuel Beckett, Molloy, que guardava no bolso umas pedras, e se contentava de girá-las para frente e para trás, sem outras explicações”³⁷. Das pedras de Molloy às de Hansel e Gretel, e delas ao fio de lã de Francis Alÿs é apenas um passo, ou talvez uma caminhada, mas não muito longa...

NOTAS

- 1 BORGES, 2007 (2), pág. 146.
- 2 Ver LYOTARD, 2002.
- 3 HEGYI, 2008, pág. 234: “l’eroismo e la malinconia o l’ironia senza fine, sovversiva, e l’estremismo esaltato, autodistruttivo dell’epoca della perdita delle “grandi narrazioni”, che hanno legittimato il progetto del Moderno a partire dal XVIII secolo, negli ultimi anni sono stati sottoposti a revisione, con calma e senza pathos, portando alla fioritura di un nuovo genere di sottile “micro-narrazione” dell’intimità, della fragilità, dell’immediatezza, dell’empatia, della compagnia, che evita ogni forma di teatralità eroico-eccentrica”.
- 4 Pode-se falar de autêntica linhagem no sentido que, para além das evidentes diferenças na *Weltanschauung* de cada movimento, suas derivas eram sempre caracterizadas pela escolha aleatória, ou de qualquer maneira independente do artista, do caminho a ser trilhado.
- 5 Concebida e iniciada em 1998, a série foi apresentada, como instalação, em 2002, na XX Triennale di Milano.
- 6 Trata-se de uma ação levada a cabo em vários lugares, por exemplo na Cidade do México, em 1998, e em Istambul, em 1999, sempre com as mesmas características.
- 7 Sophie Calle, *Suite vénitienne* / Jean Baudrillard, *Please follow me*, Paris, Éditions de l’Étoile, 1983, agora em IVERSEN, 2010, pág. 164: “for months I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movement, then finally lost sight of them and forgot them. At the end of January 1980, on the street of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice”.
- 8 Pode valer a pena ressaltar como a proximidade entre o artista andarilho, o *flâneur* e o detetive constitua, em si, um motivo quase clássico: já Walter Benjamin, em seu ensaio sobre Baudelaire, falava em transformação do *flâneur* em detetive (citado em DAVILA, 2002 pág. 62).
- 9 Ver BUSKIRK, 2003, pág. 219-220.
- 10 DAVILA, 2002, pág. 115: “insérer une fable dans la vitesse de la mégapole”.
- 11 Que Benjamin, analisando o conto de Poe em seu ensaio sobre Baudelaire, considerava ser a própria personificação do *flâneur*.
- 12 Evidentemente, o fato do próprio autor sugerir duas leituras para uma única obra inspira o leitor a criar seus próprios percursos.
- 13 O detetive Lönnrot, de quem Borges diz que “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin”, definição lapidária como muitas do autor argentino, que neste contexto nos permite imaginar mais uma ponte invisível, que une Borges a E.A. Poe, e *La Muerte y la Brújula* a *The Man of the Crowd*.
- 14 BORGES, 2007 (1), pág. 135.
- 15 A pergunta, que Auster deixa sem resposta, de quem poderia ter lido a escrita, se não o detetive que é o único a seguir o transeunte/escritor, tenha sido talvez respondida, *avant la lettre*, pelo próprio Borges, no trecho do conto *Espelho dos enigmas* citado na epígrafe deste capítulo.
- 16 BENJAMIN, Walter, *A Berlin Chronicle*, citado em COVERLEY, 2006, pág. 63: “not to find one’s way in a city may well be uninteresting and banal. It requires ignorance – nothing more. But to lose oneself in a city – as one loses oneself in a forest – that calls for quite a different schooling”.
- 17 ALYS/MEDINA, 2005, pág. 25: “Si el guión responde a las expectativas y atende las preocupaciones de una sociedad en cierto momento y en cierto lugar, se convertirá en un relato que podrá sobrevivir al suceso mismo y trascender su naturaleza histórica”.
- 18 CERTEAU, 1994, pág. 152.
- 19 IBIDEM, pág. 153.

- 20 IBIDEM.
- 21 IBIDEM, pág. 131.
- 22 ALÿS, Francis, citado, sem especificar a fonte, em FALLEIROS, 2007.
- 23 MESQUITA, 2000.
- 24 Uma frase lapidária de Hamish Fulton, em particular, resume bastante bem essa postura: “Isso é o que fiz e onde o fiz” [“This is what I did and where I did it”] (citado em RICHARDS, 2002, pág. 13).
- 25 Para uma descrição mais detalhada da última viagem de Bas Jan Ader, ver o capítulo “A criação do nada”.
- 26 Nicholas Thmalin, Ron Hall, *The strange last voyage of Donald Crowhurst*, 1970. Um exemplar deste livro foi encontrado pela viúva de Bas Jan Ader, alguns meses após o desaparecimento do artista, em seu escritório.
- 27 Craig Owens, “Earthwords”, in BRYSON, Scott, KRUGER, Barbara, TILLMAN, Lynne e WEINSTOCK, Jane, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, L.A., 1992, agora em DOHERTY, 2009, pág. 37, (itálicos do autor): “For where else does the Jetty exists except in the film which Smithson made, the narrative he published, the photographs which accompany that narrative and the various maps, diagrams, drawings, etc., he made about it? Unintelligible at a close range, the spiral form of the Jetty is completely intuitable only from a distance, and that distance is most often achieved by imposing a text between viewer and work”.
- 28 No site oficial <<http://www.spiraljetty.org/>>, as detalhadas e longas instruções para (tentar) chegar até a Spiral Jetty são um implícita declaração da complexidade da tarefa, que acabou virando, em si, uma ação quase mítica entre os amantes da arte. Ver, por exemplo, ISRAELI, 2002.
- 29 Ver <www.lisatan.net>: “I have created travel itineraries to see works of art referenced in the footnotes of Charles Baudelaire’s review of the Salon of 1846. (...) The series explores how art is experienced and how our understanding of the world is always filtered through the history of representation. Each work is based on a single page taken from the Baudelaire Review. (...) For example, Itinerary Based on Baudelaire’s Review of the Salon of 1846, p. 89, proposes a trip to fly from New York to London to see one work of art at the Wallace Collection by Sir Joshua Reynolds, and read two books: an E.T.A. Hoffman short story about a talking dog, and a novel by Madame de Staël titled Corinne or Italy”.
- 30 SINCLAIR, Iain, *Lights out for the territory*, Granta, Londres, 1997, pág. 75, citado em COVERLEY, 2006, pág. 120: “The concept of ‘strolling’, aimless urban wandering, the flâneur, had been superseded. We had moved into the age of the stalker; journeys made with intent – sharp-eyed and unsponsored. The stalker was our role-model: purposed hiking, not dawdling, nor browsing. (...) The stalker is a stroller who (...) knows where he is going, but not why or how”.
- 31 A proximidade das preocupações e dos interesses dos Bechers com os de artistas mais diretamente ligados às derivas, é implicitamente confirmada pela experiência de uma “ida a campo” conjunta, do casal alemão e de Robert Smithson, relatada em LINGWOOD, 2002.
- 32 No sentido que bem poderiam ter sido extraídas de alguma peça teatral de Beckett, Ionesco ou outros representantes do que já foi batizado de “teatro do absurdo”.
- 33 Por sua vez baseado no conto *Auggie Wren’s Christmas Story*, de Paul Auster, e que em alguns momentos parece, de fato, mais literatura do que cinema.
- 34 Para uma análise bastante aprofundada da relevância do acaso na produção artística contemporânea, ver IVERSEN, 2010.
- 35 DEBORD, Guy, *Teoria da deriva*, agora em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 90.
- 36 Se alguém recebe um telegrama de On Kawara, é evidente que a única coisa que o remetente não precisaria acrescentar, é que está vivo.
- 37 CALVO SERRALLER, 1990, pág. 159.

A CRIAÇÃO DO NADA

Como a atividade do místico tem que terminar numa via negativa, uma teologia da ausência de Deus, uma aspiração à nuvem da ignorância no meio do conhecimento e ao silêncio para além da palavra, assim a arte tem que aspirar à anti-arte, à eliminação do “sujeito” (o “objeto”, a “imagem”), à substituição do acaso pela intenção, e à busca pelo silêncio. (...) Um novo elemento entra na obra e se torna seu elemento constitutivo: o apelo (tácito ou explícito) para sua própria abolição – e, em última instância, para a abolição da própria arte.

SUSAN SONTAG ¹

Por que o vazio e não o espaço criado? Tem alguma coisa no vácuo e no vazio, que pessoalmente me interessa muito. Acho que não consigo tirar isso de meu sistema. Apenas o vazio. O Nada me parece a coisas mais poderosa do mundo.

ROBERT BARRY ²

Eu queria pintar o nada. Estava procurando alguma coisa que fosse a essência do nada, e foi isso.

ANDY WARHOL, sobre a escolha da lata de sopa Campbell's ³

Um homem empurra um bloco de gelo pelas ruas tórridas da Cidade do México. Esfregado contra o chão e aquecido pelo sol, o gelo vai se derretendo, até desaparecer completamente: nesse momento a ação termina. *Paradox of Praxis* (1997), de Francis Alÿs, é paradigmática, quase didática na maneira em que tende exclusivamente ao nada, à criação de um vazio. Num pequeno texto de 2004, Alÿs inscreve essa estratégia no âmbito maior da sua reflexão sobre a aventura, densa de metáforas e possíveis interpretações, do Modernismo no México e, por extensão, na América Latina. Para o artista belga, o país oferece “o cenário até excessivamente familiar de uma sociedade que quer permanecer numa esfera de ação indeterminada para funcionar, e que precisa adiar qualquer contexto de operação formal para poder se definir em contraposição às imposições da Modernidade ocidental”⁴. O ponto nevrálgico da descrição de Alÿs é o adjetivo *indeterminado*, que delata a frequente ausência de foco nas estratégias latino-americanas, sejam elas políticas, sociais ou mesmo artísticas, e explica a necessidade de um atraso que poder-se-ia definir ontológico, enquanto intrínseco à própria natureza do continente. Daí o interesse pelo que o artista define como a *política do ensaio*, isto é, a repetição infinita de ações que nunca irão atingir seus objetivos, como na obra *The Rehearsal* (2001), em que um Volkswagen *Fusca* repete sem solução de continuidade suas tentativas, constantemente frustradas, de chegar ao topo de uma colina empoeirada e pobre, na periferia anônima da Cidade do México. Neste vagar obstinado rumo

ao nada, ao fracasso previsto de seus esforços, e para além tanto da referência explícita ao contexto latino-americano, quanto do âmbito específico das derivas, cabe identificar uma vertente fundamental da produção artística contemporânea: a aspiração ao nada, à dissolução, ao vazio⁵. O desejo, isto é, não apenas de não criar um objeto tangível, mas até, se possível, de criar algo apenas para testemunhar seu posterior desaparecimento.

Para alguns artistas essa questão, muitas vezes, como veremos, intrinsecamente ligada com a reflexão sobre a pertinência, necessidade e até legitimidade do registro, tornou-se central. Mesmo limitando-se apenas ao universo evidentemente restrito dos artistas caminheiros, o caso de Alÿs é exemplar, mas artistas tão diversos como o canadense Bill Vazan e o brasileiro (nascido em Portugal) Artur Barrio, entre muitos outros, mereceriam ser citados⁶. É a obra programática e coerentemente efêmera de Richard Long, contudo, a que com mais sutileza e pertinência aborda, há mais de quatro décadas, esse assunto. Desde o começo da sua carreira, o artista inglês, cujas obras instauram um diálogo profundamente poético com a natureza, negou-se metodicamente a deixar qualquer marca permanente na paisagem, contentando-se com criar eventos fugazes e efêmeros (*situações*, para usar o termo empregado tanto por Guy Debord e a Internacional Situacionista, quanto, em outro contexto, por Artur Barrio, para designar suas impactantes instalações/ações). É significativa, nesse sentido, a anedota segundo a qual uma de primeiras ações de Long, *Snowball Track* (1964), que consistia numa simples linha feita rolando uma bola na neve, e era naturalmente fadada a um rápido desaparecimento, teria lhe valido a expulsão do West of England College of Art, onde estudava, por sua teimosia em insistir em que fosse considerada uma obra de arte. Para Long, toda ação na natureza deve ser mínima e transitória, e as singelas esculturas de pedras ou madeiras improvisadas e fotografadas durante as suas caminhadas não têm qualquer ambição de sobreviver por muito tempo. Como já foi observado, essa atitude o coloca “no polo oposto aos artistas americanos agrupados sob a denominação *Land Art*”⁷, tanto pela escala em que cada um opera, quanto pela maneira de se relacionar, e interferir (ou não) na natureza. Trata-se, no fundo, de uma intervenção conceitual, que se contrapõe frontalmente à postura explicitamente violenta da *Land Art*. Nas palavras da crítica americana Lucy Lippard, essa violência seria assimilável a um estupro, enquanto “artistas conceituais (...), pouco dispostos a encher o mundo com mais objetos ou a “violentar a terra”, adotaram o mapa e as fotografias como substitutos evocativos das experiências diretas”⁸. Fotografias e mapas constituem, de fato, elementos funda-

mentais na prática de Long, pelo menos desde *A Line Made by Walking* (1967), uma das suas obras mais conhecidas e, significativamente, entre as primeiras a envolver de maneira explícita o ato de andar⁹. O único registro que resta da ação é a foto de um terreno baldio em que aparece nitidamente uma linha, evidentemente “desenhada” pelo artista indo e voltando várias vezes sobre a grama, até esmagá-la o suficiente para que a linha ficasse visível o tempo necessário a tomar a foto. Cabe imaginar que, em poucas horas, a grama se levantaria, apagando para sempre a linha. Através de uma ação aparentemente tão simples, Long apontava para questões conceitualmente complexas, como a da fugacidade da obra¹⁰, do valor do registro, que chega em muitos casos a ser considerado (ou confundido com) a própria obra, e ainda para o que Francis Alÿs, como vimos, definiria, décadas mais tarde, a *política do ensaio*. A ideia da própria deriva como ensaio permite aproximar as experiências contemporâneas à poética situacionista, para a qual as derivas constituíam o momento inicial de uma disciplina *in fieri*: o ato de andar era considerado a primeira etapa rumo à consolidação científica da psicogeografia, ao passo que funcionava como exercício participativo contra a apatia imposta pela sociedade do espetáculo. Apesar de não compartilhar o tom messiânico e a urgência dos escritos e dos filmes de Debord, é evidente que as experiências de artistas como Long ou, de maneira ainda mais contundente, Alÿs, guardam uma relação de afinidade com as ações situacionistas, enquanto ambas brotam de uma postura abertamente crítica em relação ao *status quo*, tanto do circuito artístico quanto da sociedade em geral.

A questão da incoerência, ou até do paradoxo, de se criar registros de obras que consistem apenas em ações, será tratada com maior profundidade mais adiante, mas pode ser útil, aqui, apontar para um aspecto determinante nessa discussão: qualquer relato ou registro de uma ação é, por sua própria natureza, parcial, já que condensa algo muito maior: uma ação com uma determinada duração no tempo e extensão no espaço, um desenvolvimento, um acúmulo de experiências. Se considerarmos que, a partir do final dos anos 1960, muitos artistas passaram a orientar suas práticas artísticas para a criação de *situações* a serem vivenciadas pelo público em primeira pessoa, isto é, fisicamente e com todos os sentidos, e não apenas esteticamente, torna-se evidente a fatal incompletude de qualquer registro. Em 1970, Artur Barrio realizou uma das suas ações mais célebres, *4 dias 4 noites*, que consistiu numa deriva solitária e alucinada, sem rumo nem objetivos pré-definidos, por vários bairros do Rio de Janeiro. No relato composto logo após a ação, o artista anunciava o desejo de escrever um *Caderno Livro*¹¹ de 400 pá-

ginas sobre a experiência, mas o que acabou produzindo é um caderno com as páginas completamente brancas, quase um ato de rendição ao silêncio, uma admissão da impossibilidade de se criar um registro que desse minimamente conta da carga dionisíaca e explosiva da ação. Um dos aspectos que certamente incomodava o artista é a consideração que o registro cria um *instante pregnante*, no sentido dado à expressão por G.E. Lessing em seu célebre ensaio sobre o *Laocoonte*¹², já que passa a ser o átimo que resume o evento inteiro. Isso é particularmente evidente no caso de registros fotográficos, mas vale também para vídeos ou relatos. A grande diferença em relação à pintura ou escultura clássica, alvos da análise de Lessing, é que numa ação como aquela levada a cabo por Barrio, ou qualquer outra deriva, não existem momentos culminantes: a própria ação, de regra, não visa a um objetivo prático, como a criação de um objeto ou uma obra, pelo menos não no sentido convencional desses termos. De certa maneira, o instante pregnante de uma ação, aquele que o registro deveria captar, é exatamente o mais anônimo, o mais banal: aquele que passaria, em condições normais, absolutamente despercebido. Apesar de não desfazer o nó górdio da intrincada relação entre ações artísticas e sua posterior apresentação através de registros, essas considerações contribuem para explicar a evidente banalidade da maioria das fotos, vídeos e relatos de derivas, e ratificam, como num silogismo inquestionável, sua aspiração ao nada: como a ação não é voltada para um fim, isto é, para a criação ou consecução de algo, a pobreza estética, quase o tédio de seu registro acaba dando conta exatamente dessa vacuidade, dessa ausência. Ou seja, o instante é pregnante, no sentido do Lessing, exatamente na medida em que ele não é em nada especial: condensa a falta de qualquer objetivo tangível que o ato de caminhar aspira, de maneira lúcida e clara, como um teorema, a demonstrar.

A evidência, defendida pela maioria dos artistas que operam nesse âmbito, de que o registro é apenas um simulacro, e não a obra, inspira também uma reflexão sobre o *tempo* dessas obras. Na sua análise da cidade nômade, Francesco Careri observa como ela existe apenas no presente, diferentemente do que acontece com as construções de civilizações sedentárias: “a cidade nômade não é um rastro do passado marcado como uma pegada sobre o terreno, mas um presente que, às vezes, ocupa os segmentos do território em que se dá o deslocamento; aquela parte da paisagem percorrida, sentida e vivenciada no *hic et nunc* da transumância”¹³. A cidade como a entendemos convencionalmente pressupõe um passado, é ela mesma rastro, evidencia desse passado, mas pode existir outra cidade, outro modelo de construção, como a arquitetura do presente,

altamente simbólica, que Careri atribui aos nômades¹⁴. Obras que consistem apenas no ato de andar, e que programaticamente se recusam a produzir algo que não seja um mero registro desse ato, funcionam de maneira análoga: existem apenas no tempo presente, no momento em que acontecem: não precisam de um passado, e não olham para o futuro. Vistos sob esse prisma, o próprio conceito de efemeridade, assim como a recusa à criação de objetos duradouros, parecem assumir uma importância relativa. E Richard Long, de fato, tem declarado: “Tenho de dizer que não estava interessado em fazer arte efêmera. Por isso, no caso de *A Line Made by Walking*, por exemplo, estava interessado em fazer uma obra de arte realizada com o ato de caminhar. O facto de ela ser efêmera foi apenas um resultado; não era o objetivo, nem a intenção”¹⁵. De maneira ainda mais radical, ações do coletivo italiano Stalker, do qual Careri foi um dos fundadores, consistem frequentemente em longas caminhadas de exploração e investigação pelos espaços *entre*, que indefinidamente marcam a passagem cada vez mais indistinta e evanescente entre a metrópole e o campo, isto é, de alguma maneira, entre um espaço do passado e um espaço do presente. Na maioria dos casos, essas derivas são propedêuticas a um engajamento profundo na salvaguarda do patrimônio (material ou imaterial) do lugar, através de ações sociais e culturais as mais diversas. Significativamente, um dos lugares privilegiados da reflexão/ação de Stalker são os terrenos baldios, espécie de bolhas de resistência no interior do espaço urbano onde cidade e campo se misturam e convivem. É interessante notar que esses espaços indefinidos têm atraído a atenção de vários artistas, desde Constant, que tinha insistido na relevância dos *terrains vagues* na concepção da New Babylon¹⁶, passando por Gordon Matta-Clark, que ao longo dos anos 1970 adquiriu várias áreas, por ele definidas *Fake Estates*, recortadas pela especulação imobiliária em Nova York, mas excessivamente pequenas para ter qualquer possível utilização comercial ou residencial, até a espanhola Lara Almarcegui, que os tem pesquisado em anos recentes em suas viagens por diferentes lugares do mundo, produzindo guias detalhados de cada um¹⁷.

O sentido vivo, quase aguçado, do presente, e da importância do ato, desvinculado de qualquer consideração prática sobre sua posterior fruição ou compreensão por alguém que não seja seu sujeito, aproxima, mais uma vez, o trabalho dos artistas caminhantes à matriz situacionista. A insistência situacionista na importância da *participação* nas derivas, de fato, não deixa de ser uma maneira de reafirmar a importância do ato, e a ontológica inutilidade de qualquer fruição mediada dessa ação. Como é sabido,

na visão de Debord (mesmo que essa teoria seja exposta, de fato, de forma acabada, num momento posterior ao da ênfase nas derivas¹⁸), ações como as derivas têm a função de libertar o sujeito da sua condição de mero espectador, isto é, de súcubo da sociedade do espetáculo, que abre mão de viver a vida, conformando-se com observá-la. Paola Berenstein Jacques tem observado como essa prática “participacionista” continue sendo, hoje em dia, um instrumento bastante coerente para se contrapor à sociedade do espetáculo, que dos anos da análise de Debord só tem aumentado seu poder¹⁹. Na leitura situacionista, a sociedade do espetáculo é paradigmaticamente monótona e tediosa, e a saída revolucionária que o movimento propõe, pelo menos na primeira fase de sua existência, é transformar a própria vida numa sequência de surpresas e emoções, a ser vividas intensamente através da criação de situações, e de uma (algo indefinida) “transformação urbana”. Por outro lado, poder-se-ia argumentar que se é a procura constante por entretenimento a instaurar a monotonia da sociedade do espetáculo, são as obras *monótonas* as que realmente se colocam como “contra” esse *status quo*, e não obras e teorias no fundo bastante românticas, como as situacionistas (prova disto, aliás, é o próprio fato de o situacionismo já ter sido suficientemente digerido e metabolizado pela sociedade do espetáculo). Significativamente, Berenstein Jacques nota ainda como o *flâneur* típico era, de acordo com a tradição, um burguês entediado, e os situacionistas parecem ter entendido perfeitamente esta contradição, apropriando-se da estratégia do *flâneur*, ao passo que tentavam se distanciar da ideia de monotonia²⁰.

Tédio, monotonia, banalidade: apesar da aparente ausência do debate crítico, esses conceitos possuem uma enorme relevância na produção artística do século XX, ao ponto de poder ser considerados centrais numa parcela expressiva dela, muito além do que diz respeito aos artistas caminheiros. Significativamente, o conceito de banalidade é fortemente presente na ação de Dada, levada a cabo de maneira bastante desastrada no dia 14 de abril de 1921, e que pode ser considerada a primeira experiência de deriva artística do século XX (e talvez da história). Primeira de uma série de várias (previstas, mas não realizadas), a deriva teria como objetivo a visita a alguns dos lugares “mais banais” da cidade de Paris. Para Careri, com Dada se dá a passagem “da representação do movimento para a sua prática no espaço real”²¹. É evidente, nisso, a proximidade com as derivas posteriores, com a insistência na ideia de participação e a recusa do mero papel de espectador, mas o dado que precisa ser ressaltado e colocado em perspectiva é exatamente a escolha de lugares “banais” como objeto da ação e do interesse dada. Para

Careri, “a cidade dadaísta é uma cidade da banalidade, que abandonou todas as utopias hiper-tecnológicas do futurismo. (...) As visitas aos lugares insulsos representam para os dadaístas uma maneira concreta de atingir a dessacralização total da arte, com o fim de chegar à fusão total de arte e vida, do sublime com o cotidiano”²². E portanto, “Paris será a cidade que por primeira vez se oferecerá como território ideal para aquelas experiências artísticas que se propunham a dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte, abordado pelos surrealistas e situacionistas”²³. Careri faz ainda uma analogia interessante, considerando essa ação de Dada um *ready-made* urbano, e afirmando que “o *ready-made* urbano realizado em Saint-Julien-Le-Pauvre representa a primeira operação simbólica que atribui um valor estético a um espaço em lugar de um objeto. Dada passa da translação de um objeto banal para o espaço da arte, para a translação da arte (através da persona e do corpo dos artistas Dada) para um lugar banal da cidade”²⁴. Para além dessas considerações, extremamente pertinentes e agudas, mas restritas ao âmbito de poética dadaísta, vale a pena examinar a escolha da *banalidade* qual característica principal dos lugares a serem explorados na perspectiva da que poderíamos definir a *linhagem* das obras tediosas, isto é, que fazem da banalidade e da monotonia sua razão de ser, e que, como dizíamos, constituem uma parcela significativa, apesar de submersa e quase negada pela crítica, da produção contemporânea, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Neste sentido, é evidente o interesse de uma das ações que foram levadas a cabo no happening dadaísta: a leitura de textos escolhidos aleatoriamente num dicionário Larousse. O dicionário é, de fato, o *non plus ultra* da tautologia, a suma da auto-referencialidade, a bíblia da objetividade, e ao mesmo tempo constitui um circuito fechado, não oferece nenhuma porta de entrada a quem não souber já o que e como procurar. Essas características são, como veremos, significativamente próximas aos temas que, nos mesmos anos em que os situacionistas teorizavam e praticavam suas derivas, começavam a ser assunto bastante recorrente na produção de vários artistas inscritos, de maneira mais ou menos direta, no âmbito da tendência conceitual, como John Cage, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, John Baldessari e Roman Opalka, entre muitos outros. O que emerge, da aproximação ideal dos trabalhos de todos esses artistas, e dos muitos que nas décadas seguintes enfrentariam as mesmas questões, é um *corpus* multiforme, mas aglutinado de maneira extremamente coerente e fértil ao redor do tema, insuspeito porém riquíssimo, do tédio. Alguns elementos recorrentes, quais a monotonia, a suspensão de qualquer tentativa de narrativa, a predileção pela acromia ou monocromia, o recurso frequente à tautologia nos títulos e como estratégia

criativa (como dizia Frank Stella: “o que você vê é o que você vê” [“what you see is what you see”]), e o uso de materiais e formas o mais possível *neutros*, permitem delimitar um verdadeiro *campo expandido do tédio*. O que valida a inserção das derivas nesse campo é o compartilhamento do que podemos definir como *ausência de forma*: até obras convencionais, como pinturas e esculturas, parecem eludir qualquer obrigação formal, fazendo-se quase etéreas. Essa programática banalidade estética revela uma extraordinária riqueza conceitual, e é isso que permite considerar o tédio um tema muito relevante, talvez o tema, ainda que submerso, da produção contemporânea. Quase intangível, percorre e define, como uma linha invisível, um percurso escondido, tangenciado por um número enorme de artistas, e ainda assim insuficiente a esgotar a produção de qualquer um deles: impossível de ser trilhado até o fim, de fato, o caminho do tédio desemboca, exatamente como muitas derivas, no inatingível, no lugar hipotético onde as retas paralelas se encontram, no horizonte ontologicamente inalcançável do vazio e do silêncio: no nada. Seu destino é a acídia completa, a paralisante melancolia que há séculos constitui a temida face obscura do gênio, a que o impede de produzir mergulhando-o no buraco negro da paralisia criativa. Chegar a este fim, equivaleria a decidir-se para o zero absoluto, para a suspensão da criação: algo assim como aquela síndrome de Bartleby, que levaria o escritor a deixar de escrever, que Enrique Vila-Matas detectou na literatura e descreveu no seu livro *Bartleby e companhia*²⁵.

Apesar de alguns antecedentes na primeira metade do século XX, é, como já mencionado, nos anos 1950 que os artistas começam a aprofundar o trabalho de depuração da obra, rumo à sua total “monotonia”²⁶: são de 1951, por exemplo, as pinturas brancas de Robert Rauschenberg (tautologicamente intituladas *White Paintings*), obras fundamentais para a inversão de tendência na produção pictórica norte-americana, do domínio do expressionismo abstrato rumo a uma produção mais conceitual, que se firmaria na década seguinte. Fruto da experiência seminal do Black Mountain College, essas obras foram uma fonte fundamental de inspiração para John Cage, na criação da sua mítica 4’33” (1952). E de fato, mesmo em âmbitos diferentes, as pinturas completamente brancas e a obra musical feita exclusivamente de silêncio agem de maneira conceitualmente análoga: nas telas de Rauschenberg a função do branco é evidenciar como, em consequência das contínuas variações de luz do ambiente onde se encontram, as telas mudam, mesmo que quase imperceptivelmente, ao passo que o intuito da composição de Cage não é chamar a atenção para o silêncio de que é feita, mas para

os sons que inevitavelmente a recobrem. Cabe lembrar, a este respeito, que boa parte da produção mais representativa de Cage deu-se exatamente após a constatação da inexistência do silêncio absoluto²⁷: ou seja, é após beirar o abismo do nada e perceber a sua impossibilidade física, que o artista pode voltar a produzir, mesmo que a sua produção tenha apenas a função de evidenciar a impossibilidade de atingir o fim ao qual aspira. É evidente, nisso, a proximidade com a concepção schopenhaueriana do tédio, e a sua sugestão, expressada em *O mundo como vontade e representação*, para que o homem se coloque sempre metas inalcançáveis, o que nos leva, mais uma vez, de volta a *The Rehearsal*, com a sua tentativa sisífica de escalar a colina, ou a outra obra célebre do mesmo Francis Alÿs: *Cuando la fé mueve montañas* (2002). Mas a referência fundamental dessa vertente tão anônima, e mesmo assim tão imprescindível, da produção contemporânea, seja talvez, à luz de tudo quanto foi dito até aqui, um outro trabalho, tão pequeno quanto famoso, de Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953). Mais um exemplo da tentação latente, e aparentemente quase irresistível, de desistir da criação e entregar-se ao branco, levando às últimas consequências o rigor nilista, a obra não é nada mais e nada menos do que o seu título anuncia: um *desenho apagado de de Kooning*, isto é, a folha onde sabemos que esteve algum dia um desenho de de Kooning. Diferentemente do branco absoluto e intacto que enche os *White Paintings*, após o apagamento do desenho sobra aqui um papel amarelado, onde algum traço a lápis ainda pode ser distinguido, ou melhor: intuído. Pura potência, *tabula rasa* que paralisa enquanto abre novos mundos de possibilidades, o desenho apagado é um mergulho sem possibilidade de volta na imensidade do vazio metafísico da página branca, comparável ao *Salto no vazio* (1960) do Yves Klein, e, portanto, prólogo ideal à celebre exposição do artista francês, *Le Vide*, que em 1958 esvaziaria por completo a Galerie Iris Clert, em Paris. Talvez não passe de uma sugestiva coincidência, mas vale a pena lembrar aqui que, poucos anos depois de Rauschenberg apagar o desenho de de Kooning, o holandês Bas Jan Ader (provavelmente, como veremos, o artista que melhor condensa a aspiração dos artistas caminheiros ao desaparecimento) usaria durante um ano inteiro, para todas as suas aulas de desenho na Rietveld Academy em Amsterdã, a mesma folha de papel: apagando e desenhando e novamente apagando, até o papel ficar quase transparente²⁸.

Esse fim aparentemente radical, o desaparecimento físico da obra, é algo tangível numa parcela significativa da produção dos artistas caminheiros, e pode se traduzir, até, na suspensão da criação, passo definitivo e extremo, que tem sido dado com certa

frequência, na segunda metade do século passado, por artistas engajados politicamente, inconformados com a incapacidade das ações artísticas de dar conta da complexidade dos problemas sócio-políticos, e de contribuir para sua resolução. A própria evolução da Internacional Situacionista, que de grupo eminentemente artístico acabou dissolvendo-se em movimento exclusivamente político, é um ótimo exemplo desse processo. Mas o caso mais interessante, no contexto dos artistas caminhanes, seja talvez o de Tim Robinson, o artista inglês que abandonou uma carreira bem encaminhada para retirar-se na longínqua Ilha de Aran, onde vive até hoje produzindo os mais bem acabados e confiáveis mapas da região²⁹. É sintomática e sugestiva a escolha de substituir a produção artística convencional pela de mapas, resultado de longas caminhadas por uma das paisagens mais inóspitas e áridas do mundo³⁰: as cartografias de Tim Robinson são o equivalente dos registros, precários e incompletos, que em muitos casos preservam a lembrança das ações dos artistas caminhanes, e sua funcionalidade parece decorrer tanto de uma necessidade prática como, talvez, do desejo de ficar definitivamente alheio às estratégias artísticas convencionais. Cabe lembrar aqui novamente como, na visão de Lucy Lippard, o mapa constitui, junto com a fotografia, o instrumento privilegiado de uma produção artística que visa interagir com o território, e não se sobrepor violentamente a ele. Ana Mendieta seja talvez a artista que mais claramente evidenciou, na série de *Silhuetas* (1973-80) do seu próprio corpo esculpidas ou desenhadas no território, com vários médios mas sempre de maneira provisória, programaticamente efêmera, essa fusão, frequentemente considerada feminina³¹, com a natureza. Suas ações foram registradas em vídeos e fotografias hoje célebres e que, como os mapas de Tim Robinson ou as fotografias e vídeos que registram a passagem de Long, Fulton, Alÿs e numerosos outros artistas caminhanes, denotam uma consciência ecológica, uma comunhão com o ambiente que se reflete no tipo de ações empreendidas.

No caso de Bas Jan Ader, a tendência ao desaparecimento é levada a consequências ainda mais extremas. A sua obra *In search of the miraculous* (1973-75) deveria constar de três partes: uma deriva noturna pela cidade de Los Angeles, onde residia, a travessia em solitário do Atlântico, de Cape Cod até a costa da Irlanda, e uma outra deriva, especular à primeira, em Amsterdã, cidade natal do artista, onde seria também organizada uma exposição da trilogia. A primeira etapa foi concluída, e resultou numa série de fotografias em preto e branco que retratam o artista durante a sua caminhada por descampados e ruas desertas, até chegar ao mar. Mas a tentativa de atravessar o oceano em soli-

tário acabou em tragédia: após algumas semanas o contato radio com o barco de Bas Jan Ader foi perdido, e poucos meses mais tarde seus restos foram encontrados na costa da Irlanda, sem rastro do artista. Para além desse epílogo dramático e altamente simbólico no âmbito da discussão sobre a tendência à dissolução completa da, e na obra, como objetivo último, seja implícito ou explícito, dos artistas caminhanes, Bas Jan Ader é uma referência fundamental na análise das novas derivas. Conforme a crítica especializada já ressaltou, o interesse da obra do artista holandês reside em boa medida na estratégia de abordar temas profundamente românticos (como a viagem do herói em busca do maravilhoso e do sublime), apresentados, porém, seguindo uma iconografia e uma organização das ações muito próxima da arte conceitual³². Esse aparente paradoxo, aliás, permite aproximar Bas Jan Ader de outros artistas que praticaram com extremo rigor as derivas, e terminaram por suspender por completo a produção artística, como o americano Robert Kinmont, que no começo da década de 1970 percorreu a pé o continente norte-americano como forma de arte, e sucessivamente resolveu dedicar-se exclusivamente ao budismo³³ e à carpintaria. Mas o exemplo mais contundente seja provavelmente o do taiwanês Tehching Hsieh: uma das cinco performances coletivamente intituladas *One Year Performances* (“Performances de um ano”), realizadas por ele entre final dos anos 1970 e começo dos 1980, consistia em ficar um ano na rua, sem nunca adentrar edifícios ou abrigos de qualquer tipo (*Outdoor Piece*, 1981-82). Quatro anos mais tarde, Hsieh iniciaria seu quase mítico *Thirteen Years Plan* (“Plano de treze anos”, 1986-1999), que se resumia a seguir sem exceções um único mandamento: “Will make Art during this time. Will not show it publicly” [“Produzir arte durante esse período. Não mostrá-la em público”]. O que torna essa ação extremamente particular, e pertinente neste contexto, é que o estado de suspensão não é decorrência de uma recusa da arte, como nos casos de Kinmont, Tim Robinson ou vários outros que poderiam ser citados: o desaparecimento do artista do circuito é a própria obra de arte, e não algo externo à criação artística.

Do embate entre uma visão da arte que, privilegiando o momento intelectual, endossa o processo de inserção no seu campo expandido de qualquer *pensamento* que tenha finalidade artística, e o mito romântico do homem em contato com a imensidade do mundo, seja na natureza ou na cidade³⁴, decorre grande parte do fascínio das obras dos artistas caminhanes. Além de Richard Long, que constitui um exemplo perfeito da persistência de uma ideologia romântica em âmbito conceitual, artistas como Hamish Fulton, Andy Goldsworthy ou Francis Alÿs, assim como os representantes da *Land Art*

(principalmente Robert Smithson, Walter de Maria e Dennis Oppenheim) lidam todos, de maneira mais ou menos aberta e consciente, com essas questões. Um texto seminal do próprio Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*³⁵, descreve uma série de *monumentos* identificados por ele ao longo de um dia de deriva por sua cidade natal: uma ponte, um oleoduto, seis canos que jogam esgoto num rio, um estacionamento e um *terrain vague* com uma caixa de madeira cheia de areia. Se a deriva dadaísta, com sua visita aos lugares banais de Paris, é uma referência quase óbvia, o que mais fascina no relato de Smithson, e lhe confere uma notável qualidade literária, é a sua objetividade. Citando novamente Stella, o que você vê é o que você vê: Smithson não se detém a explicar por que os lugares e objetos que nos apresenta, aparentemente isentos de qualquer interesse, devem ser considerados monumentos, isto é: o que faz desses escombros da sociedade industrial exemplos a serem preservados. É evidente que o texto de Smithson inscreve-se no que definimos acima *campo expandido do tédio*, como demonstram amplamente sua programática monotonia, a banalidade do seu objeto de estudo, e até o estilo da sua narração, que se aproxima, em alguns momentos, ao dos *nouveaux romanciers*, o grupo de escritores franceses que alguns anos antes tinha aviado, em âmbito literário, uma revolução análoga (quanto a relevância e também no sentido da proximidade com o *campo expandido do tédio*) à dos minimalistas e *land artists* americanos. Descrições cirúrgica e programaticamente monótonas enchem as páginas dos livros de Michel Butor³⁶, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, autores que viam seu grande mestre em Flaubert, quem em várias ocasiões confessou o desejo de *escrever um livro sobre nada*. A propósito de *Bouvard e Pecuchet*, na carta a Madame Tennant de 16 de dezembro de 1879, Flaubert escreve: “O que é? Difícil dizer em poucas palavras... Creio que o público não entenderá muito. Os que leem um livro para saber se a baronesa irá casar-se com o visconde certamente ficarão decepcionados...”³⁷ E Maupassant, que Flaubert tinha contratado para fazer parte das pesquisas preparatórias para o livro, diz: “É importante que não haja mal-entendidos entre o autor e o público, e que o leitor diga: «Uma novela, isso? Mas não tem trama!»”³⁸. E de fato, *Bouvard e Pecuchet* não é uma novela, assim como não o são, simplesmente, os livros dos *nouveaux romanciers*, e como o branco de Rauschenberg não é apenas branco, o silêncio de Cage não é apenas silêncio, o vazio de Klein não é vazio, e certamente os monumentos de Smithson estão muito longe de ser o que chamaríamos, convencionalmente, de monumentos. Jonas Mekas, escrevendo para o *Village Voice* sobre o filme *Wait* (1968) de Ernie Gehr, tateou de maneira sintética mas muito precisa essa dificuldade de definir o que é que estamos vendo (significativamente

insistindo na comparação com a literatura do século precedente), quando lidamos com arte contemporânea: “se *Wait* fosse uma narrativa do século XIX, essas duas pessoas que agora estão sentadas no quarto de Gehr, sem dúvidas, estariam conversando, trocando umas ideias, atuando, tendo intercâmbios psicológicos. (...) Num filme do final do século XX, ou começo do XXI, que é onde se encontra o filme de Gehr, o evento é transposto para um outro nível, (...) estamos vendo completamente outra coisa, algo que não pode ser contado com palavras, algo que acontece num nível mental...”³⁹

Esse *algo*, que se dá numa esfera exclusivamente mental e ao qual se refere Jonas Mekas, constitui o polo menos evidente, mas fundamental, das derivas, o que, de alguma maneira, vem conferir-lhe equilíbrio. Se a ação de caminhar é, como vimos, eminentemente física, estritamente pessoal, e ontologicamente ligada ao momento da sua realização, portanto fadada à efemeridade, ela contém também, sempre, um lado fortemente conceitual, esse *algo* tão difícil de definir e cujo significado vai se definindo e precisando aos poucos, e para cuja compreensão é fundamental o confronto com uma produção mais claramente conceitual. As obras que, por comodidade, foram catalogadas aqui como pertencentes ao *campo expandido do tédio*, funcionam, apesar da evidente proximidade com muitas obras dos artistas caminhanes, de maneira aparentemente especular: se nas derivas a falta de uma obra física é imputável ao predomínio do momento físico da ação, a ausência ou invisibilidade (quase) total da obra é, no caso das obras “tediosas”, justificada pela ênfase na reflexão que a sustenta. Mas é também evidente que os pontos de contato entre essas duas estratégias artísticas são muito fortes, principalmente no que diz respeito ao despojamento visual de ambas. Em alguns casos, a proximidade parece ser quase uma sobreposição, uma fusão das duas tendências: o que são, por exemplo, as solitárias, repetitivas e monótonas atividades de Bruce Nauman no seu ateliê (tocar uma única nota no seu violino enquanto anda, dançar sobre o perímetro de um quadrado desenhado no chão, etc...), se não derivas circunscritas a um âmbito quase exclusivamente mental? Registradas numa série de vídeos considerados entre suas obras mais influentes (e significativa e tautologicamente intitulados *Playing a note on the violin while I walk around the studio*, 1967-68, *Dance or exercise on the perimeter of a square*, 1967-68, etc...), essas atividades parecem seguir à risca as instruções de Cage, inspiradas à filosofia zen (“se algo te aborrece por 1 minuto, faça-o por 2; se te aborrece por 2, faça-o por 4; se te aborrece por 4, faça-o por 8...”), e definem como poucas outras o *campo expandido do tédio*. A “receita” de Cage sugere outra relação possível,

a com os artistas associados ao minimalismo, se pensarmos no despojamento formal desse movimento (“arte feita por um cego”, teria declarado Sol LeWitt), e no fascínio de vários de seus expoentes mais representativos pelo uso e combinação de números. Mel Bochner, por exemplo, declarou que “os números me interessavam por serem tão disponíveis. Todos contam coisas. Todos medem coisas. É o nosso jeito de pôr ordem na desordem à nossa volta... está tudo lá, e eu o uso. Esses números não querem dizer nada mais do que eles próprios. Você poderia me perguntar o que querem dizer esses ‘números’, mas eu não sei”⁴⁰. Bochner compartilha o desejo utópico de medir o mundo com outros artistas, vários deles, significativamente, adeptos das derivas, como Stanley Brouwn ou On Kawara. É evidente que para eles, de alguma forma, o ato de andar constitui um equivalente do número, no sentido que se torna um grau zero, algo com que qualquer um se relaciona, “usa”, e sobre que, contudo, quase ninguém seria capaz, abruptamente, de falar. Andar assemelha-se assim a medir o mundo, como na meticulosa série de anotações realizadas por On Kawara ao longo de um ano, entre o 1 de Julho de 1968 e 30 de Junho de 1969, durante o qual o artista anotou em dois cadernos (*I met* e *I went*) todos as pessoas encontradas a cada dia, e todos os lugares visitados. A aspiração de fundo do minimalismo era a democratização da arte, objetivo fundamental na decisão de usar matérias primas facilmente acessíveis tanto para os artistas quanto, potencialmente, para seu público, e que situa suas obras, exatamente como as derivas, no âmbito que pode ser definido o “cotidiano”, conceito quase inapreensível, e que contudo, significativamente, tem sido utilizado como eixo norteador de várias exposições de arte contemporânea nos últimos anos⁴¹. Evidentemente, o cotidiano é o lugar das ações mínimas, que cumprimos sem quase perceber e rotineiramente (como cozinhar, ler o jornal ou andar, ato esse que, significativamente, ocupa um lugar de destaque num dos textos fundamentais sobre o tema, *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau), mas é quase impossível definir suas bordas, os interstícios onde o cotidiano se torna extraordinário. E mais complexo ainda é tentar entender o que é que torna extraordinário o próprio cotidiano, o que é que nos faz saber, no fundo da alma, que é exatamente nas pequenas ações corriqueiras e monótonas, ou até tediosas, que a vida pulsa com mais forças, e que é para isso que vivemos, disso que sentiremos falta, algum dia. A frase de Maurice Blanchot, “nada acontece; isso é o cotidiano”⁴², sintetiza muito bem por que nada acontece em muitas dessas obras: o que os artistas (mais ou menos consciente-

mente), estão tentando apreender, é esse nada, ou quase nada, que, de alguma maneira, acontece. E acontece, na maioria das vezes, ao rés-do-chão, com os pés bem fincados na terra, como nas derivas tristes dos atores do cinema “neorealista” italiano, ou na obra minimalista de Carl Andre, que levou “suas esculturas de volta ao rés-do-chão (seja do pavimento ou da terra), recusando o pedestal e a postura antropomórfica tradicional da escultura vertical heroica, identificando-se com estradas e caminhos”⁴³. Ou, até, quase paradoxalmente, nas telas de Jackson Pollock, que, apesar de seu expressionismo, e do caráter exemplarmente romântico do próprio Pollock, constituem um autêntico divisor de águas na história da arte por ser “pintadas” no chão, e ser resultado de um gesto, de um movimento, de uma ação física. Nesse sentido, Pollock antecipa todos os artistas caminhanes, enquanto é o ato de fazer que importa, mais do que o resultado, assim como para eles o que importa é o ato de andar, e não um eventual registro dessa ação. A sutil linha de tinta que escorre da lata furada que Francis Alÿs carrega em uma performance realizada em São Paulo e outros lugares, então, poderia ser lida como uma pequena homenagem ao criador da *action painting*, já a consciência da transitoriedade dessa marca da sua passagem remete, talvez, ao happening de Allan Kaprow em que o artista desenhava uma linha no chão com um giz colorido, enquanto um aluno ia apagando-a atrás dele; ou, talvez, ao desenho de de Kooning apagado por Rauschenberg; ou ainda, aos blocos de gelo empurrados pelo próprio Alÿs pelas ruas de Cidade do México: uma procura nunca satisfeita parece subjazer a todas essas obras. O desejo utópico de um vazio absoluto é o que mais concretamente define o *campo expandido do tédio*, e também as obras dos artistas caminhanes, que teimosamente escapam à obrigação de produzir algo tangível. Ao passo em que, formalmente, o deserto dessas obras parece testemunhar uma rendição, quase uma admissão, por parte dos artistas, da impossibilidade de se voltar a conceber uma narrativa, ou sequer um espaço criativo, a reflexão filosófica que, como vimos, subtende a esta produção, corrobora a dúvida de que obras desse tipo sejam, simplesmente, as últimas possíveis. E a criação, nem que seja efêmera, provisória e em última instância indecifrável, desse vazio, o único horizonte ainda disponível: “criar é gerar um estado de disponibilidade, em que a primeira coisa criada é o vazio, o espaço vazio. Porque a única coisa que o artista cria é o espaço para a criação. E no espaço da criação não tem nada (para que algo possa ser criado nele). A criação do nada é o princípio absoluto de qualquer criação”⁴⁴.

NOTAS

- 1 SONTAG, 2002, pág. 4: “As the activity of the mystic must end in a *via negativa*, a theology of God’s absence, a craving for the cloud of unknowingness beyond knowledge and for the silence beyond speech, so art must tend toward anti-art, the elimination of the “subject” (the “object,” the “image”), the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence. (...) A new element enters the art-work and becomes constitutive of it: the appeal (tacit or overt) for its own abolition — and, ultimately, for the abolition of art itself”.
- 2 Frase proferida durante um simpósio organizado em ocasião da exposição *Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner*, curada por Seth Siegelaub no Bradford Junior College, EU, 4/2 a 2/3/1968, citada em LIPPARD, 1973, pág. 40: “Why the void and not the created space? There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. I guess I can’t get it out of my system. Just emptiness. *Nothing* seems to me the most potent thing in the world”.
- 3 Citado no artigo de Antônio Gonçalves Filho, “Andy Warhol, o outro lado da América”, Estado de São Paulo, 17/03/2010.
- 4 ALÿS, 2004, pág. 10: “the all-too familiar scenario of a society that wants to stay in an indeterminate sphere of action in order to function, and that needs to delay any formal frame of operation to define itself against the imposition of western Modernity”.
- 5 A segunda parte desta tese traz numerosos exemplos de obras que poderiam se inserir nessa tendência, mas é evidente que ela vai muito além do âmbito das derivas.
- 6 Vazan produziu, no começo dos anos 1970, uma série de obras coletivamente intituladas *Walking into the Vanishing Point*. O caso do Barrio vai ser examinado mais adiante neste mesmo capítulo.
- 7 BOUREL, 1990: “à l’opposé des artistes américains regroupés sous le label Land Art”.
- 8 LIPPARD, 1983, pág. 121: “conceptual artists (...) unwilling to fill the world with more objects or to “rape the land” – adopted the map and the photographs as evocative substitutes for the first-hand experience”.
- 9 Esta obra fundamental é analisada em profundidade em ROELSTRAETE, 2010, que, curiosamente, contém várias reflexões parecidas às que são levadas a cabo neste capítulo, em sua maioria já esboçadas por mim no ensaio *La creación de la nada*, Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú, 2009.
- 10 A confirmar quanto a questão da “aspiração ao nada” seja central na sua poética, o próprio artista escreve: “meu primeiro trabalho feito andando, em 1967, era uma linha reta num gramado, que era também o meu caminho, rumo a nenhum lugar” [“My first work made by walking, in 1967, was a straight line in a grass field, which was also my own path, going ‘nowhere’”] (em <<http://www.richardlong.org/index.html>>).
- 11 *Caderno Livro* é o nome dado por Barrio a seus cadernos de anotações, de onde saem e para onde confluem muitas das ideias que dão origem às (ou derivam das) instalações e ações.
- 12 Ver LESSING, 1998 (1a ed. 1766).
- 13 CARERI, 2002, pág. 38: “la ciudad nómada no es la estela de un pasado marcado como una huella sobre el terreno, sino un presente que, de vez en cuando, ocupa aquellos segmentos del territorio en los que se produce el desplazamiento: aquella parte del paisaje andada, percibida e vivida en el hic et nunc de la transumancia”.
- 14 Significativamente, para a discussão desse capítulo, na mesma página Careri define o espaço sedentário como “cheio”, em contraposição ao espaço nômade, que ele considera “vazio”.
- 15 PEREZ, 1999, pág. 4.
- 16 Ver, a esse respeito, DAVILA, 2002, pág. 123-126.
- 17 Um exemplo é ALMARCEGUI, 2006.
- 18 *A Sociedade do espetáculo* é de 1967, já *a Teoria da Deriva* é de 1958.
- 19 BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 13-36.
- 20 IBIDEM, pág. 34 (nota 49).
- 21 CARERI, 2002, pág. 68: “de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real”.
- 22 IBIDEM, pág. 73: “la ciudad dadaísta es una ciudad de la banalidad que ha abandonado todas las utopías hipertecnológicas del futurismo. (...) las visitas a los lugares insulsos representan para los dadaístas un modo concreto de alcanzar la desacralización total del arte, con el fin de llegar a la unión total del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano”.

- 23 IBIDEM, pág. 75: "Paris será la ciudad que por vez primera se ofrecerá como territorio ideal para aquella experiencias artísticas que se proponían dar vida al proyecto revolucionario de la superación del arte, abordado por los surrealistas y los situacionistas".
- 24 IBIDEM: "el ready-made urbano realizado en Saint-Julien-Le-Pauvre representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto. Dada pasa de la traslación de un objeto banal al espacio del arte, a la traslación del arte –a través de la persona y de los cuerpos de los artistas Dada- a un lugar banal de la ciudad".
- 25 VILA-MATAS, 2005.
- 26 No sentido etimológico: "em um só tom".
- 27 Isolado dos sons do mundo numa câmara anecóica, Cage não ouviu, como esperava, o silêncio absoluto, mas o som de seu sistema nervoso e do sangue pulsando nas suas veias, o que o levou a concluir que "até a morte haverá sonidos" ["until I die there will be sounds"]. O episódio é relatado na conferência *Experimental Music*, proferida em 1958 e posteriormente publicada em CAGE, 1961, pág. 7-12.
- 28 Episódio citado pelo artista Ger Van Elk, colega de Bas Jan Ader na Rietveld Academy, em depoimento em DAALDER, 2006.
- 29 Ver OBRIST, 2005.
- 30 Registrada no filme *O homem de Aran*, de Robert Flaherty (1934), e meta de várias peregrinações artísticas, sendo a última, ao que me consta, a do pintor Sean Scully, que produziu lá uma maravilhosa série de fotografias em preto e branco.
- 31 A obra da Mendieta tem sido lida, principalmente no âmbito da crítica militante feminista, como uma resposta feminina à postura masculina, violenta e dominante, dos artistas da *Land Art*. Por outro lado, o crítico inglês Guy Brett tem identificado o caráter profundamente latino-americano dessa relação física e sensual com a terra (ver BRETT, 2005, pág. 22-36).
- 32 Ver VERWOERT, 2006.
- 33 Pode valer a pena lembrar como, na religião budista, o ato de andar e de praticar sejam praticamente sinônimos, ao ponto de que para definir o "praticante" e o "caminhante" se usa a mesma palavra, que por sua vez remete à ideia do vazio: "Poderíamos mencionar que, em japonês, a palavra para "andar" é a mesma que se utiliza para referir-se à prática Budista: o praticante (gyoja) é, portanto, também o caminhante, aquele que não reside em nenhum lugar, que habita o vazio" ["We might mention that in Japanese the word for "walk" is the same word which is used to refer to Buddhist practice; the practitioner (gyoja) is then also the walker, one who does not reside anywhere, who abides in emptiness"], GRAPARD, 1982, pág. 206.
- 34 Para uma discussão sobre a cidade como lugar onde o homem encontra o novo sublime, que de alguma maneira complementa as reflexões sobre a cidade como equivalente do bosque das fábulas tradicionais, desenvolvidas no capítulo *O espaço do relato*, ver ARGAN, 2005, pág. 211-224.

- 35 Publicado originalmente na revista *Artforum*, Dezembro de 1967, com o título "The Monuments of Passaic". Re-publicado em FLAM, 1996, pág. 68.
- 36 Cujo livro *Mobile* é, significativamente, citado por Smithson em seu texto.
- 37 "Ce que c'est? Cela est difficile à dire en peu de mots ... Je crois que le public n'y comprendra pas grand chose. Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés..." (<<http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/oeuvres9.html>>)
- 38 "Il ne faut donc pas qu'il existe de malentendu entre l'auteur et le public, et que le lecteur vienne dire: «Ça, un roman? Mais il n'y a pas d'intrigue!»". (<<http://jb.guinot.pagesperso-orange.fr/pages/bouvardGM.html>>)
- 39 "if *Wait* were a 19th century 'narrative', these two people who are now sitting in Gehr's room, no doubt, would be talking, exchanging some lines, performing, going through some psychological bits. (...) In a later 20th century or early 21st century film, which is where Gehr's film is, the event is transposed to another level. (...) we are following completely something else, something that cannot be told in words, something that is happening on a mental level..." (citado em: <<http://canyoncinema.com/catalog/film/?i=984>>).
- 40 LIPPARD, 1983, pág. 80: "Numbers interested me because they're so available. Everybody counts things. Everybody measure things. It is our way of ordering the disorder around us.... it is all just there. I use it. Those numbers don't mean anything other than themselves. You could ask me what 'number' means, but I don't know".
- 41 Para uma lista, se não completa certamente abrangente, ver JOHNSTONE, 2008, em especial a introdução (pág. 12-23).
- 42 BLANCHOT, Maurice, "L'Homme de la rue", em *Nouvelle revue française*, nr. 114 – Junho 1962, Paris, agora em JOHNSTONE, 2008, pág. 37: "Nothing happens; this is the everyday".
- 43 LIPPARD, 1983, pág. 30: "his sculpture back to "ground level" –to the floor or the earth- rejecting the pedestal and felling the traditionally antropomorphic stance of heroic vertical sculpture by identifying with roads and journeys".
- 44 VALENTE, 1995, pág. 41: "crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación".

DOIS APARENTES DESVIOS:
A DERIVA IMÓVEL E O MOVIMENTO INVISÍVEL

Em definitiva, o mapa, apesar de estático, pressupõe uma narrativa, é concebido em função de um itinerário, é uma odisseia.

ITALO CALVINO¹

Walter Benjamin teve a ideia de fazer um mapa da sua vida. Benjamin imaginava esse mapa cinzento e portátil, e chegou a desenhar um sistema de sinais coloridos que marcavam com nitidez as casas dos seus amigos shandys, os cafés e livrarias onde se reuniram, os hotéis de uma noite, a luz submarina das bibliotecas europeias, os caminhos para diferentes escolas e os túmulos que viram encher.

ENRIQUE VILA-MATAS²

As duas tipologias apresentadas neste capítulo, a rigor, afastam-se do foco central da pesquisa, qual seja, o das derivas artísticas, por incluir obras que não têm, em seu cerne, o movimento do artista, seu vagar frequentemente solitário e aparentemente sem rumo. Poder-se-ia até afirmar que elas se opõem frontalmente às derivas, se pensarmos, por exemplo, na célebre análise de Michel de Certeau sobre os mapas, que a seu ver são o exato contrário, quase uma traição, do percurso, enquanto congelam algo que é, por sua natureza, dinâmico e móvel³. Por outro lado, ao intervir em mapas reais ou imaginar mapas de lugares fantásticos, ou ainda ao recorrer ao movimento invisível possibilitado às obras pelo próprio sistema capitalista que eles se propõem a atacar e, finalmente, modificar, os artistas examinados aqui, seja direta ou metonimicamente, lidam de maneira bastante objetiva com a ideia do movimento, e ao fazer isso tangenciam as mesmas questões que, conforme já vimos, são centrais na prática das derivas. Se a divisão do capítulo em duas partes relativamente independentes enfatiza a diferença entre as duas tipologias de obras aqui examinadas (de um lado os mapas, do outro obras em o que artista delega a responsabilidade do movimento ao objeto ou ao observador), a proximidade, por sua vez, instiga férteis comparações. Uma consideração geral, esboçada aqui de maneira introdutória, pode nortear a leitura, inclusive por ser a que justifica a inclusão de estratégias artísticas tão distintas no mesmo capítulo: o uso que os artistas contemporâneos fazem dos mapas revela muito sobre a relação com os territórios em que vivem e,

de um ponto de vista mais amplo, sobre a relação de cada cultura com o entorno de onde surge. Os mapas, evidentemente, falam de um lugar, e através deles os artistas, independentemente da arbitrariedade ou da originalidade das suas intervenções, acabam falando também das suas relações pessoais com esse lugar. Consequentemente, não pode ser surpreendente que, de um continente para o outro, a maneira como os artistas utilizam os mapas mude completamente, já que esses mapas, ao ser incorporados numa obra de arte, não se limitam mais a representar, como em um mapa convencional, a geografia de um lugar, mas simbolizam também, mesmo que de maneira indireta ou inconsciente, sua história. Por outro lado, as obras de arte postal e as intervenções em outdoor, assim como outros exemplos mais pontuais que, como esses, utilizam-se da infraestrutura consolidada do sistema capitalista para atacá-lo, seguem estratégias análogas mesmo em contextos muito distintos entre eles. O cerne do interesse dos artistas, nesses casos, é uma questão sócio-política, que independe do país em que a obra é criada. Ou seja, no primeiro caso nos deparamos com uma relação vertical, visceral, em que as obras refletem o que há de mais profundo na relação de cada criador com o mundo, o que redundava numa grande diversidade formal e conceitual entre as obras que lidam com esse tema. No segundo caso, de maneira diametralmente oposta, a relação é horizontal: os artistas se confrontam com uma ideia de poder cada vez mais homogênea e parecida nos quatro cantos do mundo, e a analogia das ações com que esse poder é confrontado confirmam que nos deparamos com táticas⁴ de insurreição que não falam de um lugar, mas de um conflito.

PARTE 1: MAPAS E CARTOGRAFIAS

Parece possível afirmar que existem duas vertentes principais no uso dos mapas em âmbito artístico: a primeira seria a que se apropria de cartografias existentes, mas utilizando-as de maneira pouco ortodoxa, dando vida a ações análogas àquela, bastante célebre, levada a cabo por um amigo de Guy Debord: “há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Hartz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente todas as indicações”⁵. A segunda vertente seria a que constrói cartografias imaginárias, fantásticas, inventa, isto é, países e continentes, ficando contudo, e apesar da escala potencialmente imensa dessa criação, num âmbito mais íntimo e pessoal, que já foi definido *cartografia emocional*⁶. Predominam, aqui, mapas que retratam universos quase oníricos, seja por pertencer ao domínio exclusivo e mutante da memória, ou por retratar mundos fantásticos, ou ainda por oferecer visões extremamente pessoais, que propõem uma ruptura da ordem convencional e estabelecida. Querendo ficar em âmbito situacionista, essa segunda tipologia pode ser exemplificada pela imagem, conhecida como *The Naked City*⁷, que apresenta a reconstrução, ou melhor a invenção de uma Paris em que os mapas dos diferentes bairros são justapostos com base apenas na relevância de cada um no imaginário dos autores. Como é evidente, ambas as estratégias, ou vertentes, respondem ao desejo de se servir dos mapas como ferramentas para a transformação de universos eminentemente mentais, e portanto extremamente pessoais, em espaços teoricamente tangíveis e acessíveis. Isto constitui uma inversão radical da função do mapa, que não é mais o resultado de um processo de observação e análise minuciosas da realidade a ser reproduzida, mas a porta de entrada para o universo que descreve: ou seja, ao invés de decorrer do território retratado, o mapa passa a anteceder esse território, a fundar o universo que ele mesmo retrata, e que existe, portanto e paradoxalmente, apenas graças ao retrato que dele o mapa nos apresenta. Poder-se-ia afirmar que o mapa revela-se, assim, instrumento para perder, mais do que para achar, o caminho, ou então suporte para a criação de itinerários arbitrários, como nos casos dos mapas intervindos por artistas que depois realizam fisicamente os percursos traçados. A princípio, poderia parecer que esse uso, isto é, recorrer a um mapa na preparação de uma caminhada, é perfeitamente convencional, mas a maneira como o itinerário é concebido subverte, na prática, essas premissas, invertendo a lógica que vê no mapa um instrumento utilitário. Para preparar a caminhada que comporia a sua *A walk by all roads and lane touching or crossing an imaginary circle* [Uma caminhada por todas as estradas

e caminhos que tocam ou cruzam um círculo imaginário] (1977), por exemplo, Richard Long identificou num mapa da região de Somerset, na Inglaterra, um itinerário, que tocava e percorria pequenos trechos de uma miríade de pequenas ruas e estradas, cuja única função era desenhar com seus passos, no território, um círculo. Remetendo a *algo* intangível, um interstício situado entre o território e a sua representação, acessível apenas através dessa ação biunívoca e simultânea nos dois registros (a intervenção gráfica no mapa, e o percurso físico no território), a obra parece aludir veladamente à tradição das *ley lines*, isto é, o mítico emaranhado de linhas, invisíveis, que percorreriam o país de lado a lado. O conjunto das *ley lines* foi descoberto pelos celtas, que teriam definido com base nele a localização de seus lugares sagrados, e é cultuado, a partir de então, por andarilhos e psicogeógrafos⁸. Mas se as *ley lines* permanecem invisíveis e intangíveis, as obras de Long privilegiam a concretude das coisas, o percurso a fazer, os passos que afundam no terreno, isto é, denotam uma pragmaticidade que a expressão inglesa *down to earth* revela ser indissolúvelmente ligada, em âmbito anglo-saxônico, ao próprio território. Já vimos como a ideia de desenhos, símbolos ou letras inscritos no território através do ato de caminhar é um *topos* tanto artístico quanto literário bastante consolidado, mas a obra de Long apresenta, de fato, uma particularidade: o círculo por ele desenhado só pode ser tão perfeito quanto as estradas e caminhos pré-existentes lhe permitirem, isto é, ao passo que o mapa é para ele apenas um pretexto para justificar a caminhada, o artista permanece ligado à realidade, adaptando a obra e o itinerário ao contexto em que se inserem. Apesar de poder parecer banal, esse detalhe, como veremos, é revelador de uma diferença ontológica na maneira como o artista se relaciona com o território: Long não aspira a criar uma realidade alternativa ou um mundo imaginário, pelo contrário, suas obras ancoram-se invariavelmente no território, e é perfeitamente coerente que o desenho por ele escolhido neste caso, e de fato recorrente em sua obra, seja um círculo, isto é, uma figura que não acaba e não começa, e que conduz inevitavelmente para o mesmo lugar de onde se partiu. Pode ser interessante lembrar, a esse respeito, que a viagem circular, que visa apenas o retorno, é considerada eminentemente masculina⁹, mas nesse caso o aspecto a ser ressaltado é a persistência da tradicional postura anglo-saxônica de uma relação viva e direta com o território, radicalmente diferente da que caracteriza, por exemplo, os povos latinos ou até norte-americanos, e que se reflete, significativamente, na maneira como cada continente produz e interpreta seus mapas, no âmbito peculiar e revelador da produção artística.

Com o intuito de exemplificar essas diferenças, pode valer a pena examinar algumas obras, que também utilizam como ponto de partida os mapas, realizadas na América Latina. Para a sua *Buenos Aires Tour* (2003), o argentino Jorge Macchi colocou uma placa de vidro acima de um mapa da cidade, e em seguida quebrou o vidro com um martelo. As linhas desenhadas pelo vidro ao quebrar-se definiram os itinerários que o artista incluiria em seu *tour*, apresentado como um autêntico itinerário de guia turístico, com pontos a serem visitados, lugares onde parar para comer, etc. Se o papel fundamental jogado pelo acaso na construção da obra a aproxima de uma linhagem que, desde os surrealistas, considera o acaso um elemento central na produção artística¹⁰, a presença do imponderável deve também ser lida como eminentemente latino-americana, relacionada com o tema da cidade fantástica e misteriosa que caracteriza uma parcela significativa da literatura continental¹¹. O que de alguma maneira constitui uma exceção no panorama latino-americano, de fato, não é em absoluto a introdução de um elemento fantástico ou incontrolável, mas o desejo da obra de estimular uma deriva real, física, ao passo que a maioria das derivas sugeridas pelos artistas desse continente é apenas mental. Na obra realizada para a 9ª Bienal de Havana, em 2006, o fotógrafo brasileiro Rogério Canella concebeu uma obra por alguns aspectos parecida tanto com a de Macchi quanto com a de Richard Long citada acima. Nela, Canella definiu os lugares que, retratados, comporiam a série de fotografias, coletivamente intituladas *Projeto Deslocamentos*, a ser apresentada na exposição, com base num desenho feito num mapa das linhas de metrô de São Paulo, e que consistia, coincidentemente, numa série de círculos concêntricos. Apesar das similitudes formais com o trabalho de Long (ambos artistas sobrepõem um desenho a um mapa, e operam a partir desta sobreposição), a obra de Canella difere da do artista inglês, e da de Macchi, no sentido que ela não é propedêutica ao ato de andar: não prepara um deslocamento físico, mas aponta para a construção de um universo paralelo. Se, aqui, a dimensão fantástica é relativamente acessória, o que torna *Projeto Deslocamentos* uma obra exemplar da produção latino-americana é exatamente a substituição do convite a um deslocamento físico, seja do artista ou de terceiros, por “um movimento da imaginação”¹². As obras do argentino Guillermo Kuitca, talvez o artista que com maior intensidade tem incorporado o tema do mapa em sua produção, exemplificam perfeitamente essa tendência para o imaginário. Em suas telas, ou nas obras em que os mapas são pintados sobre colchões, Kuitca constrói uma cartografia íntima (a própria escolha dos colchões remete ao universo doméstico, pessoal e segredo) e ao mesmo tempo universal. Baseando-se em mapas reais, o artista introduz desvios que

os transformam em visões alucinadas: em quadros como *Strasbourg* (1991), o nome da mesma cidade aparece em vários lugares do mapa, como a sugerir que qualquer deslocamento é puramente imaginário, e que viajamos sempre entre nossos sonhos e nossas fantasias; em outras obras (por exemplo, *Untitled (Torino)*, 1993-95), as ruas e avenidas das cidades retratadas são feitos de ossos, ou ainda de garfos e facas: “o mapa recria uma geografia doméstica e ilustra topografias familiares”¹³, o artista apropria-se do mundo sobrepondo a ele suas visões, ao passo que parece delatar a inexistência, talvez até a impossibilidade, de espaços autenticamente íntimos e pessoais. Mais do que pelo fato de não reproduzir de maneira exata um território real, as cartografias produzidas pelos artistas latino-americanos subvertem, com grande frequência, a própria função do mapa ao remeter a um universo inacessível para ninguém que não seja o artista, abdicando de sua função prática e instrumental. Grande parte da obra do cubano Carlos Garaicoa, para citar outro exemplo, é uma reflexão, poética e apaixonada, sobre a construção e desconstrução de lugares, edifícios e cidades, desde o momento de sua concepção até a sua realização. A instalação *El mapa del viajero* (2005), em particular, pode ser considerada, neste sentido, extremamente representativa da sua produção: fragmentos de livros de viajantes, escritores, antropólogos e filósofos estão presos na parede por pequenos percebejos em forma de edifícios. Perpendiculares à parede, os edifícios oferecem à vista dos visitantes apenas a parte superior, quase o contorno de sua planta. Os textos que elas seguram pendem para baixo, perpendiculares aos prédios, feitos ruas de uma cidade imaginária. Esconde, este embate de planos, a distância que sempre separa a cidade real, com seus materiais (suas pedras, seu asfalto, o vidro e aço de seus arranha-céus) e sua vertiginosa verticalidade, da cidade imaginária dos livros e dos escritores, isto é, a cidade que não existe em lugar nenhum e onde, apesar disso, nos reencontramos a cada nova viagem. Outro artista que tem produzido, nos últimos anos, uma série bastante expressiva de obras com mapas, é o próprio Jorge Macchi: seus mapas de cidades do mundo todo, recortados pacientemente de maneira a esvaziá-los de todos os prédios, deixando apenas as ruas, que parecem assim flutuar no ar, nos falam de mais uma cidade imaginária e impossível, onde as ruas não cumprem mais sua função primordial de separar os prédios ao passo que os unem, numa operação exatamente especular à que transforma o próprio mapa em algo que não conduz a lugar nenhum. E os exemplos poderiam se multiplicar¹⁴, apontando para a necessidade de uma análise do significado simbólico último desses mapas, uma interpretação, para usar a terminologia de Erwin Panofsky, de cunho iconológico.

Em seu clássico *Raízes do Brasil*, Sergio Buarque de Holanda comparava os traçados das cidades hispânicas e lusitanas, evidenciando como as primeiras utilizassem sempre, independentemente da topografia local, a malha quadriculada imposta pela corte de Madrid, respeitando de maneira férrea as dimensões de praças, ruas principais e ruas secundárias. Já no Brasil as cidades moldavam-se ao contexto, as ruas desviavam para acompanhar as curvas do terreno, as praças alargavam-se para ressaltar as belezas naturais, e assim por diante¹⁵. Esta diferença ontológica na relação com o território é, para Buarque de Holanda, sintomática de uma postura radicalmente oposta em relação ao território recém descoberto: enquanto os portugueses olhavam para o novo mundo com total objetividade, não isenta de um certo desleixo, os espanhóis sobrepunham à realidade toda a enorme carga mítica e ideológica que traziam consigo, não raramente privilegiando, no embate entre os dois universos, o fantástico¹⁶. Apesar da substancial pertinência das observações de Buarque de Holanda, existem elementos que parecem indicar que a visão portuguesa também foi marcada por esse embate entre fantasia e realidade. Se retermos a carta de Pero Vaz de Caminha sob essa ótica, por exemplo, não poderemos deixar de notar um trecho revelador: quando o escrivão da frota de Cabral relata os primeiros contatos com os índios e a maneira como os gestos deles eram interpretados pelos portugueses como sinais da existência de grandes riquezas no território recém-descoberto, Pero Vaz assume conscientemente uma atitude tão característica da colonização portuguesa e dos efeitos que ela exerceria sobre a futura nação, que já poderia ser definida como brasileira: “isso tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos!”¹⁷ Ou seja, apesar das diferenças entre a matriz castelhana e a lusitana, a colonização da América Latina pode ser considerada relativamente homogênea nesse constante dobrar-se ao peso da carga mítica e fabulosa que precedia a conquista, principalmente se comparada, em bloco, com a norte-americana. Outro dado fundamental, e que confirma a teoria de uma substancial coerência na postura dos povos colonizadores da América Latina, é que tanto no Brasil como nos países de língua hispânica a tarefa da colonização foi substancialmente delegada a profissionais. Pode valer a pena comparar agora esses aspectos da colonização latino-americana com o que aconteceu nos que viriam a ser os Estados Unidos de América, onde os colonos queriam conquistar a terra para si próprios. É evidente que a visão de um conquistador é radicalmente diferente da de um colonizador: se este último tem que ser pragmático e objetivo na avaliação da terra que irá cultivar e habitar, o sucesso do primeiro é medido tanto pelas suas conquistas quanto pela habilidade que ele demonstra em relatá-las aos seus mandatários. Além do

mais, o tempo da conquista é distinto para um colonizador profissional, como os que invadiram a América Latina, e para quem toma um território para aí ficar e construir uma nova sociedade, que é o espírito dos colonos norte-americanos. Para os conquistadores, era como se o presente já tivesse chegado: a conquista em si era o ato que eles visavam, e portanto este momento poderia se estender por todo o tempo que fosse preciso; já para os norte-americanos o momento da conquista era apenas o primeiro passo, o prelúdio ao verdadeiro objetivo que era semear o campo, fundar cidades, se radicar no lugar. Significativamente, e coerentemente com essas premissas históricas, enquanto na América Latina, como vimos, os artistas parecem se movimentar ainda e prevalentemente no âmbito insondável da imaginação, nos Estados Unidos a relação dos artistas caminhantes, ou que de alguma maneira lidam com o território, tende a manter uma relação pragmática e objetiva com o próprio conceito de movimento. O célebre relato da excursão noturna de Tony Smith pela New Jersey Turnpike¹⁸ introduziu no panorama artístico americano o veículo (nesse caso um carro), elemento que se tornaria central na produção dos chamados *land artists* a partir do final dos anos 1960. O antecedente lógico dos veículos utilizados por esses artistas é a charrete tirada por cavalos, motivo iconográfico *par excellence* da conquista do Oeste, símbolo eminentemente pragmático da lenta e teimosa tomada de território. Atrás do carro jogado por Tony Smith na noite escura do New Jersey viriam inúmeros outros meios de locomoção e criação, como o caminhão utilizado por Robert Smithson na sua *Asphalt rundown* (1969); os tratores escolhidos por Jan Dibbets para desenhar na areia da costa holandesa o *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* (realizado em 1969, para o filme *Land Art* de Gerry Schum); ou até os aviões frequentemente utilizados por quase todos os artistas do movimento para identificar os melhores lugares para a criação de suas obras, ou para filmá-las e serem filmados sobre elas (como no famoso filme que mostra Smithson sobre a *Spiral Jetty*)¹⁹. O *modus operandi* desses artistas confirma a hipótese que o recurso constante a meios mecânicos, se por um lado é decorrência do desejo de operar em grande escala, por outro pode ser lido como uma prossecução da “conquista”. Esses artistas têm uma missão a cumprir, e buscam, para isso, os melhores instrumentos e meios disponíveis: evidentemente, essa postura os coloca ao polo oposto da teoria, exposta de maneira contundente pelo situacionistas e central até hoje na poética de artistas como Francis Alÿs²⁰ ou Richard Long, da deriva como prática que visa a perda de tempo, ou que de qualquer maneira não se coloca nenhum fim objetivo e tangível.

Até o texto-obra *A Tour of the Monuments of Passaic*, de Robert Smithson²¹, apesar do tom místico de algumas passagens e da ironia de fundo que o permeia, não deixa de ser um texto de mapeamento, isto é, o autor age aqui exatamente como um explorador que analisa o território, identificando nele os objetos ou sítios que, de acordo com parâmetros pré-estabelecidos, podem ser considerados monumentos. Se compararmos esse *tour* com o que Jorge Macchi propõe por sua Buenos Aires, fica evidente a enorme distância conceitual entre os dois trabalhos, a alteridade ontológica na maneira como os artistas se colocam em relação ao entorno: enquanto Smithson caminha por Passaic e aponta para vários elementos que, de acordo com a sua visão peculiar, merecem ser destacados, Macchi se entrega ao azar, tenta descobrir o que o acaso está lhe sugerindo, sobrepõe (até fisicamente, ao posar o vidro sobre o mapa) o fantástico ao real. Smithson age como um guia que reconhece na paisagem o que os outros não veem: saber ver a beleza de um tanque de areia abandonado equivale a saber ver a pegada do animal na terra molhada, é fruto de um olhar treinado, consciente e atento. Já o percurso de Macchi por Buenos Aires é tão aleatório e inexplicável quanto a sobreposição cega, imposta desde Madrid, da rígida malha urbana sobre o contorno inapreensível dos Andes, e acaba insinuando, como aquela, a certeza de um poder, seja natural ou divino, que opera seguindo caminhos imperscrutáveis. Voltando agora ao cerne da nossa análise, um olhar sobre os mapas desenhados pelos *land artists* reforça a visão da relação dos artistas norte-americanos com o território como essencialmente pragmática: a terra é antes de mais nada matéria prima, elemento bruto para a criação da obra. Além dos que não passam de esboços e projetos à espera de uma sucessiva elaboração, os mapas que aparecem (aliás, com grande frequência) na produção do próprio Smithson, por exemplo, mantêm quase sempre esse caráter de “roteiros” para uma obra a ser produzida. Nem mesmo os que poderiam ser considerados mais visionários e fantásticos abdicam dessa proximidade com o real: *Map of Broken Glass (Atlantis)* (1969) por exemplo, é um estudo para uma ilha feita de cacos de vidro que o artista planejava construir nas proximidades de Vancouver, e até *A surd View for an Afternoon* (1970) que à primeira vista pode parecer uma montagem caótica e desconectada, deve ser lida como o mapa perfeitamente real de uma fantástica exposição retrospectiva, em que todas as obras mais significativas do artista aparecem justapostas, criando um itinerário relativamente linear. A componente mística e imaginária, enfim, parece pertencer mais às obras ou experiências que estão sendo concebidas²², do que aos mapas, que são, portanto, absolutamente fiéis ao que estão retratando.

Com o intuito de evidenciar ainda mais a distância que separa a maneira como o universo dos mapas é tratado nos diversos continentes, pode valer a pena comparar agora esses exemplos com uma obra da artista francesa Annette Messenger, intitulada *Le jardin du tendre* (1988). Nesse desenho íntimo e poético são representados elementos como o *bosque da solidão*, a *árvore da reconciliação* e as *flores da ruptura*, enquanto uma flecha que aponta para o exterior do mapa indica o caminho para a *direção das confidências*. Encontramo-nos, como é evidente, ao extremo oposto do espectro que os mapas artísticos podem cobrir, com respeito aos concebidos por Smithson, por exemplo: o mapa é facilmente legível, iconograficamente até singelo, com suas estilizações de árvores, plantas e caminhos, e contudo aponta para um universo completamente imaginário, que guarda certamente mais relações com suas fontes literárias e iconográficas que com o mundo real. O referente mais imediato, de fato, é a *Carte du pays de Tendre* desenhada por Madeleine de Scudéry para acompanhar seu romance *Clélie* (1654). Nesse mapa, autêntico arquétipo da cartografia sentimental, o território mapeado é um espaço íntimo, interior, desenhado por um dos personagens do romance para mostrar o caminho que leva às portas da “ternura”²³. É esse o âmbito, a cena reconstruída pelo mapa do *Jardin du tendre*, que, apesar do antecedente literário, representa de fato o universo extremamente pessoal e íntimo da artista, a partir e tomando como base apenas suas experiências pessoais. O que emerge, portanto, é um relato apaixonado e ao mesmo tempo

desencantado e irônico das experiências vividas por Messenger, quase um diário íntimo, e contudo público como qualquer obra de arte, contradição que acaba por amplificar a consciência da fragilidade desse seu mundo que, apesar de ser evidentemente *outro*, consegue ser, também, extremamente nosso. Antes de concluir esse pequeno recorrido por mapas reais e imaginários, é imprescindível lembrar dos tapetes realizados pelo artista italiano Alighiero Boetti em grandes séries ao longo dos anos 1970 e 1980, em que cada país do mundo é representado através das cores das suas bandeiras. Ao adotar um código universal, mas essencialmente abstrato, como as bandeiras, e ao utilizar a convencional representação bidimensional da Terra, que também pode ser considerada uma abstração, Boetti, que delegava a definição de vários elementos aos artesãos afegãos que, com técnicas tradicionais, realizavam os tapetes, parece enfatizar o paradoxo de qualquer mapa, sua aspiração a uma representatividade que o próprio mundo impede. Apesar das evidentes diferenças entre as obras de Annette Messenger e Alighiero Boetti, ambos encaram o desafio primigêneo, de “criar o mundo”, que qualquer mapa artístico parece pressupor, com uma postura evidentemente distante tanto da atitude pragmática dos norte-americanos, quanto da fantástico-onírica dos latinos. O que vemos aqui, poder-se-ia dizer, é a constatação de que o mundo se mede e se representa a partir das ações e dos sentimentos do homem que o habita: que o mundo, pelo menos na visão parcial que dele nos oferece um mapa, é, simplesmente, esse homem.

PARTE 2: NOVOS CANAIS DE CIRCULAÇÃO

De acordo com o escritor cubano José Lezama Lima, como vimos, toda viagem seria “um movimento da imaginação”, o que torna perfeitamente lógica a ideia de viagens que acontecem apenas na fértil fantasia de andarilhos estáticos ou, antes disso, na construção de itinerários que existem somente na memória, ou mais especificamente na relação entre imagens do passado e do presente. No âmbito artístico, é evidente que a criação de mapas fantásticos, como os que foram examinados até aqui, responde a uma estratégia análoga, constituindo, em última instância, a representação de um território que existe apenas na imaginação do seu autor, ou o registro de uma viagem que, contudo, só se deu mentalmente. Nesses casos, o que os artistas nos propõem é uma narrativa, mais ou menos coerente e articulada, que tem no ato do deslocamento (seja real ou, como nos mapas, apenas potencial) seu elemento central. Existe, porém, outra vertente, de certa forma especular a essa, em que o movimento para que a obra aponta não é visível, mas permanece quase secreto, ratificando dessa forma seu caráter imaginário, isto é, de algo que pode ser apenas concebido, mas não visto. Nas obras que se inserem nessa tendência, o que está em movimento, ou remete à ideia de movimento, não é o artista, nem o protagonista de uma narrativa concebida por ele, mas o objeto por ele criado ou modificado, ou ainda, numa variação sobre o mesmo tema, o público que perambula por várias obras espalhadas ao longo de um percurso²⁴. Apesar do público se movimentar também fisicamente, parece correto falar, em ambos os casos, de um movimento da imaginação: se o que se movimenta é um objeto, como uma carta ou um cartão postal, o seu deslocamento é reconstruído mentalmente por quem vem a ter conhecimento dele; quando é o observador a encontrar, ao longo de um percurso, elementos que, juntos, constituem a obra, o movimento que ele realiza é inegavelmente real, mas é, antes disso, uma operação intelectual, enquanto é através de um processo mental que as peças da obra ganham sentido e podem ser “vistas” em conjunto. Em um dos contos que integram a coletânea *T con zero*²⁵, Italo Calvino imagina uma perseguição, rigorosamente mental e imóvel, entre dois carros presos num engarrafamento. Perseguidor e perseguido, cada um em seu carro, especulam sobre as várias opções à disposição (sair do carro, ficar nele, buzinar, etc...), apenas para ficar, possivelmente para sempre, paralisados na direção de um carro parado. Ao se deparar com o curto circuito entre o movimento real e o da imaginação, o leitor não pode deixar de lembrar os célebres paradoxos de Zeno, o da tartaruga que Aquiles não conseguiria alcançar, e o da

flecha que voa e contudo fica imóvel, ao ser seu movimento fragmentado em ínfimos e infinitos pedaços. A situação instaurada por obras e ações artísticas em que o movimento é delegado ao objeto, ou ao observador, opera num âmbito análogo, apesar de, talvez, especular. O que essas obras e ações instauram é, por assim dizer, a exata inversão dos paradoxos do Zeno, em que coisas e seres que no mundo real se movimentam, acabam ficando paradas ou tornam-se inalcançáveis: aqui as coisas estão de fato paradas e, contudo, parecem mover-se na imaginação do observador, enquanto é à própria ideia de movimento que aludem constantemente. A relação fundamental, se quisermos, reside no fato que o artista imagina o observador imaginando, isto é, assim como no conto de Calvino cada personagem imagina as ações do outro, o que conta nessas obras não é apenas imaginar a viagem, mas identificar, e tornar reconhecíveis, os pontos cardinais que vão permitir que o observador reconstrua mentalmente a viagem, dessa forma viajando também, mesmo sem sair do lugar.

Em 1970, Cildo Meireles iniciou uma série de obras coletivamente intituladas *Inserções em circuitos ideológicos*, que consistia em se apropriar de objetos de uso generalizado e carregados de valores simbólicos extremamente marcados, como cédulas de dinheiro ou garrafas de Coca-Cola, tornando-os veículos de difusão de mensagens de resistência ao regime militar ou, de maneira mais ampla, ao próprio sistema capitalista. Após carimbar as cédulas com a pergunta “Quem matou Herzog?”, por exemplo, ou de escrever nas garrafas de Coca-Cola, na mesma tipografia da marca, a frase “Yankees go home”, o artista as recolocava em circulação, consciente e programaticamente abrindo mão de qualquer pretensão autoral. Trata-se, como é evidente, de uma obra *clandestina*, no sentido tanto literal quanto metafórico do termo, enquanto aponta para uma insurreição, e pressupõe e exige consequentemente um grau bastante elevado de segredo, e ao mesmo tempo remete quase literalmente à figura do clandestino, isto é, o passageiro incógnito e quase invisível que, feito um parasita, aproveita-se de uma estrutura ou infraestrutura pré-existente, apesar de não seguir suas regras, ou até de opor-se frontalmente a elas. Evidentemente, a estratégia empregada por Cildo Meireles guarda algumas semelhanças com o que, em âmbito situacionista, chamar-se-ia de *detournement*, ou desvio. Com esse termo, Guy Debord definia, em *Um guia prático para o desvio*²⁶, a prática, por ele enfaticamente recomendada, de apropriação e transformação de títulos, frases, trechos de filmes e qualquer outro produto, cultural ou não, visando à subversão de seus significados originários em prol da propaganda revolucionária. O que mais fascina,

nas *Inserções*, é observar como o seu funcionamento pressupõe a sucessiva circulação dos objetos em que o artista intervém, isto é, de alguma forma, a consideração de que a osmose dos objetos empregados com o sistema é tão profunda, que se torna razoável prever que ninguém deixaria de usá-los apenas por conta dessa intervenção. Em outras palavras, a relativa invisibilidade da modificação, e seu caráter pouco “artístico” (no sentido convencional desse termo) garantiam a longevidade e o sucesso da obra. Por outro lado, não podemos deixar de notar quanto também essa tentativa de derrotar o sistema capitalista, pelo menos no que isso diz respeito ao âmbito artístico, tenha acabado sendo finalmente fagocitada pelo próprio sistema, como demonstra o fato, extremamente simbólico, de que as cédulas de cruzeiro correntes na época não possuem, hoje, qualquer valor, enquanto as utilizadas por Cildo Meireles com o objetivo, mesmo que abertamente utópico, de atacar e questionar o sistema, tornaram-se imensamente valiosas (o que constitui, desse ponto de vista, sua derrota mais clamorosa). As *Inserções em circuitos ideológicos* estão entre as obras mais célebres de seu autor e em geral da produção artística latino-americana da segunda metade do século XX, tendo recebido uma atenção crítica tal, que podem ser consideradas hoje autênticos “clássicos”. Cabe ressaltar, contudo, como as *Inserções* são, para além de suas qualidades intrínsecas, obras perfeitamente inseridas no contexto da produção artística da época, especificamente no âmbito latino-americano. Um exemplo pertinente, em âmbito brasileiro, é Paulo Bruscky, que, aproximadamente nos mesmos anos, iniciou a sua longa série de anúncios, poéticos, surreais e divertidos, em jornais de Recife e de outras cidades do Brasil, em muitos casos em colaboração com Daniel Santiago. Quase a confirmar o caráter intrinsecamente político e potencialmente desestabilizador de qualquer obra que se utiliza sub-repticiamente dos mecanismos do sistema, até anúncios irônicos, como o de uma borracha para apagar palavras (“ouça o que quiser e apague (no ar) o que não interessa”), ou de uma Composição Auroral (“A Equipe Bruscky e Santiago propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude...”) tiveram que ser suspensos, pela recusa dos jornais em publicá-los. É evidente que o contexto do regime militar exacerbava a desconfiança em relação a qualquer iniciativa que não fosse imediatamente compreensível e explicável, como as pequenas poesias visuais de Bruscky e Santiago, mas também parece cabível supor que essas intervenções fossem censuradas por se apropriar de um espaço concebido para a troca mercadológica. Ao anunciar produtos ou serviços que nunca seriam aceitos e utilizados pela lógica capitalista, os artistas atacavam o sistema de maneira frontal, da mesma for-

ma que as *Inserções* ou, em outro âmbito, as derivas de artistas caminhanes, com seu movimento desprovido de qualquer finalidade prática ou comercial. Não será demais, nesse sentido, enfatizar quanto o conceito de movimento, nas suas diferentes acepções, seja central em todas essas obras.

Ao longo da sua carreira, Paulo Bruscky tem produzidos em várias ocasiões obras em que o movimento era, de alguma forma, central. Em alguns casos, como nas peculiares derivas do próprio artista, seja por Recife ou Brasil afora²⁷, esse tema era explorado de maneira mais direta, mas no que diz respeito mais especificamente às vertentes que estão sendo examinadas aqui, é importante lembrar seu papel central, pelo menos em âmbito latino-americano, na produção de arte postal, isto é, de obras de arte concebidas para serem enviadas através do correio. Numa perspectiva histórica, é evidente que esse tipo de obras era perfeitamente coerente com a tendência à desmaterialização da arte que marcou de forma bastante clara a passagem da década de 1960 para a de 1970²⁸, por outro lado, no contexto latino-americano, caracterizado em sua maioria, nesses mesmos anos, por regimes ditatoriais ou de qualquer maneira repressivos, a arte postal tinha a vantagem de ser etérea o suficiente para conseguir passar despercebida pelas malhas da censura e do controle autoritário. As obras de Bruscky caracterizaram-se sempre por um tom entre o irônico e o poético, mais do que panfletário ou abertamente político, mas cabe imaginar que, como aconteceu com os anúncios, os poemas visuais, collages e pequenos desenhos enviados de Recife para o mundo teriam provavelmente sido objeto de algum tipo de interferência se tivessem adotado outro formato. Nesse sentido, é extremamente significativo que à arte postal fosse conferida uma posição de destaque, nos mesmos anos, no âmbito da programação do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) que, sob a direção do professor Walter Zanini, tornou-se um dos centros de maior reverberação de práticas desse tipo no mundo. Através do correio, confluíam para o MAC-USP obras de todas as partes do mundo, que em sua maioria passaram a incorporar o acervo do museu, e estão sendo paulatinamente redescobertas e estudadas. Lugar privilegiado de uma resistência pouco vistosa, mas não por isso menos corajosa e determinada, ao regime militar, sob a gestão de Zanini o MAC-USP promoveu também práticas participativas, buscando uma autêntica e profunda interação entre público e obras. Vale a pena ressaltar esse aspecto, enquanto constitui uma antecipação bastante clara das que vieram sucessivamente, a partir da publicação do livro de Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*²⁹, a ser definidas práticas relacionais, e que, como já foi acena-

do, incluem em muitos casos obras em que o movimento (seja dos artistas ou do público) torna-se elemento central. Se, para Paulo Bruscky, o recurso à arte postal era um ato tanto sócio-político quanto estratégico, enquanto permitia que, apesar de produzida em um lugar relativamente periférico, e com recursos limitados, a sua arte circulasse e fosse conhecida em âmbitos de onde seria, sem essa mobilidade, inevitavelmente excluída, para outros artistas latino-americanos essa foi prioritariamente uma maneira de burlar a censura. O caso mais notável dessa estratégia, apesar de tardio, é provavelmente o do chileno Eugenio Dittborn, que começou a produzir em 1984 suas *pinturas aeropostales*, obras executadas com várias técnicas, incluindo, além da pintura propriamente dita, colagens e gravuras sobre lenços ou papéis de grandes dimensões, sucessivamente dobrados para que pudessem caber em envelopes convencionais, e serem assim enviadas por correio. Conforme o próprio artista tem declarado em várias oportunidades, esse sistema foi excogitado com o intuito de conseguir que suas pinturas circulassem pelo mundo sem interferências do regime de Pinochet, e é significativo, nesse sentido, que elas são sempre expostas juntamente com os envelopes em que viajaram, quase a declarar que as pinturas em si contam apenas parte da história da obra, e que o seu significado mais profundo e autêntico encontra-se, em última instância, no registro da viagem que elas conseguiram cumprir. Ou seja, de alguma maneira a consequência inevitável de criar um sistema tão sofisticado para fazer com que as pinturas possam viajar, é que as próprias pinturas tornam-se também, ou em primeiro lugar, uma maneira de apontar para o estratagema que as torna visíveis. Ao falar da repressão exercida pelo regime (que as pinturas aeropostales conseguem despistar) a obra se torna essencialmente política, como, aparentemente, nenhuma obra que envolva movimento pode deixar de ser. Apesar das peculiaridades específicas de cada uma das obras examinadas até aqui, ficam evidentes algumas analogias e recorrências, em primeiro lugar no que diz respeito à ênfase no caráter clandestino da circulação da obra, seja ou não esse aspecto central na concepção da obra.

Por outro lado, nos mesmos anos vários artistas, entre eles o próprio Paulo Bruscky, ao passo que recorriam à arte postal se utilizavam de um tipo de estratégia que poderia ser considerado quase oposto: após organizar, em 1981, a pioneira exposição *Art-door*, que utilizava os outdoors como espaço expositivo, e que reuniu em Recife um surpreendente elenco de 111 artistas de 25 países, em 1985 Bruscky concebeu e realizou a individual *Os passageiros*, em que expunha seus trabalhos simultaneamente em 22

capitais brasileiras, sempre utilizando os outdoors como suporte. Ambas as iniciativas pressupõem que o observador se desloque para ver todas, ou o maior número possível de obras que compõem as exposições. Por outro lado, é evidente que esse hipotético observador não existe: se ainda cabe, com alguma dificuldade, imaginar que alguém tenha visitado os 111 outdoors ocupados em Recife, é francamente inconcebível um périplo por 22 capitais do Brasil no encalço dos *passageiros* de Bruscky³⁰. Ou seja, de maneira quase oposta em relação ao que acontece na arte postal, ou em obras como as *Inserções*, em que é parte da concepção da obra que o observador reconstrua mentalmente o percurso do objeto, aqui o que é construído através da imaginação é o itinerário que seria necessário para completar a obra. Como veremos, essa condição não é exclusiva dos exemplos citados: praticamente em todos os casos em que os outdoors são utilizados como suporte para práticas artísticas, o ato de olhar para um outdoor é indissociável da consciência de que o que está sendo observado é parte de algo maior, que acontece, em parte, em outros lugares. Isso se deve naturalmente, em boa medida, ao fato de que raramente as intervenções em outdoors explicitam sua natureza artística, podendo, portanto, consequentemente e apesar de seu caráter enigmático, ser lidos como parte de campanhas publicitárias, que por sua vez não poderiam nunca ser limitadas a apenas um outdoor. Um dos aspectos mais fascinantes das intervenções desse tipo, contudo, é provavelmente o fato que, com surpreendente frequência, os artistas escolhem utilizar uma mídia tão presente e eminentemente pública, para veicular mensagens e imagens de grande intimidade³¹. Em 1991, por exemplo, depois do seu parceiro Ross Laycock morrer de Aids, o artista estadunidense (nascido em Cuba) Felix Gonzalez-Torres instalou a foto de uma cama desfeita e vazia, sem nenhum tipo de explicação, em outdoors espalhados pela cidade de Nova York. Ao longo da sua carreira, o artista, que por sua vez morreria de Aids em 1996, utilizou em várias ocasiões os outdoors como suporte para intervenções artísticas, numa tentativa, como ele mesmo declarou em algumas ocasiões, de expandir os limites da arte pública³². Ao instalar em lugares de enorme visibilidade uma imagem essencialmente íntima e doméstica, Gonzalez-Torres não apenas ampliava o alcance da obra, mas multiplicava as interpretações possíveis. Mais especificamente, o artista abria mão de qualquer univocidade, de alguma forma incorporando ao trabalho a ignorância e a incompreensão, total ou parcial, do que seria o significado das obras, por parte do público: ainda hoje, quanto a obra volta a ser instalada por ocasião de alguma exposição, apenas uma parcela ínfima dos que veem o outdoor sabem que é uma referência a um luto, ou podem imaginar que contenha alusões ao Aids, ou a um relacionamento

homossexual; cabe imaginar até que sejam poucos também os que imaginam tratar-se de uma intervenção artística. Esse aspecto permite aproximar intervenções desse tipo das *Inserções*, cuja invisibilidade, facilitada pela sua aparência nada “artística”, era, como vimos, condição fundamental para seu funcionamento. Onde as duas tipologias divergem frontalmente, aparentemente, é no conteúdo da mensagem que cada uma carrega, abertamente revolucionária ou de resistência em um caso, doméstica e relativamente críptica no outro. O que permite aproximá-las, porém, é a consideração de que o procedimento, em ambos os casos, é análogo no desejo de se utilizar de um elemento pré-existente, perfeitamente inserido e com um papel bastante relevante no âmbito do sistema capitalista (o dinheiro, o produto de massa, o veículo de propaganda...), tirando partido do que essa posição de força possibilita, e ao mesmo tempo atacando frontalmente a própria lógica desses elementos. Da mesma forma como Cildo Meireles *desvia* o dinheiro de seu uso convencional, tornando-o, de instrumento capitalista *par excellance*, veículo de mensagens de resistência, Félix Gonzalez-Torres *desvia* o uso do outdoor, transformando um meio eminentemente de massa em uma insuspeitável ilha de intimidade doméstica.

Mesmo que de maneira apenas passageira, pode valer a pena ressaltar como essa fricção entre o conteúdo e as ambições de obras de grande porte por um lado, e outras menores, quase programaticamente fragmentadas e até imperceptíveis, do outro, ecoa e sintetiza, nem que seja superficialmente, uma das mudanças de paradigmas mais características da passagem da modernidade para a pós-modernidade. No livro citado, Nicolas Bourriaud sugere que os artistas que, frequentemente através de obras formalmente pós-modernas (isto é, efêmeras, intimistas, precárias, relacionais), visam estimular uma real mudança na sociedade, através de uma transformação profunda das relações interpessoais, seriam os que com maior coerência se mantêm fiéis à ideologia modernista, se pensarmos que o Movimento Moderno visava exatamente a uma transformação radical da sociedade. Por outro lado, é sabido que a aspiração dos artistas e arquitetos que mais se identificaram com o Movimento Moderno era modificar a sociedade através de cortes radicais com o passado, grandes obras e projeto visionários, ao passo que os artistas contemporâneos agem na escala individual, frequentemente através de intervenções mínimas. Todas essas considerações são extremamente relevantes e fecundas, como é evidente, no âmbito de uma discussão sobre a importância, e principalmente o uso e o significado, da escala dos outdoors ou, de maneira menos aparente, mas não menos

estimulante, de uma carta enviada por correio, ou de uma nota de dinheiro, mais ainda se pensarmos que, como nos exemplos citados, os artistas subvertem conscientemente a lógica intrínseca aos meios utilizados. Nesse sentido, é plenamente coerente que as mensagens escritas em objetos quase invisíveis sejam gritantes e diretas, ao passo que as imagens que aparecem nos imensos outdoors são silenciosas, íntimas e vagamente inexplicáveis. De um certo ponto de vista, o que poder-se-ia definir como caráter “aberto” da intervenção artística em outdoor, isto é, esse seu renunciar programaticamente a qualquer univocidade, constitui a sua maior força: é disso que brota seu caráter autenticamente democrático, na acepção mais ampla do termo. Não pode ser considerado casual, nesse sentido, o fato que o uso artístico de outdoors ou outros espaços externos seja frequentemente marcado por uma ênfase em aspectos íntimos, domésticos ou anônimos. Uma série de intervenções em outdoors realizadas a partir de 1999 pelo artista francês Pierre Huyghe, por exemplo, previa a contratação de atores para que realizassem, em pontos da cidade onde existiam outdoors que o artista poderia ocupar, tarefas absolutamente anônimas, e que seriam presumivelmente repetidas por pessoas comuns em seus afazeres cotidianos: uma das fotos, por exemplo, retratava operários ocupados no restauro de uma praça, outra uma dona de casa que voltava do supermercado com suas sacolas cheias, outra ainda uma jovem à espera do ônibus. Pode ser interessante confrontar esse uso do espaço público do outdoor com o de Gonzalez-Torres: apesar das diferenças, de fato, as obras dos dois artistas aproximam-se no uso do espaço público do outdoor como lugar onde apresentar a cotidianidade, ou até a intimidade dos momentos que, talvez exatamente por ser pouco significativos, passam normalmente despercebidos, sem ser incluídos no fluxo de imagens “públicas”. É como se, ao expor imagens evidentemente domésticas, ou de qualquer maneira privadas, os artistas buscassem transformar o espaço do outdoor, forçando a sua natureza: de meio de comunicação de massa, o outdoor passa a ser canal privilegiado para a comunicação interpessoal. Dessa forma, os artistas declaram seu desejo de falar com apenas uma pessoa por vez, e não com a massa. Trata-se, portanto e evidentemente, de uma estratégia fadada, de todos os pontos de vistas convencionais, ao fracasso mais retumbante, enquanto utiliza um suporte extremamente caro, para transmitir uma mensagem que não visa à produção de nenhum tipo de lucro e, o que mais importa, uma mensagem íntima e pessoal, além de relativa ou completamente enigmática. Mal comparando, é como se alguém decidisse usar um canal de televisão para enviar um recado a uma única pessoa: não sobram dúvidas que, do ponto de vista da eficiência, seria um desperdício gritante, mas é também

verdade que, se olharmos a situação com algo de romantismo, e se o recado a passar fosse, por exemplo, uma declaração de amor, as coisas poderiam tomar outra perspectiva³³. Cabe lembrar, nesse sentido, pelo menos outra obra concebida e produzida para outdoors, e em que o movimento do espectador, para que pudesse ver vários outdoors, é em si fundamental: trata-se da obra de Alfredo Jaar, que em 1980-81 estampou, no Chile que vivia os anos duros da ditadura de Pinochet, outdoors com a escrita singela, direta e ao mesmo tempo extremamente íntima e pessoal: “Você é feliz?”

Fica evidente, mesmo através desse recorrido relativamente condensado, a posição extremamente crítica das obras analisadas. Ao utilizar de maneira pouco ortodoxa mecanismos fundamentais para o funcionamento da sociedade capitalista e consumista, elas acabam por enfatizar o caráter alienado da própria sociedade, sua incapacidade de reconhecer a intervenção artística. Para além do evidente papel crítico, contudo, parece possível identificar uma aspiração à construção de um novo modelo de sociedade, ao considerar quanto a maioria dessas obras age, de fato, numa escala “de massa”, seja no sentido literal, do tamanho do suporte (como no caso do outdoor), ou metafórico,

como na arte postal, que age no cerne do funcionamento do sistema, com sua ênfase na eficiência da circulação de ideias e materiais. Ao mesmo tempo, ao abordar temas críticos, essas obras sugerem, de maneira evidente e direta, um modelo alternativo para a sociedade: um modelo de comunidade em que o fato de utilizar suportes como os outdoors para transmitir mensagens aparentemente íntimas possa implicar a inexistência de barreiras ou diferenças entre a massa e o indivíduo, entre os desejos e as aspirações do particular, e os da comunidade como um todo. Um modelo em que a possibilidade de utilizar o dinheiro, ao invés de que como sistema alienante e homologatório de troca, como veículo democratizante de distribuição de mensagens, é o que justifica o fato do próprio dinheiro (ou, seguindo os exemplos já citados, uma garrafa de Coca-Cola, um cartão postal, etc...) vir a adquirir uma *plus-valia*. É exatamente essa aspiração à construção de um novo modelo de sociedade que permite agrupar as várias tipologias de obras que envolvem o movimento, independentemente de considerações específicas sobre cada experiência, como a maior ou menor participação do público, a existência ou não de registros e objetos tangíveis, ou ainda, como nas obras que examinamos neste capítulo, a ênfase num movimento exclusivamente *da imaginação*.

NOTAS

- 1 CALVINO, Italo, *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milão, Itália, 1984 (apud CARERI, 2002, pág. 152). Tradução minha.
- 2 VILA-MATAS, 1997, pág. 109.
- 3 Ver CERTEAU, 1994, em especial o capítulo IX, *Relatos do espaço*, pág. 199-217.
- 4 Uso aqui o termo tática na acepção do próprio Michel de Certeau, que distingue entre as estratégias, que são desenvolvidas por um sujeito que consegue se isolar do ambiente no qual pretende intervir, e as táticas, definidas como: “um cálculo que não pode contar com uma base própria, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem o lugar do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância”. CERTEAU, 1994, pág. 46.
- 5 DEBORD, 1955, em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 42.
- 6 Ver BRUNO, 2006.
- 7 Apesar de todos os esforços feitos neste sentido, não consegui chegar a uma conclusão unívoca sobre a publicação original dessa imagem, o que é, aliás, perfeitamente coerente com a visão situacionista sobre direitos autorais e de reprodução. Apartentemente, a ilustração *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, foi publicada por primeira vez em JORN, Asger, *Pour la forme, Internationale Situationniste*, Paris, 1958, e sucessivamente republicada em *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Paris, 1985.
- 8 Para uma descrição mais detalhada da tradição das *ley lines*, ver COVERLEY, 2006, pág. 63.
- 9 A observação é de Giuliana Bruno, que considera a viagem da mulher geralmente diferente da do homem: a mulher não sente saudade de nada a não ser o que ela não viveu, e que ela busca no futuro. Já, tradicionalmente, o modelo do viajante masculino seria Ulisses, que viaja sonhando o retorno e a mulher amada que o espera. BRUNO, 2006, pág. 79.
- 10 Para outras considerações sobre o acaso na produção artística contemporânea, e em particular sua relevância no âmbito específico das derivas, ver o capítulo *O espaço do relato*.
- 11 Mais do que nos romances do *realismo mágico*, penso numa novela como *Rayuela* (1963), do também argentino Júlio Cortázar, que pela particularidade de ter sido escrita em (e retratar) Paris, pode ser considerada uma autêntica ponte entre a tradição do realismo mágico latino-americano e a figura tutelar do *flâneur*, e ainda, pelo viés desse, as práticas situacionistas, a que os contínuos desvios e as intermináveis derivas dos protagonistas do livro devem, aliás, ser sem dúvida reportados.
- 12 A expressão é do escritor cubano Lezama Lima, numa entrevista incluída em PERLONGHER, 1991.
- 13 BRUNO, 2006, pág. 215: “la mappa ricrea una geografia domestica e illustra topografie familiari”.
- 14 A brasileira Rosana Ricalde, por exemplo, desenhou de memória mapas de sua cidade natal, em que os erros e imprecisões decorrentes das falhas de memória são considerados parte integrante do trabalho.
- 15 Ver HOLANDA, 2003, em especial pág. 96-99.

- 16 Para uma análise mais aprofundada da história da conquista do ponto de vista do choque de culturas, ver TODOROV, 1982.
- 17 Todas essas questões já foram abordadas por mim, de maneira mais aprofundada, em CRIVELLI VISCONTI, 2004, pág. 41-47.
- 18 Ver WAGSTAFF, 1966.
- 19 Cabe lembrar, ainda, que foi exatamente num acidente durante uma dessas explorações aéreas que o próprio Smithson morreu.
- 20 DAVILA, 2002, pág. 94, citando a nota passagem em que Walter Benjamin conta de como os *flâneurs*, na Paris do final do século XIX, gostassem de provocar os burgueses apressados saindo para passear com uma tartaruga, afirma que Francis Alÿs vai no ritmo das tartarugas.
- 21 Ver página 58.
- 22 Cabe lembrar que o misticismo constitui uma característica bastante marcante das obras de Smithson, principalmente em séries como os *Mirrors displacements* ou os *Non-site*.
- 23 Para um análise extremamente aprofundado da história e da importância desse mapa na história peculiar da cartografia sentimental, e do que poderia ser definido proto-feminismo, ver BRUNO, 2006, cap. 7, em especial pág. 196-221.
- 24 Esta segunda declinação, como veremos, desdobra-se, por sua vez, em várias tipologias: em alguns casos obras diferentes são distribuídas ao longo de um percurso, em outros é a mesma obra que se repete, em outros ainda podem ser fragmentos de uma obra...
- 25 *L'inseguimento*, em CALVINO, 1967, pág. 121-137.
- 26 Publicado por primeira vez em Les Lèvres Nues #8 (maio de 1956), o texto está disponível, em tradução portuguesa, na internet, entre outros sites em <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm#N_1_>
- 27 Ver a segunda parte desta tese para alguns exemplos pontuais.
- 28 Sobre essa questão, ver LIPPARD, 1973.
- 29 BOURRIAUD, 1998.
- 30 Vale lembrar como referência a exposição, organizada por Seth Siegelaub em 1969, intitulada *July, August, September, 1969*, para a qual onze artistas produziram uma obra cada um, em onze lugares diferentes ao redor do mundo.
- 31 Cabe ressaltar como, curiosamente, essa idiosincrasia entre universo público e privado emergja, como vimos, também em algumas obras que se utilizam da iconografia dos mapas.
- 32 Ver STORR, 1995, pág. 24-32.
- 33 Pode ser interessante lembrar, a esse respeito, a resposta de Felix Gonzalez-Torres, quando perguntado sobre quem era o seu público: “Quando as pessoas me perguntavam: “Quem é o seu público?”, eu respondia honestamente, sem titubear: “Ross”. O público era Ross” [“When people ask me, “Who is your public?” I say honestly, without skipping a beat, “Ross.” The public was Ross”]. IBIDEM.

CONSTRUINDO UMA NOVA SOCIEDADE

Meu trabalho é realmente um autorretrato, em todos os sentidos. Trata-se do meu envolvimento físico com o mundo, que seja caminhando sobre ele ou movendo pedras. Caminhar através de um país é tanto medir o próprio país (seu tamanho, forma e terreno) quanto a mim mesmo (quanto tempo eu vou demorar, e não outra pessoa)...

RICHARD LONG ¹

A minha ideia de uma escultura é uma estrada. Veja, uma estrada não se revela em nenhum momento particular, ou de nenhum ponto particular. As estradas aparecem e desaparecem... Não temos um único ponto de vista para uma estrada, apenas um ponto de vista que se mexe, junto com ela.

CARL ANDRE ²

A quem pertence o corpo de cada um? Quem define, organiza e regulamenta seus movimentos e seus itinerários, prescreve seus exercícios e cuida, assim, de sua saúde? Até que ponto podemos acreditar, ingênua ou corretamente, que a esfera do corpo seja exclusivamente pessoal, e não o campo público de um conflito entre o poder e o indivíduo? Como é sabido, para qualquer discussão sobre este conflito a referência fundamental é a obra de Michel Foucault, que em *Vigiar e Punir*, publicado originalmente em 1975, reconstrói meticulosamente a história da evolução e do progressivo enrijecimento do controle, por parte dos aparatos do poder, sobre o corpo de reclusos, militares, enfermos e crianças. É exemplar, neste sentido, a comparação estabelecida por Foucault entre duas descrições do aspecto exterior do soldado, notadamente no que diz respeito à marcha: a primeira, do século XVII, limita-se a sugerir que o soldado “deverá ao marchar tomar a cadência do passo para ter o máximo de graça e gravidade que for possível, pois a Lança é uma arma honrada e merece ser levada com um porte grave e audaz”³. A segunda, do século seguinte, é detalhada e minuciosa na maneira como relata que os recrutas deverão habituar-se a:

“manter a cabeça ereta e alta; a se manter direitos sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, e encolher o dorso; e a fim de que se habituem, essa posição lhe será dada apoiando-os contra um muro,

de maneira que os calcanhares, a batata da perna, os ombros e a cintura encostem nele, assim como as costas das mãos, virando os braços para fora, sem afastá-los do corpo... ser-lhes-á ensinado a nunca fixar os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aquele diante de quem eles passam... a ficar imóveis esperando o comando, sem mexer a cabeça, as mãos nem os pés... enfim a marchar com passo firme, com o joelho e a perna esticados, a ponte baixa e para fora...”⁴

Se a meticulosidade do domínio do poder sobre o corpo é naturalmente exacerbada no caso limite do âmbito militar, na visão de Foucault o alcance desse domínio é praticamente ilimitado, isto é, extenso à totalidade da sociedade. Muito além de qualquer situação ou espaço circunscrito, o poder se impõe sobre a totalidade dos corpos que formam a sociedade, constituindo uma presença ineludível e capilar, apesar de quase imperceptível. A visão foucaultiana cristalizava uma sensação bastante difusa na ideologia dos grupos e movimentos que tinham, alguns anos antes, liderado ou fundamentado criticamente uma convicção que se faria patente dramaticamente em maio de 1968: a de que a luta de classes, ou social num sentido mais amplo, dar-se-ia a partir de então de maneira sutil, quase subliminal, e de maneira aparentemente menos violenta que no passado, mas de fato mais ameaçadora, enquanto opunha os indivíduos a um inimigo etéreo, intangível e sem rosto.

Provavelmente o mais articulado desses grupos, a Internacional Situacionista foi, além de um dos movimentos mais influentes no debate sobre os caminhos da transformação da sociedade, dos que mais ativamente se engajaram em ações de insurreição e resistência à expansão do domínio da *Sociedade do espetáculo*. É evidente como o título do célebre livro publicado, em 1967, pelo principal ideólogo do movimento, Guy Debord, aponte para um conceito de alguma maneira complementar ao de *poder* analisado por Foucault, ou até homólogo, com a diferença que um se daria no âmbito intelectual, e o outro no âmbito físico. Complementando essa distinção, é importante ressaltar como o dado físico fosse determinante na poética situacionista, o que provavelmente contribuiu para que seu aporte ao debate ficasse em grande medida fora do âmbito acadêmico, privilegiando em seu lugar o aspecto prático e a ação participativa, o que de certa maneira restringiu o alcance de suas teorias, ou pelo menos adiou o reconhecimento de sua importância por parte da própria academia. No que diz respeito mais especificamente

à deriva como prática artística, cabe lembrar que do caldo situacionista surgira o texto-manifesto *Teoria da deriva*, publicado pelo próprio Debord, ainda em 1958, na revista oficial do grupo. Nele, o autor introduzia ideias e conceitos que se tornariam centrais na produção artística a partir do final da década seguinte, quando as *derivas* artísticas foram adotadas, de maneira praticamente simultânea em vários lugares do mundo, como estratégia para criar obras que visavam desvencilhar-se do mercado, posicionando-se em clara oposição à lógica dominante do *cujo branco*. O formato da deriva, em todas as suas declinações, oferecia de fato a uma geração de artistas inconformados com o modelo de produção artística vigente a possibilidade de criar obras etéreas, intangíveis e, o que mais importa, dificilmente fagocitáveis pelo sistema, já que acabavam consistindo apenas, ou basicamente, em relatos ou registros. A progressiva desmaterialização da arte, diretamente ligada a uma visão da produção artística como atividade eminentemente mental, que pode prescindir da criação de um objeto tangível e duradouro, propiciou o surgimento de fenômenos ainda inéditos, baseados no aproveitamento de suportes ou infra-estruturas não artísticos, como o correio ou os outdoors. Das maneiras mais diversas, e apesar das evidentes peculiaridades de cada obra, todas essas vertentes pedem uma análise conjunta, por lidar com temas comuns, sendo o principal deles, naturalmente, a pressuposição do movimento como elemento central e catalisador. No caso das *derivas*, o movimento é físico, realizado quase sempre em primeira pessoa pelo artista, mas nos capítulos precedentes, vimos como também outras tipologias de obras que lidam com a ideia de movimento acabam se colocando criticamente em relação às mesmas questões: em alguns casos, a tarefa de se movimentar é delegada ao público; em outros, apesar de ser físico e real, o movimento, invisível, é o de objetos que se deslocam de maneiras imprevisíveis; as intervenções em outdoors também pressupõem uma reflexão sobre o movimento, por ser sempre concebidas como fragmentos de um conjunto maior (que, para ser conhecido na sua totalidade, exige um deslocamento físico). Mas essas diferenças são, no fundo, secundárias: do ponto de vista conceitual, isto é, da concepção da proposta artística, todas as vertentes analisadas, incluindo também a produção de mapas imaginários ou modificados, visam em primeiro lugar a estimular a participação do observador, ao passo que enfatizam a possibilidade de criar uma obra de arte cujo valor não seja econômico, mas, por assim dizer, filosófico ou social.

Se vários aspectos das *derivas* realizadas nos anos 1960 e 1970 denotam de maneira bastante clara o contexto pesadamente ideologizado da época, é importante sa-

liantar como, ao lidar com a questão do movimento, mesmo obras produzidas em anos recentes continuem compartilhando das mesmas ambições e aspirações. É evidente que os últimos quarenta anos trouxeram mudanças radicais em vários dos contextos onde as derivas e as outras práticas analisadas até aqui foram adotadas, principalmente por se tratar, em muitos casos, de países que viveram transformações e aberturas de seus regimes políticos, contudo, parece lícito afirmar que as premissas fundamentais permanecem as mesmas. Por outro lado, uma leitura desse tipo, que enfatiza a continuidade nesse tipo de práticas, não é unânime: Paola Berenstein Jacques, por exemplo, observa uma progressiva perda de significado e pertinência: segundo ela, “essas ações contemporâneas são cada vez menos críticas e cada vez mais espetaculares”⁵. De acordo com essa interpretação, que cabe imaginar que seria extensível às outras práticas até aqui analisadas, “o andar (...) parece cada vez mais distante da crítica que caracterizou esta prática ao longo do histórico destas ações artísticas”. Ou seja, a deriva “entendida enquanto prática artística, estética, infelizmente perdeu seu poder de crítica, ao ser “capturada”, principalmente pelo mercado da arte ou os novos circuitos culturais oficiais”⁶. Trata-se de uma interpretação bastante difusa, e de certa maneira compreensível, mas que revela, contudo, uma visão essencialmente romântica da produção artística das décadas de 1960 e 1970, e que opta por não levar em conta alguns aspectos concretos dessa produção, notadamente no que diz respeito à sua recepção pelo público. Apesar do fascínio ainda hoje exercido pelas primeiras derivas, ou pela corajosa abnegação com que os artistas conceituais engajaram-se na desmaterialização da arte, é um fato inegável que suas aspirações utópicas duraram apenas poucos anos. A crítica americana Lucy Lippard, que escreveu um livro fundamental sobre o processo de surgimento e consolidação de práticas artísticas “livres” da obrigação de produzir objetos concretos, tomou ato dessa situação de maneira extremamente realista:

“As esperanças que a ‘arte conceitual’ seria capaz de evitar a comercialização generalizada, e a postura destrutivamente ‘progressiva’ do modernismo, eram em sua maioria infundadas. Parecia, em 1969, que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria dinheiro, e muito menos grandes somas, por um xerox que faz referências a um evento já acontecido e não presenciado, por um conjunto de fotografias que documenta uma situação ou condição efêmera, por um projeto de uma obra a não ser realizada nunca, por palavras ditas e não registradas; parecia que

esses artistas seriam, portanto, fatalmente livres da tirania do status de commodity e do mercado. Três anos mais tarde, os maiores artistas conceituais estão vendendo por valores significativos aqui e na Europa; são representados por (e mais surpreendente ainda: expõem seus trabalhos nas) galerias mais prestigiosas do mundo (...).”⁷

Apesar de tomar ato de maneira tão objetiva da ineludível inserção de práticas artísticas que se queriam “alternativas” na lógica de mercado, cabe lembrar que, dez anos depois, Lucy Lippard abria outro livro afirmando: “este livro foi escrito com base na premissa que a arte tem um significado social e uma função social, que podem ser definidos como a transformação do desejo em realidade, da realidade em sonhos e mudança, e ao revés (...) O elemento social de resposta, de troca, é crucial até nos objetos e *performances* mais formais”⁸. Para além das avaliações sobre o percurso pessoal da autora, a frase revela como, apesar das mudanças e das decepções, ainda fosse possível, mesmo nos materialistas e gananciosos anos Oitenta, acreditar firmemente na possibilidade de transformação da sociedade através da arte. E de fato, mesmo com ambições menores, os artistas contemporâneos olham para o sistema, e para a própria sociedade, de maneira bastante mais realista, menos ingênua, mas com idêntico desejo de agir sobre eles. Se, por um lado, é inegável que as mudanças sociais e políticas das últimas décadas, em sua grande maioria extremamente positivas, acabaram alterando o espaço e até a urgência de práticas artísticas “críticas”, o que norteia a produção contemporânea é uma maior pragmaticidade, e a consciência que, para conseguir algum efeito concreto, é fundamental servir-se dos mecanismos do sistema. Ou seja, se por um lado é evidente que o nível de engajamento crítico dos artistas é inversamente proporcional à melhora das condições sócio-políticas, é também inegável que a repercussão da produção contemporânea é, de maneira geral, muito maior que no passado, e isso se deve em grande medida à capacidade dos artistas de lidar com as mudanças. Pense-se, por exemplo, na obra de Francis Alÿs, *Cuando la fé mueve montañas*: em 2002, na periferia de Lima, o artista belga radicado no México levou a cabo uma ação memorável, que consistiu em deslocar manualmente, com a ajuda de 500 voluntários, uma das dunas de areia que ameaçam engolir o pequeno aglomerado urbano de Ventanilla, de onde provia a maioria dos voluntários. A duna foi afastada apenas poucos centímetros, mas o objetivo de Alÿs, perfeitamente realizado, não era tanto o deslocamento físico da montanha, quanto conseguir transmitir a consciência de que esse ato é possível, e assim estimular uma

nova relação com o lugar, com o país, com o mundo. Apesar de não constituir uma deriva no sentido mais convencional do termo, a ação de Alÿs se torna possível através do movimento, e de fato constitui um ótimo exemplo de obra que não visa à produção de um objeto artístico, mas à criação de vínculos entre pessoas (sejam elas de uma mesma comunidade, ou não) e, o que mais nos interessa aqui, das pessoas com um determinado lugar, mesmo que esse lugar seja inóspito e degradado. É evidente que uma obra como essa poderia ser incluída na categoria das obras “cada vez mais espetaculares” mencionadas por Berenstein Jacques, mas é inegável que a força da ação coletiva é impressionante, pelo menos de um ponto de vista metafórico, e teve um efeito real e tangível sobre a população. Por outro lado, poder-se-iam citar também numerosos exemplos de obras na contra-mão de qualquer tendência à espetacularização, como as do coletivo italiano Stalker, que há mais de dez anos vem realizando, periodicamente e seguindo um formato específico em cada oportunidade, caminhadas e derivas nos quatro cantos do mundo, além de engajar-se diretamente em ações sociais, como a defesa dos direitos dos Rom (grupos nômades) residentes às margens do Rio Tevere, e que foi apresentada na Triennale di Milano de 2007. Trata-se de dois exemplos bastante distantes, em sua concepção e realização, e que, contudo, podem ser considerados potentemente críticos em relação ao contexto para onde são concebidos e onde são realizados, além de não visar à produção de nenhum objeto comercializável. Trata-se, isto é, de obras extremamente próximas às produzidas há 30 ou 40 anos, no que diz respeito tanto às suas aspirações últimas (trazer uma mudança nas condições de vida de um determinado grupo social), quanto aos meios empregados para isso (o mínimo comum denominador sendo sempre a idéia de um deslocamento), mas que adotam estratégias e se servem de infra-estruturas (uma Bienal no caso da obra de Alÿs, uma Trienal para o grupo Stalker) peculiares da contemporaneidade, aproveitando-se assim da melhor forma dos mecanismos que ela oferece.

Pode ser útil, com o intuito de aprofundar a análise do papel concreto dessas obras (entendendo-se aqui tanto as que hoje são consideradas históricas, quanto as mais recentes), voltar a refletir sobre o papel do registro de ações concebidas como efêmeras e, principalmente, extremamente pessoais. No trecho citado acima, ao falar em “conjunto de fotografias que documenta uma situação ou condição efêmera”, Lucy Lippard tocava de fato num aspecto bastante sintomático da complexidade das primeiras derivas, complexidade que contribui para tornar injustificável uma leitura unívoca e romântica

dessas obras. Concebidas e levadas a cabo quase sempre em contextos “duros”, seja pela presença de um regime francamente ditatorial, ou pela ameaça intangível, mas ineludível, de uma *sociedade do espetáculo* que transforma tudo em imagens homogeneizadas e comercializáveis, as derivas funcionaram como válvulas de escape para esta pressão, e nisso reside, certamente, boa parte de seu fascínio e de sua importância histórica. É exatamente a essa função que se refere Berenstein Jacques, ao apontar para a postura “crítica” que essas obras teriam tido, e que faltaria à produção contemporânea. Mas um olhar distante, que consiga abstrair da que antes chamamos de “urgência” dessas obras, não pode deixar de perceber a incoerência de ações concebidas como insubordinações (à lógica capitalista, ao mercado, a políticas repressivas ou francamente ditatoriais, etc...), cuja força revolucionária consiste exata e exclusivamente no ato *não remunerativo* de andar (sem rumo, sem objetivos, sem finalidades práticas ou econômicas, seguindo um tempo apenas individual) e que, contudo, têm para serem conhecidas e ter assim o impacto que visam na sociedade, que gerar algum tipo de registro. Têm, isto é, que aceitar sua própria transformação de *ações* em *representações*, meros simulacros de si mesmas, retratos anódinos e inofensivos, edulcorados, em uma palavra: aburguesados. Ou seja, ao passo que, quase seguindo os ditames situacionistas, os artistas se lançam a andar, e tentam desvencilhar-se das normas capitalistas que prescrevem a otimização do tempo e dos esforços, privilegiando uma atividade que visa exatamente ao desperdício de tempo e esforço, os mesmos artistas sentem-se obrigados a produzir registros que deem fé dessas ações, o que, em última instância, equivale a reinscrevê-las na lógica capitalista, já que a deriva torna-se, para todos os efeitos, uma atividade realizada com um fim, qual seja, o da criação de um registro de si mesma. Se o que liberta o indivíduo da espetacularização da sociedade é a atitude criativa, que o transforma de espectador em ator de sua própria vida, é evidente que as experiências realmente reveladoras não podem ser reproduzidas, e precisam ser vivenciadas em primeira pessoa, enquanto o registro dessa ação acaba por reforçar a passividade do observador. Nas palavras de Robert Smithson: “as fotografias roubam o espírito da obra”⁹. É provável que este paradoxo não tenha passado despercebido para a maioria dos artistas caminhantes, mas são raros os casos de coerência absoluta, isto é, de renúncia a produzir qualquer tipo de registro¹⁰. Mas algo resgata as derivas de uma leitura simplificadora, que a reduziria apenas ao registro de si mesmas: a consideração de que elas são atos físicos, puro corpo, por assim dizer, e qualquer registro ou tentativa de tradução das atividades físicas é fadado ao fracasso, principalmente porque coloca, com frequência, a obrigação da comparação

entre visões poético-românticas e sua contraparte científica. Pense-se, por exemplo, na incongruência da comparação do batimento de um coração apaixonado com um eletrocardiograma, ou na relação inconsistente de um sonho com o encefalograma que uma máquina pode destilar dele¹¹. Certamente não é um caso, neste sentido, que a questão dos registros e da questionabilidade de qualquer unidade ou sistema de medição ocupe um lugar relevante na obra do artista holandês Stanley Brouwn, cujo cerne consiste, contudo, na realização de derivas. Da mesma forma, nenhuma fotografia, nenhum relato, nenhum vídeo poderia nunca reproduzir o cheiro, o cansaço, as descobertas e as decepções de uma caminhada, seja ela longa ou curta, urbana ou no campo, planejada ou inteiramente improvisada. Mas se a deriva é um ato exclusivamente físico e pessoal, o único registro que pode ser considerado legítimo é o da memória de quem cumpre a ação: memória, isto é, tanto mental quanto física, mas sempre circunscrita ao âmbito do próprio corpo. Analogamente ao que acontece com os dançarinos, que aprendem a conhecer o espaço e a lembrá-lo através dos movimentos de seus corpos, cabe imaginar que os artistas caminhantes também desenvolvam uma memória física do corpo. Será então, talvez, no jeito de andar, de apoiar o pé e sentir o terreno, de tatear o mundo antes de cada passo, que deverá ser reconhecido o registro mais fiel, se não o único legítimo, das derivas. Nesse sentido, é importante ressaltar a frequência com que as derivas se tornam experiências fisicamente esgotadoras, de um ponto de vista puramente físico, o que as coloca na linhagem histórica das peregrinações. Como é sabido, para dificultar a tarefa alguns peregrinos colocavam pedras nos sapatos, chamadas em latim *scrupula*, de onde deriva, através de um fascinante percurso etimológico, o termo português *escrúpulo*, e são numerosos os exemplos de derivas em que os artistas se colocam dificuldades cada vez maiores, até o ponto de não conseguir mais prosseguir¹². Identificar o autêntico registro da deriva no corpo do artista permite também afirmar que, se o ato de andar (sempre que concebido e realizado seguindo as diretrizes de desperdício e falta de objetivos concretos) constitui uma tentativa de libertar o corpo do domínio do poder de que fala Foucault, analisar o corpo que andou equivale a procurar o registro dessa alforria no único lugar onde ela podia de fato se dar, por se tratar, como não poderia deixar de ser, do mesmo lugar onde a dominação é exercida. Ou seja, subvertendo a máxima foucaultiana de que “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo”¹³, o corpo que se libertou do poder também mostrará, expostas, as marcas da libertação.

Entre os vários termos empregados na Grécia antiga para definir, no sentido mais amplo, o conceito de memória, *mnêma* indicava o signo que chama uma lembrança. É evidente que algumas derivas produzem signos, isto é, deixam, para além de registros como fotografias, relatos ou vídeos, *mnêmas*: marcas, frequentemente reconhecíveis apenas por quem as conhece e procura, que identificam os lugares por onde passaram seu autores, como as tênues linhas de tintas que sobram, no chão, após a passagem do próprio Francis Alÿs, nas ações em que ele caminha segurando uma lata de tinta furada. Conforme já foi notado, muitas das ações de Alÿs podem ser consideradas fábulas¹⁴, tanto no sentido que elas operam num registro fantástico, onde tudo se torna realmente possível (até mover montanhas, como vimos), quanto no sentido que os rastros deixados pelas suas ações, como a mancha do gelo que se derrete, o fio de lã do casaco que se desfaz, ou a linha de tinta que escorre pelo furo da lata, são como detonadores da imaginação do público, isto é, dos transeuntes que entrarão, por pura casualidade, em contato com essas marcas, e serão imediatamente instigados a reconstruir ou imaginar, a partir delas, uma história. Por outro lado, conforme já vimos, nem todas as derivas se preocupam em deixar algum rastro. Pelo contrário, aliás, na maioria dos casos o desejo dos artistas é exatamente que a ação se dissolva no vazio, sem deixar nenhuma marca, o que torna, à luz de quanto afirmado acima, o próprio corpo do artista o *mnêma* onde sedimentam, grudadas como pó de ferro num imã, todas as lembranças e experiências da deriva. As reflexões mais articuladas sobre o papel do corpo na produção artística contemporânea deram-se no âmbito da história da *performance*, e não deixa de ser surpreendente que nenhum dos textos de referência nesse campo específico sequer mencione as derivas. Surpreendente, enquanto ambas vertentes compartilham das mesmas premissas: recusa a criar objetos vendáveis; ausência de objetivos imediatos ou tangíveis; desenvolvimento de uma ação, frequentemente clara em suas premissas, mas que fica programaticamente aberta; convite implícito à participação do público, pelo menos no sentido que o corpo do *performer*, da mesma forma do corpo do artista caminhante, simboliza o do público¹⁵; ênfase no significado social de produzir uma obra não comercializável em sua essência (apesar da existência, em ambos os casos, de registros); presença de um registro narrativo bastante reconhecível... A explicação mais óbvia para a exclusão das derivas do âmbito da *performance* seria a ausência de um público, e a falta de qualquer teatralidade na atividade solitária do artista caminhante. De certa forma, e apesar do que poderia parecer, essa ausência de público acaba reforçando o valor social das derivas: insistindo na comparação com o *performer*, apenas com o intuito de

exemplificar melhor o conceito, poder-se-ia dizer que o artista caminhante está muito mais próximo da sociedade de que o *performer*, enquanto ele cumpre uma ação solitária e pessoal, como qualquer outro poderia. A falta de teatralidade também corrobora esta leitura: enquanto o *performer* é sempre um ator, no sentido que ele se coloca frente a um público e interpreta um papel, mesmo que esse papel envolva frequentemente uma dor ou um esforço que são reais, e não apenas aludidos através da recitação, o artista caminhante não encena nada, apenas age. Mas é possível imaginar que tenha também outra diferença, aparentemente mais sutil, e contudo, provavelmente, mais determinante para a separação das derivas do âmbito da *performance*: enquanto as derivas brotam de um ato extremamente familiar, a grande maioria das *performances* se baseia na apresentação e/ou repetição de situações, gestos ou ações absurdos, pelo menos no sentido que envolvem, com frequência, dor, humilhação, cansaço e esforços físicos e mentais, por vezes quase insuportáveis. A *performance* explora e evidencia o hiato entre a cotidianidade do corpo e a celebração artística do seu martírio. Nas palavras de Jorge Glusberg, “o artista propõe esquemas e estruturas de comportamento frente a um receptor que mantém expectativas relativas apenas à sua própria imagem, que entram em crise”¹⁶. Em contraposição a isso, as derivas não introduzem um uso do corpo revolucionário ou novo, e sua novidade consiste “apenas” na falta de objetivos tangíveis. Por outro lado, esta falta de objetivos é tão absurda e revolucionária, talvez, exatamente porque (e não apesar de) é atingida através de atos convencionais. Ou seja, o fato que a *performance* não leve a nada (como de fato nunca leva, não produzindo, salvo raríssimas exceções, restos ou algo concreto), é mais aceitável, se consideramos a premissa que o próprio corpo que observamos é portador desse absurdo, com seus movimentos alheios à realidade do observador. Especularmente a isso, na deriva o absurdo consiste no fato de que um ato que nos é familiar, o de andar, leva absolutamente e programaticamente ao nada. Quase corroborando essa interpretação, Glusberg afirma que, nas *performances*, “um monte de imagens se oferece a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, isto é, uma regulação imposta por rituais sociais aceitos. A essa ficção, os artistas opõem um corpo que dramatiza a realidade atuante, a torna uma caricatura, a enfatiza”¹⁷. Evidentemente, apesar de não explicitamente, estamos aqui no âmbito de Foucault, da microfísica do poder que se exerce no espectador-público, isto é, um Foucault lido através do prisma da *Sociedade do espetáculo* de Debord: como em Debord, é contra essa sociedade que se coloca o artista, último ou único elemento de resistência. Nesse sentido, derivas e *performances* compartilham dos mesmos ideais e dos mesmos objetivos, mas, ao recorrer a

uma dramatização e caricatura da realidade, a *performance* escolhe e constrói o seu próprio campo de batalha, que não é mais o mundo real e banal em que se dão as derivas, e em que, também, circulam as pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn, as cédulas intervindas de Cildo Meireles, os faxes e os outdoors de Paulo Bruscky, etc... Essa “banalidade” do âmbito das derivas, o fato, inclusive, delas adotarem como seu instrumento e material uma das atividades mais prosaicas do ser humano, e por isso mesmo riquíssima do ponto de vista metafórico e, principalmente, eminentemente democrática, são todas considerações que, apesar de aparentemente óbvias, ou talvez exatamente por conta dessa obviedade, merecem ser analisadas. Como é sabido, aproximadamente nos mesmos anos em que aconteciam as primeiras derivas, surgia nos Estados Unidos o movimento Minimalista, que, apesar de operar num registro ontologicamente distinto, isto é, sem renunciar à produção de obras tangíveis, demonstrava seu desejo de democratização utilizando como matéria prima, com grande frequência, objetos disponíveis em qualquer loja de departamento, isto é, com um caráter autenticamente universal, e não particular ou único. Nas palavras de Rosalind Krauss, os escultores minimalistas “estão reivindicando que o significado seja visto como originário de um espaço público e não privado”¹⁸. Não será excessivo, então, supor que um análogo intuito democratizante inspirasse os autores das primeiras derivas, e que a decisão de adotar o ato de andar como material para as suas obras (decisão provavelmente não mais revolucionária, na época, do que utilizar lâmpadas fluorescentes ou cavalos vivos, para citar alguns exemplos célebres de obras produzidas nos mesmos anos) fosse, nesse sentido, plenamente consciente.

Pode valer a pena citar ainda o caso de Marina Abramovic, figura fundamental na consolidação da *performance* como gênero artístico, que recentemente passou a produzir objetos que pudessem servir de elo entre suas experiências pessoais e o público, e que ela chama de *Transitory Objects*, isto é, objetos que permitem uma transição, o traslado de uma experiência pessoal para uma comunidade. Significativamente, Abramovic afirmou que o desejo de recorrer a objetos nasceu após realizar uma das ações mais célebres da sua carreira e que é, por todos os efeitos, uma deriva: “após caminhar pela Grande Muralha da China, realizei pela primeira vez que tinha feito uma *performance* em que o público não estava fisicamente presente. Para transmitir essa experiência, produzi uma série de “objetos transitórios”, com a ideia que [dessa forma] o público poderia participar ativamente”¹⁹. Ou seja, para uma artista que está acostumada a realizar

performances na frente do público, a condição de solidão parece contraditória, e ela sente a necessidade de recorrer a objetos vicários, por assim dizer, que possam preencher o vazio criado pela ausência de um público, e transmitir a esse público uma experiência de alguma maneira análoga, ou comparável, à da artista. Já vimos como, para os artistas que caminham, a criação do vazio e o confronto com a ausência de público e de objetos tangíveis, são temas absolutamente centrais, ao ponto que até a simples criação de um registro pode ser considerada contraditória e é, portanto, extremamente reveladora a maneira, radicalmente oposta, como a Abramovic lida com o problema. Ao enfatizar, criando seus *Transitory Objects*, o incômodo de realizar uma ação solitária, a artista sérvia acaba apontando para essa característica bastante singular das derivas. “Pode-se derivar sozinho”, dizia Debord em sua *Teoria da deriva*, acrescentando que, contudo, as derivas mais interessantes eram quase sempre realizadas por pequenos grupos. No âmbito artístico, parece possível afirmar o contrário: é possível derivar em grupo, mas as ações mais memoráveis são levadas a cabo em solidão. Em sua história do ato de andar, Rebecca Solnit fala em “communal solitude of urban walkers” [em tradução livre: “a solidão compartilhada dos andarilhos urbanos”], uma frase bastante poética, que aponta de maneira extremamente concisa para a fértil idiossincrasia das derivas: esse seu dar-se frequentemente em completa solidão, apontando, contudo, para a construção de uma sociedade. Ainda segundo a escritora americana, “andar é apenas o início da cidadania, mas através desse ato o cidadão conhece a sua cidade e os outros cidadãos, e passa a habitar realmente a cidade, e não uma pequena parte privatizada dela”²⁰. É possível que resida aqui a chave para a passagem de uma atividade individual, o ato de andar sozinho, para a escala relacional da deriva como ato social, e portanto intrinsecamente político: “‘para as ruas’ é o clássico grito da revolução urbana, porque é na rua que as pessoas se tornam o público, e onde fica seu poder”²¹.

A ausência do corpo do artista do registro, em casos célebres como *A Line Made by Walking* de Richard Long, ou nas fotos de Passaic tiradas por Richard Smithson durante o seu *A Tour of the Monument of Passaic*, por exemplo, é a prova cabal dessa solidão, da autenticidade da entrega do artista à ação. Desse ponto de vista, a presença do artista na cena, como nas fotos que mostram Vito Acconci perseguindo desconhecidos para os seus *Following Pieces*, ou Francis Alÿs em qualquer uma das suas inúmeras derivas, se por um lado dá fé da realização do evento, por outro pressupõe também a presença de um terceiro, o que acaba enfatizando o planejamento que subjaz à ação²². É evidente

que algum tipo de planejamento existe em todas as ações citadas, mas o que realmente parece importante ressaltar é como, em última instância, todas as fotos, vídeos ou relatos das derivas constituem registros da passagem do corpo do artista: a obra é o corpo, e é ele que está sendo retratado, mesmo quando ausente da imagem. Pode valer a pena citar Francesco Careri, ao descrever exatamente a obra de Richard Long: “a imagem da grama pisada contém em si mesma a presença de uma ausência: a ausência da ação, a ausência do corpo, a ausência do objeto”²³. São palavras que, por um lado, nos remetem à discussão sobre a aspiração ao vazio nas derivas, já aprofundada anteriormente, mas que por outro vinculam esse discurso ao do corpo em movimento, frequentemente um movimento em solidão, que passa a ocupar um lugar no imaginário coletivo do público que dele vem a ter conhecimento. E é esse mesmo corpo que se torna, assim, algo análogo à “escultura social” teorizada por Joseph Beuys, para quem influir na maneira como as pessoas entendiam o mundo e se relacionavam com ele (e entre elas), constituía já uma forma de escultura. A partir (pelo menos) de Joseph Beuys, o campo expandido da escultura e, metonimicamente, da arte, inclui de fato práticas e intervenções que tentam agir exatamente no cerne das relações sociais. A célebre afirmação de Beuys que “todo homem é um artista”, visava estimular a criatividade em todas as áreas da atividade humana, mas é evidente que, ao estender a condição de artista a todos os homens, cumpre também uma ação democratizante. É extremamente sintomático, no contexto dessas reflexões, que uma das imagens mais célebres do artista alemão o retrate exatamente no ato de andar, mais precisamente caminhando em direção à câmara. Sobreposta à imagem, a escrita “la rivoluzione siamo noi” [“a revolução somos nós”] enfatiza a igualdade, quase a comunhão entre o artista e o resto da sociedade, e sintetiza a relação indissolúvel entre revolução e marcha, algo que o próprio termo “movimento”, no cruzamento altamente simbólico de suas diversas acepções, explicita de maneira evidente. Já observamos como a relação entre o artista que cumpre uma ação, frequentemente solitária, e o “observador” que vem a ter conhecimento dessa ação através de registros, constitua um dos aspectos mais complexos das derivas e, em geral, das obras performáticas. Na tentativa de explicar o papel da fotografia na produção artística, a crítica americana Rosalind Krauss recorreu ao conceito de *index* [“índice”], isto é, o signo lingüístico que mantém uma relação direta, física com o referente ao qual se refere: “os índices constituem as marcas ou os rastros de uma causa particular, e essa causa é a coisa à qual se referem, o objeto que significam. Na categoria do índice, podemos incluir rastros físicos (como as pegadas), sintomas médicos, ou o referente atual do *shifter*”²⁴. Sombras tam-

bém poderiam ser consideradas signos indicativos de objetos...”²⁵. E é exatamente como *índice*, isto é, como registro que é marca direta e inquestionável de outra coisa, de um referente real que não pode, por várias razões (escala, efemeridade, etc...) ser apresentado, que a fotografia e, com frequência cada vez maior, o vídeo, são utilizados pelos artistas caminhanes. No mesmo capítulo, Krauss analisa a maneira como crianças autistas costumam se equivocar no uso de *shifters* e, mais especificamente, dos pronomes “eu” e “você”, que ela compara ao freqüente uso de trocadilhos, (falsos) autorretratos e contínuas mudanças de personalidades e *personas* na arte de Marcel Duchamp. É fascinante imaginar que resida exatamente nessa confluência e confusão de sentidos da imagem fotográfica (registro inquestionável de um evento ocorrido, e ao mesmo tempo elemento neutro, que se presta a uma sobreposição de significados e usos) a razão mais íntima do uso dos registros, e até da presença tão frequente do artista: o que os artistas parecem visar através da criação de registros é exatamente a sobreposição das individualidades: a do artista e a do público, do eu e do você. Os artistas caminham também, ou antes de tudo, para quem está apenas olhando a obra. Não por acaso a foto de Beuys traz a escrita *la rivoluzione siamo noi*: quem anda realmente é Beuys, mas ele é evidentemente apenas um *eu* metonímico, que representa a totalidade da sociedade. Em obras como essa o *índice* funciona como um *shifter*, mudando de referente dependendo de quem for usá-lo, ou do que for apontar, e o uso da fotografia não deve ser considerado contraditório, enquanto não tem a ambição de substituir a ação: ele é o registro (assim com o corpo do artista, em outra leitura) desta ação, mas diferentemente do corpo do artista ele tem, como *shifter*, a capacidade de identificar qualquer um. Quando o artista afirma, através de uma fotografia, “eu andei”, o importante é ele pronunciar este *eu* que poderá ser repetido (através da contemplação da fotografia e da identificação que este ato permite)

pelo observador e realmente vivenciado, já que, em se tratando de um *shifter*, a sobreposição é completa: o artista e o seu público tornam-se uma coisa só. É isso, em última instância, que permite considerar como não contraditórios os registros, e que os torna, portanto, justificáveis e até necessários: ao passo que constituem uma prova da ação realizada, eles também funcionam, por assim dizer, como espelhos: o observador olha para o registro de uma ação levada a cabo pelo artista, mas se vê a si mesmo cumprindo a ação²⁶. Segundo Foucault: “no espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho”²⁷. É o que acontece com esses registros: o observador se vê onde nunca esteve, se imagina em outra situação. Cabe lembrar que, no mesmo texto, Foucault se serve da metáfora do espelho para abordar, além do conceito de utopia, o de heterotopia, isto é, de um lugar *outro*, ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade, ao mesmo tempo plenamente real e absolutamente irreal. O espaço da heterotopia é variável, pode ser apenas transitório ou permanente, móvel ou fixo, cronológico ou físico, por exemplo uma gravidez, um manicômio, ou uma lua de mel. Evidentemente, a deriva também pode ser considerada uma heterotopia, por constituir o instante fugaz de suspensão em que o corpo se liberta das imposições e dos vínculos da sociedade, para cumprir uma ação paradoxal, sem nenhum objetivo prático além de sua própria realização. E o registro dessa ação, como um espelho, compartilha do caráter de heterotopia, mas sobrepõe a esse o de utopia, da aspiração utópica dos artistas à transformação da sociedade, do desejo, explicitado em alguns *slogans* situacionistas, de *matar* a arte transformando-a, simplesmente, em vida.

NOTAS

- 1 Declaração do artista em entrevista a Géorgia Lobacheff, em SLEEMAN, 2002 (páginas não numeradas): “my work is really a self-portrait, in all ways. It is about my own physical engagement with the world, whether walking across it or moving its stones around. To walk across a country is both a measure of the country itself (its size, shape and terrain) and also of myself (how long it takes me and not somebody else)....”
- 2 Citado em LIPPARD, 1983, pág. 25: “My idea of a piece of sculpture is a road. That is, a road doesn’t reveal itself at any particular point or from any particular point. Roads appear and disappear...We don’t have a single point of view for a road at all, except a moving one, moving along it”.
- 3 FOUCAULT, 1994, pág. 125.
- 4 IBIDEM.
- 5 BERENSTEIN JACQUES, Paola, “Elogio aos errantes”, em JEUDY e BERENSTEIN JACQUES, 2006, pág. 131.
- 6 IBIDEM, pág. 139.
- 7 LIPPARD, 1973, pág. 263: “Hopes that “conceptual art” would be able to avoid the general commercialization, the destructively “progressive” approach of modernism, were for the most part unfounded. It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected- showing in) the world’s most prestigious galleries”.
- 8 LIPPARD, 1983, pág. 5: “This book is written on the premise that art has social significance and social function, which might be defined as the transformation of desire into reality, reality into dreams and change, and back again. (...) the social element of response, of exchange, is crucial even to the most formalized objects or performances”.
- 9 Citado em BUSKIRK, 2003, pág. 233: “photographs steal away the spirit of the work”.
- 10 Por outro lado, como é evidente, poderiam existir inúmeros exemplos de derivas não registradas e das quais, consequentemente, não se tem notícia...
- 11 Cabe lembrar, a esse respeito, apenas como contraponto, a série de trabalhos em vídeo e sobre papel, de Paulo Bruscky, intitulada *Meu cérebro desenha assim*, que consiste exatamente em “desenhos” realizados através de encefalogramas: “faço eletro-encefalogramas em mim mesmo desde a década de 1970 e venho trabalhando em cima deles. Fico pensando em coisas terríveis, alegres, intermediárias, e isso afeta o traçado. Desenho com o cérebro, com o pensamento...” (declaração do artista, citada em <http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=17442>).
- 12 Remeto à segunda parte para uma relação mais detalhada, aqui pode valer a pena lembrar a obra *Zapatos Magnéticos* (1994), em que Francis Alÿs colocava uns sapatos imantados e saía andando pela cidade, juntando em pouco tempo quantidades enormes de pedaços de ferro, espécie de versão contemporânea dos escrúpulos dos peregrinos...
- 13 FOUCAULT, 1979, pág. 146.
- 14 Ver, a esse respeito, além do capítulo *O espaço do relato*, DAVILA, 2002, pág. 105 seg.

- 15 Marina Abramovic, que além de artista deve ser considerada uma das grandes teóricas da *performance*, afirmou em várias oportunidades que realizava suas ações para que o público não tivesse que passar por aquelas experiências em primeira pessoa, mas pudesse contudo ter uma sensação clara delas.
- 16 GLUSBERG, 1986, pág. 46: “el artista propone esquemas y estructuras de comportamiento frente a un receptor que mantiene expectativas referidas a su propia imagen corporal, las cuales entran en crisis”. Cabe esclarecer que os “artistas” a que se refere o autor são os que aqui estão sendo chamados de *performers*.
- 17 IBIDEM, pág. 41: “un cúmulo de imágenes se ofrece a un público que vive la ficción de su propio cuerpo, es decir una regulación impuesta por rituales sociales aceptados. Frente a esa ficción, los artistas oponen un cuerpo que dramatiza la realidad actuante, la caricaturiza, la enfatiza”.
- 18 KRAUSS, 2007, pág. 313.
- 19 Citado em BIESENBAACH, 2010, pág. 16: “After walking the Chinese Wall, I realized for the first time I had been doing a performance where the public was not physically present. In order to transmit this experience to them I built a series of transitory objects with the idea that the audience could actively take part”.
- 20 SOLNIT, 2000, pág. 176: “walking is only the beginning of citizenship, but through it the citizen knows his or her city and fellow citizens and truly inhabits the city rather than a small privatized part thereof”.
- 21 IBIDEM: “to the streets” is the classic cry of urban revolution, for the streets are where people become the public and where their power reside”.
- 22 Para uma análise da importância da presença de alguém encarregado de registrar fotograficamente uma ação teoricamente individual e quase secreta, ver BUSKIRK, 2003, pág. 220-221. No que diz respeito à ação de Acconci, em particular, Buskirk demonstra como a célebre sequência de fotos não corresponde a nenhum dos relatos escritos por Acconci, o que permite concluir tratar-se de um conjunto de fotos encenadas pelo artista para elucidar o *modus operandi* da ação, e que, portanto (por um lado coerentemente com as premissas conceituais que estamos tateando aqui, por outro contraditoriamente com a própria ideia de registro) não retratam um dos *Following Pieces* propriamente ditos.
- 23 CARERI, 2002, pág. 146: “la imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto”.
- 24 Os *shifters*, ou “*articuladores*” em português, são signos, como por exemplo o pronome pessoal “eu”, que mudam de referente dependendo de quem estiver falando.
- 25 KRAUSS, 1986, pág. 196: “indexes are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referent of the shifters. Cast shadows could also serve as the indexical signs of objects”.
- 26 É evidente, nesse sentido, que o fato da deriva consistir num ato cotidiano e elementar é determinante, e que esse tipo de identificação não acontece com as *performances*.
- 27 FOUCAULT, 2001, pág. 415.

SEGUNDA PARTE

1960

LA MONTE YOUNG, *Composition 1960#10*. Dedicada a Robert Morris, a obra consistia apenas nas instruções: “Trace uma linha reta e siga-a” [“Draw a straight line and follow it”]. Pode ser considerada uma das primeiras obras da que viria a constituir uma autêntica linhagem, isto é, das ações feitas seguindo uma linha reta. Em 1961, Morris e Young fizeram uma performance juntos em que traçaram a linha no palco 29 vezes.

STANLEY BROUWN inicia a sua série *This Way Brouwn*: “Stanley Brouwn está em algum lugar da Terra. Ele pede a um transeunte para desenhar num papel o caminho para outro ponto da cidade. O próximo transeunte também lhe mostra o caminho. O 24º, o 11.000º transeunte também lhe mostram o caminho. *This Way Brouwn*. / Um *This Way Brouwn* é produzido no tempo em que o transeunte demora em dar a sua explicação. Não tem segundos pensamentos, não tem acabamentos ou melhoras posteriores. / O conjunto de ruas, praças, alamedas, etc., afunda mais e mais numa rede de *This Way Brouwns*. Todas as direções são sugadas daí. Não levam a lugar nenhum. São já envolvidas, capturadas no meu trabalho. Estou concentrando a direção de todos os caminhos possíveis no meu trabalho. Eu sou o único caminho, a única direção. Me tornei uma direção” (declaração do artista em: *This Way Brouwn*. 25.2.61 – 26.2.61. *Zeichnungen 1*, Verlag Gebruder König, New York/Cologne, 1971).

STANLEY BROUWN.
This Way Brouwn, 1961

1962

NAM JUNE PAIK, *Head for Zen*. Paik refaz a performance de La Monte Young *Composition 1960#10*, mas usando a própria cabeça molhada em tinta e suco de tomate como pincel para fazer a linha num rolo de papel aberto no chão.

ROBERT FILLIOU inaugura sua *Galerie Légitime*, que consiste numa galeria instalada em seu chapéu, que o artista leva para todo lugar, e onde convida para expor vários artistas.

NAM JUNE PAIK, *Head for Zen*, 1962

ROBERT FILLIOU, *Galerie Légitime*, 1962

STANLEY BROUWN realiza ações como: “uma caminhada num gramado”; “uma caminhada de uma semana”; “uma caminhada de A a B”; “uma caminhada através de uma pradaria, exactamente na mesma linha a-b; todos os dias por um ano”.

YOKO ONO, *Map Piece*: “Desenhe um mapa imaginário. Coloque um objetivo no mapa onde você quer ir. Caminhe numa estrada real com base no seu mapa. Se não tiver ruas onde deveriam ter de acordo com o mapa, faça uma afastando qualquer obstáculo. Quando atingir seu objetivo, pergunte qual o nome da cidade, e dê flores de presente à primeira pessoa que encontrar. O mapa precisa ser seguido exactamente, caso contrário pode desistir completamente. Peça para seus amigos desenharem mapas. Doe mapas aos seus amigos”.

MAP PIECE

Draw an imaginary map.
Put a goal mark on the map where you want to go.
Go walking on an actual street according to your map.
If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside.
When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.
The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.
Give your friends maps.

1962 summer

YOKO ONO, *Map Piece*, 1962

1963

LYGIA CLARK, *Caminhando*. “*Caminhando* é o nome que eu dei à minha última proposta; de ora em diante atribuo uma importância absoluta à ação conjunta dos participantes”. A obra consiste de uma fita de Moebius de papel, que qualquer um pode criar dobrando a tira sobre si mesma, a ser cortada pelo “participador”. Apesar da sua aparente simplicidade, trata-se de uma obra seminal, que desloca o centro da obra do objeto a ser contemplado para a ação a ser praticada pelo público.

LYGIA CLARK, *Caminhando*, 1963

1964

RICHARD LONG, *Snowball Track*. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 48.

RICHARD LONG, *Snowball Track*, 1964

1967

MICHELANGELO PISTOLETTO, *Sfera di giornali - Scultura da passeggio*. Por ocasião da exposição *Con-temp-l'azione*, que aconteceu simultaneamente em três galerias de Turim, o artista empurrou pelas ruas que ligavam os três espaços uma grande escultura de papel jornal, em forma de esfera.

RICHARD LONG, *A Line Made by Walking*. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 49 e 51.

ROBERT SMITHSON, *A Tour of the Monuments of Passaic*. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 58 e 77.

MICHELANGELO PISTOLETTO, *Scultura da passeggio*, 1967

RICHARD LONG, *A Line Made by Walking*, 1967

1968

BRUCE NAUMAN, *Playing a note on the violin while I walk around the studio* (1967-1968). Um de uma série de vídeos que documentam atividades vagamente absurdas realizadas pelo artista no seu ateliê, sempre envolvendo o ato de caminhar ou se movimentar. A mesma série inclui também *Dance or exercise on the perimeter of a square* (1967-1968) e *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1967-1968), entre outros. No último, em especial, Nauman aparece andando no estúdio e mancando como o Molloy de Beckett, o que instaura uma curiosa relação com Richard Long, que gosta de comparar a simplicidade do seu trabalho exatamente com Molloy, “que guardava no bolso umas pedras, e se contentava de girá-las para frente e para trás, sem outras explicações” (ver página 41).

DENNIS OPPENHEIM, *Time Line*. “Um corte, realizado com uma “snowmobile”, em correspondência da linha que marca a mudança de horário na fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá em St. John River, Fort Kent, Maine” (LIPPARD, 1983, pág. 142).

BRUCE NAUMAN, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968

DENNIS OPPENHEIM, *Time Line*, 1968

N.E. THING CO. (coletivo formado por Iain Baxter em 1966, ativo até 1978), *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*. Ação realizada em Newport Harbor, South California: “N.E. Thing Co. realizou uma série de intervenções em diferentes paisagens do Canadá e dos Estados Unidos, onde instalou sinais de trânsito em estradas comuns. A sequência de fotografias que recria as viagens nos informa que estamos viajando através de um “Quarto de milha de paisagem N.E. Thing Co.”. Apesar das imagens serem fotografias, elas imitam engenhosamente a elipse cinematográfica ao ligar espaço e tempo para dar a impressão da temporalidade da estrada. Depois das imagens, é mostrado um mapa que identifica o lugar, enquanto um desenho reconstrói o percurso. N.E. Thing Co. brinca com as contradições que dominam nossa atenção: a qualidade descritiva do texto produz uma sensação de espaço, enquanto a imobilidade das imagens nos leva para uma viagem, e a nossa imaginação provoca uma experiência espaço-temporal” (descrição, e imagens, em <http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet_14.html>).

RICHARD LONG, *England*. Trabalho que de alguma maneira complementa *A Line Made by Walking*, do ano anterior, já que aqui as linhas formadas caminhando num campo florido são duas, que se cruzam em forma de X.

N. E. THING CO., *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*, 1968

RICHARD LONG, *England*, 1968

1969

BILL BECKLEY, *Washington's Crossing*. Descrição do artista: “No dia 20 de Março de 1969, fui até o “Washington's Crossing” [lugar onde Washington cruzou o rio Delaware em 25 de dezembro de 1776, durante a revolução americana] e deixei cair tinta latex branca atrás de mim enquanto caminhava do oeste para o leste pelo rio. Comecei às 13:00 e cheguei do outro lado às 14:10. O rio tinha 160 cm de profundidade no centro, e era muito frio”.

BILL BECKLEY, *Washington's Crossing*, 1969

BILL VAZAN, *Yonge Street Walk* e *Marche dans la rue Ste-Catherine, une photo à chaque carrefour*. Ações realizadas em Toronto e Montreal, em que o artista documentava, através de fotografias sem nenhuma pretensão artística, mas apenas taxonômica, todos os cruzamentos das ruas pelas quais caminhava. Ações desse tipo (por vezes intituladas coletivamente *Walking into the Vanishing Point*) são frequentes na prática de Vazan desses anos.

DOUGLAS HUEBLER, *Location Piece #1. New York-Los Angeles*. Uma série de 13 fotografias tomadas da janela do avião, propositalmente sem nenhuma “vista interessante”, do céu de cada um dos 13 estados norte-americanos sobrevoados da costa Leste à costa Oeste dos EU. Segundo o artista, “as fotografias não são, contudo, “vinculadas” ao estado sobre que foram feitas, mas existem apenas como documentos que se relacionam com um Mapa do Sistema Aéreo Americano e com esta declaração para constituir a forma deste trabalho”.

BILL VAZAN, *Marche dans la rue Ste-Catherine, une photo à chaque carrefour*, 1969

DOUGLAS HUEBLER, *Duration Piece #5*, New York, 1969. No dia 17 de Março [três dias antes da ação de Bill Beckley citada acima], Douglas Huebler caminhou pelo Central Park, em Nova York. O seu objetivo era tirar dez fotografias em dez minutos: quando ouvia o som de um pássaro “distinguível individualmente”, virava a camera na direção do som e disparava. A continuação, caminhava em direção ao último som ouvido, até ouvir o seguinte, virar, tirar a foto e começar a caminhar na nova direção, e assim por diante.

HAMISH FULTON começa a sua série, ainda em andamento, de caminhadas como obras de arte. Mesmo produzindo obras que decorrem dessas ações, desde o princípio o artista deixa claro que o momento realmente importante da obra é o ato de caminhar, com o lema “um trabalho de arte pode ser comprado, mas uma caminhada não pode ser vendida”.

IAIN BAXTER, *Arctic Circle Project*. Expedição organizada em Inuvik por Bill Kirby, director da Edmonton Art Gallery, da qual participaram Lawrence Weiner, Harry Savage, Iain Baxter e Ingrid Baxter, que produziram intervenções site-specific. Outros participantes, encarregados de documentar o espírito do projeto, as discussões dos artistas e os trabalhos realizados, eram Virgil Hammock e Lucy Lippard. Entre as várias ações, Iain e Ingrid Baxter caminharam ao redor de Inuvik com um instrumento para medir distância e contar os passos (“aproximadamente $\frac{3}{4}$ de milha, 10.314 passos”); Iain Baxter desenhou com spray uma linha branca na tundra, paralelamente à linha da latitude; Ingrid Baxter trocou a água do Seymour River, B.C., e do rio Mackenzie... (ver <http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet_10.html>)

DOUGLAS HUEBLER, *Duration Piece #5*, New York, 1969

JAN DIBBETS, *A Trace in the Woods in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*. Intervenção realizada para a exposição Earth Art (Andrew Dickson White Museum, Cornell University) a uma distância de 6 milhas do museu. A caminhada entre o museu e o lugar onde a obra era localizada, obrigatória para quem quisesse ver a intervenção, era considerada parte integrante do trabalho.

JOHN BALDESSARI, *California Map Project*. Série de fotografias tiradas pelo artista nos lugares correspondentes àqueles onde, num mapa da California, estava escrita cada uma das letras do estado. Em cada lugar, Baldessari “escreveu”, com o material disponível, e de maneira programaticamente improvisada, a letra correspondente.

JAN DIBBETS “criando” *A Trace in the Woods in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*, 1969

JOHN BALDESSARI, *California Map Project*, 1969

JOSEPH BEUYS, *Schlitten*. Multiplo em edição de 50, em que os materiais típicos de Beuys, feltro e gordura, são colocados em cima de um trenô. Segundo Annette Philp, “*Schlitten* simbolizou um veículo e uma direção para a revolta dos estudantes” (em MEYER-STOLL, 2003, pág. 48).

MOWRY BADEN, *K Walk*. Escultura de chão, formada por varas obliquas, que delimitam ou “retratam” o movimento das pernas da esposa do artista, ao andar: “foi construído expressamente para a minha esposa, e consistia numa passagem formada pelos postes, colocados de maneira a coincidir com seus passos e seus movimentos. Ela podia caminhar através da obra sem encostar numa única barra. Os outros achavam que poderiam fazer o mesmo, mas ficavam desapontados. Acertavam quase todas” (declaração do artista, agora em RICHARDS, 2002, pág. 37).

RICHARD LONG, *A sculpture by Richard Long, Wiltshire 12-15 October 1969*. O artista percorre quatro quadrados concêntricos, marcando a duração do percurso de cada um, e apresentando sucessivamente um mapa que mostra os quadrados.

RICHARD LONG, *Walking a Straight 10 Miles Line*. Trabalho realizado para a Fernseh Galerie de Gerry Schum (série de obras, de vários artistas, produzidas para serem registradas em vídeo e transmitidas por televisão, na rede pública, na Alemanha).

MOWRY BADEN, *K Walk*, 1969

RICHARD SERRA e PHILIP GLASS, *Long Beach Island, Word Location*. Numa área de 30 alqueires foram instalados 32 alto-falantes que repetiam a palavra “Is” [“é”], num volume tão baixo que só poderiam ser ouvidos de perto, tornando portanto necessário que o público se deslocasse por toda a área.

ROBERT KINMONT, *8 natural Handstands*. Série de fotografias que retratam Kinmont “plantando bananeira” em diferentes lugares (sempre no meio de uma natureza bastante selvagem), instantâneos de uma longa deriva pelos Estados Unidos.

ROBERT KINMONT, *My Favorite Dirt Roads*. Série de 17 fotografias de estradas empoeiradas nos EU.

ROBERT MORRIS, *Pace and Progress*. O artista cavalga 10 cavalos, um de cada vez, até cada um deles ficar muito cansado, seguindo uma linha reta traçada no chão, num campo. A ação acaba quando o artista também se sente cansado demais para prosseguir. A ação deixa uma linha reta no campo.

ROBERT KINMONT, *8 Natural Handstands*, 1969

ROBERT MORRIS, *Pace and Progress*, 1969

VALIE EXPORT, *From the Underdog File*. Ação em que a artista leva para “passear” seu partner, Peter Weibel, como se fosse um cachorro, invertendo e parodiando a relação e os papéis comuns de cada sexo.

VITO ACCONCI, *Blinks*. O artista percorre um caminho em linha reta pela cidade, e tira uma foto cada vez que não consegue segurar os olhos abertos e pisca.

VITO ACCONCI, *Following Pieces*. Durante vinte e três dias, o artista segue a cada dia uma pessoa diferente, sem ela perceber, gerando registros escritos e fotográficos das ações. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 30-31 e 111 (nota 22).

VALIE EXPORT.
From the Underdog File. 1969

VITO ACCONCI, *Blinks*, 1969

Street Works. Uma série de ações, realizadas em distintos lugares de Manhattan, Nova York, em diferentes finais de semana ao longo do ano (*Street Works I, II, III e IV*). Organizadas de maneira caóticas e irreverente, as ações incluíram desde distribuição de poemas pornográficos do poeta John Giorno a performances de artistas e escritores como Arakawa, Scott Burton, James Lee Byars, Vito Acconci, Eduardo Costa, Meredith Monk, Lucy Lippard, Adrian Piper, John Perreault e vários outros.

Entre as ações mais interessantes neste contexto, cabe lembrar, além dos *Following Pieces* de Vito Acconci, as performances *Street Music I, II, III, IV*, de John Perreault, que consistiam basicamente em andar pelas ruas utilizando cada telefone público que o artista encontrasse para ligar para o telefone precedente, deixando tocar três vezes, e principalmente a ação de Rosemarie Castoro, que antecipa a série dos *leaks* do Alÿs: “Em 15 de março de 1969, a meia-noite, andei de bicicleta até a 52a com a 5a Avenida, do meu estúdio em Spring Street, carregando quatro galões de esmalte branco. / Fiz um buraco em cada um dos galões, os coloquei deitados no cesto da bicicleta e pedalei pra cima e pra baixo até esvaziar os galões” (declaração da artista, e outras informações, em ACCONCI e MAYER, 2006, suplemento especial ao nr. 6 da revista, inteiramente dedicado a *Street Works*).

Prospect '69, exposição organizada por Konrad Fischer e Hans Strelow, com vários artistas conceituais. Entre eles, Stanley Brouwn, que propõe: “caminhe durante alguns momentos, de maneira extremamente consciente, em determinada direção; ao mesmo tempo um número infinito de seres vivos no universo está se movendo num número infinito de direções”.

VITO ACCONCI.
Following Pieces, 1969

1970

ARTUR BARRIO, *4 dias 4 noites*. Ação/deriva visionária do Barrio pelas ruas e bairros de Rio de Janeiro. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 49-50.

BRUCE NAUMAN, *Going around the Corner Piece*. Instalação que, como muitas realizadas por Nauman nesse período, requer o movimento do público para ser entendida.

DENNIS OPPENHEIM, *Ground Mutations*. Por três meses, no inverno entre 1969 e 1970, o artista vestiu sapatos modificados de maneira a deixar impressa, na neve, uma linha, com as quais o artista juntava seus passos aos dos outros transeuntes. As marcas eram depois registradas fotograficamente.

GERALD FERGUSON, *Relational Sculpture*: “1. Um ponto em Halifax, Nova Scotia, 44°38’47.41” de latitude norte, 63°34’48.21” de longitude oeste. 2. Um ponto em Gerald Ferguson, uma tatuagem, avambrado esquerdo. 3. Um ponto ainda a ser determinado. Inicialmente a escultura existe como relação indeterminada; após a morte do artista a escultura existe como relação determinada”. Trata-se de uma obra que corrobora a hipótese do corpo do artista como registro, prova e único elemento realmente tangível das derivas, inclusive, como evidenciado neste caso, em função da sua própria efemeridade.

BRUCE NAUMAN. *Going around the Corner Piece*. 1970

MOWRY BADEN, *Seat Belt* (série de trabalhos que inclui, entre outros, *Pole*, *Block* e *Three Points*). Conjunto de trabalhos realizados com cintos de segurança, presos no chão, que o público era convidado a experimentar, movimentando-se em círculos que os próprios cintos, pela maneira como eram afixados, acabavam tornando excêntricos.

O coletivo esloveno OH0 (fundado em 1966 por Marko Pogacnik, Milenko Matanovic, Nasko Kriznar and Andraz Salamun) realiza uma série de obras em que membros do grupo fazem ações simultâneas em vários lugares do mundo. O trabalho que talvez interesse mais neste contexto é o de David Nez, que consiste em “desenhos que documentam as vibrações durante a viagem do artista de Ljubliana até Washington, D.C.: (1) o desenho é iniciado colocando a caneta no centro do papel; (2) o controle do artista limita-se a manter a caneta dentro dos limites da página” (ver LIPPARD, 1973, pág. 153). Para além das variações introduzidas por cada artista, esse tipo de ação é bastante recorrente, desde as experiências surrealistas (“desenhos automáticos”) até as mais recentes de Cadu, em âmbito brasileiro ou Walead Beshty, nos Estados Unidos, entre outros (para ambos, ver 2005).

MOWRY BADEN. *Seat Belt with Block*. 1970

ROBERT KINMONT, *Walk Straight Ahead and Measure to the Side*. Obra que sintetiza a importância do ato de andar pelo artista, e a ênfase na ineludível fisicidade da sua prática artística: uma fotografia dos pés dele calçando um par de mocassins, e os próprios mocassins numa prateleira à frente da foto.

ROBERT KINMONT, *Walk Straight Ahead and Measure to the Side*, 1970

1971

BILL VAZAN, *Worldline* (1969-1971). Combinação de proposta conceitual, escultura e ação, a obra acontece simultaneamente em forma de mapas, desenhos e diagramas, e a colocação de fita adesiva preta no chão, simultaneamente em vinte e cinco lugares espalhados ao redor do mundo (graças à colaboração de outras tantas instituições), de maneira não aleatória, mas calculada acuradamente de maneira a definir a posição de cada um em relação aos mais próximos. As linhas estendem-se, conceitualmente, de um ponto a outro, como mostram os mapas intervindos pelo artista.

GIOVANNI ANSELMO, *Entrare nell'opera*. Fotografia de um campo, com o artista que corre para estar no centro da área enquadrada no momento exato em que a máquina dispara a foto.

BILL VAZAN, *Worldline*
(ação em galeria), (1969-1971)

BILL VAZAN, *Worldline* (mapa), (1969-1971)

GIOVANNI ANSELMO, *Entrare nell'opera*, 1971

NANCY HOLT, *Buried Poems* (1969-1971), uma série de trabalhos essencialmente privados e pessoais, doados por Holt a cinco artistas (entre eles o marido, Robert Smithson), e que consistiam em mapas e um caderno com informações e instruções sobre como chegar a lugares onde ela tinha soterrado um poema escrito especificamente para cada um. “Acontecia que algumas características físicas, espaciais e atmosféricas de um lugar evocavam uma pessoa que conheço. A partir daí lia sobre a história, geologia, flora e fauna do lugar e selecionava algumas passagens das minhas leituras para incluir num libreto, que continha também mapas, fotos, e indicações detalhadas para achar o *Buried Poem*” (declaração da artista em HARMON, 2009, pág. 15)

NANCY HOLT, *The Last Map Used to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer*, (1969-1971)

RICHARD LONG, *For six consecutive nights I walked by compass, from east to west, the line drawn on the map. The time taken was recorded at the end of each walk*. Ação em Dartmoor, em que o artista repete a mesma caminhada, cronometrando-a, por seis noites consecutivas, e cujo interesse maior reside na maneira como o tempo de cada caminhada é inferior ao anterior, a demonstrar como, ao se familiarizar com o território, o artista conseguia ir mais rápido.

STANLEY BROUWN, *The Total Number of My Steps*. Projeto para Art and Project Bulletin, 38 (abril de 1971).

Steps. Exposição individual de Stanley Brouwn no Stedelijk Museum, Amsterdam.

STANLEY BROUWN, *My Steps in Holland, Germany, Swiss, Italy*, 1971

1972

ANDRÉ CADERE, *Marcheur de Kassel*. Ação concebida (e nunca realizada) como participação não oficial na Documenta de Kassel, que consistiria em ir de Paris a Kassel a pé.

ANNETTE MESSENGER, *The Approaches*. “Às 4 da tarde, na rua, sou sempre surpreendida pela indiferença das pessoas que cruzam os caminhos umas das outras. Ninguém fala com ninguém que não conhece, para quem não foi apresentado; só uma catástrofe ou algum acidente pode momentaneamente quebrar esse isolamento. Me atraem esses homens que passam por mim porque sei que nunca mais os verei. Escondida, tiro foto desses estrangeiros que passam, e em casa junto montanhas de ampliações de um único detalhe, sempre o mesmo: a parte da frente da calça, onde o zipper fecha...” (declaração da artista em BERNADAC, Marie-Laure (ed.), *Word for Word: Texts, Writings and Interviews*, Les presses du réel, Dijon, 2006, agora em JOHNSTONE, 2008, pág. 160).

HIRO KOSAKA, para preparar a galeria Mori Form para a projeção de três trabalhos em vídeo sobre performances realizadas por ele mesmo (uma das quais consistia em fugir de um caçador e seu cachorro), corre por cinco horas no ambiente fechado da galeria, para enchê-lo de suor e calor humano.

ANDRÉ CADERE. imagem de performance realizada em 1973

HIRO KOSAKA. performance na galeria Mori Form, 1972

JOHN CAGE, *HPSCHD*, performance realizada no ICES, Festival de Som Experimental, realizado na Roundhouse, Londres. “Cage dispôs uns sete cembalos em espaços iguais entre eles, formando um círculo perfeito. Para cada cembalo havia um músico, mas cada um tocava uma música diferente. O público (pelo que eu lembro, tinha aproximadamente quarenta ou cinquenta pessoas) podia perambular pelo espaço. Lembro de ficar no meio exato do círculo, achando o ponto exato onde todas as peças que estavam sendo tocadas se misturavam numa cacofonia arrebatadora. Depois, quando eu ia em direção de um cembalo específico, o som desse instrumento aumentava, enquanto os atrás de mim, ou dos lados, diminuivam. Você virava uma espécie de mixer móvel, criando sua própria experiência musical” (descrição de Anthony McCall, extraída de McCALL, Anthony, “Line Describing a Cone and Related Films,” in *October* 103, inverno de 2003).

RICHARD SERRA, *Shift*. Enorme escultura em concreto armado, realizada perto de King City, no Canadá, *Shift* nasce, na verdade, de um movimento, algo de fato não incomum no âmbito da escultura pública: “No verão de 1970, Joan [Jonas] e eu passamos cinco dias andando pelo lugar. Descobrimos que duas pessoas, percorrendo a pé a distância do campo em sentidos opostos, cada uma tentando manter a outra à vista, apesar da curvatura do terreno, iriam determinar mutuamente uma definição topológica do espaço. Os limites do trabalho se tornaram a distância máxima que duas pessoas podiam tomar uma da outra mantendo ainda, cada uma, a outra à vista” (texto publicado em *Arts Magazine*, abril de 1973, versão portuguesa em FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 325-326).

RICHARD SERRA. *Shift*, 1972

1973

ELEANOR ANTIN, *100 Boots* (março de 1971 – julho de 1973). No limiar entre arte postal, arte conceitual e performance, a obra consiste de 51 cartões postais, enviados para centenas de críticos, artistas e escritores ao longo dos dois anos de duração do projeto, para documentar a viagem das cem botas do Oceano Pacífico até Nova York, onde as botas e o registro da viagem foram apresentados numa exposição no Museo de Arte Moderna.

KRZYSZTOF WODICZKO, *Vehicle*. Primeiro veículo do artista polonês, que inaugura uma série de trabalhos centrados na questão da mobilidade urbana, desenvolvidos ao longo das décadas seguintes. Esse primeiro trabalho, contudo, é mais abstrato, no sentido que não visa a solução de problemas sociais concretos.

ROBERT FILLIOU, *La Valise: Research in Dynamics and Comparative Statics*. Mala de madeira, na qual o artista guardava e carregava seus desenhos, produzidos durante viagens, conversas com amigos, colecionadores, etc.

ELEANOR ANTIN. *100 Boots*, 1973

KRZYSZTOF WODICZKO. *Vehicle*, 1973

1974

ANDRÉ CADERE, *sem título*. Ação/convite/exposição em que Cadere convidava o público a comparecer, no dia 25 de junho, entre 16h e 17h28, em vários pontos distribuídos entre a saída do metrô de Pont Neuf e a Port d'Orléans, em Paris. (ação sucessivamente repetida, com as devidas modificações, em Nova York, em 1976 e 1978).

CLEMENTE PADÍN, *O artista está a serviço da comunidade*. Para a exposição no MAC-USP, Perspectiva 74, Padín concebeu um carrinho para até dois visitantes, a ser empurrado pela exposição por um artista, que também comentava as obras.

PAULO BRUSCKY, *Mala I*. Projeto repetido em 2001, consiste de um mala abandonada no espaço expositivo, com um convite para que os visitantes a levem aleatoriamente, para qualquer lugar.

CLEMENTE PADÍN. *O artista está a serviço da comunidade*, 1974

PAULO BRUSCKY.
Mala I, 1974/2001

1975

BAS JAN ADER, *In search of the Miraculous*. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 56-57, e VERWOERT, 2006.

PAULO BRUSCKY, *PostAÇÃO*. Performance em que o deambular do artista, e o da carta como veículo para o movimento da obra, se fundem de maneira extremamente clara: “Fiz uns envelopes de três metros por um, ampliei um selo fotograficamente, fiz uma carta de papel em rolo, convidei uns amigos e saímos pela rua carregando o envelope; nisso, foi juntando gente quando fomos chegando perto do correio, (...) gostaríamos de saber o que iria acontecer no correio quando chegasse o grupo” (declaração do artista em FREIRE, 2006, pág. 149).

BAS JAN ADER. *In Search of the Miraculous*, 1975

PAULO BRUSCKY. *PostAÇÃO*, 1975

1976

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Space*. Ação realizada no âmbito da Bienal de Veneza. Os dois artistas, ambos nus, caminham em direção um à outra, esbarrando um na outra ao se cruzar, e repetem a mesma ação, se chocando, e por vezes caindo, até ficarem completamente exaustos.

RODNEY GRAHAM, 75 *Polaroids*. “Essa série de instantâneos tirados durante uma caminhada noturna numa foresta nos arredores de Vancouver foi mostrada na Pender Gallery, em Vancouver; foi a primeira exposição de Graham e marcou o começo da sua carreira como artista” (citado do press release da exposição: *Rodney Graham – Through the Forest*, GegenwartsKunst Museum, Basel, 13.06-26.09.2010).

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Space*, 1976

1977

JIRÍ KOVANDA, *Collisions*. O artista caminha por Praga, esbarrando, de maneira aparentemente casual, em outros transeuntes. A ação é registrada pelo amigo Pavel Tuc. No mesmo dia, realiza também outra ação que, tangencialmente, envolve a ideia de movimento: subindo numa escada rolante, de repente o artista vira e olha fixo nos olhos a pessoa atrás dele (para uma descrição mais detalhada, e uma análise bastante aprofundada, dessas ações, ver IVERSEN, 2010, pág. 147-149).

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Movement*. Nessa época, Abramovic e Ulay viam como nômadas, o que se reflete nessa ação, em que Ulay dirige um carro em círculo numa praça durante um certo tempo. Abramovic também está no carro, anunciando as voltas com um megafone. Depois de um certo tempo, começam a aparecer no chão as marcas dos pneus, e de noite dá apenas para ver os faróis. Em total, os dois completaram 226 voltas ao longo de 16 horas.

JIRÍ KOVANDA, *Collisions*, 1977

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Movement*, 1977

MICHAEL ASHER, *instalação para Münster*. O projeto de Michael Asher na primeira edição do que viria a ser o Skulptur Project Münster consistiu em alugar um trailer e deixá-lo estacionado, ao longo das 14 semanas do evento, em um lugar diferente (todos previamente escolhidos pelo artista) a cada semana. Em todas as edições seguintes da manifestação (1987, 1997, 2007), Asher tem sido convidado, pedindo cada vez para seguir de novo exatamente as instruções dadas em 1977. É um caso bastante raro e fascinante de uma deriva física (a do público para chegar a ver o trailer estacionado) e temporal (do trailer ao longo das semanas de exposição, e da proposta artística ao longo das várias edições do evento).

MOWRY BADEN, *escultura sem título em Layritz Field*, Victoria, BC, Canadá. Como a maioria das esculturas de Baden realizadas entre os anos 1975-1980, é concebida como plataforma por onde o público pode caminhar. O artista, no filme realizado em Layritz Field, afirma: “O que acontece nesse campo envolve um observador em movimento, um observador que não fica parado e recebe o trabalho, mas que se move sobre ele, para, e se move novamente” (ver <http://mowrybaden.com/works.php?id_slideshow=52>).

MICHAEL ASHER, instalação na Skulptur Project Münster, 1977 (1987, 1997, 2007)

RICHARD LONG, *A walk by all roads and lane touching or crossing an imaginary circle*. Somerset, England. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 71-72.

WILLIAM ANASTASI: “A partir de 1977, comecei a ir bastante para downtown, de metrô, para jogar xadrez com John Cage. Enchia os bolsos com duas duzias de lápis apontados. No metrô, colocava protetores de ouvido para diminuir o barulho. E também porque fazia com que as pessoas me interrompessem menos. Sentava bem reto, com as costas afastadas do encosto, um lápis em cada mão e uma folha de papel sobre um fundo rígido, apoiada sobre as pernas. Segurava os lápis como se fossem dardos, tocando delicadamente a superfície. O trem balança tanto que vc precisa de um ponto externo para se manter em equilíbrio; eu usava os lápis para isso, permitindo que o meu corpo oscilasse quando o vagão se mexia nas curvas, para fazer os desenhos. Aposto que devo ter feito milhares de desenhos assim. Eu ia da 137th street até 18th street, e depois do jogo voltava” (declaração do artista agora em IVERSEN, 2010, pág. 108).

Artist's Map, exposição no Philadelphia College of Art, curada por Janet Kardon.

RICHARD LONG. *A walk by all roads and lane touching or crossing an imaginary circle*. Somerset, England, 1977

1978

Nam June Paik, e outros artistas Fluxus, organizam ao longo do ano os *Flux-tours*, visitas guiadas, que têm o objetivo de visitar banheiros públicos e outros lugares de Soho, em Nova York.

Moving, exposição em Nova York. Catálogo com ensaio de David Shapiro. Artistas participantes: Connie Beckley, Peter Berg, Mari Boeyen, Andre Cadere, Rosemarie Castoro, Diego Cortez, Antonio Dias, Joel Fisher, Linda Francis, Wim Gijzen, Paolo Icaro, Gerard Incandela, Bernard Joubert, Alain Middletown, Lucio Pozzie, Joanne Seltzer, Susan Smith, Eve Sonneman, Susanna Tanger, Lynn Umlauf, Krzysztof Wodiczko, Robert Yasuda.

HÉLIO OITICICA, *Delirium Ambulatorium*. Oitica propõe uma ação que irá consistir em “caminhar pela periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance” (rascunhos do projeto do artista disponíveis em <<http://www.itaucultural.org.br/apli-cexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=462&tipo=2>>).

HÉLIO OITICICA, rascunho
do texto de apresentação
da performance
Delirium Ambulatorium
(pág. 1 de 4), 1978

1979

JORGE BARBI inicia o seu imenso *Archivo de imágenes*, trabalho ainda em desenvolvimento, composto por centenas de fotografias tiradas durante décadas de derivas e caminhadas, do qual emergem paulatinamente algumas tipologias iconográficas (escadas, correntes afundadas na areia ou na terra, caminhos, etc.).

JORGE BARBI, da série *Archivo de imágenes* (1979-)

1980

PAULO BRUSCKY, *Intervenções urbanas/exercícios para a cidade*. Folheto distribuído pela cidade e também publicado no Jornal do Comércio, em que o artista convida a passear por algumas ruas da cidade olhando ou lendo um pedaço de papel qualquer.

SAMUEL BECKETT, *Arena Quad I e II*. Vídeos, profundamente enigmáticos, em que quatro personagens vestidos com túnicas ora coloridas ora brancas, aparecem andando sobre um quadrado branco desenhado no chão, executando uma coreografia extremamente rigorosa, e contudo inexplicável.

SOPHIE CALLE, *Suite Vénitienne*. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 31-32. Cabe acrescentar aqui apenas, sobre a similitude desse trabalho com os *Following Pieces* de Acconci, que “tanto em conversação comigo quanto em outras entrevistas, Calle insistiu que não conhecia os *Following Pieces* de Acconci quando realizou *Suite Vénitienne*. Contudo, depois de já ter feito as fotos um amigo contou para ela da obra do Acconci. Ela foi então até Nova York para visitar Acconci, que ‘deu sua bênção’” (ver IVERSEN, 2010, pág. 25).

SAMUEL BECKETT, *Arena Quad I + II*, 1980

SOPHIE CALLE, foto da série *Suite Vénitienne*, 1980

1981

KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA [Ações coletivas], *The Emergence*. Uma de uma série de ações realizadas nesses anos pelo grupo fundado por Andrey Monastyrski. Os dez participantes da ação se reúnem num campo nevado, tomam cada um um carretel com mais de trezentos metros de fio, e saem andando cada um numa direção, entrando na floresta que rodeia o campo.

PAULO BRUSCKY, *Bruscky em Brusque*. Bruscky se dirige à cidade de Brusque, em Santa Catarina, atraído, como é evidente, apenas pela sonoridade do nome do lugar, e lá deriva e cria mapas e registros.

KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA [Ações coletivas].
The Emergence, 1981

SOPHIE CALLE, *La Filature*. A mãe da artista, a pedido dela, contrata um detetive para que a siga, e faça relatórios detalhados das suas atividades. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 32.

Art-door, exposição pioneira, em Recife, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, que utiliza os out-doors como espaço expositivo. Ao todo, são mostrados 111 cartazes de artistas oriundos de 25 países, entre eles: Abelardo da Hora, Bené Fonteles, Genilson Soares, Hudinilson Jr., Regina Vater, Raul Córdula, Horácio Zabala, Achille Cavelini, Mirella Bentivoglio e Sebastian. Para uma análise mais aprofundada dessa exposição, ver páginas 84-85.

SOPHIE CALLE, foto da série
La Filature, 1981

1982

ARTUR BARRIO, *36 Pontos sonoros*. Performance realizada em Amsterdam: “da criação / realização de 36 Pontos de Som na cidade de Amsterdam, que emitirão o som de uma concha sendo soprada (schelphoorn): - os 36 Pontos de Som serão gravados em fita (junto) com os ruídos da cidade. – Conforme o posicionamento dos Pontos de Som, você pode formar as palavras, ... as figuras, a música ou as frases que você quiser.....” (ver CANONGIA, 2002, p. 88).

IAIN BAXTER, *One Canada Video*. “Road Movie” em tempo real (duração 100 horas), concebido por Iain Baxter & em 1967 e realizado em colaboração com Louise Chance Baxter, que documenta uma viagem pelo Canadá – de Cape Spear (New Foundland) até Long Beach (Vancouver Island, British Columbia) (ver <http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet_18.html>).

ARTUR BARRIO. *36 Pontos sonoros*, 1982

IAIN BAXTER. *One Canada Video*, 1982

IAIN BAXTER, *Instant America*. O artista percorreu 31 estados em 40 dias, dando as costas, na hora de tirar as fotos, para atrações turísticas como o Golden Gate e o Monumento a George Washington. “Foi uma viagem instantânea, tirando instantâneas de um país instantâneo” (ver <http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet_2.html>).

JOHN CAGE, *A dip in the lake*. Concerto/performance concebido em 1978, mas realizado no âmbito do New Music America, no Navy Pier, em Chicago, em 1982, baseado, como muitas obras de Cage, na acumulação aleatória de gravações feitas em 427 lugares distintos em Chicago. A ação foi re-feita em 2001-2003 por Robert Pleshar, a partir da “partitura” original (ver <http://ubu.com/sound/cage_dip.html>).

IAIN BAXTER. *Instant America*, 1982

JOHN CAGE, diagrama para
Dip in the Lake, 1978

1983

PAULO BRUSCKY, projeto para *Cinema de Inversão/invenção*, que propunha transformar o espaço entre os dormentes de uma linha ferroviária em fotogramas retro-iluminados de um filme que seria projetado para dentro de um trem em trânsito, adquirindo assim a impressão do movimento.

TEHCHING HSIEH, *One Year Performance* (1981-1982). Após passar um ano fechado em uma cela, e outro ano batendo um cartão de pontos a cada ora, Tehching Hsieh realiza sua terceira performance com um ano de duração (de um total de cinco), que consiste em passar um ano inteiro sem adentrar espaços fechados.

TEHCHING HSIEH, *One Year Performance*, (1981-1982)

KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA [Ações coletivas], *The Exit*. Os convidados a participar da ação são reunidos numa parada de bonde, no qual são então convidados a subirem. O bonde parte e, a bordo, os convidados recebem um bilhete com a escrita: “vamos descer na próxima parada”. Depois de descerem, os convidados recebem outro bilhete: “The Exit aconteceu no dia 20/03/1983, obrigado por participar”.

Kollektivnye Deystviya [Ações coletivas], *The Exit*, 1983

1985

CHRISTIAN MARCLAY, *Record Without a Cover*. Vinil (re-editado em 1999 como CD) vendido sem capa, incorporando os inevitáveis arranhões e rasuras provocados pelo transporte até as lojas, que eram considerados parte integrante da obra. O vinil tornava-se assim uma espécie de receptor, um instrumento capaz de canalizar e reproduzir a energia do mundo, ao passo que enfatizava o valor de sons casuais, numa clara referência à imprescindível lição de John Cage.

FRANÇOIS MORELLI, *Marche Transatlantique*. Deriva concebida em ocasião dos 40 anos do bombardeio de Hiroshima, que toca vários países (Alemanha, Países Baixos, França, Estados Unidos), realizada carregando nas costas uma escultura vagamente figurativa (um torso humano).

PAULO BRUSCKY, *Os passageiros*. Exposição/ação individual de arte em out-door, inaugurada simultaneamente em 22 capitais brasileiras. Para uma análise mais aprofundada dessa ação, ver páginas 84-85.

CHRISTIAN MARCLAY, *Record Without a Cover*
(versão em CD), 1985/1999

FRANCOIS MORELLI, *Marche Transatlantique*, 1985

1987

JORGE BARBI, *Sendas de caballos*. Série de fotografias em preto e branco de intervenções do artista, com tiras de papel colocadas sobre antigos caminhos de cavalos, para torná-los visíveis em fotografia. Cabe lembrar a esse respeito uma declaração de Richard Long: “boa parte do meu trabalho consiste em deixar rastros que compartilham o mesmo espaço com rastros de animais. Além das minhas linhas, se olhar com atenção, você pode ver as pegadas dos animais” (ver MOORHOUSE, 2005, pág. 146).

MICHAEL ASHER, *Skulptur Project* (ver 1977).

RICHARD LONG, *Crossing Stones*. O artista coletou uma pedra na praia de Aldeburgh, na costa Oriental da Inglaterra, e a carregou até a praia de Aberystwyth, na costa Ocidental (a uma distância de 300 milhas, percorridas em 10 dias), onde deixou essa pedra, escolheu outra e a levou até a primeira praia, onde a deixou.

JORGE BARBI. *Sendas de caballos*. 1987

1988

CHARLEY CASE, *Les Pas*. Videoinstalação em vários canais, com vídeos dos pés do artista que andam sobre distintos terrenos.

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *The Lovers – The Great Wall Walk*. Após vários anos de crise em seu relacionamento, Abramovic e Ulay decidem se separar com uma última, catártica performance. Partindo cada um de uma extremidade, os dois percorrem toda a Grande Muralha Chinesa, caminhando aproximadamente 2.500 quilômetros cada, ao longo de quase dois meses, até se encontrarem no meio da Muralha.

Em Praga, uma exposição de desenhos do artista RULLER é cancelada pelas autoridades. O artista, então “convidou os visitantes a se juntar a ele numa caminhada de duas horas pelo bairro; ‘era um dia próximo ao aniversário da invasão russa de 1968’ lembra o artista, ‘usei fogo, que se relacionava ao Jan Palach, que se ateou fogo em protesto...’” (ver GOLDBERG, 1998, pág. 56).

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *The Lovers – The Great Wall Walk*. 1988

1989

KRZYSZTOF WODICZKO, *Homeless Vehicle Project* (1987-1989). “Este veículo não representa uma solução temporária ou permanente para o problema da moradia, mas aponta para o fato que pessoas são obrigadas a viver na rua e que isso é inaceptável. Através da discussão com essas pessoas em Nova York, foi desenvolvida uma proposta de veículo para ser usado tanto como abrigo individual como para armazenar latas e garrafas. Um estágio anterior do projeto foi mostrado para usuários potenciais e modificado de maneira a incorporar suas críticas e sugestões. Não está sendo proposto como um produto acabado, pronto para ser usado nas ruas, trata-se de uma tentativa de funcionar de maneira análoga aos objetos cotidianos de consumo, como os carrinhos de vendedores de comida. Guarda uma semelhança com uma arma, seu movimento pelas ruas de Nova York é um ato de resistência” (ver <<http://www.designboom.com/eng/archi/wodiczko.html>>).

KRZYSZTOF WODICZKO, *Homeless Vehicle*, 1989

1990

SILVIA BOSSU, *sem título*. Videoinstalação que mostra os pés da artista que caminha.

1991

FELIX GONZALEZ-TORRES, *untitled (Passport)*. Pilha de folhas de papel em branco, das quais os visitantes são autorizados a levar uma embora.

KRZYSZTOF WODICZKO, *Poliscar*. Evolução do *Homeless Vehicle*, o *Poliscar*, concebido como ferramenta para ativistas, lembra mais de perto um tanque de guerra, dessa forma enfatizando seu caráter subversivo e militante.

KRZYSZTOF WODICZKO, *Poliscar*, 1991

FELIX GONZALEZ-TORRES,
untitled (Passport), 1991

1992

FRANCIS ALÿS, *The collector* (1990-1992). Objeto e performance. “Por um período indeterminado de tempo, o coletor magnetizado é levado para passear pelas ruas e gradualmente constrói uma capa feita dos resíduos metálicos encontrados no caminho. Esse processo continua até o coletor ser completamente coberto com seus troféus” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 72).

GABRIEL OROZCO, *Piedra que cede*. O artista empurra pelas ruas de Nova York uma bola de plastilina do peso exato do seu corpo, que vai adquirindo a forma do que encontra, e que o próprio artista define como um “autorretrato perfeito do artista como nômade”.

Durante seis meses, GAVIN TURK caminhou e andou de bicicleta por 1.270 milhas (mais de 2.000 km) da fronteira entre Canadá e Estados Unidos, produzindo instalações com materiais recolhidos ao longo da viagem, e criando impressões (gravuras) do terreno.

FRANCIS ALÿS, *The Collector* (1990-1992)

GABRIEL OROZCO, *Piedra que cede*, 1992

JIMMIE DURHAM (com Maria Thereza Alves e Alan Michelson), *Edge 92*. Série de marchas pelo espaço urbano, em Londres e Madrid, e sucessivamente em Monterrey, em que os artistas, contestando as comemorações pelo quarto centenário do descobrimento da América, circulavam vestindo máscaras que os impediam de conversar com o público.

KRZYSZTOF WODICZKO, *Alien Staff*. Objeto livremente inspirado no bastão do profeta, equipado com um pequeno monitor que reproduz a imagem do imigrante (*alien*, em inglês) que o utiliza. Curiosos, os transeuntes aproximam-se, e conversam com o imigrante, algo que, sem a obra, nunca aconteceria.

KRZYSZTOF WODICZKO, *Alien Staff*, 1992

1993

FELIX GONZALEZ-TORRES, *untitled (Passport II)*. Um bloco, no chão, formado por 40 pilhas de pequenos cadernos, cada um de doze páginas, com fotografias de gaivotas. Trabalho mostrado por primeira vez na exposição *Travels*, evento composto por duas exposições simultâneas: *Travel#1*, na Galerie Jennifer Flay, e *Travel#2*, na Galerie Ghislaine Hussenot, ambas em Paris.

MIGUEL PALMA, *Engenho*. O artista português produz o primeiro de uma longa série de protótipos e maquetes de carros, na maioria dos casos funcionantes e com frequência dirigidos pelo próprio artista em suas performances, que constituiriam o cerne da sua obra nos anos seguinte.

MIGUEL PALMA, *Engenho*, 1993

1994

FRANCIS ALÿS, *Los zapatos magneticos*. “Durante a 5ª Bienal de Havana, calcei sapatos magnéticos, e fiz caminhadas diárias pelas ruas, coletando os restos de metais que encontrava no meu caminho” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 74).

JAN DIBBETS, *Monument en hommage à Arago*. Série de 135 medalhões de bronze colocados no chão, em Paris, ao longo do chamado Meridiano de Paris, cobrindo uma distância de quase dez quilômetros, que o público é implicitamente convidado a percorrer.

SONG DONG inicia sua série de performances *Throwing a Stone*. “Pegava uma pedra ao acaso em diferentes lugares, escrevia na pedra o horário em que a tinha encontrada, e a jogava longe, depois saía para achá-la. Escrevia outro horário na pedra quando a achava, e a jogava de novo, e depois saía de novo para achá-la... até o momento que não conseguia mais achar a pedra” (declaração do artista em QIBIN, 2008, pág. 26).

Mapping, exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, curada por Robert Storr.

SONG DONG.
Throwing a Stone (1994-)

JAN DIBBETS, *Monument en hommage à Arago*, 1994

1995

FRANCIS ALÿS, *The Leak*. “No verão de 1995, em São Paulo, fiz uma performance com uma lata de tinta furada, que foi considerada um gesto poético, um beau-geste...” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 39).

JORGE BARBI, *Estoy perdido, No me retenga*. Disco de resina, flutuante, com o dizer do título em relevo, jogado no mar por um barco de pescadores, seguindo as instruções do artista, 500 milhas ao norte das Ilhas Azores no dia 25 de janeiro de 1995.

MARIE-ANGE GUILLEMINOT, *Nuits Blanches*. Vídeo em que a artista, que na época sofria de insônia, aparece andando, à noite, sem rumo, com uma roupa branca que a faz parecer um fantasma.

FRANCIS ALÿS, *The Leak*, 1995

JORGE BARBI, *Estoy perdido, No me retenga*, 1995

MIGUEL PALMA, *Driving to Perfection*. Ao longo de vários meses, o artista treina como piloto de kart, cronometrando e analisando seus resultados, de maneira a ter uma visão objetiva da sua “performance”.

MONA HATOUM, *Roadworks* (1985-1995). Foto de uma performance realizada em Brixton, na periferia de Londres, em que a artista andou com os pés descalços, mas arrastando umas botas Doc Marten's, criando assim um contraste entre seus pés frágeis e as botas duras, negras, símbolo de opressão.

RODNEY GRAHAM, *Montserrat*. Série de fotografia tiradas durante uma excursão noturna a Montserrat (Catalunha), espécie de re-make das 75 Polaroids realizadas por Graham em 1976.

MONA HATOUM, *Roadworks* (Performance Still) (1985-1995)

RODNEY GRAHAM, *Montserrat*, 1995

Um grupo de arquitetos e artistas forma em Roma o coletivo **STALKER / OSSERVATORIO NÔMADE**, extremamente ativo, até hoje, com pesquisas, derivas e ações socialmente engajadas, sempre basicamente radicadas no território onde acontecem. Entre os focos prioritários da ação de *Stalker/on* estão as áreas abandonadas e degradadas, os *terrains vagues* onde se dão suas derivas, que *Stalker/on* considera mananciais de uma possível resistência da natureza à expansão das metrópole. (Para maiores informações e relatos detalhados de algumas das ações, ver <<http://www.osservatorionomade.net/>>)

STALKER, imagem de uma "transurbanza", 1995

1996

FRANCIS ALÿS, *Narcoturismo*. Ao longo de sete dias, o artista caminha pela cidade de Copenhagen, sob o efeito de uma droga distinta a cada dia. Cada caminhada é sucessivamente descrita minuciosamente.

IRWIN, *Transacionala*. Os membros do coletivo esloveno, formado em 1983 por Dušan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, e Borut Vogeltnik, partem para uma viagem através dos Estados Unidos, da costa Oriental à Ocidental, pela mítica Route 66, pontuada por vários encontros, conversas e *happenings*. O objetivo declarado da viagem é permitir aos artistas de descobrir a mitologia da América.

FRANCIS ALÿS, *Narcoturismo*, 1996

YUKINORI YANAGI, *Wandering Position in Alcatraz*. Yanagi criou um espaço no chão, com quatro barras de ferro, e depois mapeiou ao longo de vários dias, com linhas vermelhas no chão, os movimentos das formigas presas no recinto.

Walking and thinking and walking. Exposição no Louisiana Museum, curada por Bruce Ferguson como parte da mega-exposição *NoWhere*.

YUKINORI YANAGI, *Wandering Position in Alcatraz*, 1996

1997

ALICIA FRAMIS, *Walking Monument*. Apesar do título, a performance não envolve diretamente o ato de andar: trata-se de uma coluna humana, formada por 300 pessoas, para substituir, simbólica e temporariamente, um monumento de tipo clássico, em processo de restauração, numa praça de Amsterdam. O título, contudo, exemplifica bem a ligação entre a ideia do andar e o desejo de criar monumentos de outra ordem, se comparados com as características canônicas e convencionais dos monumentos.

DAVID BATCHELOR inicia sua série (ainda em desenvolvimento) de *Found Monochromes*, retrato de “formas” brancas que surgem, na maioria dos casos apenas provisoriamente, no meio do caos visual da cidade: outdoors vazios, papéis, paredes ou outros espaços brancos. “Entre outras coisas, a série é uma espécie de mapa autobiográfico (...) e o termo “found” [“encontrado”] pressupõe uma narrativa de algum tipo. De certa maneira são histórias...” (declaração do artista em BATCHELOR, 2010, pág. 298). É interessante ressaltar como a sintética declaração do artista ratifica a ligação entre as derivas pela cidades, que são o ponto de partida para o trabalho, e a construção de uma narrativa, além do interesse, implícito, pelo vazio.

ALICIA FRAMIS, *Walking Monument*, 1997

DAVID BATCHELOR, da série *Found Monochromes* (1997-)

DEIMANTAS NARKEVICIUS, *Europe 54° 54' – 25° 19'*. “Esse filme é um simples documentário de uma viagem que fiz uma manhã do meu apartamento até o centro geográfico da Europa. Já sabia há algum tempo que o centro geográfico da Europa está na Lituânia, mas considerava essa informação pouco importante, apenas um fenômeno da ideologia etnocêntrica típica de um país jovem. Aquela manhã me perguntei qual era a minha relação com esse fato geográfico. Me ocorreu que era também o centro das minhas viagens, o ponto central no tempo, do tempo que passei em outros lugares. Olhei o mapa procurando lembrar do tempo que passei em Rússia em lugares ao leste do centro. Descobri que tinha passado o mesmo tempo no oeste. As distâncias que tinha viajado em direções diferentes também estavam distribuídas de maneira uniforme ao redor da cidade. Então decidi ir e olhar o centro das minhas viagens e do tempo que tinha passado alhures. Enquanto chegava perto do lugar tinha a sensação que já tinha estado lá, e conhecia o lugar. Talvez fosse na Lituânia, talvez Rússia, ou Polônia. Poderia haver sido qualquer lugar da Europa” (declaração do artista em: <http://www.gbagency.fr/#/en/46/Deimantas_Narkevicius/>).

DENNIS ADAMS E LAURENT MALONE, *JFK*. Deriva retilinea de Manhattan até o aeroporto John Fitzgerald Kennedy, em Nova York, documentada por fotos, tomadas sempre simultaneamente pelos dois artistas, um de costas para o outro. A deriva durou 11 horas, e foi documentada em 486 fotografias, todas recolhidas no livro homônimo.

DEIMANTAS NARKEVICIUS, *Europe 54° 54' – 25° 19'*, 1997

DENNIS ADAMS E LAURENT MALONE, *JFK*
(ação realizada em 1997, livro publicado em 2000)

DOUGLAS ROSS, *Pan-American*. Projeto de longa duração, iniciado em 1997, em que o artista perambula pelos Estados Unidos com uma mochila equipada com uma câmera que, guiada por uma bússola, grava constantemente para o norte.

FRANCIS ALÿS, *Paradox of Praxis*. Ação em que o artista empurra um bloco de gelo pelas ruas de Cidade do México até derreter. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 47.

FRANCIS ALÿS, *The Loop*. “Para ir de Tijuana até San Diego sem cruzar a fronteira entre México e os Estados Unidos, segui uma rota perpendicular que se afastava da cerca [que separa os dois países] para circumnavegar o globo em direção 67° SE, NE e novamente SE, até chegar novamente ao ponto de partida. O projeto permanece livre e isento de qualquer implicação além do deslocamento físico do artista” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 52).

FRANCIS ALÿS,
Paradox of Praxis, 1997

DOUGLAS ROSS, *Pan-American*
(1997-)

FRANCIS ALÿS,
The Loop, 1997

GABRIEL OROZCO, (série de filmes:) *From Green Glass to Federal Express; From Container to Don't Walk; From Cap in Car to Atlas; From Dog Shit to Irma Vep; From Flat Tire to Airplane*. “Acordo de manhã. A luz tem que ser boa. Tomo café e começo a andar por alguma rua até o momento em que algo chama minha atenção. É nesse momento que o filme começa. Quando começo a gravar algo, não sei quanto vai durar (...), portanto improviso, olhando e caminhando ao mesmo tempo” (declaração do artista em OROZCO, Gabriel, “1000 Words: Gabriel Orozco talks about his recent films”, Artforum, junho 1998, pág. 115).

KIM SOOJA, *2727 Kilometers Bottari Truck*. Vídeo monocal (7 minutos) que mostra um caminhão carregado de trouxas coloridas, sobre as quais está sentada uma mulher, que percorre sem parar estradas de montanha.

MARIE LEGROS, *Marcher sur les choses*. Vídeo em que a artista anda sobre objetos dispostos em seu apartamento.

MICHAEL ASHER, *Skulptur Project Münster* (ver 1977).

KIM SOOJA, *2727 Kilometers Bottari Truck*, 1997

MARIE LEGROS, *Marcher sur les choses*, 1997

SHIMABUKU, *In Search of Deer*. O artista viajou de bicicleta por semanas procurando veados numa região do Japão onde, notoriamente, nunca viveram veados.

SONG DONG conclui sua série de caminhadas por grandes muralhas, ou lugares onde existiram muralhas, em Suwon (Coreia do Sul), Beijing e Berlim. Em cada lugar, o artista mediu o tempo da caminhada e o número de passos necessários a percorrer a muralha.

TACITA DEAN, *Trying to find the Spiral Jetty*. Vídeo que documenta a tentativa da artista de achar a *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 36-37.

SHIMABUKU, *In Search of Deer*, 1997

1998

FEN MA LIUMING, alter ego andrôgino do artista chinês Ma Liuming, realiza uma performance em que caminha, sozinho e nu, como na maioria das suas performance, pela Grande Muralha da China em Simatai, perto de Beijing. Perseguido pelo regime por causa da nudez e do conteúdo polêmico das suas performances, nesse caso Liuming enfatiza o contraste entre a fragilidade do seu corpo e a presença eterna e inabalável da muralha, que pode ser lida como metáfora do regime.

FRANCESCO JODICE, *Secret Traces*. Série de performances em que o artista segue desconhecidos em diferentes cidades do mundo. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 31.

FEN MA LIUMING.
performance na Grande Muralha da China, 1998

FRANCESCO JODICE, *Secret Traces*, 1998

FRANCIS ALÿS, *Fairy Tales*. O artista caminha pelas ruas de Estocolmo, vestindo um casaco de lã de onde uma linha, presa no ponto de onde o artista tinha saído, vai se desenrolando, até desfazê-lo completamente. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 34.

JANET CARDIFF, *Drogan's Nightmare*. Obra apresentada na 24ª Bienal de São Paulo, parte da série *Walks*, em que Cardiff conduzia o espectador praticamente pela mão, através de um texto gravado e disponível em walkman, fazendo-o perambular pelo espaço da Bienal, até sair do prédio e adentrar o parque Ibirapuera. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver página 36.

FRANCIS ALÿS, *Fairy Tales*, 1998

JANET CARDIFF, *Drogan's Nightmare*, 1998

1999

CADU, *Feliz Aniversário*. “A partir de 10 de janeiro a 31 de dezembro de 1999, foram visitadas todas as ruas da cidade que possuem como nomes próprios datas, em seu dia correspondente no calendário. Ou seja, esses locais foram visitados cronologicamente ao longo de um ano em suas datas de aniversário, mesmo quando repetidas em diferentes pontos da cidade. Todos os trajetos foram marcados num guia de ruas e suas placas de referência fotografadas junto com o autor, que segurava em suas mãos o jornal do dia, atestando a veracidade da ação, numa atitude semelhante à realizada por criminosos como prova de vida de seqüestrados” (descrição do artista, inédita).

CURTIS MITCHELL, *Dirt Events*. Série de obras em que o artista cobre carpetes com terra e sujeira, e depois anda encima deles, de maneira que as pegadas deixem entrever o desenho do carpete em baixo.

CADU. *Feliz Aniversário*, 1999

DAVID HAMMONS, *Phat Free*. Vídeo em que um homem aparece andando pelas ruas de Nova York, à noite, criando música com os objetos que encontra pelo caminho.

FRANCIS ALÿS, *Doppelgänger* (performance realizada por primeira vez em 1999, ainda em aberto). “Quando você chegar numa cidade nova, caminhe por lá, procurando alguém que poderia ser você. Se conseguir achar alguém, caminhe atrás do seu sócio até seu passo ajustar ao dele/dela. Se não conseguir, repita a busca em outra cidade” (descrição do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 70). Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 31 a 36.

DAVID HAMMONS. *Phat Free* (1995-1999)

FRANCIS ALÿS. *Doppelgänger* (1999-)

FRANCIS ALÿS, *Duett*. “(moderato) A e B chegam nos cantos opostos de Veneza. A carrega a parte superior de uma tuba. B leva a parte inferior / (andante) A e B caminham pela cidade procurando um ao outro / (crescendo) Ao encontrar-se, A ajuda B a montar a tuba / (vibrato) sem parar para respirar, B toca uma nota por quanto mais tempo conseguir. A aplaude pelo tempo que conseguiu segurar a respiração” (descrição do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 36).

FRANCIS ALÿS, *to RL*. Ação em que Alÿs cria uma linha reta juntando detritos e sujeira da rua, invertendo completamente a obra de Richard Long (a quem a obra é dedicada) da linha reta feita caminhando na grama.

HELEN MIRRA, *Under Potemkin*. Uma tira de algodão de 16 mm por 61 metros, impressa com “uma descrição textual da ação visual no [filme] *Encouraçado Potemkin*. A tira tem 16 mm de altura, que correspondem aos 16 mm do filme de cinema. Ao invés de um filme que se movimenta no projetor, aqui é o observador que se movimenta para ler o texto” (descrição da artista em seu website: <http://hmirra.net/index.php?show=1999_18&showchron=1>).

HELEN MIRRA, *Under Potemkin*, 1999

FRANCIS ALÿS, *Duett*, 1999

JANINE ANTONI E PAUL RAMIREZ-JONAS, *Migration*. Vídeo em dois canais que mostram cada um, um close dos pés dos artistas que caminham na praia, num ele na frente e ela atrás, no outro o contrário.

LARA ALMÁRCEGUI, *Guide to the Empty Sites of Amsterdam*. Guia resultante das inúmeras derivas da artista por Amsterdam, em que ela lista todos os terrenos baldios da cidade, ratificando o interesse de todo flâneur pelos espaços intersticiais das cidades. Em 2006, em ocasião da sua participação na 27ª Bienal de São Paulo, a artista espanhola produziu um guia análogo: *Guia dos terrenos baldios de São Paulo*, e tem produzidos vários outros em diversas cidades.

LU JIE (artista e curador) inicia o projeto *Long March Project*, concebido num primeiro momento como conjunto de atividades artísticas e sociais, a serem realizadas nos lugares que marcaram a “Longa marcha” de Mao Zedong. O projeto tornou-se realidade em 2002, com o título *A Walking Visual Display*, do qual participaram mais de 250 artistas, escritores, teóricos, curadores e acadêmicos, e que percorreu todas as 6000 milhas da marcha. Nos anos seguintes, até hoje, o *Long March Project* evoluiu e teve diversos desdobramentos, que incluem, além da publicação de livros sobre o projeto, um espaço físico de exposições em Beijing.

LARA ALMÁRCEGUI, *Guide to the Empty Sites of Amsterdam*, 1999

JANINE ANTONI E PAUL RAMIREZ-JONAS, *Migration*, 1999

2000

ADAM CHODZKO, *Better Scenery*. Duas placas, colocadas uma na Inglaterra e a outra no deserto do Arizona, cada uma contendo instruções exatas de como chegar onde está localizada a outra placa. As instruções acabam com a frase: “Situada nesse lugar está uma placa, que descreve a localização da placa que você acabou de ler”.

MIGUEL PALMA, *Barco do Lavrador*. O artista restaurou um barco para a pesca de baleias, e realizou várias visitas guiadas ao longo do rio Mondego, da mesma forma como faziam os “barcos de lavrador”, pequenas embarcações usadas para transportar mercadoria e estudantes até meados do século XX.

RUDOLF STINGEL, *untitled*. Enormes placas de Styrofoam com as impressões das marcas dos pés do artista, que andou por cima dela para deixar seu rasto.

ADAM CHODZKO,
Better Scenery, 2000

RUDOLF STINGEL,
sem título, 2000

MIGUEL PALMA, *Barco do Lavrador*, 2000

SHAUN GLADWELL, *Double Linework*. Vídeo que mostra, do alto, o skateboard do artista que percorre várias ruas. Primeiro de uma série, que inclui entre outros *Yokohama Linework* (2005) e *Broken Hill Linework* (2007), realizados em alguns casos utilizando uma bicicleta ou uma motocicleta ao invés do skateboard.

SHIMABUKU, *Then, I decided to give a tour of Tokyo to the octopus from Akashi*. O artista leva um polvo vivo da praia de Akashi até Tokyo, mostra para ele as atrações turísticas da capital, incluindo o grande mercado do peixe, e depois o devolve ao mar.

TOM MARIONI, *Walking Drawings*. Para realizar essa série de desenhos, o artista ata um pincel na cintura, e passa rente ao papel várias vezes, até criar um desenho (em ondas que “retratam” sua maneira de caminhar).

Les Figures de la Marche, une siecle d'arpenteurs de Rodin à Neuman, exposição curada por Thierry Davila no Musée Picasso, em Antibes.

SHAUN GLADWELL,
Double Linework, 2000

SHIMABUKU, *Then, I decided to give a tour of Tokyo to the octopus from Akashi*, 2000

TOM MARIONI,
Walking Drawing, 2000

2001

CAO GUIMARÃES E RIVANE NEUENSCHWANDER, *Word/World*. Vídeo com formigas que carregam incessantemente para todos os lados pequenos papéis com as escritas “word” [palavra] e “world” [mundo]. O movimento incessante e aparentemente sem sentido das formigas voltaria no vídeo posterior *Quarta-feira de cinza, Epílogo* (2006), já em *Love Lettering* (2002) são peixes vermelhos a carregar pequenos papéis.

FRANCIS ALÿS, *Pacing*. Alÿs caminhou pelas ruas de Nova York ao longo de 3 meses, paralelamente produzindo desenhos dos itinerários percorridos a cada dia.

FRANCIS ALÿS, *Rehearsal I* (1999-2001). “Trilha sonora: uma banda de Juchitan, no México, ensaiando um “danzón”. Imagem: um Volkswagen Fusca tenta repetidamente subir uma colina sem nunca conseguir. Mecânica: o motorista do Fusca escuta uma fita com a gravação do ensaio. Quando os músicos tocam, o carro sobe a colina. Quando os músicos perdem a sincronia e param, o carro para. Enquanto os músicos afinam os instrumentos e discutem, o carro volta colina abaixo” (descrição do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 49). Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 47-48.

CAO GUIMARÃES E RIVANE NEUENSCHWANDER, *Word/World*, 2001

FRANCIS ALÿS, *Rehearsal I* (1999-2001)

LONNIE VAN BRUMMELEN, *Route Sedentaire*. A artista arrasta uma estátua de Hermes através de Holanda, Alemanha e França, saindo de Amsterdã e chegando até Lascaux, sede das cavernas onde foram encontradas as que são consideradas as primeiras imagens feitas pelo homem. Replica em gesso de uma estatua clássica, a escultura vai se consumindo ao longo da viagem, chegando ao destino completamente irreconhecível, abstrata.

MIGUEL PALMA, *Prova de artista*. Prossequindo sua pesquisa da performance automobilística, o artista se inscreve e participa de um campeonato nacional de automobilismo (acabando entre os primeiros).

RICHARD WENTWORTH, *To Walk*. Pôster com fotos (típicas dele, isto é, vagamente anônimas), de vários pontos da Inglaterra, e o convite (no verso) a andar: “eu caminho, tu caminhas, ele caminha, ela caminha, nós caminhamos, vós caminhais, eles caminham...”. O pôster foi distribuído em algumas cidades, como um autêntico convite a andar.

LONNIE VAN BRUMMELEN, *Route Sedentaire*, 2001

RIRKRIT TIRAVANIJA, *Untitled (Demonstration nr. 3)*. Como sua participação na 1ª Trienal de Yokohama, Tiravanija realiza uma viagem em van, e expõe na Trienal a própria van, com todos os equipamentos utilizados, e monitores que mostram trechos da viagem.

ROMAN ONDAK, *SK Parking*. Para a sua exposição individual na Secession, em Viena, o artista eslovaco estacionou vários carros Skoda, emprestados por amigos ou conhecidos, na rua adjacente à instituição, e os deixou parados o tempo todo da exposição. Os carros, com sua carga histórica e política (tratava-se de carros produzidos na Eslováquia 15 ou 20 anos antes, de alguma forma simbólicos dos atrasos do socialismo), subvertiam a possibilidade de movimento, instaurando um diálogo silencioso com a obra de Michael Asher para Münster.

ROMAN ONDAK. *SK Parking*, 2001

WILLIAM POPE L., *The Great White Way: 22 miles, 5 years, 1 street*. Provavelmente a mais conhecida da série de performances em que Pope rasteja por quilômetros (nesse caso aproximadamente 35 km, distância percorrida em 5 anos), em alusão/homenagem à história da imigração, à falta de poder dos sem-teto e “ao privilegio de ser uma pessoa vertical”.

The Map is Not the Territory, exposição na England & Co., Londres, curada por Jane England. Entre os artistas: Ralph Rumney, Susan Hiller, Cornelia Parker, Chris Kenny, Jo Kent, Adrian Bannon, Stephen Willats, Langland & Bell, Rebecca Forster, Joanne Berry, Jane Bush, Layla Curtis, Jason Wallis-Johnson, Allan Mitelman, Geoffrey Fisher, Michael Druks, Jonathan Callan, Peter Bunting, Peter Greenaway.

WILLIAM POPE L., *The Great White Way: 22 miles, 5 years, 1 street*, 2001

2002

ALLORA E CALZADILLA, *Land Mark (Foot Prints)* (2001-2002). Solas de sapato de plástico, que deixam mensagens de protesto no chão, para ser acopladas aos sapatos de participantes em manifestações contra os exercícios militares em Vieques, Puerto Rico. “Quando os militares iam soltar bombas, as autoridades faziam um anúncio, e a área era rodeada de polícia militar para não deixar ninguém entrar. Se alguém entrasse (os militares tinham sensores para detectar o calor do corpo) por lei o bombardeio tinha que cessar. Portanto, a desobediência civil consistia apenas nisso: entrar no espaço. Caminhar, nesse lugar, adquiria um sentido mais denso. Deixar uma marca ou um rasto na areia queria dizer contestar, recusar, e atacar criticamente o significado “oficial” do lugar” (declaração dos artistas em ALLORA, Jennifer, CALZADILLA, Guillermo, “1000 Words: Allora and Cadzadilla talk about three pieces in Vieques”, Artforum, março 2005).

CHEN SHAOFENG, *Dialogue with the Peasants of Tiangongsi Village* (1998-2002). Fruto de longas viagens do artista, a obra inclui mais de 250 retratos de camponeses, os quais, por sua vez, pintaram cada um um retrato do artista.

ALLORA E CALZADILLA. *Land Mark (Foot Prints)*, (2001-2002)

EMILY JACIR, *Crossing Surda*. Vídeo que mostra os pés da artista ao passar um checkpoint entre Israel e Palestina.

FRANCIS ALÿS, *The Modern Procession*. “The Modern Procession anunciou a mudança temporária de endereço do Museum of Modern Art de Manhattan para o Queens, e celebrou a entrada da sua coleção permanente na periferia. A peregrinação tomou a forma de uma procissão tradicional. Uma seleção de obras-primas do MoMA era carregada sobre baldaquins, uma banda peruana marcava o ritmo da marcha, e pétalas de rosas eram jogadas no caminho, enquanto fogos de artifícios eram soltados a cada esquina” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 44).

FRANCIS ALÿS, *Cuando la fe mueve montañas*. “500 voluntários foram equipados com pás e convidados a formar uma linha, com o objetivo de mover de 10 cm uma duna de areia com 500 metros de comprimento da sua posição original” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 53). Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 99-100.

EMILY JACIR, *Crossing Surda*, 2002

FRANCIS ALÿS, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002

JARBAS LOPES, *Troca Troca*. A obra “consiste num longo trajeto percorrido pelo artista e sete amigos que foram de carro do Rio de Janeiro a Curitiba (aproximadamente 800 km). A viagem aconteceu em três fuscas, que andavam sempre próximos uns aos outros e estavam conectados por uma rede de som comum. Originalmente os automóveis eram amarelo, vermelho e azul, mas tiveram suas portas, capô e porta-malas trocados entre si tornando-se todos coloridos” (ver <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/jarbas_lopes.jhtm>)

MAREPE, *O muro*. O artista recortou um muro de 2,5 x 6 metros, com a escrita “Comercial São Luis – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço” (pertencente ao armazém onde seu pai trabalhou por vários anos) e o levou de Santo Antônio de Jesus, BA, até São Paulo, onde foi exposto na 25ª Bienal.

JARBAS LOPES, *Troca Troca*, 2002

MARCIUS GALAN, *Cadarço*. Nessa performance, o artista se deslocava, ao longo de algumas horas, um pequeno passo atrás do outro, cada vez percorrendo apenas a distância que, na galeria de onde ele tinha saído, uma máquina que criava o cadarço de seu sapato lhe permitia.

PATRICK CORILLON, *Les Trotteuses*. Esculturas em forma de carrinhos, a ser utilizadas pelo público. Cada carrinho contém um livro de artista, cujas páginas são giradas automaticamente quando o carrinho é colocado em movimento.

MARCIUS GALAN, *Cadarço*, 2002

The Map is Not the Territory II, exposição na England & Co., Londres, curada por Jane England. Entre os artistas: Susan Hiller, Michael Druks, Jugoslav Vlahovic, Satomi Matoba, Simon Faithfull, Tracey Emin, Cornelia Parker, Chris Kenny, Alasdair Currie, Jason Wallis-Johnson, Jonathan Callan, Layla Curtis, Joe Scotland, Emma Williams, Lee Birkett, Adam Dant, Georgia Russell, Lutz Becker, Alberto Duman.

Walk Ways, exposição curada por Stuart Horodner, Portland Institute for Contemporary Art. Artista: Francis Alÿs, Eleanor Antin, Janine Antoni e Paul Ramirez-Jonas, Mowry Baden, Jim Campbell, Janet Cardiff and George Bures Miller, Hamish Fulton, Sharon Harper, Martin Kersels, Tom Marioni, Matthew McCaslin, Curtis Mitchell, François Morelli, Douglas Ross, Nanci Spero, Rudolf Stingel, Richard Wentworth.

Trottoirs – Sidewalks, exposição organizada pela Galerie Chantal Crousel no Poste du Louvre. Artistas: Nobuyoshi Araki, Ed van der Elsken, Alberto Garcia-Alix, Hassan Khan, Enrique Metinides.

2003

EMILY JACIR, *Where We Come From*. A artista, de origem palestina mas com passaporte americano, foi para Israel e cumpriu os desejos de palestinos impedidos de viajar lá, como visitar o túmulo de alguém no dia do aniversário da morte.

GARETH MOORE, *Transformers*. O artista caminhou por Vancouver procurando roupas usadas e abandonadas, e cada vez que encontrava uma que servisse a vestia, deixando em seu lugar a que estava vestindo, até se trocar completamente.

JAN MANCUSKA, *While I walked... in my Studio in ISCP, 323 W 39th Street #811, New York*. Instalação com uma fita pendurada de maneira a preencher toda uma sala, e onde é serigrafada uma frase sobre o ato de andar, do artista, no seu ateliê. O visitante é levado, por sua vez, a andar para conseguir ler o texto.

EMILY JACIR,
Where We Come From, 2003

JAN MANCUSKA,
While I walked... in my Studio in ISCP, 323 W 39th Street #811, New York, 2003

JORGE MACCHI, *Buenos Aires Tour*. “Guia turístico” de Buenos Aires, com 8 itinerários pela cidade, baseados na trama de linhas criadas aleatoriamente, quebrando um vidro sobre o mapa da cidade. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 73 e 77.

MULTIPLICITY, *Solid Sea 03: The Road Map*. Vídeo em dois canais, que mostra duas viagens nas proximidades de Jerusalém, com a mesma origem e o mesmo destino, mas que seguem itinerários forçosamente diferentes: a primeira viagem é feita acompanhando uma pessoa com passaporte israelense, a segunda com uma pessoa com passaporte palestino. No primeiro caso, a viagem dura pouco mais de uma hora, no segundo, mais de cinco e meia.

JORGE MACCHI, *Buenos Aires Tour*, 2003

MULTIPLICITY, *Solid Sea 03: The Road Map*, 2003

PAUL ROONEY, *Let me take you there*. Audio guide para um campo in Calderdale, que convida a chegar num ponto exato do campo, e ficar olhando para uma encosta, da qual conta diferentes narrativas que se entrelaçam.

PEDRO LASCH inicia sua série em que entrega mapas para pessoas que vão cruzar a fronteira México-Estados Unidos. Cada migrante recebe dois mapas, com o pedido para devolver por correio um dos mapas depois de chegar nos EU.

VAAST COLSON, *Waar men ga langs Vlaamse Wegen*. Ação realizada em Amsterdam, durante a qual o artista caminhou rumo ao sul com um metrônomo, que definia o ritmo dos seus passos.

Artists and Maps: Cartography as a Means of Knowing, exposição na Ronna and Eric Hoffman Gallery of Contemporary Art, Portland

The Map is Not the Territory III, exposição na England & Co., Londres, curada por Jane England. Artistas: Susan Hiller, Jugoslav Vlahovic, Cornelia Parker, Satomi Matoba, Tracey Emin, Jonathan Callan, Chris Kenny, Jonathan Parsons, Langlands & Bell, Sue Stockwell, Michael Druks, Wenyon & Gamble, Layla Curtis, and Kathy Prendergast.

2004

FRANCIS ALÿS, *Barrenderos (Sweepers)*. “Uma linha de garis empurra lixo pelas ruas de Cidade do México até serem parados pela massa de lixo” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 50).

FRANCIS ALÿS, *Walking a painting* (2002-2004). “Um quadro é pendurado na parede da galeria. Quando a galeria abre suas portas, um carregador tira o quadro da parede e o leva para passear pela cidade. Quando a noite e o horário de fechar se aproximam, o carregador traz o quadro para a galeria, o pendura na parede e o cobre com um véu para que o quadro possa dormir. A mesma ação repete-se o dia seguinte” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 33).

IKATUN (coletivo de artistas), *100(11) Instruction Works*. Uma série de 11 derivas experimentais e 11 *performances* colaborativas realizadas ao longo de 11 dias no espaço público em Toronto. As *performances* eram baseadas em instruções enviadas através de uma página web por pessoas do mundo todo, e incluíram ações curiosas (arrastar-se pelo chão) e interação com desconhecidos na rua (abraçá-los, carrega-los, perguntar sua opinião sobre *performance*...).

FRANCIS ALÿS.
Walking a Painting, 2004

JORDI COLOMER, *Anarchitekton*. Série de 4 vídeos, realizados em outras tantas cidades (Barcelona, Bucarest, Brasília, Osaka) em que um personagem aparece andando entre prédios modernistas, carregando curiosas maquetes dos mesmos edifícios.

MARILÁ DARDOT, *Se eu tivesse terra debaixo de meus pés*. Vídeo que retrata uma caminhada, com a câmara que “olha” apenas para baixo, acabando por produzir uma imagem quase abstrata.

JORDI COLOMER, *Anarchitekton*, 2004

2005

ALBAN BIAUSSAT, *The Green(er) Side of the Line*. Instalação/performance (e fotos que a registram) com tecido e bolas verdes, utilizadas pelo artista para dar concretude, mesmo que efêmera e irônica, à célebre linha, traçada de maneira relativamente improvisada, com uma caneta verde, pelo comandante israelense Moshe Dayan, em 1949, para definir as fronteiras entre os territórios de Israel e Palestina.

ARIEL FERREIRA, *Se correr, se ficar*. Trabalho iniciado em 2003, imprimindo o negativo dessas palavras na sola dos sapatos, para que as frases fiquem impressas no chão molhado de chuva, ou na terra, na areia, etc. O trabalho irá continuar até que as solas sejam completamente gastas.

ARIEL OROZCO, *Yo paso por la ciudad y la ciudad pasa por mi*. Ao longo de cinco dias, o artista caminhou pela Cidade do México pedindo para as pessoas que encontrava trocar suas roupas com as que ele estava vestindo.

ARIEL FERREIRA, *Se correr, se ficar*, 2005

ARIEL OROZCO, *Yo paso por la ciudad y la ciudad pasa por mi*, 2005

CADU, *Migrações* (2000-2005). “Séries de desenhos em grafite sobre papel, realizados no interior de caixas instaladas em diferentes meios de transporte ou despachadas por transportadoras, do endereço de residência do artista até o local de exposição. (...) Os desenhos resultantes são os testemunhos gráficos de jornadas que realmente ocorreram. (...) O projeto já realizou desenhos em meios de transporte diversos como trens, aviões, triciclos de entrega e ônibus interestaduais, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Paris e Londres.” (descrição do artista, inédita)

DUCHA, *Caminhada com Mingo Leahy e o burro Mardim*. Caminhada de 400 km entre Ouro Preto e Rio de Janeiro.

FRANCIS ALÿS, *Guards* (2004-2005). “Sessenta e quatro Coldstream Guards caminham separadamente pela City de Londres, entrando por ruas diferentes, sem conhecer um o caminho dos outros. Os guardas vagam pela City procurando-se. Ao se encontrar, ajustam o passo e marcham juntos, procurando outros guardas. Quando um quadrado de oito por oito guardas é formado, a formação completa marcha para a ponte mais perto. Ao subir na ponte, rompem a formação e se dispersam” (declaração do artista em MEDINA, FERGUSON, FISHER, 2007, pág. 38).

FRANCIS ALÿS, *Guards* (2004-2005)

CADU, *Migrações*, 2005

JAVIER TÉLLEZ, *One flew over the Void (Bala perdida)*. Projeção em vídeo que documenta a performance em que um homem bala é lançado por um canhão sobre a fronteira entre México e Estados Unidos. Trata-se, evidentemente, do controcanto ao *Loop* (1997) de Francis Alÿs.

MARÍA TERESA HINCAPIÉ, *Peregrinos Urbanos*. Performance coletiva, iniciada em Bogotá e depois realizada, sempre com a participação de voluntários, em vários lugares do mundo (incluindo São Paulo, em ocasião da 27ª Bienal de São Paulo), em que a artista e os participantes da performance se movimentam pela cidade de maneira extremamente lenta: “trata-se de uma insistência na lentidão como signo de resistência à velocidade que o [ambiente] urbano pressupõe” (ver ROCA, José, *Los espacios y las cosas*, texto incluído no catálogo da exposição *Stanze e Segreti*, curada por Achille Bonito Oliva, Milão, Itália, 2000).

QIN GA, *The Miniature Long March* (2002-2005). Numa primeira fase do trabalho, Qin Ga esteve em contato via rádio e telefone com os participantes do projeto Long March, tatuando nas costas, num mapa da China, os lugares atingidos pelo projeto. A segunda fase, realizada em 2005, consistiu em levar adiante a marcha, dessa vez pessoalmente e acompanhado, entre outros, por um tatuador, a partir do ponto onde tinha sido interrompida em 2002.

JAVIER TÉLLEZ, *One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005

QIN GA, *The Miniature Long March* (2002-2005)

RIVANE NEUENSCHWANDER, *Mapamundi-BR*. Série de fotografias de placas de hotéis, restaurantes e prédios, entre outros, com referências a lugares “exóticos”, ou supostos tais. Dessa forma, a artista sobrepõe e coloca em fricção as suas próprias derivas, ponto de partida para a obra, que é uma coletânea de imagens tiradas em muitos lugares e ao longo de vários anos, e o desejo ingênuo, o sonho de um além melhor, fantástico, comum e recorrente em todos esses lugares, independentemente do nível social e cultural, e a ideia de um exotismo do qual o próprio Brasil constitui, mundo afora, um dos grandes estereótipos.

THIAGO ROCHA PITTA, *Ponte aérea com tempo rodoviário*. Plano sequência de uma viagem de avião entre Rio de Janeiro e São Paulo, projetado em velocidade reduzida, de maneira a durar o tempo de uma viagem de ônibus.

WALEAD BESHTY, série *FedEx* (2005-). O artista constrói esculturas em vidros do tamanho adequado para caber dentro das caixas da FedEx, e usa o serviço expresso para fazê-las chegar ao lugar expositivo, onde as esculturas, fatalmente danificadas durante o transporte, são mostradas sobre as próprias caixas em que viajaram.

RIVANE NEUENSCHWANDER, *Mapamundi-BR*, 2005

WALEAD BESHTY, da série *FedEx* (2005-)

2006

ANDRÉ KOMATSU, *Oeste ou Até onde o sol pode alcançar*. Vídeo que registra uma ação em que o artista tenta caminhar pela cidade, com a ajuda de uma bússola, mantendo sempre o mesmo rumo (para o oeste), naturalmente esbarrando em inúmeros obstáculos.

FRANCIS ALÿS, *Ambulantes* (1992-2006). Série de 80 diapositivas em 35 mm, que retratam pessoas que circulam pela cidade com carrinhos de vários tipos.

JORGE BARBI, *Green Paths, White Paths*. Instalação realizada no âmbito da Echigo-Tsumari Art Triennial, consistente em uma sala inteiramente preta, onde o artista reproduziu os caminhos realizados no inverno e no verão por habitantes da região, com as radicais mudanças impostas pelas fortes nevascas do inverno.

ANDRÉ KOMATSU, *Oeste ou Até onde o sol pode alcançar*, 2006

SHIMABUKU, *Imigrantes – Histórias de sete pedras*. Shimabuku carrega sete pedras, encontradas em Santos, porto de entrada da grande maioria dos imigrantes japoneses no Brasil, até uma aldeia ainda habitada em sua maioria por descendentes japoneses, no interior do Estado de São Paulo.

Personal Geographies: Contemporary Artists Make Maps, exposição no Hunter College, NY, curada por Joanna Lindenbaum.

FRANCIS ALÿS, *Ambulantes* (1992-2006)

2007

AI WEI WEI, *Fairytale*. Para essa obra, concebida para a 12ª Documenta, Ai Wei Wei reuniu 1001 pessoas de distintos lugares da China, e as levou para a Alemanha, para morar em Kassel durante o período da exposição.

ANTTI LAITINEN, *Walk the line* (2004-2007). Série de trabalhos em que Laitinen anda com GPS por ruas de diversas cidades do mundo, “desenhando” seu autorretrato sobre cada uma delas.

BILL VAZAN, *401 Coming and Going*. Ação, claramente um desdobramento das performances do final dos anos 1960, que consiste em fotografar todas as saídas na estrada que leva o artista a Montreal.

HANS SCHABUS, *In search of the Endless Column (Following the Santa Fe Trail)*. Vídeo, em tempo real (20h, 29m, 52s), do percurso do artista entre Independence, MO e Santa Fe, NM, seguindo os trilhos da linha ferroviária.

AI WEI WEI, *Fairytale*, 2007

ANTTI LAITINEN, *Walk the line* (2004-2007)

KANARINKA (CATHERINE D'IGNAZIO), *12 Inches Of Weather*. Mapas criados pela artista a partir de análise dos dados “atmosféricos” (umidade, temperatura, etc.) de 12 partes do seu corpo, ao correr em dias quentes.

LISA TAN, *Itinerary Based on Baudelaire's Review of the Salon of 1846*, p. 89. Série de itinerários criados a partir das resenhas do Salon de 1846 escritas por Charles Baudelaire. Para uma análise mais aprofundada dessa obra, ver páginas 37-38.

MICHAEL ASHER, *Skulptur Project*, Münster (ver 1977).

SEAN LYNCH, *Finding Richard Long* (2007-). Projeto, ainda em desenvolvimento, que visa identificar a localização do maior número possível de esculturas na paisagem realizadas por Richard Long.

LISA TAN, *Itinerary Based on Baudelaire's Review of the Salon of 1846*, p. 89, 2007

SEAN LYNCH, *Finding Richard Long* (2007-)

YUMI JANAIRO ROTH (em colaboração com Andrew Blackstock e Casey McGuire), *Images from Meta Map*. Em Pilsen, na República Checa, os artistas pediram a residentes para traçar em suas mãos instruções para chegar a determinados lugares (um café, a catedral, etc.). Num segundo momento, mostravam a foto da mão com o desenho, impressa e dobrada como um mapa, pedindo ajuda para seguir as instruções desenhadas.

YUMI JANAIRO ROTH (em colaboração com Andrew Blackstock and Casey McGuire), *Images from Meta Map*, 2007

Mapas, Cosmogonias e Pontos de referencia, exposição no Centro Galego de Arte Contemporanea. Artistas: Vito Acconci, Juan Pérez Agirregoikoa, Lara Almarcegui, Mónica Alonso, Gustavo Artigas, Jorge Barbi, Christian Boltanski e Félix García Torres, Monica Bonvicini, Sergey Bratkov, Frank Breuer, Paco Cao, Pedro Calapez, Jacobo Castellano, Loris Cecchini, John Copplans, Nacho Criado, Hanne Darboven, Juan Dávila, John Divola, Elmgreen & Dragset, William Engelen, Xosé Freixanes, Ignacio Gotilla, Rodney Graham, Naoya Hatakeyama, Thomas Hirschhorn, Gabriel Kuri, Marie-Jo Lafontaine, DINH Q. LÊ, Jac Leirner, Mark Lewis, Christian Marclay, Cildo Meireles, Teresa Moro, Matt Mullican, Antonio Murado, Álvaro Negro, Carmen Nogueira, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Maria Papadimitriou, Adrian Piper, Francisco Queirós, Rubén Ramos Balsa, Rosângela Rennó, Carlos Rial, David Rosenfeld, Thomas Ruff, María Ruido, Manuel Sendón, Yinka Shonibare, Valeska Soares, Alexander Sokurov, Eve Sussman, Azucena Vieites, Darío Villalba, Virginia Villaplana, Marc Vives e David Bestué, Erwin Wurm.

GET LOST, exposição no New Museum, New York. Artistas: 16beaver group; Francis Alÿs; Cory Arcangel; Jennifer Bornstein; Beth Campbell; Marcel Dzama; Isa Genzken; Inaba and Associates; Dorothy Iannone; Chris Johanson; Christopher Knowles; Terence Koh; Julie Mehretu; Jonas Mekas; Aleksandra Mir; Thurston Moore; Dave Muller; William Pope.L; Lordy Rodriguez; Rirkrit Tiravanija; Lawrence Weiner.

(C)artography: Map Making as Art Form, exposição na Crawford Art Gallery, Cork, Ireland.

2008

ANTTI LAITINEN, *Voyage*. Video que retrata a performance (sucessivamente repetida em diversas ocasiões e cidades) em que o artista rema sobre um barco em forma de ilha.

GIORGIO ANDREOTTA CALÒ, *Il prodigioso Cristo di Limpas*. O artista percorreu 1.600 quilômetros entre França, Espanha e Portugal.

KANARINKA (Catherine D'Ignazio), *It takes 154,000 breaths to evacuate Boston* (2007-2008). A artista correu por todas as ruas que compõem o sistema de evacuação da cidade de Boston, medindo a distância em respiros humanos. A obra consiste de uma série de corridas em espaços públicos (2007); um podcast dos respiros da artista (2007); uma instalação com o inteiro “arquivo” de respiros (2008).

Envisioning Maps, exposição no Hebrew Union College, Jewish Institute of Religion Museum. Artistas participantes: Lynne Avadenka, Tony Berlant, Harriete Estel Berman, Doug Beube, Josh Dorman, Susan Erony, William Kentridge, Tamar Hirschl, Gillie Holme, Ayana Friedman, Paul Weissman, Janet Goldner, Leslie Golomb, Melissa Gould, Archie Granot, Barbara Green, Maty Grunberg, Ann Sperry, Mel Watkin, Jane Hammond, Burt Hasen, Karen Gunderson, Iris Levinson, David Newman, Marc Petrovic, Mike Howard, Paula Scher, Peter Sis, Joyce Kozloff, Mark Podwal, Archie Rand, Irit Rosenberg, Ben Schachter.

ANTTI LAITINEN, *Voyage*. 2008

KANARINKA (Catherine D'Ignazio), *It takes 154,000 breaths to evacuate Boston* (2007-2008)

2009

CADU, *Flat Sounds*. Projeto realizado no âmbito da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, que consiste numa série de obstáculos colocados ao longo de um trecho de estrada. A distâncias entre os obstáculos é calculada de maneira a criar, dentro do carro que percorre o trecho de estrada, uma melodia, que por sua vez varia dependendo da velocidade do veículo.

HELEN MIRRA, 33 *Bergwanderwege*. A obra consiste em pedras recolhidas pela artista ao longo de várias caminhadas, apoiadas em cobertores de lã do exército suíço. Sobre a decisão de recolher as pedras, a artista declara: “Não sabia ao certo o que faria com elas, mas essa tarefa dava um impulso às caminhadas – era o fato de saber que tinha um trabalho suplementar, algo não essencial para quem vai [apenas] caminhar” (declaração da artista no press release da exposição na galeria Meyer Rigger).

JAN ESTEP, *Beneath the surface (of language)*. Espécie de homenagem aos “poemas enterrados” de Nancy Holt (1971): “Em abril de 2009 passei duas semanas (...) fazendo pesquisas, fotografando e escrevendo sobre essa área. O ensaio resultante, escrito em 5 partes, foi enterrado pelo caminho” (declaração da artista em <http://www.janestep.com/?page_id=520>).

HELEN MIRRA, 33 *Bergwanderwege*. 2009

LARA ALMÁRCEGUI, *Relocated Houses, Brittons Yard*. Visita, organizada pela artista, a uma curiosa rua na periferia de Wellington, Nova Zelândia, em que todas as casas são prefabricadas e foram deslocadas de algum outro lugar para ser revendidas. Além da ação, a obra inclui um folder com a história de cada uma das casas, e é de certa maneira reveladora dos curtos-circuitos contemporâneos que envolvem as noções de circulação e mobilidade.

MARCELO MOSCHETA, *Deslocando territórios* (2009-). Série de ações (realizadas até agora na Galícia e na fronteira entre Uruguai e Brasil), em que o artista, ao longo de semanas, realiza caminhadas durante as quais coleta pedras, das quais sucessivamente desenha os “retratos”. A obra resultante é a combinação dos desenhos e das próprias pedras, identificadas pelas coordenadas exatas onde foram encontradas pelo artista.

SHARON HARPER, *Twelve Hours from Winter to Spring, April 1, 2007*. Série de 23 fotografias, várias quase abstratas, tomadas num voo de Fairbanks, Alaska, até Boston, Massachusetts.

MARCELO MOSCHETA, *Deslocando territórios* (2009-)

TYLER COBURN, *Medium No. 1 (Manhattan)*. Ao longo de oitenta dias, o artista percorreu uma rua de Manhattan por dia, começando no dia 10 de Janeiro na 1st Street, e terminando no dia 22 de Março na 82nd Street. A cada dia era acompanhado por alguém, com quem conversava, e uma transcrição da conversa era depois enviada, por fax, para o Sculpture Center.

In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976, exposição no MoMA, Nova York. Artistas participantes: Hanne Darboven, Gilbert & George, Sol LeWitt, Charlotte Posenenske, Allen Ruppersberg, Lawrence Weiner, Stanley Brouwn, Jan Dibbets, Ger van Elk, Bas Jan Ader.

The Map is Not the Territory Revisited, exposição na England & Co., Londres, curada por Jane England. Artistas: Chris Kenny, Michael Druks, Georgia Russell, Jason Wallis-Johnson, Grayson Perry, Vito Drago, Rolf Brandt, Damian Le Bas, Cornelia Parker, Terry Ryan, Abigail Reynolds, Matilda Downs, Deirdre Jackson, Tom Weld, Jonathan Callan, Margaret Proudfoot, Richard Wentworth, Jugoslav Vlahovic, Satomi Matoba, Paul Tecklenberg, Alberto Duman, Layla Curtis.

TYLER COBURN, *Medium N° 1 (Manhattan)*, 2009

2010

AI WEI WEI, *Sunflower Seeds*, instalação na Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. O artista contratou 1.600 artesãos chineses, da cidade de Jingdezhen, para produzir e pintar a mão mais de 100 milhões de sementes de girassol, em porcelana, sucessivamente utilizadas para cobrir inteiramente o chão da imensa sala. Apesar da aparente estaticidade da obra, ela só poderia ser percebida de fato pelo público, na concepção do artista, ao caminhar sobre ela, portanto quebrando as sementes, e sentido dessa forma a violência do consumismo globalizado e do trabalho semi-escravo na China.

ANTTI LAITINEN, *Bark Boat*. O artista constrói um barco feito de cascas de árvores coletadas nas florestas da Finlândia, e com ele navega pelo Mar Báltico até a Estonia.

CAMILO ONTIVEROS, *El Pedon*. Projeto em que o artista extrai um metro cúbico de terra em Tepic, Nayarit, Mexico, e o transporta, intacto, até uma instituição cultural nos EU.

SIMON FAITHFULL, *0°00 Navigation*. O artista caminha, com a ajuda de um GPS, seguindo exatamente a linha do Meridiano de Greenwich, entre os povoados de Peace Haven e Cleethorpes, ambos na Inglaterra, transpondo todos os obstáculos encontrados (entrando nas casas, nadando nos rios, se pendurando, arrastando, etc...).

ANTTI LAITINEN, *Bark Boat*, 2010

SIMON FAITHFULL, *0°00 Navigation*, 2010

Transient Spaces - The Tourist Syndrome (2008-2010). Projeto interdisciplinar que aborda questões de mobilidade na produção contemporânea através de workshops, seminários, palestras, programas de residências e exposições em Itália, Lituânia, Romenia e Alemanha.

I'm Not Here. An Exhibition Without Francis Alÿs, exposição no de Appel, Amsterdam. Exposição com 14 artistas inspirados pela prática artística de Alÿs.

Mapping, Memory and Motion in Contemporary Art, exposição no Katonah Art Museum, Katonah, NY.

Who's Map is It? New Mapping by Artists, exposição no Iniva, Londres. Artistas: Susan Stockwell, Oraib Toukan, Gayle Chong Kwan, Bouchra Khalili, Emma Wolukau-Wanambwa, Alexandra Handal, Esther Polak, Milena Bonilla, Otobong Nkanga.

FRANCIS ALÿS, *La Résidence*. “Quando você for convidado a realizar um projeto site specific no exterior: - peça para ser hospedado em um hotel próximo ao espaço expositivo / - durante sua estada caminhe, reiteradamente, pelo trajeto entre seu hotel e o espaço expositivo / - no último dia da sua estada, percorra esse trajeto de olhos vendados” (descrição do artista em cartão postal distribuído no espaço expositivo).

GIORGIO ANDREOTTA CALÒ, *Ritorno*. Convidado a participar da Bienal de Veneza, o artista, nascido em Veneza mas residente na Holanda, “retorna” para casa, percorrendo a pé os 1200 km entre as duas cidades.

HELEN MIRRA, *Field Index 3*. “Após vários anos fazendo obras discretas em vários materiais e considerando vários sujeitos, cheguei num ritmo de trabalho que toma a forma de caminhar, e fazer gravuras no caminho. (...) Quando sou convidada para uma exposição, a condição é que possa ficar algumas semanas caminhando nos arredores, e o trabalho que surge disso é para a próxima exposição, em algum lugar” (declaração da artista no press release da exposição na galeria Nordenhake).

MATTEO RUBBI, *Viaggio in Italia*. “O projeto Viaggio in Italia é uma viagem que o artista leva adiante na provincia italiana, utilizando meios de transporte locais, e equipado com o mínimo indispensável, sem um percurso ou uma direção definidos, mas que tomam forma dependendo das situações e circunstâncias que ele achar” (descrição no press release do Premio Furla 2011).

HELEN MIRRA, *Field Index 3*, 2011

MATTEO RUBBI, *Viaggio in Italia*, 2011

Cadernos de viagem (exposição que integra a 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre). Curadoria: Alexia Tala. Artistas participantes: Beatriz Santiago, Bernardo Oyarzún, Kochta e Kalleinen, Marcelo Moscheta, Marcos Sari, María Elvira Escallón, Mateo López, Nick Rands, Sebastian Romo.

Itinerários, itinerâncias (320 Panorama da Arte Brasileira). Exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, curada por Cauê Alves e Cristiana Tejo. Artistas participantes: Jorge Menna Barreto, Bruno Faria, Lucia Laguna, Marco Paulo Rolla, Romano, Amanda Melo, Oriana Duarte, Cildo Meireles, Marcelo Coutinho, Ducha, Sara Ramo, Lourival Couquinha, Letícia Cardoso, Capacete, Breno Silva e Louise Ganz, Cadu, Pedro Motta, Rodrigo Bivar, Jarbas Lopes, Raphaél Grisey, GIA, Wagner Malta Tavares, Héctor Zamora, Jonathas de Andrade, Gaio Matos, Nicolás Robbio, Pablo Lobato, André Severo e Maria Helena Bernardes, Sara Ramo, Ricardo Basbaum, Virginia de Medeiros, Ateliê Aberto, Rodrigo Matheus, Marquise, Chiara Banfi e Kassin.

Rodney Graham e Tacita Dean, The Voyage, or Three Years at Sea, Part I. Exposição na Charles H Scott Gallery, Emily Carr Univeristy, Vancouver.

The Peripatetic School: Itinerant Drawing from Latin America. Exposição na Drawing Room, Londres, curada por Tanya Barson. Artistas participantes: Brigida Baltar, Jose Tony Cruz, Andre Komatsu, Mateo Lopez, Jorge Macchi, Gilda Mantilla and Raimond Chaves, Nicolas Paris, Ishmael Randall Weeks.

The Pilgrim, The Tourist, The Flaneur (and the Worker). Exposição no Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda. Artistas participantes: Gerrit van Bakel, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Sarah Charlesworth, Thierry De Cordier, Robert Delauney, Braco Dimitrijevic, Marlene Dumas, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Douglas Gordon, Jenny Holzer, Anselm Kiefer, Richard Long, Klaus Mettig, Piet Mondriaan, Deimantas Narkevicius, Pablo Picasso, David Robilliard, Martha Rosler, Allen Ruppersberg, Katharina Sieverding, Ulay / Abramovic, Jan Vercruysse e Andy Warhol.

REFERÊNCIAS DAS LEGENDAS

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 1961
<http://www.khm.de/mk/seminar/export/re-active/re-active07.html>

NAM JUNE PAIK, *Head for Zen*, 1962
<http://smorrisonresearch.blogspot.com/>

ROBERT FILLIOU, *Galerie Légitime*, 1962
<http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html>

YOKO ONO, *Map Piece*, 1962
<https://wiki.brown.edu/confluence/display/mcm1700p/Map%20Situation>

LYGIA CLARK, *Caminhando*, 1963
http://www.geifco.org/actionart/actionart03/entidades_03/exposiciones/sofia/index.htm

RICHARD LONG, *Snowball Track*, 1964
<http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html>

MICHELANGELO PISTOLETTO, *Scultura da passeggio*, 1967
<http://www.pistoletto.it/it/crono07.htm#>

RICHARD LONG, *A Line Made by Walking*, 1967
<http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html>

BRUCE NAUMAN, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968
<http://listart.mit.edu/node/466>

DENNIS OPPENHEIM, *Time Line*, 1968
http://rogallery.com/Oppenheim_Dennis/od4.htm

N. E. THING CO., *Quarter Mile N.E. Thing Co. Landscape*, 1968
http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet.php?pageNum_images=4&totalRows_images=8&baxter_projet=14

RICHARD LONG, *England*, 1968
<http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html>

BILL BECKLEY, *Washington's Crossing*, 1969
<http://www.billbeckley.com/works/192>

BILL VAZAN, *Marche dans la rue Ste-Catherine, une photo à chaque carrefour*, 1969
http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=en&page=6&pageaff=0&artistes=157&image_fichier=2570051&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&tn_nav=1

DOUGLAS HUEBLER, *Duration Piece #5, New York*, 1969
<http://kerrimackay.wordpress.com/2008/02/26/douglas-huebler/>

JAN DIBBETS "criando" *A Trace in the Woods in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*, 1969
<http://www.artnet.com/magazine/index/croak/croak11-10-7.asp>

JOHN BALDESSARI, *California Map Project*, 1969
<http://jacindarusellart.blogspot.com/2011/06/john-baldessari-connection.html>

MOWRY BADEN, *K Walk*, 1969
http://mowrybaden.com/works.php?id_slideshow=51

ROBERT KINMONT, *8 Natural Handstands*, 1969
<http://bremser.tumblr.com/post/2945738649/robert-kinmont-from-8-natural-handstands-1969>

ROBERT MORRIS, *Pace and Progress*, 1969
<http://dome.mit.edu/handle/1721.3/2837>

VALIE EXPORT, *From the Underdog File*, 1969
<http://www.medienkunstnetz.de/works/mappe-der-hundigkeit/>

VITO ACCONCI, *Blinks*, 1969
<http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm>

VITO ACCONCI, *Following Pieces*, 1969
<http://jessicarodrigue.blogspot.com/>

BRUCE NAUMAN, *Going around the Corner Piece*, 1970
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-oeuvre-espace/popup09.htm>

MOWRY BADEN, *Seat Belt with Block*, 1970
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/image.php?NumObjet=61090>

ROBERT KINMONT, *Walk Straight Ahead and Measure to the Side*, 1970
http://www.anothermag.com/reader/view/978/Robert_Kinmont

BILL VAZAN, *Worldline* (ação em galeria) (1969-1971)
http://www.waveneyvalleyblog.com/2008_08_17_archive.html

BILL VAZAN, *Worldline* (mapa) (1969-1971)
<http://www.voxphoto.com/english/index.html>

GIOVANNI ANSELMO, *Entrare nell'opera*, 1971
<http://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=109604>

NANCY HOLT, *The Last Map Used to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer* (1969-1971)
<http://earthworksnearyou.blogspot.com/2010/10/nancy-holts-burial-project.html>

STANLEY BROUWN, *My Steps in Holland, Germany, Swiss, Italy*, 1971
<http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Brouwn%20Stanley.html>

ANDRÉ CADERE, imagem de *performance* realizada em 1973
<http://futilestgraves.blogspot.com/>

HIRO KOSAKA, performance na galeria Mori Form, 1972
<http://rolu.terapad.com/>

RICHARD SERRA, *Shift*, 1972
http://www.christianhubert.com/writings/continuity_discontinuity.html

ELEANOR ANTIN, *100 Boots*, 1973
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/eleanorantin.php?i=746

KRYSTOF WODICZKO, *Vehicle*, 1973
<http://www.wokitoki.org/wk/852/redes-alternativas>

CLEMENTE PADIN, *O artista está a serviço da comunidade*, 1974

<http://www.wkv-stuttgart.de/en/programme/2009/exhibitions/subversive/sections/cristina-freire/>

PAULO BRUSCKY, *Mala I* (1974-2001)

FREIRE, 2006 (pág. 80)

BAS JAN ADER, *In Search of the Miraculous*, 1975

<http://villa-la-repubblica.blogspot.com/2009/12/in-search-of-miraculous.html>

PAULO BRUSCKY, *PostAÇÃO*, 1975

FREIRE, 2006 (pág. 148)

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Space*, 1976

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue18/exquisitecorpse.htm>

JIRÍ KOVANDA, *Collisions*, 1977

<http://www.paris-art.com/galerie-photo/jiri-kovanda-vs-reste-du-monde-tentatives-de-rapprochement/kovanda-jiri/5054.html>

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *Relation in Movement*, 1977

http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=B1B4B9D5DE4B3826AD346AF9C4C6AA3B

MICHAEL ASHER, instalação na Skulptur Project Münster, 1977 (1987, 1997, 2007)

<http://littlehiawatha.wordpress.com/category/sculpture/>

RICHARD LONG, *A walk by all roads and lane touching or crossing an imaginary circle. Somerset, England*, 1977

http://ugakr.lib.uga.edu/bitstream/handle/10724/9606/parent_katherine_200705_mla.pdf?sequence=1

HÉLIO OITICICA, rascunho do texto de apresentação da performance *Delirium Ambulatorium* (pág. 1 de 4), 1978

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=462&tipo=2>

JORGE BARBI, da série *Archivo de imágenes* (1979-)

BARBI, 2010 (pág. 64)

SAMUEL BECKETT, *Arena Quad I + II*, 1980

http://www.acmi.net.au/pompidou_samuel_beckett.htm

SOPHIE CALLE, foto da série *Suite Vénitienne*, 1980

<http://arttattler.com/commentarysophiecalle.html>

KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA [Ações coletivas], *The Emergence*, 1981

<http://conceptualism.letov.ru/16/slides/10-pojavlenii-vertikal.html#picttop>

SOPHIE CALLE, foto da série *La Filature*, 1981

<http://autumnlight.blogspot.com/2008/08/weird-and-wonderful-sophie-calle.html>

ARTUR BARRIO, *36 pontos sonoros*, 1982

http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/pontossonoros.htm

IAIN BAXTER, *One Canada Video*, 1982

http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet.php?pageNum_images=1&totalRows_images=2&baxter_projet=18

IAIN BAXTER, *Instant America*, 1982

http://www.voxphoto.com/fd/baxter/en/projet.php?pageNum_images=2&totalRows_images=18&baxter_projet=2

JOHN CAGE, diagrama para *Dip in the Lake*, 1978

<http://www.petergena.com/cagedip.html>

TEHCHING HSIEH, *One Year Performance* (1981-1982)

<http://www.one-year-performance.com/>

KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA [Ações coletivas], *The Exit*, 1983

<http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-23.htm>

CHRISTIAN MARCLAY, *Record Without a Cover* (versão em CD) (1985-1999)

<http://mundoestranhodepb.blogspot.com/2009/02/christian-marclay-record-without-cover.html>

FRANÇOIS MORELLI, *Marche Transatlantique*, 1985

<http://morf.concordia.ca/Len/ima/marche.4.56.b.shtml>

JORGE BARBI, *Sendas de caballos*, 1987

BARBI, 2010 (pág. 35)

MARINA ABRAMOVIC E ULAY, *The Lovers – The Great Wall Walk*, 1988

<http://revistacatorze.com.br/2011/dez-mentiras-sobre-a-performance-arte---parte-2>

KRZYSZTOF WODICZKO, *Homeless Vehicle*, 1989

<http://www.welcomecollection.org/full-image.aspx?page=524>

KRZYSZTOF WODICZKO, *Poliscar*, 1991

<http://www.deappel.nl/exhibitions/e/226/>

FELIX GONZALEZ-TORRES, *untitled (Passport)*, 1991

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/erasuregenteel.htm>

FRANCIS ALÿS, *The collector* (1990-1992)

<http://www.artlies.org/article.php?id=1436>

GABRIEL OROZCO, *Piedra que cede*, 1992

<http://bombsite.com/issues/98/articles/2862>

KRZYSZTOF WODICZKO, *Alien Staff*, 1992

<http://web.media.mit.edu/~jrs/krz/alien.html>

MIGUEL PALMA, *Engenho*, 1993

<http://paulomendes.blogspot.com/2007/06/miguel-palma-expo-culturgest.html>

SONG DONG, *Throwing a Stone* (1994-)

QIBIN, 2008 (pág. 27)

JAN DIBBETS, *Monument en hommage à Arago*, 1994

<http://viajantecronica.com/2010/03/13/tirando-onda-de-simbologista-em-paris/>

FRANCIS ALÿS, *The Leak*, 1995

<http://futilesetgraves.blogspot.com/>

JORGE BARBI, *Estoy perdido, No me retenga*, 1995

<http://caminhosdovento.wordpress.com/category/uncategorized/page/3/>

MONA HATOUM, *Roadworks* (Performance Still) (1985-1995)
<http://modobulb.com/2011/07/telefonica-e-a-fotografia-contemporanea/>

RODNEY GRAHAM, *Montserrat*, 1995
http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=19027

STALKER, imagem de uma "transurbanza", 1995
<http://futilestgraves.blogspot.com/>

FRANCIS ALÿS, *Narcoturismo*, 1996
http://acid-age.blogspot.com/2010_06_01_archive.html

YUKINORI YANAGI, *Wandering Position in Alcatraz*, 1996
http://www.yanagistudio.net/works/alcatrazproject01_view_s_eng.html

ALICIA FRAMIS, *Walking Monument*, 1997
<http://www.aliciaframis.com/walkingmonument.html>

DAVID BATCHELOR, da série *Found Monochromes* (1997-)
<http://www.artnet.com/galleries/>

DEIMANTAS NARKEVICIUS, *Europe 54° 54' – 25° 19'*, 1997
<http://www.artnet.com/artwork/425918408/europa-54-54---2519-still.html>

DENNIS ADAMS E LAURENT MALONE, *JFK* (ação realizada em 1997, livro publicado em 2000)
<http://www.documentsdartistes.org/artistes/malone/repro3.html>

FRANCIS ALÿS, *Paradox of Praxis*, 1997
monografia Francis Alÿs, Phaidon

FRANCIS ALÿS, *The Loop*, 1997
<http://some-landscapes.blogspot.com/2010/08/sometimes-doing-something-leads-to.html>

DOUGLAS ROSS, *Pan-American* (1997-)
<http://home.bway.net/douglas/DouglasRoss.pdf>

KIM SOOJA, *2727 Kilometers Bottari Truck*, 1997
<http://www.kimsooja.com/texts/zugazagoitia.html>

MARIE LEGROS, *Marcher sur les choses*, 1997
<http://www.fraclr.org/content/blogcategory/88/171/10/10/lang.fr/>

SHIMABUKU, *In Search of Deer*, 1997
<http://www.arcus-project.com/en/residence/1997/shimabuku.html>

FEN MA LIUMING, *performance* na Grande Muralha da China, 1998
<http://vasie-rms.forumactif.net/t2-ma-liuming-walking-the-great-wall>

FRANCESCO JODICE, *Secret Traces*, 1998
<http://www.domusweb.it/en/art/effetti-collaterali-side-effects/>

FRANCIS ALÿS, *Fairy Tales*, 1998
<http://angelajooste.squarespace.com/francis-als/>

JANET CARDIFF, *Drogan's Nightmare*, 1998
http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/drogans_nightmare.html

CADU, *Feliz Aniversário*, 1999
portifólio do artista, inédito

DAVID HAMMONS, *Phat Free* (1995-1999)
<http://www.artnet.com/artwork/426106768/phat-free.html>

FRANCIS ALÿS, *Doppelgänger* (1999-)
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/alys.php>

HELEN MIRRA, *Under Potemkin*, 1999
http://hmirra.net/index.php?show=1999_18&showchron=1

FRANCIS ALÿS, *Duett*, 1999
<http://blog.lalaluxe.com/2011/05/aotw-francis-alys-at-moma.html>

LARA ALMÁRCEGUI, *Guide to the Empty Sites of Amsterdam*, 1999
<http://www.edbprojects.nl/artists/lara-almarcegui/lara-almarcegui-work/>

JANINE ANTONI E PAUL RAMIREZ-JONAS, *Migration*, 1999
<http://leroyssugarfoot.blogspot.com/2010/04/paul-ramirez-jonas.html>

ADAM CHODZKO, *Better Scenery*, 2000
http://www.artcornwall.org/interviews/Adam_Chodzko_Dark_Monarch_Plan_for_a_Spell.htm

RUDOLF STINGEL, *sem título*, 2000
http://nathanabels.blogspot.com/2007_11_01_archive.html

MIGUEL PALMA, *Barco do Lavrador*, 2000
<http://www.miguel-palma.com/>

SHAUN GLADWELL, *Double Linework*, 2000
<http://www.annaschwartzgallery.com/works/works?artist=86>

SHIMABUKU, *Then, I decided to give a tour of Tokyo to the octopus from Akashi*, 2000
<http://isthisbioart.com/2011/04/01/out-of-the-depths/>

TOM MARIONI, *Walking Drawing*, 2000
<http://www.artnet.com/artwork/424890786/112895/tom-marioni-walking-drawing-drypoint.html>

CAO GUIMARÃES E RIVANE NEUENSCHWANDER, *Word/World*, 2001
<http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/140>

FRANCIS ALÿS, *Rehearsal I* (1999-2001)
<http://arttattler.com/archivefrancisalys.html>

LONNIE VAN BRUMMELEN, *Route Sedentaire*, 2001
<http://www.filmbank.nl/film/1184/>

ROMAN ONDAK, *SK Parking*, 2001
http://natasharosephillips.blogspot.com/2011_05_01_archive.html

WILLIAM POPE L., *The Great White Way: 22 miles, 5 years, 1 street*
http://www.catherinebastide.com/?S-TZ_OFFSET=0

ALLORA E CALZADILLA, *Land Mark (Foot Prints)* (2001-2002)
<http://www.artcornwall.org/feature%20cordelia.htm>

EMILY JACIR, *Crossing Surda*, 2002
<http://3rdofmay.tumblr.com/post/5667497592/the-art-emily-jacir-crossing-surda-a-record-of>

FRANCIS ALÿS, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002
<http://arttattler.com/archivefrancisalys.html>

JARBAS LOPES, *Troca Troca*, 2002
<http://www.danielreichgallery.com/lopes03.html>

MARCIUS GALAN, *Cadarço*, 2002
portifólio do artista, inédito

EMILY JACIR, *Where We Come From*, 2003
http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/emily_jacir/photos/02_jacir

JAN MANCUSKA, *While I walked... in my Studio in ISCP, 323W 39th Street #811, New York*, 2003
<http://www.mocadetroit.org/pastevents-2011.html>

JORGE MACCHI, *Buenos Aires Tour*, 2003
<http://bombsite.com/issues/106/articles/3218>

MULTIPLICITY, *Solid Sea 03: The Road Map*, 2003
<http://mvmtbldg.wordpress.com/2011/02/20/critical-mapping/>

FRANCIS ALÿS, *Walking a Painting*, 2004
http://www.listeningcities.net/ltcarchive/2006/05/running_man.html

JORDI COLOMER, *Anarchitekton*, 2004
<http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/12/jordi-colomers-video-installat.php>

ARIEL FERREIRA, *Se correr, se ficar*, 2005
<http://ariel-ferreira.blogspot.com/2008/03/comeo.html>

ARIEL OROZCO, *Yo paso por la ciudad y la ciudad pasa por mi*, 2005
http://www.spencerbrownstonegallery.com/Artists/Ariel_Orozco/Orozco_images.html

CADU, *Migrações*, 2005
<http://www.galeriavermelho.com.br/artista/56/cadu>

FRANCIS ALÿS, *Guards* (2004-2005)
<http://www.artnewsworldwide.com/art-fag-city/42249-francis-alys-at-moma-the-mcdonalds-of-conceptual-art.html>

JAVIER TÉLLEZ, *One flew over the Void* (Bala perdida), 2005
http://www.onedaysculpture.org.nz/ODS_artistdetail.php?idartist=19

QIN GA, *The Miniature Long March* (2002-2005)
<http://www.artabase.net/exhibition/1189-frame-by-frame-asia-pacific-artists-on-tour>

RIVANE NEUENSCHWANDER, *Mapamundi-BR*, 2005
http://www.inhotim.org.br/img/9f06f33cd3368286e5cffbc5f3b1e2d1_29.jpg

WALEAD BESHTY, da série *FedEx* (2005-)
<http://www.galerierodolphejanssen.com/artists/4-walead-beshty>

ANDRÉ KOMATSU, *Oeste ou Até onde o sol pode alcançar*, 2006
portifólio do artista, inédito

FRANCIS ALÿS, *Ambulantes* (1992-2006)
<http://www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity>

AI WEI WEI, *Fairytale*, 2007
[http://www.galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/fairytale-people-2007-1/workdetail.html?tx_diartists_pi1\[slideshow\]=1](http://www.galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/fairytale-people-2007-1/workdetail.html?tx_diartists_pi1[slideshow]=1)

ANTTI LAITINEN, *Walk the line* (2004-2007)
<http://afoundations.blogspot.com/2011/02/antti-laitinen-walk-line.html>

LISA TAN, *Itinerary Based on Baudelaire's Review of the Salon of 1846*, p. 89, 2007
http://www.lisatan.net/exhibitions/ baudelaire_Lisa_Tan_Artist_Grimm.html

SEAN LYNCH, *Finding Richard Long* (2007-)
<http://www.seanlynchinfo.com/FindingRichardLong.htm>

YUMI JANAIRÓ ROTH (em colaboração com Andrew Blackstock and Casey McGuire), *Images from Meta Map*, 2007
<http://www.handmaps.org/mapsind.php?mapID=6>

ANTTI LAITINEN, *Voyage*, 2008
<http://www.anttilaitinen.com/voyage1.html>

KANARINKA (Catherine D'Ignazio), *It takes 154,000 breaths to evacuate Boston* (2007-2008)
<http://www.ikatun.org/kanarinka/it-takes-154000-breaths-to-evacuate-boston/>

HELEN MIRRA, *33 Bergwanderwege*, 2009
http://www.meyer-riegger.de/de/index.php?cat=archive&exhib_id=117&no=9

MARCELO MOSCHETA, *Deslocando territórios* (2009-)
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=3106>

TYLER COBURN, *Medium N° 1 (Manhattan)*, 2009
http://www.tylercoburn.com/medium7_lg.jpg

ANTTI LAITINEN, *Bark Boat*, 2010
<http://picsy.com/2011/05/bark-boat-v-by-antti-laitinen/>

SIMON FAITHFULL, *0'00 Navigation*, 2010
<http://www.contemporaryartsociety.org/forthcoming-events/event/artist-talk-simon-faithfull>

HELEN MIRRA, *Field Index 3*, 2011
http://hmirra.net/index.php?show=2011_B&showchron=5

MATTEO RUBBI, *Viaggio in Italia*, 2011
<http://www.materiaticious.com/2011/05/viaggio-in-italia-by-matteo-rubbi.html>

BIBLIOGRAFIA

ACCONCI, Vito e MAYER, Bernadette, o to 9 – *The Complete Magazine: 1967-1969*, Ugly Duckling Press, EU, 2006.

AGNOLI, Antonella, *Le piazze del sapere – Biblioteche e libertà*, Laterza, Itália, 2009.

ALMARCEGUI, Lara, *Guia de terrenos baldios de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

ALÿS, Francis, “Politics of Rehearsal”, em SABAU, Luminita (ed.), *blueOrange 2004: Francis Alÿs*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Alemanha, 2004.

_____, MEDINA, Cuauhtémoc, *When Faith Moves Mountains, Cuando la fé mueve montañas*, Turner, Espanha, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo, “Urbanismo, espaço e ambiente”, em *Historia da arte como história da cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 2005.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1989.

BARBI, Jorge (ed.), 41° 52’ 59” N / 8° 51’ 12” W, MARCO, Espanha, 2010.

BATCHELOR, David, *Found Monochromes*, Vol. 1, 1-250, Ridinghouse, Reino Unido, 2010.

BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.), *Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.

_____, “Corpografias urbanas”, em *Arquitextos* 08.093 (<vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>)

BIESENBAACH, Klaus (ed.), *Marina Abramovic; The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, EU, 2010.

BISHOP, Claire (ed.), *Participation*, série *Documents of Contemporary Art*, MIT Press, EU, 2006.

BOGDANOV, Branka, *On the Passage of a few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1956-1972*, 1989 (documentário, 22 min.).

BORGES, Jorge Luis, *Ficções*, Companhia das Letras, São Paulo, 2007 (1).

_____, *Outras inquisições*, Companhia das Letras, São Paulo, 2007 (2).

BOURDIEU, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Reino Unido, 1977.

BOUREL, Michel, “Richard Long”, em *Collection – Boltanski, Buren, Gilbert & George, Kounellis, LeWitt, Long, Merz*, capcMusée d’art contemporain de Bordeaux, França, 1990.

BOURG, Lionel (e outros), *Les Figures de la Marche*, Reunion Des Musées Nationaux, França, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Les presses du réel, França, 1998.

BRANDÃO, Eduardo (ed.), *Histórias de mapas, piratas e tesouros*, Itaú Cultural, São Paulo, 2010.

BRETT, Guy, “Única Energia”, em *Caderno Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, nº 1 (pág. 22-37), São Paulo, 2005.

BRUNO, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Itália, 2006.

BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, EU, 2003.

CAGE, John, *Silence*, Wesleyan University Press, EU, 1961.

CALVINO, Italo, *Ti con zero*, Einaudi, Itália, 1967.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Mouvoir l’espace et combler le temp”, em *Collection – Boltanski, Buren, Gilbert & George, Kounellis, LeWitt, Long, Merz*, capcMusée d’art contemporain de Bordeaux, França, 1990.

CANONGIA, Ligia (ed.), *Artur Barrio*, Modo, Rio de Janeiro, 2002.

CARERI, Francesco, *Walkscapes, el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Espanha, 2002.

CERTEAU, Michel de, *A invenção do cotidiano 1 (Artes de Fazer)*, Vozes, Petrópolis, 1994.

CLIFFORD, James, “Notes on Travel and Theory”, em *Inscriptions nr. 5*, 1989 (<http://www2.ucsc.edu/culturalstudies/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html>)

CONSTANT, “Descrição da Zona Amarela”, em *Internationale Situationniste nr. 4*, junho de 1960 (em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 124-125).

_____, “O grande jogo do porvir”, em *Potlach nr. 30*, julho de 1959 (em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 98).

CORTÁZAR, Júlio, *Rayuela* (1ª edição 1963).

COVERLEY, Merlin, *Psychogeography*, Pocket Essentials, Herts, Reino Unido, 2006.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo, “A madeira podre do Paraíso Terrestre”, em HUG, Alfons (ed.), 26ª *Bienal de São Paulo (Vol. 1: Artistas convidados)*, Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

CULLEN, Deborah, *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960 – 2000*, Museo del Barrio, EU, 2008.

DAALDER, Rene, *Here is always somewhere else: the life of Bas Jan Ader* (vídeo) 2006.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer: déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, França, 2002.

DEBORD, Guy, “Théorie de la dérive”, em *Internationale Situationniste nr. 2*, Dezembro 1958 (em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 87).

DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, série *Documents of Contemporary Art*, MIT Press, EU, 2009.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Perspectiva (col. Debates), São Paulo, 1968.

FALLEIROS Beatriz, Rodrigues Carvalho, *Caminhar na cidade*, dissertação de mestrado, FAU-USP, São Paulo, 2007 (Orientador: Sílvia Dworecki).

- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.), *Escritos de artistas – anos 60/70*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.
- FLAM, Jack (ed.), *Robert Smitshon – The Collected Writings*, University of California Press, EU, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2001.
- _____, *Microfísica do poder*, Graal, Rio de Janeiro, 1979.
- _____, *Vigiar e Punir*, Vozes, Petrópolis, 1994.
- FREIRE, Cristina, *Paulo Bruscky, Arte, arquivo, utopia*, Companhia editora de Pernambuco, Recife, 2006.
- FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, em *Artforum* (edição especial sobre escultura), EU, verão 1967.
- GAGLIARDI, Francesco, “Performance, Land Art and Photography”, em *Map #23*, Reino Unido, outono 2010.
- GALLEGO-DIAZ, Soledad, “Do exílio ninguém regressa” (Entrevista com Tomás Eloy Martínez), em *Estado de São Paulo, Caderno 2*, 1/2/2009.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance – Live Art since the ‘60s*, Thames and Hudson, Reino Unido, 1998.
- GONZÁLEZ, Reynaldo, *Lezama Lima, el ingénuo culpable*, Letras Cubanas, Cuba, 1988 (em PERLONGHER, 1991).
- GLUSBERG, Jorge, *El arte de la Performance*, Ediciones de Arte Gaglianone, Argentina, 1986.
- GRAPARD, Allan G., “Flying Mountains and Walkers of Emptiness: toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions”, em *History of Religions*, Vol. 21, No. 3, The University of Chicago Press, EU, pág. 195-221, 1982.
- HARMON, Catherine, *The Map as Art – Contemporary Artists explore Cartography*, Princeton Architectural Press, EU, 2009.
- HARVEY, David, *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, Loyola, São Paulo, 2003.
- HEGYI, Lorand, *Fragilità della narrativa*, Skira, Itália, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil* (1936), Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- ISRAELI, Nico, “Non-site unseen: how I spent my summer vacation”, em *Artforum*, EU, setembro 2002.
- IVERSEN, Margaret (ed.), *Chance*, série *Documents of Contemporary Art*, MIT Press, EU, 2010.
- JAMESON, Frederic, *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*, Ática, São Paulo, 1997.
- JEUDY, Henri Pierre; BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.), *Corpos e cenários urbanos, Territórios urbanos e Políticas culturais*, EDUFBA, Salvador, 2006.
- JOHNSTONE, Stephen (ed.), *The Everyday*, série *Documents of Contemporary Art*, MIT Press, EU, 2008.
- JORN, Asger, “Pour la forme”, em *Internationale Situationniste*, Paris, 1958 (republicada em *Documents relatifs à la fondation de l’Internationale Situationniste 1948-1957*, França, 1985).
- KHATIB, Abdelhafid, “Esboço da descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris”, em *Internationale Situationniste* nr. 2, França, dezembro de 1958 (em BERENSTEIN JACQUES, 2003, pág. 80).
- KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da escultura moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- _____, *The Originality of Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, EU, 1986.
- KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, EU, 2004.
- LESSING, G.E., *Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura* (1766), Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1998.
- LINGWOOD, James, *Field Trips*, Hopefulmonster, Reino Unido, 2002.
- LIPPARD, Lucy, *Overlay – Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, EU, 1983.
- _____, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, EU, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *A condição pós-moderna*, José Olympio, São Paulo, 2002.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M. (org.), *Espaço e performance*, Editora da Pós-Graduação em Artes, UnB, Brasília, 2007.
- MEDINA, Cuauhtémoc; FERGUSON, Russell; FISHER, Jean (ed.), *Francis Alÿs*, Phaidon Press, Reino Unido, 2007.
- MESQUITA, Ivo, capa do CD *Drogan’s Nightmare: The Walk*, São Paulo, 2000.
- MEYER-STOLL, Christiane (ed.), *Migration*, Kunstmuseum Lichtenstein, 2003.
- MOORHOUSE, Paul, *Richard Long – Walking the Line*, Thames and Hudson, Reino Unido, 2005.
- OBRIST, Hans-Ulrich, “Entrevista com Tim Robinson”, em *Domus*, nr 886, Itália, novembro 2005.
- PANOFSKY, Erwin, *O significado nas artes visuais*, Perspectiva (col. Debates), São Paulo, 1999.
- PEREZ, Miguel von Hafe, “Entrevista com Richard Long”, em *Richard Long em Braga*, Galeria Mário Sequeira, Portugal, 1999.
- PERLONGHER, Nestor, *Caribe transplatino*, Iluminuras, São Paulo, 1991.
- QIBIN, Shen, *Song Dong*, Shanghai Zendai Museum of Modern Art, China, 2008.
- RICHARDS, Judith, *Walk Ways*, Independent Curators International, EU, 2002.
- ROBERTO, Maria Teresa (ed.), *Pinot Gallizio – Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Itália, 2001.

ROELSTRAETE, Dieter, *Richard Long: A Line Made by Walking*, Afterall Books, Reino Unido, 2010.

SADLER, Simon, *The Situationist City*, MIT Press, EU, 1999.

SLEEMAN, Alison (ed.), *Richard Long: Mirage*, Phaidon Press, Reino Unido, 1998.

SOLNIT, Rebecca, *A Field Guide to Getting Lost*, Viking Penguin, EU, 2005.

_____, *Wanderlust: A History of Walking*, Penguin, EU, 2000.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre fotografia*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

_____, *Styles of Radical Will*, Picador USA, EU, 2002.

STORR, Robert, “Felix Gonzalex-Torres – Etre un espion” (Entrevista), em *Art Press*, França, Janeiro 1995, pág. 24-32.

THMALIN, Nicholas e HALL, Ron, *The strange last voyage of Donald Crowhurst*, 1970.

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Éditions du Seuil, França, 1982.

VALENTE, José Ángel, *Material memoria. Trece años de poesia 1979-1992*, Alianza Tres, Espanha, 1995.

VERWOERT, Jan, *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, Afterall, Reino Unido, 2006.

VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby e companhia*, Cosac Naify, São Paulo, 2005.

_____, *História abreviada da Literatura portátil*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1997.

WAGSTAFF, Samuel J. Jr., “Talking with Tony Smith”, em *Artforum*, EU, Dezembro 1966.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABRAMOVIC, Marina 105, 106, 111, 144, 145, 160
 ACCONCI, Vito 17, 30, 32, 39, 106, 111, 130, 131, 151
 ADAMS, Dennis 174
 ADER, Bas Jan 36, 37, 43, 55, 56, 57, 143
 ALLORA e CALZADILLA 190
 (Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla)
 ALMÁRCEGUI, Lara 19, 51, 63, 183, 212
 ALVES, Cauê 217
 ALVES, Maria Thereza 165
 ALÿS, Francis. 19, 25, 31, 32, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 55, 56,
 57, 61, 63, 76, 91, 99, 100, 103, 106, 110, 164, 167, 168,
 171, 175, 179, 181, 182, 186, 191, 198, 201, 204, 216
 ANASTASI, William 147
 ANDRE, Carl 61, 63, 94
 ANDREOTTA CALÒ, Giorgio. 210, 216
 ANSELMO, Giovanni 135
 ANTIN, Eleanor 141
 ANTONI, Janine. 183
 ARAGON, Louis 36
 ARGAN, Giulio Carlo 64
 ASHER, Michael. 146, 159, 176, 188, 207
 AUSTER, Paul 33, 42, 43

 BADEN, Mowry 128, 133, 146
 BALDESSARI, John 53, 127
 BARBI, Jorge 150, 159, 168, 204
 BARRIO, Artur 48, 49, 63, 132, 154
 BARRY, Robert 46, 63
 BARSON, Tanya. 217
 BATCHELOR, David 173
 BAUDELAIRE, Charles 37, 38, 42, 43, 207
 BAUDRILLARD, Jean 42
 BAXTER, Iain 123, 126, 154, 155
 BAXTER, Ingrid 126
 BAXTER, Louise Chance 154
 BECHER, Hilla e Bernd 38, 39, 43
 BECKETT, Samuel. 41, 43, 122, 151
 BECKLEY, Bill 124
 BENJAMIN, Walter 34, 42, 68
 BERENSTEIN JACQUES, Paola 43, 52, 63, 90, 98, 100, 101, 110
 BERNADAC, Marie-Laure. 138
 BESHY, Walead 133, 203
 BEUYS, Joseph 19, 25, 107, 108, 128
 BIAUSSAT, Alban 200
 BIENAL DE SÃO PAULO 18, 19, 36, 179, 192
 BIESENBAACH, Klaus. 111
 BLACKSTOCK, Andrew. 208
 BLANCHOT, Maurice. 60, 65

BOCHNER, Mel 60
 BOETTI, Alighiero 79
 BONITO OLIVA, Achille. 202
 BORGES, Jorge Luís 28, 33, 42
 BOSSU, Silvia. 162
 BOUREL, Michel 63
 BOURRIAUD, Nicolas 19, 25, 83, 86, 91
 BRETON, André. 36
 BRETT, Guy 64
 BROUWN, Stanley 60, 102, 115, 117, 131, 137
 BRUNO, Giuliana 23, 25, 90, 91
 BRUSCKY, Paulo 82, 83, 84, 85, 105, 110, 142, 143, 151, 152, 153, 156, 158
 BRYSON, Scott 43
 BURES MILLER, George 35
 BUSKIRK, Martha 42, 110, 111
 BUTOR, Michel 58

 CABRAL, Pedro Álvares 75
 CADA 17
 CADERE, André. 138, 142
 CADU 133, 180, 201, 211
 CAGE, John 40, 53, 54, 55, 58, 59, 64, 139, 147, 155, 158
 CALLE, Sophie 31, 33, 39, 42, 151, 153
 CALVINO, Italo 68, 80, 81, 90, 91
 CALVO SERRALLER, Francisco 41, 43
 CAMINHA, Pero Vaz de. 75
 CANELLA, Rogério 73
 CANONGIA, Lúcia 154
 CARDIFF, Janet. 35, 36, 179
 CARERI, Francesco 50, 51, 52, 53, 63, 90, 107, 111
 CASE, Charley 160
 CASTORO, Rosemarie 131
 CERTEAU, Michel de 35, 42, 60, 69, 90
 CHODZKO, Adam 184
 CLARK, Lygia. 118
 CLIFFORD, James. 21, 25
 COBURN, Tyler 213
 COLOMER, Jordi 199
 COLSON, Vaast 197
 CONRAD, Joseph 32
 CONSTANT 51
 CORILLON, Patrick 193
 CORTÁZAR, Julio 33, 90
 COTRIM, Cecília 140
 COVERLEY, Merlin. 25, 42, 43, 90
 CRIVELLI VISCONTI, Jacopo 91
 CULLEN, Deborah 25

DAALDER, Rene	64
DADA	52, 53
DARDOT, Marilá.	199
DAVILA, Thierry.	25, 32, 42, 63, 91, 110, 185
DE KOONING, Willem	55, 61
DE MARIA, Walter.	18, 58
DEAN, Tacita	36, 37, 177, 217
DEBORD, Guy.	15, 16, 18, 25, 40, 43, 48, 49, 52, 71, 81, 90, 96, 97, 104, 106
DIBBETS, Jan	76, 127, 167
DITTBORN, Eugenio	84, 105
DOHERTY, Claire	43
DONG, Song	167, 177
DUCHA	19, 201
DUCHAMP, Marcel.	108
DUMAS, Alexandre	39
DURAS, Marguerite	58
DURHAM, Jimmie	165
ENGLAND, Jane	189, 194, 197, 213
ESTEP, Jan.	211
EXPORT, Valie	130
FAITHFULL, Simon	214
FALLEIROS, Beatriz	43
FERGUSON, Bruce	172
FERGUSON, Gerald	132
FERGUSON, Russell	164, 167, 168, 175, 181, 182, 186, 191, 198, 201
FERREIRA, Ariel	200
FERREIRA, Glória	140
FILLIOU, Robert.	116, 141
FISCHER, Konrad	131
FISHER, Jean.	164, 167, 168, 175, 181, 182, 186, 191, 198, 201
FLAHERTY, Robert	64
FLAM, Jack	65
FLAUBERT, Gustave	58
FOUCAULT, Michel	95, 96, 104, 109, 110, 111
FRAMIS, Alicia	173
FULTON, Hamish	18, 19, 36, 43, 56, 57, 126
GA, Qin	202
GALAN, Marcius	34, 193
GALLEGO-DIAZ, Soledad.	25
GARAICOA, Carlos.	74
GEHR, Ernie	58, 59, 65
GLADWELL, Shaun	185
GLASS, Philip.	129

GLUSBERG, Jorge.	104, 111
GOLDBERG, RoseLee	160
GOLDSWORTHY, Andy	19, 57
GONÇALVES FILHO, Antônio	63
GONZALEZ-FOERSTER, Dominique	19
GONZALEZ-TORRES, Felix	85, 86, 87, 91, 163, 165, 166
GRAHAM, Rodney	144, 169, 217
GRAPARD, Allan G.	64
GRIMM, Irmãos	34
GUILLEMINOT, Marie-Ange	168
GUIMARÃES, Cao	186
HALL, Ron	43
HAMMOCK, Virgil	126
HAMMONS, David	181
HARMON, Catherine	136
HARPER, Sharon	212
HATOUM, Mona	169
HEGYI, Lóránd	29, 42
HINCAPIÉ, María Teresa	202
HOFFMAN, E.T.A.	38, 43
HOLANDA, Sergio Buarque de.	75
HOLT, Nancy	136, 211
HORODNER, Stuart	194
HSIEH, Tehching	57, 156
HUEBLER, Douglas	125, 126
HUYGHE, Pierre.	87
IKATUN	198
IONESCO, Eugène	43
IRWIN.	171
ISRAELI, Nico	43
IVERSEN, Margaret	42, 43, 145, 147, 151
JAAR, Alfredo.	88
JACIR, Emily	191, 195
JANAÍRO ROTH, Yumi	208
JEUDY, Henri Pierre	110
JIE, Lu	183
JODICE, Francesco	19, 31, 32, 178
JOHNSTONE, Stephen	65, 138
JONAS, Joan	140
JORN, Asger	90
KABAKOV, Ilya	30
KANARINKA, (Catherine d'Ignazio)	207, 210

KAPROW, Allan	32, 61
KARDON, Janet	147
KAWARA, On	39, 43, 60
KINMONT, Robert	57, 129, 134
KIRBY, Bill	126
KLEIN, Yves	55, 58
KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA	152, 157
KOMATSU, André	204
KOSAKA, Hiro	138
KOVANDA, Jiri	17, 145
KRAUSS, Rosalind.	105, 107, 108, 110
KRUGER, Barbara	43
KUITCA, Guillermo	73
LAGNADO, Lisette.	25
LAITINEN, Antti.	206, 210, 214
LAND ART	18, 37, 48, 57, 64, 76
LASCH, Pedro	197
LEAL, Paulo Roberto	25
LEGROS, Marie	176
LERNER, Sheila.	25
LESSING, G.E.	50, 63
LEWITT, Sol	60
LEZAMA LIMA, José.	80, 90
LINDENBAUM, Johanna	205
LINGWOOD, James	43
LIPPARD, Lucy	48, 56, 63, 65, 91, 98, 99, 100, 110, 122, 126, 133
LIUMING, Fen Ma	178
LOBACHEFF, Géorgia	110
LONG MARCH PROJECT	183, 202
LONG, Richard	18, 22, 36, 41, 48, 49, 51, 56, 57, 63, 72, 73, 76, 94, 106, 107, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 137, 147, 159, 181, 207
LONTRA, Marcus	25
LOPES, Jarbas	19, 192
LYNCH, Sean	207
LYOTARD, Jean-François	29, 42
MACCHI, Jorge	39, 73, 74, 77, 196
MALONE, Laurent	174
MANCUSKA, Jan	195
MARCLAY, Christian	158
MAREPE.	192
MARIONI, Tom	185
MARTÍNEZ, Tomás Eloy	21, 23
MATTA-CLARK, Gordon	25, 51
MAUPASSANT, Guy de.	58
MAYER, Bernadette	131

MCCALL, Anthony	139
MCGUIRE, Casey	208
MEDINA, Cuauhtémoc	42, 164, 167, 168, 175, 181, 182, 186, 191, 198, 201
MEIRELES, Cildo	81, 82, 86, 105
MEKAS, Jonas	58, 59
MENDIETA, Ana.	25, 56, 64
MESQUITA, Ivo	43
MESSAGE, Annette.	78, 79, 138
MEYER-STOLL, Christiane	128
MICHELSON, Alan.	165
MILLER, John	39, 40
MIRRA, Helen.	182, 211, 216
MITCHELL, Curtis	180
MONASTYRSKI, Andrey	152
MOORE, Gareth	195
MOORHOUSE, Paul	159
MORELLI, François	158
MORISE, Max.	36
MORRIS, Robert.	115, 129
MOSCHETA, Marcelo.	212
MULTIPLICITY	19, 196
N.E. THING CO..	123
NARKEVICIUS, Deimantas	174
NAUMANN, Bruce.	53, 59, 122, 132
NEUENSCHWANDER, Rivane	186, 203
NEZ, David	133
OBRIST, Hans-Ulrich.	64
OH.	133
OITICICA, Hélio	149
ONDAK, Roman	188
ONO, Yoko	117
ONTIVEROS, Camilo	214
OPALKA, Roman	53
OPPENHEIM, Dennis.	18, 58, 122, 132
OROZCO, Ariel	200
OROZCO, Gabriel	25, 164, 176
OWENS, Craig	37, 43
PADÍN, Clemente	142
PAIK, Nam June	116, 148
PALMA, Miguel	166, 169, 184, 187
PANOFISKY, Erwin.	74
PARRENO, Philippe	19
PEREZ, Miguel von Hafe	63

PERLONGHER, Nestor	90
PERREAULT, John	131
PHILP, Annette	128
PINOCHET, Augusto	17, 84, 88
PISTOLETTO, Michelangelo	120
PLESHAR, Robert	155
POE, Edgar Allan	32, 34, 42
POLLOCK, Jackson	61
POPE L., William	189
QIBIN, Shen	167
RAMIREZ-JONAS, Paul	183
RAUSCHENBERG, Robert.	53, 54, 55, 58, 61
REYNOLDS, Joshua	38, 43
RICALDE, Rosana	90
RICHARDS, Judith.	43, 128
ROBBE-GRILLET, Alain	58
ROBINSON, Tim	19, 56, 57
ROCA, José Ignacio	202
ROCHA PITTA, Thiago	203
ROELSTRAETE, Dieter	63
ROONEY, Paul	197
ROSENFELD, Lotty	17
ROSS, Douglas	175
RUBBI, Matteo	216
RULLER	160
SANTIAGO, Daniel.	82, 153
SAVAGE, Harry	126
SCHABUS, Hans	206
SCHUM, Gerry	76, 128
SCUDÉRY, Madeleine de	78
SCULLY, Sean	64
SERRA, Richard.	129, 140
SHAOFENG, Chen	190
SHIMABUKU	177, 185, 205
SIEGELAUB, Seth	63, 91
SINCLAIR, Iain	38, 43
SITUACIONISMO / Internacional Situacionista	16, 48, 56, 71, 96
SLEEMAN, Alison	110
SMITH, Tony	76
SMITHSON, Robert	18, 37, 43, 58, 65, 76, 77, 78, 91, 101, 106, 120, 136
SOLNIT, Rebecca	106, 111
SONTAG, Susan.	46, 63
SOOJA, Kim	176
STÄEL, Madame de	38, 43

STALKER / osservatorio nomade.	19, 51, 100, 170
STELLA, Frank	54, 58
STINGEL, Rudolf	184
STORR, Robert	91, 167
STRELOW, Hans	131
SUGIMOTO, Hiroshi	39
TALA, Alexia	217
TAN, Lisa	37, 38, 43, 207
TEJO, Cristiana	217
TÉLLEZ, Javier	202
THMALIN, Nicholas	43
TILLMAN, Lynne	43
TIRAVANIJA, Rirkrit	19, 188
TODOROV, Tzvetan	91
TRUFFAUT, François.	39
TUCUMÁN Arde.	17
TURK, Gavin	164
ULAY	144, 145, 160
VALENTE, José Ángel	65
VAN BRUMMELEN, Lonnie	187
VAN ELK, Ger	64
VAZAN, Bill	48, 63, 125, 135, 206
VERWOERT, Jan	64
VILA-MATAS, Enrique	54, 64, 68, 90
VITRAC, Roger	36
WAGSTAFF, Samuel	91
WANG, Wayne	39
WARHOL, Andy	46
WEI WEI, Ai	206, 214
WEINER, Lawrence	63, 126
WEINKSTOCK, Jane	43
WENTWORTH, Richard.	187
WITTGENSTEIN, Ludwig	35
WODICZKO, Krzysztof	141, 161, 163, 165
YANAGI, Yukinori	172
YOUNG, La Monte	115, 116
ZANINI, Walter	83
ZEDONG, Mao	183
ZENO	80, 81