REBECA LENIZE STUMM

Enterros: momentos-específicos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais, sob orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Norma Tenenholz Grinberg.

São Paulo
2011

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.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Stumm, Rebeca Lenize

Enterros : momentos-específicos / Rebeca Lenize Stumm – São Paulo :
R. L. Stumm, 2011.
157 p. : il + DVD

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
de São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Norma Tenenholz Grinberg

1. Arte contemporânea 2. Cerâmica 3. Imagem-Documento 4. Tempos
específicos 5. Práticas participativas I. Grinberg, Norma Tenenholz II. Título.

CDD 21.ed. – 709.04

Nome: STUMM, Rebeca Lenize
Título: Enterros: momentos-específicos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Wady Chaia

Prof^ª. Dr^ª. Cecília Almeida Salles

Prof^ª. Dr^ª. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Prof^ª. Dr^ª. Sônia Salzstein Goldberg

Prof^ª. Dr^ª. Norma Tenenholz Grinberg

APROVADO EM
25 de fevereiro de 2011

À minha mãe e filha

Agradecimentos

À Orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Norma Tenenholz Grinberg, que, com sabedoria, soube acreditar, apoiar e provocar o desenvolvimento desta pesquisa.

À CAPES, à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFSM e aos colegas Professores da UFSM, pela concessão da Bolsa e pelo apoio à pesquisa.

À Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP e a toda sua equipe de secretários e professores, que generosamente colaboraram com esta pesquisa.

Aos membros da Banca de Qualificação, Prof^ª. Dr^ª. Sílvia Laurentiz e Prof^ª. Dr^ª. Cecília Almeida Salles, pelas importantes observações para a construção desta pesquisa.

À família, pelo apoio incondicional.

Ao Fábio Flack, Rosana Paulino, Andrei Thomaz, Magali Melleu Sehn, Clarissa Ribeiro, Marcos Piani, Katsuko Nakano, Cesário Augusto Pimentel, Bianca Knaak, Nara Santos, Mirieli Costa, Cirlene Enero, Beno Joel Poll, Vani Folleto, Suzana Gruber Vaz, Helga Corrêa, Matthew Mazzotta, Carolina Vigna-Marú, em especial ao Roderick Peter Steel, pelas indicações, trocas, ajudas, registros e apoios prestados durante o tempo de pesquisa.

Aos operários da obra de reforma das calçadas da Avenida Paulista, pela colaboração e desempenho junto aos Eventos Enterros das flores de Cerâmica.

Aos generosos participantes, por cederem um pouco de si a este projeto.

RESUMO

A pesquisa refletiu sobre a ação poética de Enterro, capaz de romper com a continuidade em curso da imagem, instrumentalizando, ainda, o repetir e o registrar de outros Enterros por distintas autorias. A partir do Enterro de uma obra cerâmica na Avenida Paulista, em 2007, a imagem-documento dessa ação desencadeou outros Enterros realizados sob distintas interpretações, por participantes em diferentes lugares (2007-2010). Os pensamentos de Walter Benjamin e Gilles Deleuze apoiaram o entendimento do Enterro como ação que causa “estranhamento” e “ruptura” com o que está posto, deflagrando visualizações de outras realidades possíveis. Assim, o diferencial do trabalho apontou para o potencial dos Enterros produzirem momentos – específicos de transformações de sentidos à ação, produção de imagens e autoria, possibilitando ao artista retomar seu trabalho a partir do sentido construído pelo outro, agir ora como participante, ora como autor, na mesma obra, em momentos diferentes.

Palavras-chave: arte-contemporânea, cerâmica, imagem-documento, tempos-específicos, práticas-participativas.

ABSTRACT

Research centered on the poetic action of a Burial, which presents a rupture within an image and its course, while providing instruments for the repetition and documentation of other Burials by distinct contributors. The piece initiates with the Burial of ceramics work of art on Avenida Paulista, in 2007, the image-document of this act led to other Burials carried out in various guises by participants in different locations (2007-2010). Walter Benjamin and Gilles Deleuze support the understanding that a Burial is an act that causes “distancing” and “rupture”, prompting visualizations of alternative realities. The work explores the potencial of these Burials to produce specific-moments that transform an act and its meaning, image production and authorship, allowing the artist to reclaim a work based on meanings assigned to it by others, while acting both as a participant and as author on the same piece at different times throughout its process.

Key words: contemporary arts, ceramics, image-document, time-specifics, participatory-practices.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Desenho: Enterro rompendo com o tempo em curso e outros tempos possíveis se fazendo presentes.....	21
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 2 a 4. Intervenções com peças cerâmicas em diferentes locais, 2006.....	31
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 5 a 10. Intervenções com peças cerâmicas em diferentes locais, 2006.....	32
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 11 a 14. Na sequência: modelando a flor e diferentes ângulos de visão da obra “ Flores”(2003) ...	35
Crédito: Rebeca Stumm	
Figura 15. Instalação exposta junto as Flores,em outro espaço da Reitoria da UFSM (2003).....	37
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 16 e 17. Cerâmicas em caixas, 2003 a 2007.....	37
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 18 a 27. Instalando Flores de cerâmica na Avenida Paulista (2007-2008).....	42
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 28 a 45. Registros dos Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista	43
Crédito: Rebeca Stumm	
Figuras 46 a 53. Registros dos Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista	44
Crédito: Rebeca Stumm	
Figura 54. Robert Smithson em frente à obra <i>Spiral Jetty</i> , Utah, 1970.....	47
Disponível em: < http://slowpainting.wordpress.com/tag/spiral-jetty/ >. Acesso em: 11 set. 2010.	
Figuras 55 a 62. Cenas do filme <i>Spiral Jetty</i> de Robert Smithson (1970).....	48
Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=LOW0dgbxMoY > e < http://www.youtube.com/watch?v=fTx4Pp4aPXA > Acesso em : 01 jan. 2011.	
Figura 63. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , Rosel Point, Great Salt lake, Utah, abril de 1970.....	48
Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png >. Acesso em: 11 set. 2010.	
Figuras 64 e 65. Robert Smithson, <i>Spiral de Jetty</i> , encoberta pela água, julho de 2006.....	48
Disponível em < http://www.flickr.com/photos/mintylewis/858874323/in/photostream/ >. Acesso em: 11 set. 2010.	
Figura 66. Richard Serra, “Respingos” de chumbo aplicados diretamente sobre o local. <i>Splashin</i> , fotos de 1968. <i>Installed Castelli Warehouse, New York (destroyed)</i>	50
Disponível em: http://voidmanufacturing.wordpress.com/2008/11/ . Acesso em: 05 out. 2010.	
Figura 67. Richard Serra, “Respingos” de chumbo aplicados diretamente sobre o local.....	50
Disponível em: http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlecture7.html Acesso em: 10 out. 2009.	
Figura 68. Richard Serra, “Respingos” de chumbo aplicados diretamente sobre o local. <i>Splashin</i> , fotos de 1968.....	50
Disponível em: < http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/saletnik.htm >. Acesso em: 5 out. 2010.	

Figura 69.	Richard Serra, “Respingos” de chumbo aplicados diretamente sobre o local..... Disponível em: http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturerepresentations/art1rlecture7.html Acesso em: 10 out. 2009.	50
Figura 70.	Cena do filme Cremaster 3, de Matthew Barney, (1994-2002), em que Serra atua realizando, <i>Sprashing Vaseline</i> . ..... Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/23595164@N06/2250043708/in/photostream/ > e < http://www.youtube.com/watch?v=IdxRPavquIQ&NR=1 > Acesso em: 05 out. 2009.	50
Figura 71.	Obra de Antonio Manoel, 1975, exposta na 29ª. Bienal de São Paulo (2010).....	52
Figura 72.	Detalhe, escrita impressa no quadro abaixo do título “Roubaram o Poema Enterrado”, obra de Antônio Manoel, 1975, 29ª. Bienal de São Paulo (2010).....	52
Figura 73.	Imagem do Enterro de Obra de Arte, realizado por Sol LeWitt em 1968..... Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 253.	53
Figura 74.	Artista chinês Ai Weiwei, 1995..... Disponível em: < http://gargoyle.arcadia.edu/gallery/09-10/ai.htm >. Acesso em: 10 abr. 2010.	54
Figura 75 e 76.	Imagens fotográficas, instantes de passagem..... Crédito: Rebeca Stumm	55
Figura 77.	Cena do vídeo: “Quadros de tempos”, 2010..... Crédito: Rebeca Stumm	63
Figura 78.	Cena do vídeo: “Regresso”, 2010 ..... Crédito: Rebeca Stumm	64
Figura 79.	Cena do vídeo: “En_terro Brigadeiro”, 2010..... Crédito: Rebeca Stumm	64
Figura 80.	Vídeo instalação (projeto)..... Crédito: Rebeca Stumm	65
Figura 81.	Cena do vídeo: <i>instantes de passagem</i> , 2010..... Crédito: Rebeca Stumm Disponível em: < http://vimeo.com/11627657 >. Acesso em: 28 set. 2010.	66
Figura 82.	Cena do vídeo: <i>instantes de passagem na Internet</i> ..... Crédito: Rebeca Stumm Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=DcLNvnmCbdQ >. Acesso em: 28 set.2010.	67
Figura 83.	Cena do vídeo: <i>Instantes de passagem na Internet</i> (150)..... Crédito: Rebeca Stumm Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=BJNTRfQ-ziw >. Acesso em: 28 set. 2010.	68
Figura 84.	Cena do vídeo: <i>Instantes de passagem na Internet</i> (255)..... Crédito: Rebeca Stumm Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_z1dEcyxaZM . Acesso em: 09 agosto 2010.	69
Figura 85.	Projeto para instalação de bloco de terra na calçada da Avenida Paulista..... Crédito: Rebeca Stumm	72
Figura 86 e 87.	Trabalho que Ricardo Basbaum desenvolve desde 1994, texto de instrução e imagens de ações dos participantes..... Disponível em: < http://poseca.incubadora.fapesp.br/porta/bdtd/2008/2008-do-basbaum_ricardo.pdf >. Acesso em: 20 de abril de 2009.	80

Figura 88.	Rosângela Rennó, <i>A última foto</i> , 2006..... Disponível em: < http://entretenimento.uol.com.br/arte/ultnot/2006/10/03/ult988u750.jhtm >. Acesso em: 28 fev. 2009.	81
Figura 89.	A primeira câmera portátil tinha forma de uma espingarda..... Fonte: KIENER in HUMBOLDT, 2008, p. 36.	95
Figura 90.	Marcel Broothaers. Département des Aigles, Section des Figures, 1972..... Fonte: HOPKINS, 2000, p. 166.	98
Figura 91.	Marcel Duchamp. Caixa- maleta com réplicas em miniatura ..... Fonte: HOPKINS, 2000, p. 36.	100
Figura 92.	Marcel Duchamp.Caixa-maleta com réplicas em miniatura..... Disponível em: < http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/colourchart/artists/duchamp.shtm >. Acesso em: 20 set. 2010.	100
Figura 93.	Marcel Duchamp. <i>Caixa-maleta</i> . Edição de luxo, 1936-941..... Fonte: MOURE, Gloria. Marcel Duchamp. Barcelona: Polígrafa, 1988, imagem 112	100
Figura 94.	André Malraux, <i>Das imaginäre Museum</i> , 1950..... Fonte: CRIMP, 2005, p. 55.	101
Figura 95.	Joan Fontcuberta, <i>De gauche à droite</i> , Série Herbarium..... Fonte: Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. A Invenção do Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 120 (catálogo de exposição).	101
Figura 96.	Walmor Correa, <i>A biblioteca dos enganos</i> , 2009. 7ª. Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS, Brasil..... Disponível em: < http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2009-c2.htm >. Acesso em: 20 set. 2010.	102
Figuras 97 a 149.	Os registros produzidos por participantes.....	105 - 108
Figuras 150 a 152.	Robert Rauschenberg, <i>Erased De Kooning Drawing</i> , 1953 ..... Na sequência: desenho apagado (obra em exposição), título junto à moldura (detalhe) e a documentação do processo de apagamento fixado atrás da obra. Disponível em: http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/24 > Acesso em: 07 set. 2010.	125
Figura 153.	Filé de Peixe, 2010..... Disponível em: < http://coletivofiledepeixe.files.wordpress.com/2010/05/piratao-04-spa-das-artes-10.jpg >. Acesso em: 07 set. 2010.	126
Figura 154.	Willyans Martins, 2006..... Disponível em: < http://www.martins.art.br/ >. Acesso em: 07 set. 2010	126

LISTA DE QUADROS

	Pág.
Quadro 01. Carta-convite enviada por <i>e-mail</i> a participantes. (Anexo A: convite em inglês)..... Crédito: Rebeca Stumm, imagem do e-mail pessoal: gmail, Google (2010)	76
Quadro 02: Imagem-documento.....	85

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I – ENTERROS.....	19
1.1 Enterros: a construção de um conceito poético.....	20
1.2 Referências em Walter Benjamin e Gilles Deleuze.....	23
 Capítulo II - ENTERROS DAS CERÂMICAS	
NA AV. PAULISTA (2007-2008)	30
2.1 Relato da experiência realizada na Avenida Paulista.....	31
2.1.1 Antes dos Enterros.....	31
2.1.2 E o antes do antes dos Enterros.....	34
2.1.3 Durante os Enterros	38
2.1.4 Registros dos Enterros das cerâmicas na Av. Paulista.....	42
2.2 Aproximações com a História da Arte.....	45
2.3 A seleção da Imagem Instante de Passagem (durante os Enterros).....	55
2.4 Atualizações dos registros de Enterros das cerâmicas.....	61
 Capítulo III - ENTERROS DA IMAGEM-DOCUMENTO:	
AÇÕES DE PARTICIPANTES (2008-2010).....	73
3.1 Abertura da proposta a participantes.....	74
3.1.1 Mensagem enviada por <i>e-mail</i>	75
3.1.2 Experiências de outros artistas em projetos com participantes.....	79
3.2 Imagem-documento.....	85
3.2.1 Repetição das ações de Enterros da imagem-documento.....	90
3.3 Ações de participantes.....	93
3.3.1 A montagem com os registros.....	97
3.3.2 Os registros produzidos por participantes.....	104
3.4 Potencialidades da montagem produzida com os diferentes registros	116
3.4.1 Estranhamentos frente aos registros.....	119
 Considerações finais.....	129
Bibliografia.....	140
Anexos.....	148

Introdução

Introdução

Nas últimas décadas, o mundo parece ter se redefinido, dada a tamanha e diferenciada exposição imagética. Assim, os trabalhos de arte hoje não passam ilesos sem questionar a imagem e seus procedimentos, procurando construir uma consciência da trama que provocam na realidade ao abalarem nossos sentidos, pondo em dúvida nossos limites de atuação, criação e percepção. Esta mudança na relação íntima entre artista e imagem, imagem e espectador é parte de um abalo que atinge a todas as categorias do conhecimento e que torna a dúvida uma rotina, pois as reconfigurações acontecem também no pensamento. Os paradigmas podem mudar, os critérios estão se reconstruindo, mas faz-se importante entender que os espaços de trocas não estão separados dos espaços físicos. Assim, o ato de Enterrar estabelece passagens entre meios, colocando em questão a produção de imagens, as intervenções e os registros. Isso sem deixar de evidenciar que, por mais que possamos produzir no espaço, ocupamos também um tempo marcado pela ação.

Construímos esta pesquisa contextualizada com a problemática contemporânea em que nos vemos produzindo, reproduzindo, transformando, apropriando e reaccessando imagens de diferentes meios. Para tanto, não poderíamos construir uma reflexão a respeito do confronto com a imagem sem nos envolvermos com diferentes procedimentos e contextos, não priorizando um, mas, sobretudo, pensando nas potencialidades que eles nos proporcionam, ou ainda, pensando em um meio através do outro. Como nos diz Richard Serra (1999), citando Bertrand Russel, você não pode ser crítico de sua linguagem dentro da sua linguagem, sempre vemos melhor uma área a partir de outra; é quando temos de buscar diferenças e contextualizações, que nos damos conta dos elementos com os quais nos relacionamos.

Hoje, nossas grandes referências artísticas partem das produções dos artistas dos anos 1960 e 70, que desenvolveram trabalhos junto a ambientes, fundando o lugar específico, envolvendo o espectador e a temporalidade, em obras cujos deslocamentos passaram a depender dos registros em fotos e vídeo como um instrumento de pensamento, transposição da realidade e exposição da ação. Guy Brett (2007, informação verbal) lembra o comentário de Smithson: “se o artista pode fazer arte só com o olhar, por que a sociedade continua valorizando só o objeto?” Tais artistas estavam percebendo a quebra da necessidade de permanência material da obra de arte para propor outras construções, criando uma rede de

sentidos entre os lugares. Numa relação direta com essas produções, Enterrar a obra, nesta poética, poderia significar a repetição de um ato já realizado por Sol LeWitt, em 1968, mas sua singularidade está nas articulações que implica, abrindo para outros nexos além do imediato, para outros meios e relações entre as diferentes propostas e o agenciamento de participantes neste processo. Depois de 40 anos, olhamos para as práticas artísticas dos anos 1960, redefinindo nossas relações entre arte, procedimentos e trocas intersubjetivas, pois dispomos hoje, também, como referência, das produções contemporâneas, que utilizam novos meios de contato com o outro e novas construções do imaginário sobre o tempo e o espaço, o real e o virtual. A atualidade dessa discussão veio recentemente à tona quando Nicolas Bourriaud, junto à *TATE Britain*, na *Triennial* de abril de 2009¹, lançou a hipótese de estar ocorrendo um *time-specific*, em resposta ao *site-specific* dos anos 1960. Essa proposição se ancora justamente em trabalhos que mantêm laços entre propostas, ligando tempos e espaços, constituindo-se de trajetórias em vez de destinos e, assim, marcam tempos específicos.

A pesquisa

Diante destas constatações, pautamos a pesquisa sobre a proposta de Enterros da Imagem (da cerâmica à imagem-documento da ação), permeando as reflexões da Arte Contemporânea relacionadas com o objeto-imagem, a ação, a documentação e a autoria. Desta forma, desde 2007, este projeto vem propondo ações, registros (fotografias e vídeos), participações de diferentes pessoas e a produção de interpretações relacionadas aos Enterros da Imagem. Neste ínterim, o ato de Enterrar tornou-se o principal procedimento a ser considerado, o que subentende pensar a poética artística com base no desfazer-se do que está feito, para forçar pensar o fazer de outra forma, forçar pensar de novo a respeito do mesmo fazer arte.

Antes do ingresso a esta pesquisa, acreditávamos que iríamos investigar os

---

¹ A TATE – Britain Triennial 2009 discute coletivamente sobre a hipótese de um final do pós-modernismo e da emergência de uma altermodernidade global. *TIME-SPECIFIC* entra na discussão como sinal de que o período histórico pós-modernismo está chegando ao fim; trabalhos, hoje, se caracterizam pela tradução, exploram os laços que texto e imagem tecem entre si. Artista é o protótipo do viajante contemporâneo. Formas das obras que estão surgindo feitas de linhas traçadas no espaço e no tempo, materializando trajetórias em vez de destinos. As formas dos trabalhos exprimem um curso, um vaguear, em vez de um espaço fixo; configuram a tradução de um formato para outro, passeio pela geografia, assim como pela história. Isso dá origem a práticas que podem ser referidas como “*time-specific*”, em resposta ao *site-specific* dos anos 1960, um novo universo em que as dimensões podem ser percorridas tanto no tempo como no espaço. BOURRIAUD, Nicolas, Manifesto, março de 2009. Disponível em <<http://www.e-flux.com/shows/view/6579>> e uma versão traduzida disponível em <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002163.html>>. Acesso em 16 de abril de 2009.

deslocamentos do objeto cerâmico por diferentes espaços e os registros destes deslocamentos. Nestas intervenções, permanecia a possibilidade de repetição utilizando o mesmo objeto, mas com a ação que Enterrou a obra no Espaço Público, uma ruptura definitiva aconteceu, exigindo a reconstrução do pensamento para compreender este acontecimento. A partir desta ação, criamos estratégias para repetir os eventos Enterros, buscando o reenfrentamento deste momento por meio de ações realizadas por participantes, sobre a imagem-documento do Enterro acontecido na Avenida Paulista, em São Paulo. Foi com esta perseverança em repetirmos os Enterros da imagem que o espaço-tempo ocupado pelo Projeto foi ampliado para momentos-específicos, registrados em diferentes contextos, sob distintas interpretações.

Foi o Enterro das cerâmicas no Espaço Público que tornou as questões investigadas mais específicas, abrangendo, além da produção de intervenções e registros, ainda a potencialidade do destruir, do retomar, do transformar e do interpretar, envolvidos nesta produção poética. Questionamos ainda o que pode significar a ação de Enterro da imagem, já que esta não era uma experiência comum e precisou ser repetida de distintas formas, não com o intuito de negar os conceitos que já possuíamos sobre o ato de Enterrar algo e com os quais nos aproximamos desta ação, mas com o objetivo de penetrar o estranhamento que ele nos causava, acrescentando outras possibilidades para a poética realizar-se. Logo, repetir os Enterros, sob diferentes interpretações, permitiu reforçar e apontar para o potencial criativo destas ações. Aí reside a necessidade de buscar um entendimento próprio para a ação de Enterro, que é norteador desta prática artística. E de buscar também o fio condutor que possibilita a construção de sentido a esta vivência, bem como o que permite revisitar esta ação e qual o seu potencial ao envolver participantes em repetições de Enterros, sob diferentes interpretações.

Referências teóricas

Como referências teóricas, encontramos apoio nos pensamentos de Henri Bergson, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e, mais especificamente, nas leituras que Peter Pal Pelbart e Didi-Huberman realizaram a partir destes autores². Há em comum nestas referências a busca

---

² A construção da escrita enfrentou a dificuldade de construir suas referências apoiada nas ideias destes filósofos tão complexos, mas que representam os pilares para estudos sobre o tempo e a imagem. Portanto, humildemente, fez-se necessário recorrer à generosidade das traduções e interpretações de Deleuze e Benjamin, a fim de consolidar o entendimento que estava sendo construído junto à prática artística. Assim também a busca pelo pensamento de outros artistas constituiu-se em uma garimpagem por diferentes fontes, o que vem a justificar o uso de citações não diretas, apontadas no texto.

por pensar o tempo da imagem e por isso elas nos apoiaram na construção do entendimento do que ocorre quando esta ação poética rompe com a imagem, como faz a ação de Enterro. Por um ângulo de abordagem, o pensamento de Deleuze se faz presente, pois contempla as condições de ruptura no tempo da imagem, conceito que nos encaminha, ainda, aos autores que lhe serviram de referência: Bergson e Nietzsche. Por outro ângulo, encontramos complementaridade nas ideias de Walter Benjamin e na leitura realizada por Didi-Huberman, defendendo que as atitudes de choque e estranhamento com determinada situação, assim como a destruição de algo, podem ser vistas como manifestações produtivas, capazes de quebrar a continuidade de nossas expectativas, portanto, são necessárias para a criação de outras interpretações possíveis à realidade.

Assim, identificamos que o “estranhamento” pensado por Walter Benjamin e a “ruptura” colocada por Gilles Deleuze podem ter se manifestado poeticamente quando a ação de Enterro provocou a instalação definitiva das peças cerâmicas na Avenida Paulista e, com ela, provocou não só mudança na forma como passamos a acessar o trabalho – por meio dos registros desta ação – mas também uma mudança na forma como passamos a compreendê-lo. Este foi o momento inicial, que produziu a incontrolável ruptura com o processo do artista, incidindo na continuidade do trabalho em curso.

A construção da escrita

Para este texto-tese, optamos por apresentar a reflexão acerca do recorte que contempla a ação de retomada da obra cerâmica para o seu Enterro na Avenida Paulista, em São Paulo, Brasil, e a decorrência deste evento, quando participantes foram convidados a produzir outros Enterros da imagem que documenta o Enterro anterior.

O ponto de partida para a escrita deste texto é a apresentação, no Capítulo I, das reflexões que nortearam a pesquisa: *Enterros: a construção de um Conceito Poético*. Nele, está a construção dos referenciais que permitiram atribuir ao Enterro o potencial poético para romper com a linearidade de uma continuidade em curso, criando, assim, momentos-específicos a esta prática artística. Situadas as referências para estas ações se realizarem, passamos para as reflexões sobre a prática, a qual foi dividida em: Capítulo II, *Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista*, e Capítulo III, *Enterros da imagem-documento: ações de participantes*, marcando diferentes interpretações para a ação de Enterro acontecer.

No Capítulo II, está o *Relato da Experiência realizada na Avenida Paulista*, que

descreve o resgate e a ruptura temporal com a imagem cerâmica, o antes, o durante e os registros das ações de Enterros. No texto *Aproximações à História da Arte*, apresentamos as relações com outros artistas que desenvolveram práticas semelhantes, a fim de elucidar os caminhos e as questões que esta poética está por deflagrar. Junto a este Capítulo, também está *A seleção da Imagem Instante de Passagem*, em que tratamos do registro fotográfico do instante mais próximo possível ao momento do Enterro acontecendo na Avenida Paulista. Esta busca foi efetuada enquanto a ação estava sendo realizada, e, como em um tempo paralelo, envolveu o artista no planejar, agir, interrogar-se e registrar, vivenciando o instante que, logo depois, será retomado como imagem-documento destas ações. Ainda junto a este Capítulo, estão as construções elaboradas com os registros, tomados agora de um tempo posterior à realização dos Enterros na Avenida Paulista, para evidenciar o olhar de quem olha para um tempo de outro tempo, construindo *Atualizações dos Registros* deste evento.

No Capítulo III, abordamos os *Enterros da imagem-documento* do evento anterior, realizados por participantes. É o momento em que a proposta entra no eixo coletivo, percorre a construção que envolve o contato com o outro via *e-mail*, convidando para participações no projeto, sob a forma de realização e registro de um Enterro da imagem-documento dos Enterros na Avenida Paulista. Nesse capítulo, pensamos sobre as *Mensagens enviadas por e-mail*, o envio e a recepção destas mensagens, bem como buscamos relacionar esta proposta a *Experiências de outros artistas em projetos com Participantes*.

A *imagem-documento* que acompanha as mensagens por *e-mail* constitui o elo entre os dois blocos reflexivos (Capítulos II e III), pois foi registrada durante um evento para atuar em outros eventos distantes, indo dos *Enterros das Cerâmicas* para os *Enterros da Imagem-documento*. Em um deles, a imagem é escolhida entre os vários registros fotográficos, como o *instante de passagem* em que o Enterro está acontecendo, para, em outro, ser retomada como a *imagem-documento* que potencializará outros instantes de transformação, nas ações interpretativas de Enterros desta imagem, agora realizadas por participantes. O Capítulo III contém também o recebimento dos registros de Enterros realizados em *Ações de Participantes*, reflete sobre as montagens que outros artistas realizaram e sobre *A montagem* destas imagens para este texto-tese, em que diferentes interpretações da mesma ação são visualizadas lado a lado, buscando-se a construção de outra ruptura com o esperado, ou seja, gerando outro momento-específico à proposta (um DVD acompanha a tese).

Junto ao texto-tese, a apresentação dos *Registros de ações produzidas por*

participantes nos levam para a reflexão das *Potencialidades da Montagem produzida com os Diferentes Registros*. Neste último texto, nos deparamos com o que significou a repetição das ações para a criação de outra linearidade de tempo ao projeto, e nestas ações de participantes, o artista se apoia para realizar as intervenções e a montagem das imagens, a fim de criar a visualização do que não está propriamente presente, mas na relação entre os diferentes registros. Baseado na leitura de Deleuze, encontramos nesta Montagem a potência do falso e, com isso, também ingressamos na potência do Enterro da imagem, transformar o já feito, ou seja, transformar o que foi produzido pelo outro.

Nas *Considerações Finais*, retomamos as fases do projeto para apresentar a criação dos momentos-específicos, em que há entradas e saídas do âmbito do trabalho, identificando neste movimento o grande diferencial desta pesquisa poética. É por *momentos-específicos* que o projeto estende seu tempo de atuação, possibilitando a outros agirem sobre o trabalho do artista e a este agir sobre o trabalho daqueles, retomando-o, assim, a partir do sentido construído pelos participantes. E ainda, há que se considerar neste momento as reflexões sobre o encontro e o agir sobre *A imagem*, que acompanharam o desenvolvimento desta pesquisa, favorecendo o entendimento das especificidades da imagem-cerâmica, frente às imagens produzidas como registros de ações.

Por um lado, este texto apresenta a reflexão que penetra o processo prático, trazendo à tona o que pôde ser constatado do que ocorreu quando o Enterro da imagem construiu um território estendido de tempo e o artista passou a estranhar o próprio trabalho. Por outro lado, o texto guarda a potência do encontro com nuances da poética, um lugar privilegiado, possibilitando a abertura para pensar outras formas de contato com a arte.

Capítulo I – ENTERROS

Enterro

o que vemos pela última vez;
o que nunca se viu como nesta primeira vez;
a última visão, do que nunca se viu como nesta primeira vez.

do que vemos= está como um prolongamento no tempo
a última visão= está como um rompimento
viu= está no passado
nesta= está no presente
primeira vez = terão outras vezes, primeira vez de um devir

No Enterro temos
a imagem, a transformação, um momento específico
e potencialmente, todos os tempos articulados.

Rebeca Stumm

1.1 – Enterros: a construção de um conceito poético

Benjamin, (...) comprendió de inmediato la supervivencia (“pos-vida, o capacidad (...) que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera”) (...) (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.17).

A reflexão em torno dos significados que norteiam a Ação de Enterro nos levou ao contato com distintas áreas do conhecimento. Traçamos aqui algumas conexões entre os pensamentos revisitados, buscando construir, com a ação de “Enterrar a Imagem”, a visualização de um conceito poético. Já num primeiro contato com a palavra “Enterro” não deixamos de relacionar esta prática artística aos significados culturais que o vocábulo carrega, pois culturalmente e plasticamente falando, “Enterro” é uma palavra de impacto por conter em si um choque provocativo para a transformação definitiva de algo, e a necessidade de reestruturação após este evento.

Começamos a escrita sobre a prática lembrando que nem sempre percebemos o quanto agimos, organizando em causa e efeito os movimentos de nossos atos e no quanto tendemos a tornar esta sucessão linear, o nosso “chão” no tempo. Assim, se agimos apoiados na linearidade sucessiva das ações, quando algo ocorre e destrutura esta linearidade, tudo a nossa volta se descola deste “chão” e perdemos nosso referencial no tempo. Esta pesquisa trata de tomar a problemática dos momentos Enterros como um destes rompimentos possíveis de nos desvincular da forma como costumamos agir, provocando o descolamento do que temos como referência para nossos atos. A reflexão se foca nos momentos em que acontecem os Enterros das diferentes imagens, interrogando o potencial desta poética para gerar estranhamentos à forma como costumamos agir, já que no Enterro, em vez de a ação nos levar do “nada” para a produção de objetos, este pode nos levar do objeto ao “nada”, melhor dizendo, nos levar à transformação de caráter definitivo que se efetiva: quando reaver o objeto passa a ser uma tarefa impossível. É no momento do Enterro que este estranhamento se consoma, pois nele, o objeto enterrado logo se torna passado, próximo, porém inacessível, e capaz de converter-se em um corte no tempo em curso. Esse ato cria um momento antes e um momento depois no tempo do objeto.

Fig. 1 - Desenho: Enterro rompendo com o tempo em curso e outros tempos possíveis se fazendo presentes.

Como ação, o Enterro se dá no presente, pondo-se em relação com o passado e o futuro, contempla a ideia de que algo pode deixar de ser o que era, colocando-se fora dos nossos domínios físicos. O Enterro implica uma passagem “dolorosa”, no perigo de enfrentar o vazio e a decepção com o que é esperado. É a ação que se vive, implicando-se e reconstruindo-se no acontecimento. Do Enterro, nos resta a responsabilidade de reconstrução do sentido de enterrar e para o que virá a partir dela. Por esta ótica, o Enterro movimenta o tempo da imagem e também o tempo de quem age sobre ela, pois, neste momento-presente, sujeito e imagem ocupam o mesmo tempo, tornam-se o mesmo processo em transformação e reestruturação.

Hipoteticamente, pensando na relação dos momentos de antes com os do depois do Enterro, poderíamos relacionar a esta ação a simplicidade do ato do animal que enterra o osso. Logo nos damos conta de que talvez o enterro de algo tenha sido uma das primeiras formas de comunicação entre tempos diferentes. Assim, imaginamos quando foi a primeira vez que o homem enterrou algo para reaver em outro momento, sob outra circunstância; sem a certeza de reencontrá-lo e, se encontrou, talvez tenha percebido que o tempo passou, que o objeto e ele próprio mudaram, que não estão mais regidos pelos mesmos nexos do momento do Enterro – a situação mudou. Esse homem se envolveu com os riscos de pensar além do seu tempo e, principalmente, com a relação de quem ele é no presente da ação e de quem será em outro tempo, ou ainda, quem ele foi. Nessa reflexão, percebemos dois acontecimentos: o enterro e o possível desenterro³.

³ Sinônimos para Desenterrar: descobrir, exumar e tirar (*MICHAELIS*: dicionário escolar língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008. p. 276). Neste trabalho, o desenterro poderá corresponder ao encontro com os registros do acontecimento-enterro, quando nos deparamos com a necessidade de descobrir o momento anterior, a partir do objeto presente.

Na História da nossa cultura ocidental, podemos identificar certos deslocamentos de paradigmas que provocaram mudanças na forma como entendemos a ocupação dos corpos no tempo e no espaço⁴. Quando Einstein (físico) concebeu a teoria da relatividade, formulou “a medida do tempo como relativa sempre a um referencial adotado”, apontou, tecnologicamente, para um mundo virtual inacessível à nossa experiência antropométrica, mas totalmente real e acessível através da abstração matemática e das máquinas de alta precisão (BARRETO, 2007, p. 36). Depois de Einstein, passamos a aceitar (matematicamente) que existe algo que não podemos compreender e que está além da medida de tempo do relógio, que é uma invenção. Um dos exemplos dados para entender a Relatividade do Tempo era imaginar uma pessoa dentro de um trem: esta poderia estar imóvel em relação ao vagão, mas em movimento em relação à terra. Assim, “o repouso e o movimento tornavam-se relativos ao referencial e este é o princípio no qual a mecânica se apoiou” desde então (*ibidem*, p. 59).

Enquanto Einstein pensava o tempo matematicamente, Bergson (filósofo) pensava o tempo pela duração diferenciada das experiências vividas, era o período (início do século passado), em que o cinema começava a colocar os instantes estáticos em movimento, tornando possível o acesso à realidade de uma forma nunca vista antes. Se o tempo poderia ser “visto” de formas diferentes, isso abria também para desvincular a noção de verdade da realidade, a que acreditamos ser vivida por todos. A verdade então passaria a ser discutível, relativa a um ponto de vista no espaço e no tempo, aceita como “uma possível interpretação da realidade”. E como orientação no coletivo, o senso comum⁵, que é o mesmo que dizer que a reta linear do tempo seguiu sendo nossa referência para organizar nossas ações na realidade vivida.

Portanto, os estudos de Einstein e Bergson parecem concordar no que tange à existência de uma multiplicidade de referências para o tempo, pois ambos perceberam que o tempo newtoniano girava em falso. Para Einstein, havia a velocidade dos transportes públicos que colocava em cheque o conceito de simultaneidade dos eventos; para Bergson, era a imobilidade dos instantes da fotografia e do cinema que desnaturava a duração dos acontecimentos. Segundo Barreto (*ibidem*), Bergson queria dizer que a relatividade não tem

---

⁴ Antes das ferrovias, ou seja, de a mecânica aumentar a velocidade de transporte coletivo, cada cidade marcava sua própria hora e ritmo, mas com as ferrovias interligando as cidades, estas precisaram adotar um único marco referencial e a medida do tempo-relógio passou a ser uma invenção necessária para nossa organização no coletivo.

⁵ O senso comum aceita a ideia de que o tempo pode se dar a ver a partir do espaço, do movimento, da mudança, percebendo as diferenças, dentro de sequências, em um sentimento de continuidade, que relacionamos com a nossa própria existência vivida (BARRETO, 2007).

nada de incompatível com o senso comum; por isso, ele tentou mostrar a afinidade entre as multiplicidades de medidas do tempo que a teoria da relatividade prevê com as diferentes contrações da duração que podemos experimentar. A relação entre as formulações de Bergson e Einstein introduz a questão da duração que mais tarde apoiou Deleuze, a pensar o movimento pelo qual saímos da nossa própria duração para reconhecer a existência de outras durações acima e abaixo de nós (DELEUZE, 1999, p. 23). Uma reflexão que retira o tempo do seu formato, único e linear, sem que este deixe de estar atrelado à linearidade de onde entendemos as diferentes bifurcações possíveis.

1.2 – Referências em Walter Benjamin e Gilles Deleuze

Na abordagem do tempo para as produções em arte, retomemos a citação de abertura deste capítulo, que nos leva a pensar sobre capacidade que têm as formas de jamais morrer completamente e de ressurgir onde menos esperamos encontrá-las (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008). Como prática artística, o Enterro também nos levou ao paradoxo de não provocar o “fim” para a imagem enterrada e, com isso, à percepção de que nada é tão definitivamente linear. Não há um momento marcado para o início e para o fim das coisas e das situações; se assim fosse, estaríamos condenados a algo predeterminado e só existiria o que já está feito ou previsto. Pensar que somente a linearidade histórica existe nos paralisaria, talvez por isso, Benjamin frisou tanto sobre a necessidade de construirmos outras histórias e nos salvamos da História, referindo-se à necessidade de criar estranhamentos com os meios, as imagens, os pré-conceitos; desmistificarmos o que parece ser natural, afinal, se existem diferentes possibilidades e pontos de vista convivendo, um meio não anularia o outro: diferentes processos, lineares ou não, podem ser simultâneos no mesmo lugar e ao mesmo tempo.

O “estranhamento” é retomado por Didi-Huberman (2008b), como estratégia necessária ao momento do encontro com algo; neste estaria a possibilidade de mudar a interpretação que temos da situação. O filósofo ressalta que, em alemão, estrangeiro e estranho são as mesmas palavras e que nunca se deve entender estranho (*fremd*) no sentido de “raro” (*seltsam*). Estranho é algo compreensível, mas ainda não compreendido.

O estrangeiro e a estranheza têm por efeito desenvolver uma dúvida sobre toda a realidade familiar. (...) Distanciar é também isto: fazer que qualquer coisa apareça como estranha, como estrangeira, e logo tirar dela um campo de possibilidades não dadas (*ibidem*, pp.81-83., tradução livre).

As ações de Enterros tornam-se estranhas quando não as reconhecemos entre as demais ações que costumamos desenvolver, e se as reconhecemos, elas não são facilmente aceitas, pois subentendem um fim, algo que geralmente evitamos. Então, o que ocorre é que se, enterramos a imagem, somos levados a ressignificar esta ação e falar daquilo que foi “enterrado”, do que sofreu a ação e se modificou. Com este ato reflexivo, somos levados do presente a outro tempo, o rememorado, elevados a buscar também, nos registros disponíveis, os vestígios do que é e do que se faz presente, para reconstruir o objeto enterrado. Mas, mesmo que isso se dê materialmente ou na memória, não deixa de ser uma interpretação, uma reconstrução atualizada com base em um ponto de vista do que o objeto-obra era / é / será / poderia ser. Sempre haverá contaminações do presente sobre o passado, ou entre os diferentes tempos. Na fala de Theodor Reik (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008 p. 163): “a memória é essencialmente conservadora, o recordar é destruidor”. Por essa necessidade de significar o presente pelo que foi, o olhar para o passado coloca o trabalho no tempo, mas não só no tempo linear, também o coloca em outros tempos, que se bifurcam como reflexos de tempos, em que a perspectiva de futuro é colocada em jogo para validar as ações e os registros do presente. Sob esta perspectiva, Didi-Huberman (*ibidem*) compõe com Benjamin a concepção de que a história do passado não parte dos feitos passados, mas, sim, do movimento que os recorda e os constrói no saber presente, como se não houvesse outra história além da atualidade do presente.

Entendemos que no Enterro podemos perceber o passado, o presente e o futuro ali implicados: no que foi, no que está sendo transformado e nas possibilidades do devir já se manifestando. Imaginemos agora esses momentos retirados da sua ordem, postos como areia dentro de um caleidoscópio (imagem que tomamos emprestada de Benjamin⁶), veremos que serão capazes de produzir revisões, projeções simultâneas não necessariamente pautadas na linearidade do tempo, mas que nem por isso deixam de ser imagens reais, passíveis de serem remontadas. Já Deleuze (1992) nos fala de um movimento aberrante que pode levar as imagens do mundo a deixar de se apresentarem na ordem como fazemos as coisas, fixas à forma – como a própria matéria se comporta e, com isso, esse movimento seria capaz de

---

⁶ O caleidoscópio era, para Walter Benjamin, um paradigma, um modelo teórico. Significativamente surge nos contextos onde é interrogada a estrutura do tempo. (...) “destrói uma ordem para fazer nascer outra nova. (...) riqueza inesgotável da imperfeição aberta e errática do pó e dos restos”, que a cada vez se desfaz e se refaz do pó, dos seus restos, para torna-se sempre uma nova imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, pp. 204-209, tradução livre).

retirar o tempo da linearidade à qual ele antes se subordinava. E assim o descreve: suponhamos

um personagem que se encontra numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem (*ibidem*, p.68).

Se o Enterro consegue provocar um movimento semelhante, de rompimento com a linearidade do tempo em curso, então, ele significaria o mesmo que romper com a sequência lógica da organização sucessiva dos nossos atos no tempo – a sequência sensório-motora a que se refere Deleuze (retomada ao longo deste texto). Então, o Enterro pode criar o encontro com aquilo que força pensar o impensável, o ainda não pensado, não fixo à ordem das coisas, mas encadeado sob lógicas próprias, livre para compor outros eixos de tempos, com outros Enterros e, por que não, outros tipos de imagens, criando o chamado movimento aberrante.

Seguindo por esta estrutura de diálogo com o movimento aberrante descrito por Deleuze, temos neste projeto o Enterro e a possibilidade de outros Enterros, invocando uma construção em que o tempo é modelado, posto em movimentos próximos e distantes para ser acessado. Pelbart (2007, p. 19) nos diz que Deleuze lembra o que os matemáticos chamam de a “transformação do padeiro”, quando, semelhante a uma massa, o tempo pode ser constantemente remanejado, feito, sem cessar, de forma não cronológica. Como imagem para modelar as experiências no tempo, Pelbart faz ainda referência a Michel Serres, a quem a massa do padeiro está como a imagem⁷ do lenço, possível de ser dobrado. É desta forma visual que convocamos a pensar em cada dobra, ou cada movimento na massa do padeiro, ou ainda, em cada Enterro, como ação que pode provocar outro movimento aberrante, emancipando o tempo da continuidade em curso. Segundo Deleuze (2007, p. 151), “é possível que a obra de arte consiga inventar tais lençóis paradoxais, hipnóticos, alucinatórios, que tornam visíveis os movimentos a um passado, sempre por vir”. Isto porque a arte é capaz de criar (de certa forma) um universo próprio e paralelo, que ora está dentro, ora pode se afastar

---

⁷ Imagens de Tempo formuladas por outros pensadores: Heráclito formulou a possibilidade de um rio que flui incessantemente em permanente mudança, nem parado se pode parar sua transformação (SCHÖPKE, 2009, p. 73). Zenão nos “diz que cada coisa está parada no lugar que lhe cabe (ou seja, no lugar que ocupa), e assim o movimento nada mais é do que uma sucessão de momentos imóveis”, como no caso do movimento da flecha (*ibidem*, p.80). Com Platão, temos três lados: o sensível, o transitório, de outro lado a eternidade, lugar onde o tempo não passa (*ibidem*, p. 94). Com esta ideia de Platão, Santo Agostinho influenciou a doutrina cristã e toda a filosofia ocidental, propondo o presente ao qual nos limita (sensível e o transitório) e aquele que engloba toda a linha de tempo (o chamado presente divino) (*ibidem*).

da realidade vivida, livre para inventar seus momentos originais, livre para recriá-los. A arte tem a capacidade de interromper as coordenadas sensoriais com que habitamos o mundo, dando novos rumos a esta linearidade de sucessão das ações, a qual costumamos acreditar ser a nossa única possibilidade de intervenção.

Apoiados nestas colocações, consideramos a ação de Enterrar capaz de provocar o movimento aberrante, de rompimento, de despertar e de ser ponto de encontro com os limites com os quais agimos no espaço-tempo da realidade. Como ação poética, o Enterro tende a se apresentar de maneira não definida, talvez até inverificável, necessitando, por vezes, mais que o presente deste ato para o surgimento de um objeto a ser visto, ou um evento a ser vivido. Neste “mais que o presente”, está o sentido do Enterrar ligando momentos, propondo, a um só tempo, relações entre diferentes instantes vividos. Por um lado, este presente vivido é a ruptura que o Enterro provoca, por outro lado, ele é o discernimento exigido no momento da reconstrução da ação pelos sujeitos envolvidos. O Enterro potencializa tanto a continuidade de um ato quanto a origem de um novo começo, pelo corte com o passado e a compreensão da estranha desestruturação sempre aberta e inacabada que carrega. Novamente nos encontramos com Walter Benjamin, através da leitura de Didi-Huberman (2008, p. 128), para entender que a construção de Origem reivindica a necessidade de olhar os fatos com uma dupla ótica: para ver que algo pode ser reconhecido como inacabado, aberto aos riscos, à novidade, e que, ao mesmo tempo, pode se repetir e sobreviver depois do rompimento. Tomamos o projeto artístico em seu tempo próprio de referência, assim podemos libertá-lo para constituir seu momento originário-enterro, do qual outros Enterros partem e retornam, ocupando este um lugar de referência às demais ações produzidas por participantes, como repetições da mesma ação, pela diferença, e, com isso, potencializamos a criação de outros Enterros possíveis.

O retorno da diferença e não da semelhança foi intuído por Nietzsche por volta de 1881 e está também na base da filosofia de Deleuze, como a diferença de que retorna o devir⁸ (SCHÖPKE, 2009). Para Deleuze (2007, p. 326), enquanto o

devir, com efeito, pode ser definido como o que transforma uma sequência empírica em série (...) o antes e o depois, já não são, portanto, dimensões sucessivas do curso do tempo, mas as duas faces da potência, ou a passagem da potência a uma potência superior. A imagem-tempo (...).

---

⁸ “O devir é o movimento contínuo que explica a irreversibilidade, e não o tempo” (SCHÖPKE, 2009, p. 430). Devir, segundo Pelbart (2007, p. 48): “Para que a matéria possa ser modelada em seu Devir, é preciso que ela seja, diz Simondon, como a argila no momento em que é pressionada no molde, realidade deformável, isto é, realidade que não tem forma definida, mas todas as formas indefinidamente, dinamicamente.”

Nesta poética, também nos apoiamos na repetição das ações para elevar a interpretação dos Enterros à sua máxima potência, criando um movimento seletivo que carrega consigo a diferença dos seus momentos, possibilitando no devir as idas, as vindas e o salto dos seus lugares. Entretanto, a repetição se conserva centrada no acontecimento que desencadeou este movimento, reforçando nos Enterros da imagem-documento do Enterro anterior o reconhecimento do que pode estar acontecendo em diferentes lugares, ou seja, o reforço da existência da imagem-documento da ação que persiste e insiste, provocando a diferença consigo mesma. Potencialmente, cria-se a expectativa de que, a cada nova experiência de Enterro da imagem-documento, possamos gerar novamente experiências de rompimento com a linearidade das ações por meio de eventos criados e vivenciados por diferentes pessoas. Acreditamos que, a cada ação realizada, trava-se uma luta para recriar algo que aparentemente é fixo no fluxo do projeto – o Enterro da imagem, mas que tanto pode quebrar com esta expectativa linear, quanto demonstrar o desejo por vivê-lo novamente na chance de reinterpretar, colocar em xeque ou legitimar o que ainda nos parece “estranho”. Com isso, Enterrar a imagem possibilita reencontrar o passado, no presente da ação e no presente que a imagem-documento nos apresenta. Portanto, como participante, se conhecemos parte do que se passou antes (no primeiro acontecimento-Enterro), temos a segurança de que alguém já passou por isso e, ao mesmo tempo, temos o desejo de conhecer como é realizar de outra forma, como se esta fosse a primeira vez. Além disso, se esta ação for capaz de provocar um sintoma de crise e de estranhamento, então potencializará o contato de entrega ao acontecimento, colocando-nos frente a frente com as mudanças que cada diferença pode imputar.

A noção de imagem aurática benjaminiana descrita por Didi-Huberman (2008, p. 347) também se faz importante aqui por contemplar o que o Enterro parece conter: destruição e restauração no mesmo lugar, ao mesmo tempo, sem que isso signifique uma contradição. Didi-Huberman comenta que Benjamin chegou a ser interrogado sobre esta possível contradição, que se desfez quando ele próprio explicou que a Aura.

nomeia uma qualidade antropológica originária da imagem, a origem, não designa em nenhum caso o que permanece por cima das coisas, como fonte está mais acima do rio. A origem, segundo Benjamin, nomeia o que está em vias de nascer no devenir e na decadência; não é a fonte, mas uma turbulência no rio do devenir, [que] entranha em seu ritmo a matéria do que está em vias de aparecer⁹ (*ibidem*, p.161, tradução livre).

Na visão do estudioso, o fenômeno aurático seria algo que se transforma, resiste a sua decadência, sobrevive como um fantasma que retorna, pode ser passado em relação a

---

⁹ “um torbellino en el río del devenir, [que] entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer” (*ibidem*).

algo, mas nem por isso significa que esteja distante de nós. Implica um encontro ao objeto perdido e desejado; e se, em relação à imagem-aura, quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos, isso significa que, ao por aura em algo, estamos entrando em um confronto em que se exige algo de nós também, pois, quando algo nos olha, este nos envolve, nos torna parte da imagem e da situação. Neste momento, nos vemos implicados e modificados por aquilo que é a aparição irrepetível de uma distância, ou seja, aquilo que não supúnhamos presente, mas que, no entanto, se faz presente de alguma forma. Retomar o distante no tempo daquilo que foi Enterrado, reencontrar com o esquecido no momento de crise com seu rompimento, isso certamente nos envolve, porque é em nossa memória que a situação se apoia.

Além da relação com a destruição, a imagem aurática estabelece ligação com quem a olha, lembrando muito o encontro do sujeito com o acontecimento, descrito por Deleuze como um envolvimento do qual podemos sair transformados (*apud* PELBART, 2007). Isso nos leva a entender que os dois pensamentos, de Walter Benjamin e de Gilles Deleuze, falam da situação a qual o acontecimento nos afeta, nos vemos implicados a ele, e este pode causar uma mudança também em nós. Entendemos aqui um cruzamento de pensamentos, onde repousam as incógnitas de pensar as situações em que nos vemos frente à destruição e à restauração, ou seja, que podemos relacionar com a situação de nos encontrarmos frente a frente com o Enterro da imagem.

Didi-Huberman (2008, p. 360) cita ainda Barnett Newman¹⁰ e a revelação que este artista teve em 1949, quando percebeu uma conversão do espaço que mudou radicalmente o sentido usual de arte que havia construído para si até então. Tudo teria acontecido entre os muros de barro dos túmulos dos índios de Ohio, descrevendo como...

a experiência é de um aqui... e mais além; do outro, é a de um invisível...e mais além. Aqui não há nada que possa expor em um Museu, nem mesmo o que fotografar; [é] uma obra de arte que não pode nem sequer ser vista, se deve fazer a experiência aqui, no mesmo lugar (*ibidem*, tradução livre)¹¹.

Segundo Didi-Huberman, o que ocorreu com Newman foi a percepção do momento em que as ferramentas que utilizava para se situar no espaço não lhe serviram para abordar o não visível, foi então que formulou uma experiência de lugar, que é a de um acontecimento

---

¹⁰ Barnett Newman, pintor nascido em Nova York (1905-1970).

¹¹ Estes relatos estão organizados no texto *Ohio, 1949*, ou *prólogo de uma nova estética*, como o artista pensou em chamar (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 360).

não mensurável do sujeito e que não seria nada distinto da “sensação física do tempo”. O autor acredita que as palavras de Newman podem nos dar uma definição estritamente benjaminiana de Aura: “uma trama singular, estranha, de espaço e de tempo”, ligada a estes vestígios que estão ao lado de uma experiência vivida (*ibidem*, p. 362, tradução livre).

Com base nestas referências, somos levados a entender que, se nos implicamos ao acontecimento, estamos vivendo o acontecimento, colocando no momento presente a chave que nos liberta do (nosso) tempo em curso, como um passaporte para o tempo múltiplo, que pode não ser só o presente. O Enterro, ao exigir uma ação à qual precisamos nos implicar, rompe não só com a continuidade da imagem, mas também com a linearidade das ações que se repetem sempre na mesma ordem, sem que precisemos pensar sobre elas. Como nada é tão simples, a mesma força do rompimento com o presente que pode nos levar a outros tempos também pode nos impor mudanças de uma forma difícil de ser descrita e irrepetível, como se revela. Assim, acreditamos que realizar a ação de Enterrar a imagem é dar um tempo ao lado poético de estar no tempo, é deflagrar a saída do senso comum, para realizar algo que é e, ao mesmo tempo, não é, do nosso entendimento imediato. O Enterro nos é “estranho” na medida em que possibilita ser compreendido, assim como também nos aparece fora da ordem das determinações sucessivas do curso do tempo, na medida em que provoca outras possibilidades de implicações acontecendo no mesmo tempo e lugar. Então, acompanhando o movimento do Enterro, a ação sobre a imagem modifica não somente o que acessamos, mas nossa percepção do espaço-tempo e nós mesmos.

Capítulo II
ENTERROS DAS CERÂMICAS
NA AV. PAULISTA (2007-2008)

2.1- Relato da experiência realizada na Avenida Paulista

“... a ideia de uma ‘abolição de tudo’ é tão absurda quanto a de um círculo quadrado.” (BERGSON, 2005, p. 307)

2.1.1- Antes dos Enterros

A proposta de Enterrar as cerâmicas foi desenvolvida a partir de experimentos práticos, em que peças cerâmicas com água eram levadas a se integrar na paisagem sem interferir no horizonte do espaço de trânsito das pessoas. Nesse trabalho, as cerâmicas ficavam entre o solo e a água que elas continham, provocando a visão de um lençol d'água rente ao chão e, por vezes, de reflexos ocasionais do entorno, na superfície da água. Neste trabalho, a documentação fotográfica já se fazia necessária para registrar os momentos de passagem das cerâmicas por diferentes locais (Figs. 2 a 10).

Figs. 2 a 4 – Intervenções com peças cerâmicas em diferentes locais (2006).

Figs 5 a 10 - Intervenções com peças cerâmicas em diferentes locais - 2006.

A partir desta prática que já utilizava o chão como suporte das peças cerâmicas no ambiente, a intervenção se modificou para o Enterro definitivo, procurando novamente intervir sem mudar a paisagem por onde o movimento das pessoas deveria continuar a fluir. Inicialmente, presumia-se que, Enterrando as peças, poderíamos identificar os lugares e, com isso, criar um mapa imaginário dos locais dos Enterros. Mas, nesta fase do planejamento, percebemos que a Avenida mais importante do País – exatamente onde não esperávamos – oferecia-nos a oportunidade de contato da cerâmica com a terra sem perder de vista a construção com os sentidos do lugar. Nessa ocasião, a Avenida Paulista estava sendo reformada, suas calçadas de pedras estavam sendo desfeitas para serem novamente reconstruídas em cimento armado. Uma ação de Enterro naquele local, nesse período, parecia ainda estabelecer relações conceituais com o momento histórico em que o espaço público estava se transformando. A Avenida apresentava-se como um campo aberto em mudança constante.

Em decorrência da reforma, a oportunidade de criar uma intervenção na Avenida Paulista exigiu urgência de decisão daquele planejamento inicial. Para este local, acreditávamos que o trabalho a ser Enterrado deveria contar com grande quantidade de peças de mesma forma, para que pudéssemos repetir as ações ao longo da Avenida e, com isso, já pretendíamos criar um elo entre os Enterros. Além disso, se enterrássemos uma obra já exposta anteriormente, estaríamos também marcando uma relação imaginária com outro tempo e outro espaço.

Então, pensar em Enterrar uma obra de arte na Avenida Paulista posicionava agora o trabalho no fluxo que envolve o todo maior de espaços/tempos que estão sempre se transformando. E, tratando-se de cerâmica, poderia ser ainda mais desafiante, pois significava Enterrar as peças que, após a queima, haviam ganho o atributo de resistência ao tempo, ou seja, a própria queima da cerâmica já impunha a parada no tempo à materialidade da terra. Esse processo atribuiu a essas peças uma medida de duração que ultrapassa o que a percepção humana pode acompanhar. Logo, Enterrar as cerâmicas não nos levou a pensar em um fim, porque entendemos que seu estado de imagem petrificada corresponde a sua “forma-eterna” – seus vestígios poderão ser acompanhados fora dos domínios do tempo de quem as produziu. Pois, se inventamos uma maneira de medir a duração da matéria, entendendo o fogo como o princípio de transformação do universo, enterrar (ou quebrar) a cerâmica era propor um revisitar ao próprio processo de transformação dos materiais, provocando um retorno ao solo, sem que esta ação pudesse ser entendida como um fim, mas como um recesso.

Potencialmente, a ação de Enterro das cerâmicas abriu espaço para pensar os limites da imagem relacionada com o material que a constitui; ainda, se este material contém a ideia de irreversibilidade, este, mesmo em pó, não perderia as características que o identificam, uma vez que a resistência à intempérie e ao tempo que passa tornaram a cerâmica o material de estudo arqueológico por excelência.

2.1.2 - E o antes do antes dos Enterros

A obra escolhida para ser enterrada na Avenida Paulista era formada por inúmeras rosas de cerâmica (Figs. 11 a 14) e sua diferença residia na busca por corporificar a imagem da flor em um formato de fácil reconhecimento, mesmo que, a proposta para a instalação destas peças fosse de, quando juntas em exposição, fazer com que as rosas perdessem sua forma unitária e formassem um imenso tapete texturado, indo da cor branca (no centro) ao terracota próprio de algumas cerâmicas sem revestimento. Mas o ato de Enterrar as peças cerâmicas marcou a interferência no curso de vida especificamente da obra escolhida para tal, mudou a forma de acesso a ela e a colocou sob outra lógica, ligada a outros nexos de tempo e lugar. E ainda, enterrar a obra era voltar a falar da obra, era também se reportar ao que esta foi, falar do momento da sua exposição pública, dos significados que a esta estavam vinculados em outro contexto. E se a obra escolhida para esta ação foi um trabalho que se destacou entre todos os já produzidos pela artista, esta criou também o estranhamento ao universo de relações que sua trajetória poética vinha desenvolvendo.

Figs.11 a 14 – Na sequência: modelando a flor e diferentes ângulos de visão da obra “FLORES” (2003).
Dimensões da instalação: 5m X 5m Local: Reitoria / UFSM, Santa Maria, RS, Brasil.
Esta foi a obra Enterrada na Avenida Paulista, 2007 – 2008.

A diferença deste trabalho reside na modelagem de rosas de cerâmica, realizadas visando o reconhecimento de sua forma. Esta foi uma pesquisa que deveu-se ao particular período vivido pela artista, quando após tornar-se mãe, tudo a sua volta lhe parecia estar sendo olhado com afeto, com intuito da constituição do ninho, da proteção e da contenção a algo. Nisso, as formas orgânicas das flores, apareceram como um desafio a ser vivenciado poeticamente. Na flor estava a sutileza daquele momento íntimo - feminino e o desafio em revisitar um modelo formal amplamente reconhecível e muito trabalhado por outros artistas. Assim, a aproximação a flor se deu, assumindo as características formais que nesta imagem estavam implicados. A flor começou a ser questionada na modelagem que partiu da contenção da terra na palma da mão para a compressão desta com os dedos, indo do centro a sua extremidade, expandindo a massa, formando um objeto nem oco, nem maciço, mas uma massa exposta. Por um lado, esta continha a repetição da modelagem manual do mesmo modelo formal- flor, possibilitando intervalos que acompanhavam a repetição entre as amamentações ao bebê que estava se fortificando para vida; por outro lado, estava a obra se conformando por uma modelagem que sugeria intervalos, repetições na própria forma, gestação e crescimento, um compromisso com a continuidade deste fazer durante o tempo que este se mostrasse necessário. Desta maneira o tempo de modelagem se estendeu, provocando que muitas amamentações se dessem envoltas ao barro, por isso também o acabamento das peças precisava contar apenas com os materiais e cores naturais da terra. E, concomitante a continuidade desta produção, no momento que as flores começaram a passar também por processos de queimas, já ali, o trabalho demonstrou seu potencial para envolver participantes, pois o reconhecimento da forma, logo implicou comunicação com diferentes interpretações de flores, anseios de expressão produzidos por voluntários que modelaram outras leituras de rosas, traduzidas também para a linguagem cerâmica. Neste momento, o reconhecimento a forma da flor, se revelou um potencial de comunicação, abrindo para pensar não só no olhar do outro, mas no engajamento do outro ao trabalho em curso.

Desta pesquisa, surgiu a forma que sugeria uma centralidade côncava, que logo se apresentou como peças dispostas a transitar por diferentes ambientes contendo água (Figs. 2 a 10). A água depositada nestas peças, possibilitava ser sugada pela cerâmica, e se esta estivesse rente ao solo, demonstrava uma comunicação com aquele ambiente, registrava o tempo da paisagem a se transformar, enquanto a flor petrificada continha algo, guardando o elo receptivo de troca entre sua materialidade e o ambiente.

Fig. 15 – Instalação exposta junto as Flores, em outro espaço da Reitoria (2003).
A exposição dos Olhares Flores, ocupou diferentes espaços no prédio da Reitoria da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria) e apresentou também a produção de participantes.

Figs. 16 e 17 – Flores guardadas e transportadas em caixas (2003, RS – 2007, SP).

Visualmente, as peças em forma de flores, detinham em si a força da sua materialidade resistente às intempéries e o contraste com a fragilidade de sua forma orgânica. Com essas características, esta instalação cerâmica “Flores” havia sido exposta, em 2003, trazendo de sua trajetória de conformação as marcas do processo de modelagem manual e do processo de queima em forno elétrico. Contamos hoje com os registros fotográficos para acessarmos o momento de exposição e imaginarmos o período de 2003 a 2007, intervalo em que a obra permaneceu guardada em caixas. Se esta sequência de momentos veio formando a linearidade vivida pela obra cerâmica, Enterrá-la definitivamente, sem poder voltar a acessá-la, mudava o curso do trabalho, mas não alterava a duração (que imaginamos) para sua materialidade.

2.1.3 – Durante os Enterros

Assim, escolhemos e tomamos as peças cerâmicas como objetos que carregam em si uma imagem que pode nos levar ao reconhecimento formal da flor e ao reconhecimento do acúmulo de movimentos executados na sua constituição, desde a modelagem da terra, ao tempo que esta levou até adquirir a visualidade que se apresenta a nós. Para tanto, nos apoiamos no pensamento de Deleuze para refletir sobre a percepção desta linearidade temporal de conformação, presente nas flores de cerâmica. E ainda, se a ação sobre estas imagens cerâmicas é registrada, então os registros fotográficos realizados poderiam estar relacionados à descrição que a imagem-ótica realiza, ou seja, uma descrição que detém e ressalta do objeto alguns dos seus aspectos, constituindo-se em outra imagem, outra coisa que não é mais a mesma, mas outra. Relação que explicaria a ação sobre a obra e o registro desta ação, um não substituindo o outro. Na descrição de Deleuze (2007, p. 60):

inicialmente poderia parecer que a imagem sensório-motora é mais rica, pois é a própria coisa (...) Ao passo que a imagem ótica pura parece, necessariamente, mais pobre e rarefeita: como diz Robbe-Gillet, ela não é a coisa, mas uma “descrição” que tende a substituir a coisa, que “apaga” o objeto concreto, escolhe apenas certos traços deste, com o risco de dar lugar a outras descrições, que ressaltarão outras linhas ou traços, sempre provisórios, sempre questionados, deslocados ou substituídos.(...) É neste sentido que o esquema sensório-motor é agente de abstração. Inversamente, por mais que a imagem ótica pura não passe de uma descrição, e se refira a uma personagem que não sabe mais ou não pode mais reagir à situação, a sobriedade desta imagem, a raridade do que detém, linha ou mero ponto, “fragmento mínimo sem importância” sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições. Portanto, é a imagem ótica a verdadeiramente rica, ou “típica”. Ao menos ela o seria se soubéssemos para que serve. Da imagem sensória se podia facilmente dizer que servia, já que encadeava uma imagem-percepção a uma imagem-ação, regulava a primeira com base na segunda e prolongava uma na outra. Mas bem diferente é o caso da imagem ótica pura, não somente porque é outro tipo de imagem, outro tipo de percepção, mas também porque seu modo de encadeamento não é o mesmo.

Para finalizar esta reflexão, Deleuze (*ibidem*) cita Bergson, para quem haveria uma resposta bem simples: a imagem ótica não se detém no reconhecimento dos movimentos do fazer que ela suscita, mas nas relações com as lembranças, um reconhecimento que não é sensório-motor, mas é diferente, de memória, pode dar saltos no tempo sem ser sequencial. Ou seja, os registros das ações sobre as cerâmicas se constituirão em outra imagem, possível de efetuar o reconhecimento de um determinado momento-específico, que poderá ser bem diferente da percepção vivenciada junto a ação.

O primeiro Enterro realizado na Avenida Paulista foi em frente à Casa das Rosas, naquele momento, era este o espaço (da calçada) disponível, com seu chão de terra exposto. As peças foram distribuídas em pequenos grupos, em locais que prevíamos ser o mais próximo possível da sequência das ações desenvolvidas pelos operários; assim, prosseguimos realizando outros Enterros das peças, por diferentes pontos da Avenida, buscando não interromper demasiadamente o ritmo da reforma que estava em curso. Os operários participaram das ações com suas máquinas e ferramentas, interpretando cada um a seu modo o que ali se efetivava. Os registros fotográficos e em vídeo focavam os movimentos que aconteciam ao chão, documentando passagens de pessoas, máquinas e carros, enquanto os operários transitavam em torno das peças, parecendo evitar o momento de Enterro a ser produzido. Nestes registros, reconhecemos facilmente o caráter unitário da rosa, que aqui volta a ser resgatado quando vemos as peças em meio ao caos da calçada em reforma, em um lugar não comumente ocupado pela arte, a se transformar pelo enterro na Avenida Paulista. É justamente neste fácil reconhecimento da rosa, em pequenos pontos espalhados entre os escombros, máquinas e pés a transitar, que faz com que a fotografia deste momento crie um estranhamento, pois podemos identificar: são flores de cerâmica sendo enterradas na Avenida. Agora as flores, não mais em grande número, estão desprotegidas, desmembradas ao longo da Avenida, a estabelecer trocas com o ambiente e com os operários que as reconhecem; no entanto, estes sob a orientação que seu trabalho exige, agem sobre as flores com suas máquinas de nivelamento do solo, a tornar o chão ao qual transitamos uma uniformidade, não saliente. Então, o chão que nas intervenções anteriores parecia mudar lentamente, se apresenta em plena transformação, impondo os movimentos do contexto sobre o trabalho do artista.

Portanto, o momento do Enterro das peças se revelou o ponto forte da ação, o instante de decisão entre ir adiante ou voltar, entre o cedo ou tarde demais, quando algo definitivo está por acontecer, por pouco poderia estar acontecendo, ou então já teria ocorrido. Era o momento de relações de forças entre o manual e o mecânico, entre o íntimo e o público, o pontual e o ampliado, o implícito e o explícito, o masculino e o feminino, o frágil e o forte, a arte o e contexto. Percebia-se o quanto pode ser próximo e, ao mesmo tempo, estendido o momento do antes, do durante e, logo, o do depois poderia ser demasiado tarde. Nesse processo, sentimos a responsabilidade por estarmos realizando algo que marcaria uma ruptura na trajetória do trabalho. Ali era exigida a consciência do momento presente, com foco no que

fazia daquela vivência algo significativo como trabalho artístico: a criação de outra visão da/de obra, possível por suas mudanças, acontecendo no tempo e não por suas características “fixas”. Momento em que o artista se vê frente (a frente) à arte que acompanha os movimentos da vida acontecendo, no impasse que o leva a agir mudando algo de forma definitiva. Foi então que percebemos com estranhamento a situação que efetivava o acontecimento-enterro, envoltos em inexauríveis incertezas.

Para reter aquele momento único e irrepetível, buscamos por produzir o máximo de registros, enquanto sentia-se que a materialidade do objeto “escorregava” pelas mãos e cuja apreensão só poderia ser realizada pela duração daquela transformação. Bergson (2006) fala que deveríamos pensar os problemas mais em função do tempo que do espaço, pois, ao lado da duração, está a diferença. Consideramos que o autor se refere ao momento em que a duração nos levou a perceber as mudanças ocorrendo na materialidade, o presente se transformando e, conseqüentemente, um por vir se aproximando. Envolvimento do que foi com o que está sendo, no que está se transformando e no que será. Mas, como esta percepção não é gratuita, implica uma diferença dada a esta duração: ao provocar a interrupção do tempo da obra com a ação do Enterro, estabelecemos consciência nesta mudança e, conseqüentemente, outra duração se constituiu. Planejar, antecipar, escolher e perceber no presente, enquanto o trabalho se modifica, tornou-se a busca pelo registro do instante de passagem, momento que vem se repetindo nesta proposta poética.

A duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido. (...) Implica portanto consciência; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de que lhes atribuímos um tempo que dura (...) o tempo que dura não é mensurável (BERGSON, 2006a, p. 57).

Finalizado o Enterro, não haveria mais acesso visual àquela obra, a continuidade da ação dependeria da memória e das imagens-registro da passagem da cerâmica para o solo da Avenida. Entretanto, mesmo terminados os Enterros, continuamos a acompanhar o ritmo de abertura e fechamento das calçadas, buscando, por entre a reforma que continuava, os vestígios da presença daquele acontecimento. Esta busca inexplicável durou até entendermos que a nova calçada já se mostrava visualmente como uma barreira para o outro espaço, próximo, porém, agora inacessível. E a Avenida foi voltando ao seu fluxo normal, como se nada houvesse acontecido ali. O lugar, o endereço, as imagens-registro e as testemunhas estabeleciam agora os vínculos à ação realizada.

À medida que as ações de Enterros das cerâmicas foram acontecendo, também o pensamento sobre estas ações foi se modificando, pois inicialmente há dificuldade em aceitar uma ação que vai da presença do objeto à ausência deste. Acontecia ali um rompimento com o pensamento linear de produção, o trabalho foi visto em direção, não ao modelar, mas ao Enterrar, e isso quebrou com o esperado no desenvolvimento de um processo artístico cerâmico. Pelo senso comum, esta não é a sequência dos atos com a qual costumamos agir sobre as coisas. Então, se não estamos acostumados a agir desta forma, é difícil passarmos ilesos por este acontecimento, sem que ele rompa também em nós a forma como nos organizamos no processo de geração da obra. Este choque nos levou à perda dos vínculos com a realidade imediata, forçando o nosso pensamento a buscar o entendimento do trabalho além do presente, para se reconectar a ele novamente. Este movimento é comentado por Deleuze (2007, p.323) “como movimento em falso, pode não estar em movimento real, mas se torna aberrante por depender agora do tempo”. Quando acontece o choque com o Enterro das cerâmicas, o desapegar-se da materialidade nos transfere para dentro do acontecimento, numa tomada de consciência que traz o confronto com todos os tempos da obra em um, o passado é recuperado na memória, assim como vislumbramos as possibilidades de um devir. Seguindo a definição de Deleuze (*ibidem*, p. 123), o Enterro poderia ser algo que não se confunde com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa, pois, para este autor,

a hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então em outra hora (...); todo acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o que é atual e situamos a lembrança uma vez formada.

Assim embasados, entendemos que o momento Enterro das cerâmicas criou um tempo em que nada se passa, buscando aproximar-se deste imprevisível “nada” que pode ser “tudo” na obra de arte. Desta forma, percebemos que o Enterro permite trabalhar com o tempo, um tempo em que mesmo a obra passando a ser “menos”, ela pode tornar-se cada vez mais.

2.1.4- Registros dos Enterros das cerâmicas na Av. Paulista

Figs. 18 a 27 - Instalando Flores de cerâmica na Avenida Paulista (2007-2008).

Figs. 28 a 45 - Registros dos Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista

Figs. 46 a 53 – Registros dos Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista.

2.2 – Aproximações com a História da Arte

Aproximando-nos do evento-enterro, pela ótica da História da Arte, percebemos que, ao propor a obra como acontecimento, provocamos a aparência da não arte, cabendo ora à imagem ser substituída pela realidade, ora à realidade pela imagem, e outros pontos de vista passaram a clamar pelo reconhecimento da obra. Por um lado, temos a opinião de Baudrillard (1991), que considerou esse um recurso da arte buscar outras condições para permanecer fazendo arte, mesmo que essas condições pareçam contrárias à especificidade desse fazer. Por outro lado, temos a opinião de Jeff Wall (1999), para quem o não agir conforme os critérios desenvolvidos ao longo do tempo, transparece que estes critérios continuam a mudar sem cessar, procedem do passado, mas não estão limitados a ele.

Nos trabalhos anteriores a este, havia a produção de instalações-cerâmicas, e como tal, já nos colocava envoltos na indecisão de retornar ao objeto ou esgotar a obra no evento de uma corporeidade formal instalada na sua exposição pública. Eugeni Bonet cita o artista Vito Acconci (*in* GIANNETTI, 1995) para falar do dilema que o escultor vive ao estar comprometido com o ato mais conservador de todos e criar aquilo que se nega a morrer, mas ele próprio é quem acaba complicando este argumento quando incorpora o registro em seus objetos ou instalações. A conservação do objeto se vê, assim, acrescida da conservação de seus registros, que foram constituídos no contexto de ocorrência da obra e no contexto de seu desaparecimento, tornando possível visualizar o ingresso das questões relativas à dimensão temporal, como a memória da ação, a história processual e a antecipação desta visualização. Os registros tornam-se um paralelo à obra, uma materialidade que pode servir inclusive a outras interpretações.

A história da arte nos diz que a nascente destas questões do tempo se fazerem presentes na obra está no Dadaísmo, quando o fetiche ao objeto artístico foi abaixo, ampliando o conceito de objeto para evento. Duchamp foi o artista que radicalizou, problematizando a produção do objeto ao apresentar como sua obra algo não feito por ele e, assim, propôs pensar que ali estava a mesma imagem-objeto, reconhecida por todos, mas transformada pelo olhar. Duchamp realizou o ato de transposição de lugar ao objeto, pondo importância ao marco deste rompimento formal, pois em sua descrição para a produção dos *ready-mades* já se visualizava uma “imagem” construída sob o instantâneo da passagem para outra lógica de duração, como um instante presente conservado (*apud* KRAUSS 2006, p. 219).

Duchamp assim descreveu os termos em que fez o *ready-made*:

"una instantánea" que implicaba una tremenda arbitrariedad con respecto al significado, una quiebra de la capacidad de relación del signo lingüístico:
Especificaciones para los "readymades"
mediante la planificación de un momento
que ha de llegar (en tal día, tal
fecha, tal minuto), "inscribir
un readymade". - el readymade
puede esperarse
más tarde (con todo tipo de retrasos).
Lo importante es justamente
este asunto de la duración, este efecto instantáneo, como
un discurso pronunciado no importa
con que motivo pero tal o cual hora" (DUCHAMP *apud* KRAUSS 2006, p. 219).

Para a crítica de arte Rosalind Krauss, aí está um paralelo entre o *ready-made* e a fotografia, ambos acionando a transposição do objeto/referente de sua continuidade na realidade para a condição de estável como imagem artística, mediante um momento de separação e seleção. Duchamp chama a atenção para o instante em que este deslocamento acontece, em que o mesmo objeto se transfigura. O *ready-made* parece querer ser o próprio referente em sua materialidade, que se transforma em signo (KRAUSS, 2002). Segundo Krauss, este pensamento acabou apoiando todas as experiências que aconteceram depois na arte, baseadas na documentação, e todas que necessitaram do entendimento dessa transposição de realidades, da conexão com outro meio, que pode se basear em um índice. A documentação da realidade se apoia no fato de que há os índices que respondem a uma conexão física.

Robert Smithson foi outro artista para quem o tempo teve especial importância em suas reflexões, criticando o mundo da arte que se considerava atemporal, como se fosse independente das demais coisas do mundo. Este artista ressaltou que o tempo é o solo mental do objeto, modo que cessa de ser mero objeto e se torna arte. O tempo seria o que permite ao objeto passar “a ser cada vez menos, mas continue a existir como algo mais claro” (Smithson *in* FERREIRA, 2006, p. 197). Considerou que muitos artistas gostariam de se esquecer do tempo por inteiro e, assim, ocultar o “princípio de morte”, o instante do olhar que sente êxtase ou terror e que tem lugar no tempo. Nesse contexto, sobressai a sua conhecida frase: “Uma série de olhares poderia ser tão sólida quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista da sua ‘arte de ver’, ao valorizar apenas ‘objetos de arte’” (*ibidem*).

O pensamento de Smithson indica o que foram os “pensamentos complexos”

mencionados por Rosalind Krauss (2006), no artigo *Escultura no Campo Ampliado*, escrito em 1978. Nesse artigo, a autora comenta o fato de que nossa cultura não havia pensado, antes dos anos 1960, sobre o “complexo”, que sugere o impalpável, o que é e não é ao mesmo tempo. Esta amplitude da arte nos possibilitou relacionar formas diferentes com montagens e sobreposições, tanto que começamos a produzir esculturas com o enquadramento fotográfico, tornando-as apreciáveis não apenas como fotos.

O artigo de Carol Hall (*in* SONFIST, 1983 p. 50) nos conduz a observar, na obra dos artistas da Land Art e, principalmente, no trabalho de Robert Smithson – *Spiral de Jetty* (1970), que a criação e destruição estão intrinsecamente ligadas ao processo de concepção desta obra. Tanto que o artista, dotado desta certeza de mudança que advém da íntima relação com os materiais e a natureza, constrói o máximo possível de aproximações ao trabalho por meio de registros em fotografias, vídeos, mapas, escritos etc. Percebemos especificamente em *Spiral de Jetty* fortes relações com este projeto de Enterros, quando o artista conta com a possibilidade de a obra ser encoberta pela água. Tanto no Enterro quanto no alagamento, as obras se constroem no limite de aparecimento e desaparecimento, confrontando-se com o lado efêmero da materialidade. Mesmo porque, enfrentar a materialidade é a própria tradição da escultura, ainda que seja pouco comum que o potencial de destruição se faça uma presença ativa na obra.

Fig. 54 - Robert Smithson em frente à obra *Spiral Jetty*, Utah, 1970.

Figs. 55 a 62 - Cenas do filme *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970).

Fig.63 - *Spiral Jetty*, Rosel Point, Great Salt lake, Utah, abril de 1970.

Figs. 64 e 65 - *Spiral de Jetty* encoberta pela água (julho de 2006).

Neste período (anos 1960), a arte começava a refletir (mais especificamente) sobre as relações de tempo e espaço, permitindo considerações como: somente o sentido dado à palavra específico “determinaria de modo pleno o rompimento com o modernismo (...) quando os artistas reconheceram o espaço da arte como socialmente específico” (CRIMP 2005, p. 18). Crimp faz esta observação se referindo à obra de Richard Serra *Respingos*, de 1968, que, como obra, estaria dando início a um trabalho que não poderia ser removido, pertencia a uma transformação que se dava no tempo, em um lugar específico.

A inauguração do *Site-specific* na arte trouxe, assim, a dificuldade de a obra continuar a existir no mundo dos objetos de arte; se removê-la do lugar seria o mesmo que destruí-la. Este momento tornou-se histórico por marcar a transição das possibilidades de existência da arte, do mundo dos objetos para o mundo dos registros de momentos e lugares específicos. Foi também o período em que o espaço da arte passava a explorar o espaço real, num processo entre lugares. A obra de Serra acabou sendo destruída, mas, recentemente (2002), o artista a executou sob outra versão (agora com vaselina), em sua participação no filme *Cremaster 3*, de Matthew Barney (1994-2002). Sob diferentes condições de desenvolvimento, a obra de 1968 é retomada por seu autor, enquanto nosso reconhecimento se apóia na relação com a imagem-documento da obra anterior. Serra efetua assim uma atualização pelo mesmo procedimento, permitindo que o significado transite e quebre com os limites do local específico, ao mesmo tempo em que nos leva a entender o filme como um espaço de produção para a escultura. Se a obra, em 1968, questionou o fato desta obra não existir se fosse transportada de lugar, no filme, a repetição da experiência da obra propõe a imagem como outro lugar para sua existência, um registro-específico no tempo, uma duração, ou um *time-specific*. Sem que uma forma de apresentação da arte se sobreponha a outra, não podemos nos esquecer de que a obra realizada no filme está agregada de sentido por sua relação de repetição pela diferença com seu momento inaugural: quando desenvolveu reconhecimento público como primeiro *Site-specific*. Cogitamos aqui a possibilidade de apreciar o que Serra realiza como uma conexão entre diferentes tempos da sua obra: *Respingos* (*Splashin*).

Figs. 66 a 69 - Richard Serra, *Splashin*, 1968.
 “Respingos” de chumbo aplicados diretamente sobre o local.
Installed Castelli Warehouse, New York (destroyed).

Fig. 70 - Cena do filme *Cremaster 3*, de Matthew Barney (1994-2002),
 em que Serra atua realizando *Sprashing Vaseline*.

Não poderia deixar de citar, junto a estas aproximações com a História da Arte, outras obras que envolveram o procedimento de Enterro, como por exemplo: o *Poema-enterrado* (1959), de Ferreira Gullar. Dessa obra, podemos dizer que está associada a importante crise que marcou uma transformação na história da arte brasileira, pois o poema foi “escrito” justamente no período em que Ferreira Gullar produziu também o manifesto Neo-concreto – 1959 (2009, ver entrevista anexa)¹². O poema e sua estrutura de envolvimento ao espaço arquitetural já convocava a realização da arte em outros espaços, desenvolvendo-se de forma a levar as pessoas a percorrer um lugar em direção abaixo do nível do solo, para descobrir onde a palavra estava “enterrada”. Foi construído na Casa de Hélio Oiticica, e com o recente incêndio nesta residência no Rio de Janeiro, voltou a ser lembrado por Gullar.

O poema-enterrado era o seguinte: é uma sala abaixo do chão, no subsolo. Você desce por uma escada, abre a porta do poema, e entra no poema. É um cubo de 2 metros por 2 metros: uma sala que foi construída no quintal do Oiticica. (Eles iam construir uma caixa d'água, mas aí ele insistiu que tínhamos que construir o poema, e o pai dele, também pirado, construiu). Era quase como um túmulo. No centro dessa sala tinha um cubo vermelho de meio metro de lado. Então levantava-se o cubo. Embaixo tinha um cubo verde com trinta centímetros de lado. Levantava-se este cubo. Aí sobrava um cubo branco, este, sólido, compacto, de 15 centímetros de lado e pousado no chão. Ao levantar este cubo, sob a face pousada no chão, lia-se a palavra “Rejuvenesça” (GULLAR, 2009, ver entrevista anexa).

Curiosamente, o primeiro Happening registrado na Europa foi realizado um ano depois (1960) e tratou-se justamente de um Enterro, organizado pelo artista Jean-Jacques Lebel (MAHON, 1994). No Brasil, nas décadas de 1960 e 70, houve algumas iniciativas de obras que envolviam procedimentos de Enterros, como as *Urnas Quentes*, de Antonio Manuel, quebradas durante o evento Apocalipópótese, em 1968 (FERVENZA in COSTA, 2009, p. 45). Nesta obra, um pequeno texto acompanhava as urnas, expondo a decisão do artista, registrada em cartório, de deixar uma delas fechada durante alguns anos. Antonio Manoel reapresenta uma citação ao *Poema Enterrado* e as *Urnas Quentes* em 1975 (Figs.71 e 72). Há também as ações de Hélio Oiticica: “devolver a terra à terra¹³” com a fotografia do seu apartamento em Nova York e, ainda, o evento *Mitos Vadios* (1978), realizado em um estacionamento da rua Augusta, em São Paulo (FERVENZA in COSTA, 2009, p. 46).

¹² Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>>. Acesso em: 01 jul. 2010.

¹³ *Contra-Bólido Devolver a terra à terra*, que consiste numa “contra-operação poética da que gerou o BÓLIDE”. Oiticica descreve: “nesta operação CONTRA-BÓLIDE, pego uma forma de madeira de 80 x 80 x 10 cm e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas, em vez de ser esta colocada num container, é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada, deixando então TERRA SOBRE TERRA que, ali, foi CONTRA-BÓLIDE. Passa a ser então, em vez de obra, uma espécie de programa-obra *in progress* que pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal” (Oiticica *apud* SILVA, 2006, p. 24). Disponível em: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/34/TDE-2006-10-02T131916Z-391/Publico/UFF-Dissert-CinaraSilva.pdf>. Acesso em: 30 set. 2010.

Fig.71- Obra de Antonio Manoel, 1975, exposta na 29ª. Bienal de São Paulo (2010).
O primeiro da série de quadros expostos, se chama *Roubaram o Poema Enterrado*.

Fig 72 - Detalhe, escrita impressa no quadro, abaixo do Título: “Roubaram o Poema Enterrado”, obra de Antônio Manoel, 1975, 29ª. Bienal de São Paulo (2010).

Temos, ainda, o *Enterro de Obra de Arte*, realizado por Sol LeWitt (1968) num local desconhecido na Holanda. Este trabalho constitui-se do Enterro de um pequeno cubo de metal. A ação foi planejada para ser registrada fotograficamente e, depois, tornada pública por meio de um documentário fotográfico (anexa, a entrevista - Sol LeWitt, 1974).

Fig. 73 - Imagem do Enterro realizado por Sol LeWitt em 1968 (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 253). As fotos formaram um livro exposto como *Earth Show* junto com obras de outros artistas, entre eles, Robert Smithson.

A respeito desta obra, Didi-Huberman (1998) apresenta sua singular leitura, listando Sol LeWitt entre os escultores que “jogam” com o fim, criando obras em que a imagem é estruturada como um limiar, nos levando a ver como se fosse a nossa própria imagem passando pelo mesmo destino. Considerou que “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível?” (*ibidem*, p. 254). Para chegar a este pensamento, Huberman nos

lembra da fábula do Guardião da Porta (de Kafka). Esta é outra imagem representativa do limiar de passagem, que coloca o conflito entre a possibilidade de entrar ou não, de imaginar o inacessível e viver o momento de decisão diante da porta aberta¹⁴. Segundo o autor, toda imagem poderia ser a estrutura de um limiar, mas também se apresentar como a estrutura de uma cripta aberta, para a qual olhamos com luto (com o passado) e desejo (de futuro). “Ou seja, uma fantasmática – como se diria uma heurística – do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até perder de vista (...) um tempo para sentir perder o tempo (...) um tempo, enfim, para perder-se a si mesmo” (*ibidem*, p. 254).

Entre as produções recentes, encontramos interpretações ligadas ao conceito de Enterro no trabalho do Ceramista¹⁵, que modela vasos tradicionais chineses para, em seguida, quebrá-los sob evento registrado. Há neste artista um misto entre o fazer e o refazer que transforma nosso acesso à obra, propõe a volta ao passado, para a criação de outras histórias possíveis, e exige, com esta prática, uma conexão de passagem que se localiza no limiar de um tempo inexplicável. Nesta obra, a ação se manifesta como crise entre um e outro lugar, um e outro tempo, uma e outra forma, tornando o acesso a este limiar em que a obra se encontra, uma passagem disponível somente por meio de registros.

Fig. 74 - Artista chinês Ai Weiwei, 1995.

¹⁴ Segundo Didi-Huberman (1998), os motivos “em portas e passagens” se verificam em Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman, James Turrel e outros.

¹⁵ Disponível em: <<http://gargoyle.arcadia.edu/gallery/09-10/ai.htm>>. Acesso em: 08 set. 2010.

2.3 – A seleção da Imagem Instante de Passagem (durante os Enterros)

“Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse discernimento prático” (BERGSON, 2006b, p. 49).

Figs. 75 e 76 - Imagens fotográficas – instantes de passagem, selecionadas durante os Enterros das cerâmicas na Av. Paulista.

Enquanto estavam sendo realizadas as ações de Enterros, buscou-se por entender o que constituía o sentido da ação e da repetição destas ações por diferentes pontos da Avenida: calçada em frente à Casa das Rosas, ao SESC Paulista, ao Itaú Cultural, na calçada de entrada do metrô Brigadeiro e na do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Neste ínterim, as reflexões em torno da pergunta “o que é o Enterro (?)” foram se direcionando para a apreensão da unicidade e da intensidade do momento em que se efetivava o corte entre o ainda não acontecido e o já acontecido momento da ação. Então, mais e mais era buscada uma aproximação a este instante de passagem, procurando olhar com uma lupa (instrumento do visual), para chegar tão próximo quanto possível do instante que poderia reter nele a passagem e a transformação do que estava por acontecer. Este gesto era a busca pelo “movimento” capaz de levar a sentir o tempo parar ali no momento do Enterro. Por esta busca, nos encontramos novamente com Didi-Huberman (2008, p. 199), citando as reflexões de Walter Benjamin sobre

a função desterritorializante dos procedimentos, (...) sobre a aproximação do “primeiro-plano” fotográfico e a desaceleração cinematográfica “que em alemão é justamente *Zeitlupe*, a ‘lupa temporal’ - algo como uma máquina para amplificar visualmente o tempo” e apreender o agora [tradução livre].

Refletimos aqui sobre esta possível aproximação ao instante de passagem-enterro através do registro¹⁶ e estranhamento dado a esta ação, enquanto o acontecimento “escorria pelas mãos”, transformando-se na tentativa de constituir a mudança das peças cerâmicas em estados visuais imóveis, ao mesmo tempo que nos confronta com a proposição de que o movimento poderia apresentar imobilidades. Pelo procedimento de registros, nos deparamos com a preparação de “quando parece que algo vai acontecer”, quando nos damos conta, isso já está acontecendo, e, mais rápido ainda, já aconteceu. Com esse procedimento, nos tornamos conscientes do que buscamos documentar, focando-nos no momento quando algo deve ocorrer e ainda não ocorreu, quando ainda não sabemos como ocorrerá e ainda podemos nos preparar; então, nos colocamos em tempos diferentes, a olhar o instante-enterro a partir de outros tempos, projetando, vivendo ali simultâneos momentos inexplicáveis. Aí, acontece o confronto com o tempo que nos engole, no qual todos os momentos parecem estar voltados para somente um, àquele em que, ou nos perdemos nele, ou ele nos expulsa.

Para Deleuze, o acontecimento se passa num tempo liso, não pulsado, e é ali onde o tempo não “passa” que o acontecimento pode sempre “recomeçar”, numa outra direção. O acontecimento cria um entre-tempo virtual que não é mais o tempo que está entre dois instantes, mas o acontecimento que é um entre-tempo (PELBART, 2007). Na relação do sujeito com sua ação, Pelbart (*ibidem*, p. 129) cita Deleuze para distinguir três possibilidades deste encontro ocorrer:

“(...) ora a ação é grande demais para mim e eu sou rejeitado para trás, para o passado em relação a ela, de modo que ela se apresenta a mim como o futuro impossível, mesmo que ela já tenha sido realizada! Ora eu coincido com a ação: é o presente da metamorfose, em que o agente iguala-se à ação, de modo tal que o herói torna-se capaz da ação. Ora um terceiro caso privilegiado por Deleuze, de todo o mais perturbador, pois situado não na própria cesura, porém no extremo do tempo aberto por ela, ali onde a ação (já realizada? por realizar?) volta-se contra o agente, e o acontecimento deixa para trás o próprio eu (que era sua condição) a fim de ganhar o incondicionado. Esse futuro encarnado na obra ou no produto (sempre por vir, mesmo quando já vivido) arremessa ao longe e para trás aquilo que lhe servira de condição, seja o andaime ou o agente”.

De fato, descobrimos no interior do acontecimento-enterro um tempo que se abre para outras possibilidades, nos retira do lugar em que estamos, parece nos transportar a outros

---

¹⁶ Para nossos sentidos, o tempo – ligado à percepção – não é tão visível quanto as representações espaciais, por isso o representamos espacialmente por trajetórias, ciclos ou eventos que se repetem. Mas, com o surgimento de novos aparelhos de apreensão do visual, a percepção do tempo foi deixando de se basear na longa mudança dos materiais próximos para se tornar medidas mais precisas e, no entanto, abstratas. Fomos aprendendo outras formas de “ver” além das que o olho consegue acompanhar e, assim, compreendemos a existência de algo que ocorre, mesmo onde não conseguimos ver.

tempos, modificar nossa vivência e percepção, não somente sobre o imediato, mas sobre todo o alcançável pela imaginação. Esta é a possibilidade de nos implicarmos com o presente e descobriremos outros tempos além do imediato. E no receio de sofrer a impossibilidade inverificável deste presente que nos transporta é que associamos, aqui, esta busca por reter o instante de passagem.

Benjamin (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 21) parece concordar com a busca pelo instante de passagem no acontecimento, pois nos fala sobre a construção de uma “cesura”, usando a expressão “linha de fratura” entre as coisas. Para ele, a imagem de fratura é dialética, oscila entre presença e representação, entre mutações e permanências. Na cesura, encontramos o choque e o esparramo de todos os tempos numa dialética em suspenso, enquanto mantém a presença da possibilidade do recomeçar. Este seria para Benjamin o momento de hesitação na “escolha sem volta”, que coloca o juízo final como possibilidade de renovação ou como o devido tempo, aquele no qual nada foi realizado e depois do qual tudo estará perdido. Benjamin (MATOS *in* MISSAC, 1998, p. 11) fez referência às palavras gregas *Kairós*¹⁷ e *Métis*¹⁸, a primeira denominando o momento oportuno (significando transformar o instante em favorável) e a segunda, a inteligência para apreender este instante. O estudioso pensou o momento de passagem como um salto entre o demasiado cedo e o demasiado tarde, uma tentativa de capturar uma realidade que nos escapa. Quando abordou o tema da Aura, Benjamin percebeu uma trama espaço-temporal que impedia a visão, algo como que inacessível poderia se colocar tão longe e tão perto que escapava ao olhar.

A presença deste tão longe e tão perto, no pensamento de Benjamin, aproxima-nos aqui do momento em que sentimos a duração do acontecimento de forma diferenciada, também descrita por Deleuze “como os diferentes tempos no mesmo tempo” e por Bergson como “a ilusão frequente do pensamento instituir imobilidades”. Para Bergson (2006, p. 71), a tradução matemática dada ao tempo, medido por simultaneidades e instantes, é apenas uma

---

¹⁷ Benjamin se apoia no conceito de *Kairós* para propor a ideia do aproveitamento de um instante que se abre como um rompimento com a linearidade cronológica do tempo – o *Cronos*. Sendo assim, é o *Kairós* quem permite o salto para fora da história, fala do tempo do agora, do presente como exercício árduo da paciência ou do risco da decisão (*ibidem*, 1998).

Na estrutura temporal da civilização moderna, geralmente se emprega uma só palavra para significar o “tempo”. Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: *khronos* e *kairos*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, o tempo que se mede, esse último é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece, a experiência do momento oportuno. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos> Acesso em: 20 set. 2010.

¹⁸ *Métis* – deusa grega da prudência. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Métis> Acesso em: 20 set. 2010.

visualização mental, que transporta um ponto matemático do espaço para o tempo, já que instantaneidades não participam da natureza do tempo real.

Visualmente, consideramos que as passagens se apresentam a nós em um misto entre um aqui e um outro lugar, semelhante ao que fazemos quando enterramos o pé na areia ou quando cobrimos partes do corpo e experimentamos o não acesso a nós mesmos – experiência que nos coloca entre o próximo e o distante-imaginado, que se confunde entre visível e não visível. Este limiar de passagem poderia nos levar a experimentar o limite em que ainda se pode escolher de qual lado ficar. Mas não podemos permanecer ali, logo, este é o instante de decisão que se torna visível por esta imagem de passagem. Vemos então o pensamento acontecendo na “parada do movimento”, para a tomada de consciência em relação à definição de sua continuidade. Bergson (2006b) comenta que, ao adquirirmos consciência do presente por algum motivo, constituímos um corte quase instantâneo, praticado por nossa percepção, na massa em via de escoamento, e esse corte é, precisamente, o que chamamos de mundo material. Nosso corpo ocupa o centro dele, porque sentimos o presente pela consciência que temos do corpo. Se a matéria, enquanto extensão no espaço, deve ser definida como um presente que não cessa de recomeçar, nosso presente é a própria materialidade de nossa existência, ou seja, um conjunto de sensações e de movimentos. E esse conjunto é único para cada duração, justamente porque sensações e movimentos ocupam lugares do espaço (*ibidem*). A obra de Bergson (*ibidem*) atenta para o que vemos no mundo material, como é percebido através de nós mesmos pela consciência, e as imagens que constituímos agem umas sobre as outras sob processos de virtualizações e atualizações. Assim a matéria, os objetos e nós mesmos nos constituímos imagens em ação sobre outras imagens.

Então, ao realizar o ato de registrar, buscamos ampliar e reter da experiência que não voltará o instante de passagem do Enterro acontecendo e, de alguma forma, tentamos tornar aquele instante uma imagem-objeto recuperável. É nesse contexto que as reflexões de Bergson nos acompanham, pois “o que constitui o mundo material, dissemos, são os objetos, ou se preferirmos, as imagens, cujas partes agem e reagem todas através de movimentos umas sobre as outras” (BERGSON, 2006b, p. 72). As relações entre materiais, imagens e a percepção explicam como nossas construções estabelecem trocas e passagens de um meio ao outro, ocasionando a transmutação de sentidos. Enquanto registramos e nos aproximamos dos momentos de transformação das cerâmicas, vamos constituindo um “entre” espacial, temporal e material, visando à mudança na forma como passamos a acessar e a nos relacionar com as peças, em um acesso, agora, só possível através da documentação do evento. Desta forma, sob

o registro, construímos a ilusão de reter “a coisa que muda” para satisfazer nossa imaginação, escolhendo uma foto entre as demais registradas, separando-a da continuidade espaço-temporal e colocando-a como objeto transportável, como imagem-documento dos eventos Enterros. Bergson também considerou que “perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste, antes de tudo, nesse discernimento prático”; e ainda que, “toda divisão da matéria em corpos independentes de contornos absolutamente determinados, é uma divisão artificial” (BERGSON, 2006b, pp. 49; 230). Sendo assim, podemos considerar também que, desde a modelagem das flores de cerâmica (peças Enterradas na Avenida), já se aplicava uma divisão com seleção de momentos retidos pela memória em virtualidades dadas por nossa percepção. Pois “a forma não é mais que um instantâneo tomado de uma transição”, (...) “retido da realidade movente como uma imobilidade possível” (BERGSON, 2005, pp. 327; 370).

Quando Bergson (2006a, p. 62) nos diz que “o tempo real não tem instantes”, se refere ao fato de que formamos a ideia de “instante marcado” e também a de “instantes simultâneos” desde que adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço. De igual forma, mesmo conscientes que a duração não se detém para formar o instante Enterro, continuamos buscando por marcar um ponto culminante na transformação da imagem cerâmica. Este ponto cria uma memória visual recuperável através de fotografia para situar um marco no tempo-específico deste acontecimento. Então, a posição de instante é a simples interrupção de uma continuidade formando visões mentais. Bergson (2006) também menciona que a ciência conta instantes, mas continua sem o domínio do que se passa nos intervalos. Sempre haverá intervalos de tempos desconhecidos, mas imagináveis. Quando espacializamos o tempo, conseguimos justapor eventos em sucessão – passado, presente e futuro – e criar o lugar deles na continuidade dos movimentos da vida, envolvendo durações e acontecimentos. E é esta espacialização das ações em sucessão, como ações que obedecem à linearidade do tempo, que formam as imagens sensório-motoras a que se refere Deleuze.

O registro fotográfico intensificou a ruptura entre o antes e o depois dos Enterros, fragmentou a própria passagem, nos levou a ver e a reter aquilo que o olho não permite. Segundo Paul Virilio (1993, p. 65) “de fato, o tempo só é um tempo vivido (psicológica, sociológica e politicamente) pelo fato de ser interrompido”. E ainda, quando fotografado, torna-se acontecimento que une imagem e ações, uma transformação de valores, tornada palpável nas fotografias. Como fotografia, a imagem do instante de passagem capta um instante separado dos demais, remetendo-o ao todo da duração do evento. Pois, passado e

presente coexistem na imagem de algo do passado sendo transformado no presente, em que o movimento paralisado da máquina (na Avenida) agindo sobre as cerâmicas subentende o desenrolar do acontecimento. Esta imagem do instante de passagem traz para o presente o registro de um acontecimento, retoma nele a imagem da cerâmica, imagem de outro tempo no instante em que estava acontecendo a ação.

Compreendemos que a busca por imobilizar o instante impregnante, capaz de conter um todo, não deixa de pensar o tempo do acontecimento como um conhecimento mais sinestésico do que visual. E então, nos lembramos de que a repetição das máquinas agindo sobre as peças na terra possui semelhanças com a repetição da situação em que caminhões depositaram a terra sobre o lago, visualizada nos registros da construção da obra *Spiral-Jetty* de Robert Smithson (1970) (ver pág. 49). É por esta relação, entre diferentes imagens impregnantes em que podemos ver os processos acontecendo, que fechamos este bloco com a fala de Smithson: “a fotografia é um modo de centrar-se no lugar. Pode ser inclusive que, desde a invenção da fotografia, temos visto o mundo através de fotos e não de outra forma”. (SMITHSON *in*: LIPPARD, 2004, p. 142 - tradução livre).

2.4 – Atualizações dos registros de Enterros das cerâmicas

(...) ciência e metafísica seriam duas maneiras de conhecer opostas, ainda que complementares, a primeira só retendo os instantes, isto é, aquilo que não dura, a segunda versando sobre a própria duração (BERGSON, 2005, p. 372).

Depois das ações de Enterros na Avenida Paulista, havia um grande arquivo de registros produzidos a ser revisitado e reinterpretado para pensar as possibilidades que as imagens em formato digital poderiam trazer ao trabalho. Este foi um exercício de olhar à ação de um outro tempo, olhar com distanciamento para o acontecimento que agora estava traduzido em imagens e disponível por meio de equipamento. Este olhar sobre os registros tornou-se diferente do momento de escolha da imagem-instante de passagem, no qual se tratou de uma ação-registro e escolha realizada ali, junto ao evento, no momento do acontecimento. Aqui, após o distanciamento do momento registrado, olhamos para a ação já como passado, em um movimento que vai do presente para a ação que ocorreu no passado.

A experiência de atualização dos registros remeteu a uma noção complexa de tempo presente, em um movimento diferencial que não é de um tempo pleno que se desenrola em uma continuidade, mas, sim, descontínuo, sujeito a desencontros. Entretanto, a atualização dos registros não perde sua importância de articuladora de diferenças ao passado visto do presente com distanciamento. Ao se envolver com os registros do passado, o artista coloca-se de frente com sua localização no presente coletivo, junto aos nexos que o afastam daquele evento rememorado. No entanto, o distanciamento favorece a consciência do que o evento foi, pois o presente vivido é difícil de ser apreendido em sua imediatez, daí que percebemos cada vez mais a busca por criar uma implicação com aquele acontecimento, através do uso de ferramentas da memória – depositando nas imagens-registro a visualização de um tempo paralelo ao tempo vivido. Então, se a implicação no presente do evento é algo que não se mantém, o distanciamento no tempo pode, agora, abrir para outra perspectiva crítica frente à experiência registrada. Por meio dos registros, acessamos as ações de Enterros que só no passado podem ser reencontradas e não podem mais ser averiguadas; o artista os manipula, escavando e recordando, sem medo de voltar sempre ao mesmo fato, desprendendo-se por imagens, das conexões entre as ações realizadas.

Conforme Benjamin (2009, p. 239), devemos “assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”. Por esta fala, entendemos que as imagens devem atuar menos como informações fixas no passado e mais como indicadoras do espaço-tempo em que o investigador se apoderou destas lembranças. O autor se refere ao peso da interpretação no

presente, validando e conservando o passado, e mesmo que este olhar modifique o passado, ele estará situando o presente que o recorda, pois estamos sempre acessando o passado com as ferramentas do agora.

Mas aqui, se este reencontro com as imagens também nos coloca conscientes de que a ação e os registros foram realizados juntos (no passado), um buscando se adaptar às possibilidades de realização do outro, esta problemática também torna o acontecimento registrado um momento que possui, já de antemão, a necessidade de um duplo em si: o agir na realidade e o registrar a realidade. Envolve a antecipação do que poderá acontecer, um futuro esperado e a emancipação de um desejo de transformar a realidade vivida em imagem. Amplia o tempo do presente, pensando na possibilidade de um desenterro em outro tempo.

Sabemos agora que em meio à prática que estava acontecendo, mesmo que intuitivamente, havia a existência de um projeto atuando como um estado paralelo de tempo, sincronizado com os fluxos das coisas que foram acontecendo no tempo linear de sucessão dos fatos. Pois, enquanto registrava, o artista também olhava para a ação do ponto de vista de outro tempo. Boris Groys¹⁹ (2009), em seu artigo *A solidão do Projeto*, nos fala que a arte entendida como documentação da vida-no-projeto se manifesta

como outro quadro temporal heterogêneo do projeto artístico, que é documentado como tal.(...) Isto porque a documentação da arte, *per definitionem*, não é arte. Precisamente por apenas se referir à arte, a documentação da arte deixa bem claro que a arte em si não está à mão e instantaneamente visível, mas, ao invés disso, ausente e escondida (GROYS, 2009).

Desde os anos 1960, encontramos práticas artísticas com a aparência de projeto, baseados no caráter documental da fotografia. Na opinião de Wall (2003), a fotografia possibilitou, nela mesma, a experiência da experiência e, com isso, algo além de pura documentação. Nestas práticas, estão as imagens produzidas por meio de encenações para registros, como as fotografias de Richard Long e Robert Smithson, quando estas operaram entre a construção e a representação, documentando gestos artísticos concebidos previamente para serem registrados. Com esta análise, Wall (2003) propõe que a “foto-documentação” estava se tornando a forma subsidiária de um ato, possível por uma nova forma de cena fotográfica. Esta mudança de atitude dos artistas mostrava que os dois mitos reinantes na fotografia – o que defende que a fotografia é verdade e o que defende que não é – estão fundados na mesma imagem, possíveis em um mesmo lugar. Então, Wall propõe que foi

---

¹⁹ Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto/>>. Texto de novembro de 2009. Acesso em: 08 jun 2010.

baseado no documentário de uma realidade específica, construída e planejada para ser registrada, que a fotografia artística abriu para novas possibilidades de atuação.

Na prática em estudo, as ações de Enterros debruçaram-se sobre a documentação dos eventos para, através dos registros, fazer contato com os conceitos, as percepções e problemáticas envolvidas no acontecimento que passou. Pensamos que, se o momento do registrar foi um movimento do presente para outro tempo (futuro), o momento de trabalhar com os registros poderia ser um movimento do presente para o passado; nesta volta, propomos um salto para além do registro, trazendo o passado para o presente com um futuro por vir. Na realização desta tarefa, a documentação precisou ser reinterpretada, sem estar colada àquele tempo, mas reivindicando um choque para além de si, deixando de ser somente um passado revisitado para se tornar a virtualidade de uma transformação constituindo outro devir.

A seguir, apresentamos alguns vídeos e projetos desenvolvidos pelo revisitar aos registros dos Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista.

Fig. 77- Cena de vídeo : “Quadros de Tempos”, 2010. Duração: 3’59”

O vídeo “Quadro de Tempos”, foi editado buscando uma aproximação ao modo como aconteceram os Enterros, a partir da seleção que separou os registros em antes, durante e depois das ações. São tempos próximos, de Enterros diferentes, presentes na mesma imagem-duração do vídeo. O caráter hesitante do manuseio da câmera mostra o experimental e o testemunhal, buscando vínculos diretos com os diferentes ângulos do espaço público ocupado pela intervenção. Já no vídeo regresso, as imagens foram editadas de forma a nos aproximar do movimento realizado pelo pensamento no contato com os registros: um

transcorrer que regressa no espaço do tempo da imagem, sem perder o ponto fixo no presente.

Fig. 78 – Cena de vídeo: “Regresso”, 2010. Duração: 3’46”

Fig. 79 – Cena de vídeo: “En_terro Brigadeiro”, 2010. Duração: 2’28”

No vídeo *En_terro Brigadeiro*, a visão do longe e do perto confronta-se com os diferentes pontos de vista. São diferentes ritmos presentes no mesmo lugar, proporcionando um olhar tátil sobre o espaço, enquanto a cena percorre a Avenida para olhar de perto e redescobrir o evento e sua relação com o lugar. Aí estão os diferentes momentos e situações acontecendo no mesmo lugar, lado a lado: pessoas expulsas da calçada caminham apressadamente espremidas entre cercados, enquanto um campo aberto parece pertencer a

outro lugar, em um tempo que não passa e que não se parece com a mesma Avenida Paulista.

Fig. 80 - Videoinstalação, 2010 Duração: 5'

Nesta instalação em projeto, o registro do evento Enterro é retomado para ser transformado de forma distendida e “colada” no tempo que durar sua exposição pública. É quando se estabelece um vínculo temporal entre o documento de um evento e a exposição deste evento, através de uma edição específica para cada apresentação deste mesmo documento, na mostra. É, portanto, o mesmo vídeo que tem suas imagens sucessivamente “desgastadas” no tempo de duração da exposição. Desta forma, o evento-exposição se torna parte integrante da construção das imagens apresentadas, regendo temporalmente o “desaparecimento” do vídeo. É um Enterro do registro audiovisual acontecendo durante sua exposição, ao mesmo tempo em que ocorre a atualização visual para o trabalho.

Fig. 81 – Cena de vídeo: “Instante de passagem”, 2010. Duração: 1’ 53”

Então, no vídeo *Instantes de Passagem*²⁰ vemos uma das muitas tentativas de dilatar o tempo da experiência de Enterro das cerâmicas na Avenida Paulista, através do registro que documentou o evento. Nele, o instante de passagem é retomado para nos levar a perceber na construção do movimento desacelerado a duração daquela transformação e repor nosso olhar naquilo que muda. Mostra a imagem da destruição das flores acontecendo, no desejo de descobrir o não visto, ainda que, para isso, seja necessário restaurar o movimento em sentido contrário àquele em que a ação aconteceu. A edição das imagens construiu as bases para gerar outro acontecimento no tempo do vídeo, restaurando as relações entre a produção e a destruição das cerâmicas, pois na mesma imagem, podemos ver o destruir, quando as peças saltam se afastando da máquina; e o criar, quando as peças se aproximam da máquina, e numa visão mais atenta, a máquina é que as está produzindo, em vez de quebrando. A magia da imagem que agora produz cerâmicas no movimento da volta no tempo deixa-nos a imaginar o que seria este antes do depois, deslocados no tempo do registro. Como diz Deleuze, “uma apresentação direta do tempo não implica a parada de movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante” (DELEUZE, 2007, p. 50). Na imagem em movimento do instante de passagem, não é o movimento zero ou acelerado que conta, mas, sim, “as anomalias de movimento que se tornaram o essencial, em vez de serem acidentais ou eventuais” (*ibidem*, p. 158).

---

²⁰ Disponível em: < <http://vimeo.com/11627657>>. Acesso em: 26 out. 2010.

Vemos aqui o registro passar da documentação à experimentação, criando a noção de que há outras formas de ver o já feito: olhando para o passado e interpretando-o, transformando-o e constituindo outro devir. Desta forma, a edição do vídeo *instantes de passagem* possibilitou rearticular a produção de outros sentidos ao acontecimento registrado.

VÍDEOS – *WEB specific* – Instantes de passagem na Internet, 2010.

INSTANTES DE PASSAGEM na internet

Fig. 82 – Cena de vídeo: “Instantes de Passagem na Internet”. Duração 1 min. Início das postagens: 25 de maio 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DcLNvnwCbdQ>>. Acesso em: 28 set. 2010.

Buscando integrar o conceito de Enterro e o uso do material registrado, os vídeos *instantes de passagem na internet* trabalham uma única imagem em interação específica com o lugar que ocupa. Estes vídeos partiram, inicialmente, da fotografia que registrou o evento anterior para produzir o movimento que vai do interior da imagem (*zoom*) ao lugar que supostamente a visualizamos, com a duração de 1 minuto. Após uma semana na Internet, o vídeo foi registrado fotograficamente na tela do *Youtube*²¹, local onde foi postado, e então, um próximo vídeo incorpora a imagem registrada ao movimento anterior.

²¹ Principal canal de divulgação de vídeos da Internet. O *Youtube* tem 5 anos de existência.

Fig. 83 – Cena de Vídeo “Instantes de Passagem na Internet” (150). Duração : 1min
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BJNTRfQ-ziw>>. Acesso em: 28 set. 2010.

O número de visualizações do vídeo que aparece no registro da Internet será o número de imagens que, “coladas” lado a lado, formarão outra imagem em um único plano, para ser editado sob o mesmo movimento, do interior para o exterior da imagem, na duração de 1 minuto. Semana a semana, estão sendo produzidos registros que novamente dão origem a outro vídeo, editado da mesma maneira. Assim, as imagens vão se transformando pelos registros que marcam o “tempo” em que estas estão em divulgação na Internet, e neste sentido, o registro é parte constitutiva da obra, ao mesmo tempo em que é registro do processo. O registro do vídeo na internet permite que este se cole ao tempo-espço do Youtube, a ponto de ele se tornar o contexto, um *site/time-specific*, ou um *Web-specific*, incorporando em si também as imagens que, naquele momento, estão presentes no lugar-página da internet. A cada acesso, esse todo se modifica, pois a página onde o vídeo aparece forma constantemente novos *links* de acessos com o espaço ocupado.

Fig. 84 – Cena de vídeo : “Instantes de Passagem na Internet” (255). Duração: 1 min.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_z1dEcyxaZM>. Acesso em: 09 set. 2010.

As repetições destas edições dos vídeos postagens e acessos estão gerando diferentes visualizações em continuidade dentro de um espaço-tempo específico. Em razão disso, não há um vídeo único, mas muitos em um, de modo que cada um pode conter o todo em si. Acessar este endereço na Internet é participar da geração do próximo vídeo, reforçando a crença de participação que este ambiente deflagra, mas é também, levar em conta o fato de que toda imagem requer uma tecnologia de produção ao menos, e, por vezes, de recepção. As expectativas que os vídeos criam junto à Internet constroem crenças de visibilidades, mas, com o decorrer do tempo, estes podem construir uma história bem diferente do

posicionamento inicial. Ou seja, no tempo que o vídeo interage com este meio, pode causar mudanças à forma como vemos o tempo-espaço da Internet em relação à obra, já que esta não se apresenta passiva em relação ao espaço em que aparece.

Então, se por um lado, insistir neste transformar-se junto ao local pode levar ao desgaste do efeito do vídeo, por outro lado, cada refazer busca mobilizar um outro modo de vê-lo, sob a mesma forma de acesso, mas em um cenário público²² que potencialmente é sempre diferente. Sob esta visão, estes vídeos tornaram-se mais uma forma de experimentar as possibilidades de reconfigurar a apresentação pública dos registros do evento Enterro na Avenida Paulista, remetendo simultaneamente às condições em que hoje nos movemos, mediados pelo computador.

O registro do número de exposições do vídeo joga com o caráter quantitativo dos acessos como um item de valor, para transformar exatamente este item em um agregado de conformação à imagem; ou seja, o valor de exposição que agora se tornou um valor de culto²³ converte-se aqui em um valor de mudança. E, se percebemos que o fato de observar o evento pode modificá-lo, percebemos que o efeito de ser observado corporifica o acontecimento e, também, que neste meio, o observador é parte do mundo observado, pois toda observação é “tanto uma onda em direção ao futuro, quanto uma onda em direção ao passado”, conectando eventos (WOLF, 2006, p. 155). Ou ainda, conforme Aumont (2010), na Internet, é essencial que se distinga as formas de olhar, mesmo que esta seja a maior dificuldade no acesso a este meio, uma vez que tende a colocar todas as diferenças no mesmo nível.

Assim, os vídeos *web-specific* buscam, através de repetição, impor-se e diferenciar-se, estabelecendo vínculos com as características que nos lembram como os materiais reagem quando agimos sobre eles, modificando-os a cada acesso. A forma como o vídeo se modifica na Internet parece deixar marcas na tela e, com isso, romper com a passividade da ocupação pelos limites do *site*, do acesso, construindo para si outras possibilidades de corporificação e presentificação. Ao inserir esse trabalho na Internet, percebemos a retomada a um trabalho modelado, como se este voltasse a constituir um corpo em mudança, insistindo na produção de marcas às nossas ações (acessos) e possíveis de serem visualizadas “em transformação”, também na internet. Ainda hoje, esse é um trabalho em processo de construção.

---

²² Designamos aqui a Internet como meio público, dada as características de ser um domínio público, aberto, sem hierarquias, descentralizado de trânsito, em que pode haver encontros de pessoas com mesmos interesses.

²³ Dubois (2009, informação verbal) nos diz: quanto mais a imagem se expõe, mais adquire valor de culto.

Pretendemos, ao par dessa capacidade, que a manipulação dos registros não somente possa criar outras histórias, atualizando e redescobrimos os eventos dos Enterros na Avenida, mas que possa criar outros eventos Enterros, interpretando-o através de diferentes procedimentos de usos da imagem. Dentro deste contexto, o “registro não se restringe à função de proteger a obra contra a ‘devastação do tempo’ num material ou mídia durável, nem pertence ao acontecimento artístico porque torna ‘eterno’ algum evento efêmero à beira da morte”; os registros colocam em cheque seu próprio sentido de ser, ao reforçar a noção material de, como arte, jamais extinguir em seu potencial de mudança, e estarem sempre mudando (COSTA, 2009, p. 91). Conforme Costa “o sempre, ou seja, a permanência pertence à arte como virtualidade potencial de suas próprias mudanças impermanentes” (ibidem, p. 91). Assim, ao apresentar as peças cerâmicas sob outro ponto de vista, abrem-se reflexões sobre o que é o registro e o trabalho, o que foi o evento e o que permanece alterando-se continuamente. Pelos registros, podemos interpretar e recriar o contexto, buscando atualizar o acontecimento. Logo, acreditamos que existem as imagens-registro que, reinterpretadas, constituem outro acontecimento em si, a ponto de suscitar o interesse nelas próprias como lugar da arte acontecendo.

Fig. 85– Projeto para instalação de bloco de terra na calçada da Avenida Paulista.
Cubo: 1,30 cm X 35 cm X 35 cm

Pensando também, em realizar uma intervenção na calçada da Avenida Paulista, em frente à Casa das Rosas, projetamos um bloco de terra a mostrar o que não se tem mais acesso visual: o registro do que ali aconteceu (foto no plano central) e as flores de cerâmica Enterradas (presentes abaixo da foto). O bloco fica na calçada durante um curto período, desempenha a performance de um monumento - arqueológico e poético. O efeito performance está no seu caráter inusitado, no bloco maciço de terra que pode ir se transformando. Sua forma sugere a fotografia tridimensional de um acontecimento que se confunde entre pertencer ao passado e permanecer presente (inacessível) no subterrâneo sobre o qual transitamos, a ignorar o passado. O concreto, a fotografia e a cerâmica são técnicas que “congelam”, mantêm determinadas formas no tempo, enquanto a terra, que é a base do bloco, está a se transformar (secar) durante o período de exposição. O fato de o cubo ser feito de terra, material com o qual as flores foram modeladas, estabelece uma relação imaginária de regresso à origem material e ao solo inicial, que está abaixo da calçada.

Capítulo III -
ENTERROS DA IMAGEM-DOCUMENTO:
AÇÕES DE PARTICIPANTES (2008-2010)

3.1 – Abertura da proposta a participantes

A participação só se manifesta quando se instaura um elemento efetivo no sentido de uma aproximação psicológica, tanto consciente quanto inconsciente. Dessa forma, participação implica comunicação, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro (GLUSBERG, 2007, p. 84).

A abertura do trabalho para participações deu-se quando este projeto já havia realizado a seleção do “instante de passagem”, possibilitando que esta imagem se tornasse o documento a representar os Enterros das cerâmicas na Avenida Paulista em outros diferentes eventos. Mas, estranhamente, agora era esta imagem-documento que sugeria outra ação, “desafiando” ser Enterrada novamente sob outras circunstâncias. Se esta imagem representa o evento anterior, de alguma forma aquele evento persiste nesta fotografia, ou seja, em uma imagem com características de objeto manipulável. Agir novamente sobre esta imagem do evento que havia transformado o objeto anterior, se liga agora ao prazer de quem pode se reencontrar com o Enterro para poder ressignificar a ele. Enterrar a imagem, agir sobre esta, é voltar a viver aquele momento, buscando nesta repetição recuperar o entendimento do que ocorreu no instante em que supostamente esta imagem nasceu. É, sobretudo, propor para a imagem-documento, que pretende representar o evento anterior, que ela também sofra a mesma ação, não passe ilesa e segure as consequências de tal pretensão, já que é a que se acredita durar para contar sobre a experiência ocorrida com as cerâmicas na Avenida Paulista.

Nesse momento, o artista viu-se na necessidade de procurar interlocutores para levar a experiência de Enterro da imagem, a repetir-se no contexto coletivo. Problemática que envolveu criar uma estratégia para a ação existir além do espaço-tempo ocupado pelo artista, na forma de uma abertura à intervenção do outro, operando no limite entre o que a proposta já manifesta e o que pode vir a ser. Se Enterrar a cerâmica foi um envolvimento com os riscos da experiência, abrir para participantes amplia estes riscos, transgredindo o fazer da obra enquanto esta está em construção, pois não se sabe quem participará, nem o que esperar destas participações em um terreno que se encontra aberto a outras possibilidades de produção. É o momento em que a obra torna-se desconhecida e o artista não a controla, ela passou a ocupar um âmbito fora do espaço-tempo alcançado pelo indivíduo. Assim, o projeto foi se tornando “vivo”, potencialmente em mudança e em movimento, já circulando entre interpretações de diferentes pessoas, enquanto ainda estava se constituindo em processo.

3.1.1 – Mensagem enviada por *e-mail*

Este foi o momento em que se elaborou um texto explicativo do Enterro ocorrido e deu-se início ao envio de mensagens por *e-mail*, convidando participantes à realização de outro Enterro da imagem-documento da ação do Enterro anterior. A mensagem continha instruções e a imagem-documento a ser Enterrada, indicando que o participante poderia criar outra ação de “enterro” sob livre interpretação. Salientava também a importância de a ação ser registrada, de forma a mostrar a imagem-documento da ação anterior passando por uma transformação em sua forma de acesso.

O texto da mensagem oferece a instrução sobre algo simples, deixando espaço para a interpretação do que lhe é apresentado. Indica que a imagem que irá sofrer a ação é a foto do evento anterior, e a ação do participante precisa ser documentada para posteriormente ser reenviada ao endereço de contato. Na intenção de situar os participantes na proposta, também se apresenta o que já aconteceu, onde e quando, esclarecendo o fato de que este evento não mais poderá ocorrer, pois aconteceu em um momento único em que a calçada da principal Avenida do País estava sendo reformada. As informações do evento anterior demonstram a trajetória que o trabalho está construindo, dando noção de que ao integrar-se a este projeto, integra-se também aquele tempo, saindo de um tempo cronológico para um tempo indefinidamente recuperável. As informações anteriores se fazem necessárias para situar a imagem-documento no contexto em que foi registrada. Assim, a possibilidade de cada ação poder voltar no tempo se soma ao presente em que o participante realiza o Enterro e acaba instituindo ali um desejo de futuro que impõe mudanças ao projeto. Cada participante escolhe a forma como vai realizar a ação, o Enterro é a interpretação de uma transformação acontecendo.

[« Voltar para Caixa de entrada](#)
[Arquivar](#)
[Denunciar spam](#)
[Excluir](#)
[Mover para ▼](#)
[Marcadores ▼](#)
[Mais ações ▼](#)

Projeto - arte Entrada | X

[★ Rebeca Stumm](#)
[mostrar detalhes](#) 09:42 (0 minutos atrás)
 [Responder](#)

Convite

Pessoas que estão em diferentes lugares realizam uma ação e, com isso, participam do projeto *in progress*: Enterros da imagem.

A primeira ação-enterro aconteceu no momento em que a avenida Paulista estava tendo suas calçadas reconstruídas e o seu chão-terra estava exposto (2007-2008).

Localização dos “enterros” realizados: calçada em frente ao Instituto Itaú Cultural, Casa das Rosas, SESC Av. Paulista, Metrô Brigadeiro e MASP (Museu de Arte de São Paulo).

Obra enterrada foi exposta em 2003 e é de materialidade cerâmica (contém a ideia de resistência ao próprio enterro).

Agora, uma imagem-documento destes eventos-enterros está sendo enviada pela internet, convidando para a produção de um novo evento vinculado ao anterior.

A ação do participante:

realizar e documentar o “enterro” da imagem, que documenta o evento-anterior,

marcando os lugares e datas da ação.

- 1- Imprimir a imagem (registro) aqui enviada em tamanho qualquer, importa que se possa reconhecê-la na documentação do evento.
- 2- Fotografar ou filmar a ação de “enterrar” a imagem (anexa).
- 3- Reenviar as fotos do momento-evento produzido, com anotações da data, local e observações.

“Enterrar” é um conceito de livre interpretação. Cada local, cada vivência requer uma estratégia. Você decide o formato.

Contato para envio dos registros do evento realizado.

---

2 anexos — [Baixar todos os anexos](#)

durante enterro masp.jpg
152K [Visualizar](#) [Baixar](#)

English- instructions (res) cópia.rtf
4K [Exibir como HTML](#) [Baixar](#)

[Responder](#)
[Encaminhar](#)

Quadro 01 - Carta-convite enviada por *e-mail* a participantes (anexa: carta-convite em inglês). Nesta carta temos presente as opções: voltar, arquivar, excluir, responder, encaminhar e outras, que se fazem aqui importantes para este diálogo com o participante acostumado com as ferramentas do seu e-mail pessoal. Portanto, a carta-convite aparece para cada participante na configuração do seu e-mail e pode diferenciar-se desta, que aqui é apresentada.

No ato de leitura da mensagem, o trabalho se situa na rede²⁴, configurando a ideia da necessidade de presença de alguém que o acesse. Cada pessoa, ao abrir o *e-mail*, tem contato com a proposta, isso coloca a arte, o lugar, o tempo e a presença como questões não definidas e abertas. É comum hoje recebermos mensagens (via Internet²⁵) em que se constrói por imagem a substituição da visita real a algum lugar. Nosso corpo pensa o espaço da imagem com equivalência ao percebido real. Na impossibilidade de estar em todos os lugares, criamos ferramentas que nos transportam, com isso, começamos a contar com a sensação de presença mesmo a distância, com possibilidades de contatos e negociações de sentidos de envolvimento com diferentes pessoas, em uma rede imaginária entre os espaços reais e virtuais.

A respeito do lugar ocupado pela imagem em trânsito na Internet, encontramos em Paul Virilio (1993) uma comparação entre os acessos aos espaços públicos e os acessos permitidos por portas e janelas. Um permite a passagem do corpo e o outro apenas a passagem da visão, sem assumir riscos físicos. Com a Internet, vemos a possibilidade de penetrar na tela e modificar a imagem, obrigando a uma redefinição da noção clássica do espaço público da arte. Imagem e instrução se adaptam a este espaço da Internet, permitindo o contato artista-participante direto, sem a utilização de um “meio institucional” para divulgar o trabalho. O artista divulga a ideia de seu projeto, criando uma comunidade, e é esta a vitalidade simbólica de tais práticas: agir como se não estivesse sozinho, tomando partido da desterritorialidade desse espaço fluído, sem barreiras para trocas sociais.

Com os lugares articulados em redes, convivemos com contatos simultâneos entre pessoas distantes, que são consideradas como presentes, e isso caracteriza um ambiente essencial para trocas. Consideramos a diminuição das distâncias a principal contribuição do uso da Internet nesta proposta, que acabou por depositar no participante a decisão de agir de acordo com a sua disponibilidade. Conforme Kerckhove (2008, informação verbal), “Internet é a mensagem que você coloca na garrafa, vai em doses pequenas (desde que pertinentes) para receber as respostas além dos muros”. Ainda assim, o problema continua sendo encontrar as

---

²⁴ A Internet é um destes “circuitos midiáticos (...) por onde trafegam as mídias e onde os dados são armazenados, processados e distribuídos pelas redes de comunicação. São como zonas de trânsito favorecendo linguagens compartilhadas e misturas entre diferentes meios” (MELLO, 2008, p. 199).

²⁵ O espaço cibernético é um espaço de ligações atravessado por fluxos que transportam mensagens, palavras, imagens e sons com a rapidez cujo nome em linguagem computacional é “tempo real” (CAUQUELIN, 2008, p. 169).

peessoas que têm as respostas que buscamos. A proposta chega até o participante sem precisar desligar-se do processo que o artista dá continuidade, estabelecendo a ubiquidade das ações, enquanto o âmbito espacial do Projeto se estende, rompendo com as fronteiras da prática e dando velocidade às suas mudanças, antes mesmo de uma apresentação pública formal. Com a Internet, este projeto quebrou obstáculos físicos de distâncias temporais e espaciais, eliminando diferenças entre o próximo e o distante, prolongando a duração da visibilidade do processo acontecendo, pois imaginamos as fotos se reproduzindo infinitamente na memória de outros computadores ou sendo virtualmente Enterradas quando deletadas. Mas se, no ato da fala-mensagem, podemos fundar um lugar, articular espaços e organizá-los movendo fronteiras, a cada acesso à rede, estamos reconfigurando as presenças, pondo a arte a se deslocar no tempo e espaço, provocando sua redefinição em relação à realidade.

Assim, a Internet se tornou também um lugar para o artista acompanhar trabalhos em processo, que acontecem em diálogo aberto. Um espaço que pode se apresentar sem características definitivas, estabelecido no sentido relacional, como aconteceu com a escrita do texto de instrução, quando esta foi sendo elaborada na medida em que estabelecia os primeiros diálogos com participantes. Danto (2005) menciona que o título e as palavras podem indicar uma direção para a interpretação e abrir espaço para a contemplação diferenciada, provocando o olhar não neutro e interpretativo, próprio da arte. Sendo assim, a instrução teve de ser elaborada de forma cuidadosa para não “fechar” o trabalho com limitações e não interferir além do necessário na interpretação do participante. Este é um risco que a proposta enfrentou no intuito de prolongar a dialética entre obra e a comunicação com o outro. Afinal, sabemos que toda a escrita implica algo que não pode ser dito e a linguagem da arte caracteriza-se por permitir diferentes interpretações. Ciente disso, o texto da instrução procurou se construir em um espaço “estranho”, entre uma comunicação clara/objetiva (solicitada pelos participantes) e uma comunicação aberta a interpretações, coerente com a ambiguidade da arte. Tal tentativa é buscada, sobretudo, quando optamos por escrever “enterrar” entre aspas, considerando que cada pessoa poderia ter uma indução própria para realização da ação: “enterro”. Aqui as “trapaças”, “piratarias” e desvios são tidos como colaborativos com a abertura para outros caminhos, tornam o projeto “vivo” e integrado à realidade que não controlamos. Conforme Baudrillard (1976), todas as interpretações sempre conduzem o poético a uma operação de desvio no processo de reconhecimento dos códigos simbólicos da realidade. Nicolas Bourriaud (2007) concorda, acrescentando ainda que o ato de ler, de contemplar uma obra de arte ou de olhar um filme significa também saber desvia-los. É

quando o uso, a troca e o diálogo com os códigos sociais podem desempenhar papel de corrupção, mas também de construção de novas enunciações de linguagem.

3.1.2 – Experiências de outros artistas em projetos com participantes.

Como exemplos de outros artistas que trabalharam com participantes em seus projetos, temos, no Brasil, Ricardo Basbaum (2008), que, desde 1994, realiza uma experiência envolvendo participantes. Em seu trabalho *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, Basbaum dispõe peças às pessoas, que, durante um tempo, documentam sua relação com este objeto. A peça retorna ao artista para ser repassada novamente a outras pessoas. O autor defende que cabe ao artista a elaboração do “diagrama”, uma espécie de estratégia de documentação gráfica, que se constrói à medida que seu objeto se relaciona com diferentes pessoas, lugares e situações. O diagrama surge como possibilidade de construir um tipo de espaço próprio, registro de passagens, encadeando a série de implicações que constituem o fluxo, a rede de envolvimento, criando uma metamorfose e indicando o local e momento específico da relação. Ele comenta: “agora, o objeto torna-se obra de arte quando desdobra-se (e redobra-se) em ‘maquinismos autopoieticos’, isto é, potencializa suas propriedades plásticas no sentido de construir uma presença sempre renovada, a partir da constituição de uma dimensão espaço-temporal própria” (BASBAUM, 2007, p. 101).

Conforme Kátia Maciel (*in* COSTA, 2009, p. 143), a ideia de participação na obra surgiu no Brasil com o movimento neoconcreto em 1959, quando artistas pensaram em aproximar arte e vida. Oiticica estava entre os artistas que desejavam transformar os processos da arte em sensações de vida, implicando diretamente novas percepções ao participante, mobilizando-o e transformando-o. Ainda sobre o trabalho de Basbaum, Kátia Maciel (*ibidem* p. 145) fala que sua estratégia é simultaneamente aberta e fechada, com atualização em tempo real do sistema, ou seja, o registro e seus fluxos constituem a obra, que, assim, não é definida pelo artista, nem pelo sujeito implicado, mas pela relação entre estes sujeitos.

Figs. 86 e 87 - Trabalho que Ricardo Basbaum desenvolve desde 1994:
texto de instrução e imagens de ações dos participantes.

Outra artista brasileira a realizar um projeto com participantes é Rosângela Rennó. Neste trabalho, a artista planejou as ações e contou com a participação de fotógrafos amigos. Cada participante escolheu uma câmera analógica de propriedade da artista, fabricadas em um período que vai do início do século XX até a década de 1980. Todos deveriam fotografar o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Depois das fotos realizadas, as imagens foram editadas e expostas junto das câmeras, que tiveram suas lentes lacradas com tintas. Simbolicamente, cada equipamento registrou sua última foto com a imagem do monumento que, por sua vez, também está ameaçado de virar patrimônio. Segundo Rosângela (2006),

o Cristo foi escolhido porque provavelmente é um dos marcos turísticos mais fotografados no Brasil, e os herdeiros do escultor Paul Landowski, artista que modelou o rosto e os braços do Cristo Redentor, têm procurado cobrar direitos autorais pela reprodução de caráter comercial da obra.

Fig. 88 - Rosângela Rennó, artista brasileira que trabalhou com participantes fotografando o Cristo Redentor. Exposição em 2006: *A última foto*. São Paulo, Galeria Vermelho. Foto do participante Pedro Vasques e máquina fotográfica com sua última foto, antes de ser lacrada.

A proposta de Rennó se relaciona a esta poética, sobretudo por colocar-se no limiar entre acabar e recomeçar algo pelo próprio processo. Aqui, o último contato está posto em relação à ferramenta e, potencialmente, sobre a imagem pública, presente nas fotografias realizadas pelos participantes. Isso transforma a imagem do Cristo em uma imagem-monumento e documento de uma arte que marca o tempo, com a impossibilidade de sua repetição dada pelo Enterro do equipamento de registro. As diferentes interpretações criadas pelos participantes ampliam as formas de acesso que temos a este monumento, nos levando a repensá-lo como imagem que se pretende viva entre diferentes tempos. Barthes (1984, p. 139) nos fala que a fotografia ocupou o lugar do monumento pelo testemunho natural “daquilo que

foi”. Equipara a fotografia a um monumento móvel. A história pode ser inventada, mas a fotografia se pretendia um testemunho seguro, um instante perpétuo. Esta é a intimidade do instante fotográfico com a morte, ligado à pausa do tempo, que passa de uma só vez, um tempo petrificado, do movimento à imobilidade.

Mas a prática de abrir espaço para as participações nas obras artísticas vem ocorrendo desde a arte Conceitual e o Movimento Fluxus²⁶, com artistas que ecoam a frase de Beuys: “Qualquer pessoa é um artista” (*apud* WALL, 2003, p. 240). Beuys afirmava que a realização das obras era mais da ordem do sensível e, com isso, conseguiu aproximar a arte das pessoas. Sol Le Witt produziu obras com participantes na década de 1970 e, desde 1993, o Grupo Do it²⁷ organiza participações em obras por instrução de artistas na Internet.

Sol LeWitt (*apud* LIPPARD, 2004) deixou importantes reflexões sobre sua experiência artística com participantes a partir da realização de desenhos que poderiam ser executados por outras pessoas, com base em informações específicas, permitindo infinitas variações. Em 1970, realizando desenhos, considerou que, no diálogo com participantes, não há um traço mais importante que o outro. Ressaltou que se formos observar só os traços, não veremos o sentido da obra. Com as mesmas instruções, cada participante poderia chegar a formas diferentes e o artista deveria aceitar diversas interpretações de seu plano, pois, como ação, ninguém pode fazer duas vezes a mesma coisa. Para Sol LeWitt (*ibidem*), o desenho ficava sendo a arte do artista, com a condição de que não tivesse sido violado o planejamento do seu trabalho. Se isso acontecesse, a obra do participante se converteria em uma paródia da ideia original planejada pelo artista. Portanto, ele refletiu sobre a construção livre, mas não deixou de definir o papel da autoria nesse processo, esclarecendo que a participação está condicionada a um planejamento do artista, de forma a preservar as potências estéticas que o

---

²⁶ Final dos anos 1950, as primeiras experiências do grupo Fluxus exploram noções de ambiente, performances e evento único. O ano de 1950 seria a data de nascimento do *Happening*. John Cage, com suas ideias de acaso e indeterminação, indicava momentos de ação, quietude e silêncio aos participantes. Antes disso, ainda podemos encontrar vestígios de participações nas serestas futuristas e dadaístas. Entre os nomes dados aos eventos realizados pelos artistas, encontramos: em Kaprow - *Happening*, Oldenburg - *Performance*, Brecht - *event* e Beuys - *aktion* (GLUSBERG, 2007 p. 33).

²⁷ Do-it (*do it: the exhibition between actualization and virtualization, repetition and difference*) (*ibidem*). O grupo utiliza os conceitos “atualização”, “diferença” e “repetição”, que também aqui são considerados importantes para a construção do pensamento acerca da repetição da ação. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html> Acesso em: 12 abril 2009.

trabalho constrói²⁸.

Dessa forma, aberta e com instruções simples, a participação em projetos artísticos torna-se cada vez mais frequente, encontrando na Internet um espaço de contato com possibilidades de construção, entre virtualidades e atualizações de algo que está em transformação. As participações ampliam-se também à medida que cresce a confiança e o interesse em algo comum, visto que se trata de uma contribuição com potencial de modificar e produzir diferentes aspectos para o trabalho em curso. O participante é chamado a usar o que já aprendeu com a lógica do registro (fotográfico e vídeo) e o acesso à internet, para planejar o evento relacionado às possibilidades de sua documentação. Assim, operando com diferentes contextos, percebemos que a transformação prática da arte pode levar à transformação das práticas tanto dos artistas quanto de sua audiência. O participante guarda consigo o potencial de espectador que interpreta a proposta e de produtor de outra imagem, oscilando entre testemunha, autor, associado, convidado, coprodutor e protagonista. Nesta proposta, tanto o participante constrói a imagem do Enterro, quanto a imagem o constrói. Da mesma forma, o registro da ação não substitui a ação, não é a ação, ele denota a ação. O registro nos leva à percepção do Enterro por uma interpretação que fazemos na relação que estabelecemos com a proposta do artista, situando-se dentro da proposta. Pois aqui, o participante tem de agir e de alguma forma Enterrar a imagem-documento, interferindo na sua realidade e no processo que está em curso. Então, cada autor-participante está presente na recepção (desenterro da imagem da Internet) e na produção de outro Enterro, vivenciando os deslocamentos e acasos que se apresentam na produção de outras imagens-registros.

Nesta relação de envolvimento com outras pessoas na mesma proposta, enfrentamos a forte e inseparável contextualização desta prática artística com o contexto atual de produção e de estímulos à expressão pessoal amplamente veiculada na mídia. De acordo com Jacques Aumont (2007), “não faz mais sentido falar em autor, essa noção se tornou inútil, (...) assim como é paradoxal exercer este olhar para o indivíduo, mesmo depois da arte ter se afastado dessa noção”. Aumont salienta que o limite da produção é a interpretação como expressão individual, e que hoje, com as novas tecnologias e os *blogs* na Internet, todas as pessoas têm demonstrado ânsia por se expressar, apresentando-se como um pequeno autor, conseguindo ter sua expressão pessoal legitimada, mesmo sabendo que a ideia que se faz do indivíduo na

---

²⁸ Uma exposição em Homenagem a Sol LeWitt organizada pelo MASS MoCA and Cabinet (Nova York, janeiro de 2011), sob curadoria de Regine Basha, retoma as ideias de LeWitt e possibilita agora, que este projeto-Enterros torne-se também participante entre trabalhos de outros artistas participantes (mais informações em ANEXO G).

internet pode ser superficial e não diferenciada das muitas que lá estão.

Ciente disso, o projeto sem dúvida convoca a pensar nos modos de expressão individual que hoje utilizamos, procurando, no contato realizado por *e-mail*, guardar a possibilidade de diálogos diretos com o participante, entendendo que, assim, poderá estar o artista a fomentar interrogações e desejos de mudança. Pois este contágio foi capaz de afetar poeticamente alguém distante, levando-o a elaborar um acontecimento que vai de um a outro indivíduo, na sua sensível e incalculável forma de os sujeitos se deixarem modificar pela construção de sentidos que a experiência pode provocar. E, se este compartilhar envolve a repetição dos mesmos códigos utilizados antes pelo artista na ação de Enterro e registro, então este mesmo compartilhar também será capaz de nos levar a reprocessar os limites da proposta ao agir de forma semelhante sobre a imagem, marcando diferenças. Com as participações, a proposta leva a percepção da arte a espaços ampliados de produção, envolvendo materialidades/imagens e transformações de sentidos, comportando um trabalho que pode ser repetido, mas que, nem por isso, será o mesmo, será sempre passado, com possibilidades de futuro.

3.2 – Imagem-documento

Quadro 02- imagem-documento.

O presente esquema pretende abrir a reflexão sobre a fotografia produzida como documento da ação de Enterro, que, ao ser enviada para diferentes pessoas, potencializa atualizações dessa imagem em outros contextos. Tratamos aqui da imagem-documento, enviada por *e-mail* para convidar participantes a realizarem o Enterro dessa imagem-objeto de forma interpretativa. Sendo assim, no movimento de recepção e interpretação dessa fotografia, pode acontecer o olhar ativo que desencava e descobre o registro de outro tempo, de forma a estabelecer o resgate do que foi, para construir o que será.

Se tomarmos a aproximação à imagem-documento pensando nas referências teóricas da imagem, encontramos que esta esteve, desde o seu nascimento, ligada à ideia de morte,

²⁹ DOCUMENTO - Os materiais da memória coletiva e da história podem se apresentar em forma de documentos ou monumentos. O monumento liga-se ao poder de perpetuar um legado da memória coletiva e reenviar a testemunhos de outros. O documento provém de *docere* (ensinar), evoluiu para "prova", como um triunfo do documento sobre o monumento, chegando hoje à ampliação das formas de documentos para textos, sons, imagens etc. Enquanto o monumento está em relação à elevação do referencial, o documento está em relação à comunicação do referencial (GERALDO *in* COSTA, 2009, pp. 67e 68).

“Documentos podem ser usados tanto para atestar a autenticidade de uma obra quanto para auxiliar na compreensão de como ela foi construída ou apresentada, podem contar quais processos participam de sua concepção e de sua realização, como foi pensada por seu autor e também o modo como foi recebida” (FERVENZA *in* COSTA, 2009, p. 47).

pela prática da reprodução do rosto dos defuntos, a fim de prolongar a vida destes. Nesta mesma prática, era comum melhorar a cópia do morto em relação a sua aparência original, considerando que este deveria se eternizar na sua melhor forma (DEBRAY, 1994). Cópia melhor que o original: já estava lançada a interferência interpretativa sobre a imagem, baseada no referente. A imagem nasceu, assim, da necessidade de atestar o triunfo da vida sobre a morte, com isso, trazia para o presente o ausente, ligando-se ao sentimento nostálgico de perda, à relação entre o visível e o invisível, entre o temível e o tranquilizador (DEBRAY, 1994). Aí começava o caráter documental para o que poderia ter tido fim e que, através da imagem, ganhava continuidade sob outra forma, capaz de atestar a forma anterior. Pensar a imagem no instante em que se encontra no limiar de desaparecer enquanto objeto visível faz nosso desejo substituí-la, formando outra imagem como potência de continuidade. Assim se deu o registro do Enterro, como o instante em que somos olhados pela perda, ameaçados de perder a nós mesmos. Encontramos aí o que há de mortal na repetição, saga interminável da alegoria sexual, a passagem pela destruição para propor a arte como possibilidade de recomeço por outros participantes.

Jeff Wall (1999) nos diz que uma imagem pode ser feita pela câmera, mas uma representação deve ser realizada de uma maneira que siga os critérios que foram desenvolvidos ao longo do tempo, os quais continuam mudando sem cessar. Tais critérios de representação procedem do passado, mas não estão limitados a este; o importante é que estão baseados em critérios estéticos e nunca técnicos. Sem definitivas concepções, compreendemos que a fotografia parece raptar para si toda esta complexidade própria da imagem e da arte, manifestando seu potencial de ser e não ser algo ao mesmo tempo. E é para esta que nos direcionamos como imagem-objeto, no potencial de torná-la o elo visual entre artista, participantes e as diferentes ações de Enterros realizadas por estes. Isto significa pensar a problemática que gira em torno desta imagem-registro, evocando reconhecimento com o mundo das representações da arte e, ao mesmo tempo, solicitando interpretação e ação sobre esta imagem. Aí está em jogo, além das informações que temos da imagem, também o que está por trás, onde esta imagem nos leva no universo das representações, para elaborar sua significação. Segundo Dubois (2009, informação verbal), “se conhecemos os dois, o que está na imagem e o que está por trás, temos a imagem como documento”. Mas, se agora propomos construir com a imagem outros nexos relacionados ao contexto em que ela aparece, a fotografia, além de documento, pode atualizar-se com outros sentidos e, assim, atuar em espaços distantes do espaço em que foi produzida. Ainda segundo Dubois (2009, informação

verbal), para compreender uma fotografia, devemos estar atentos ao contexto de sua aparição, aos usos desta imagem, pois ela pode ter sido criada com uma intenção e acabar sendo usada em outra situação³⁰. Então, se aqui o uso da fotografia se propõe a constituir o documento de um evento, a fim de criar relações com outros contextos, inclusive por outras pessoas, isso significa que seu uso pode ainda ser transformado para construir outro devir; este é o potencial que a imagem carrega.

Como objeto, a fotografia possibilita ser manipulada, reproduzida e pode transitar como veículo a propor algo no computador ou impressa. O caráter de objeto pressupõe que a fotografia pode passar de um sujeito ao outro, constituindo-se como uma mediadora social, gerando conflitos e mudanças nestes lugares (LÉVY, 1996, p. 123). Se os objetos ocupam um espaço importante na construção dos sujeitos e nas suas relações com a realidade, quando a imagem existe como objeto, também existe fora de si, em uma trama com outros objetos e pessoas, levando a algo diferente do que é sua matéria, mas que não é diferente do que está dado. Enquanto os objetos circulam, possibilitam reapropriações e interpretações, o mesmo que dizer: enquanto criamos os objetos, eles nos criam, construímos para eles outros usos e sentidos que refletem em nossa relação com a realidade. Foi no intuito de aumentar este alcance de circulação entre as pessoas que os objetos e imagens começaram a se reproduzir, passaram do estado transitório de unidade para operar também na possibilidade de ubiquidade. Por isso, hoje vemos imagens/objetos viajando por diferentes meios, prontos a sofrer inversão completa da dimensão na qual foram fabricados, realizando os movimentos que o sujeito gostaria de poder fazer no mundo.

Flusser (2002) considerou que a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial, cujo valor se transferiu do objeto para a informação e que hoje pode inclusive transmitir informações a outros objetos. Segundo o autor, não é quem possui a fotografia que tem poder sobre ela, mas, sim, quem programa as informações e as distribui. Na fotografia, temos a presença, o valor documental, o índice de uma realidade e a possibilidade de multiplicação que os demais objetos não têm. Quando está em um meio aberto e diversificado como a Internet, a fotografia oferece ainda um intenso potencial para trocas e divulgações, podendo adquirir seu aspecto material de diferentes maneiras, transmitindo-se como informação e como objeto em si.

---

³⁰ Dubois (2009, informação verbal) exemplifica: uma fotografia que é criada com fins jornalísticos pode desenvolver seu uso no contexto da arte (ou em outro contexto). A fotografia pode mudar seu uso, diferenciando-se da finalidade com que foi produzida.

Ao enviarmos a imagem-documento por *e-mail*, o trânsito da fotografia na tela do computador ou sendo impressa já provoca sua atualização: para cada participante, é uma, vinculando-se a um equipamento, espaço e tempo aos quais o artista não tem acesso. O participante já interage visualizando, imaginando e optando por imprimir (ou não) a imagem. A fotografia não está presa às noções de suporte fixo, pode aparecer/desaparecer na tela dos computadores, produzindo em quem a vê a experiência que conduz à potência da obra. Nessa perspectiva, Soulages (2007) afirma que a fotografia se realiza em dois momentos: na fabricação e na recepção. Recepção é também refabricação: o participante refaz a imagem na impressão, que não tem mais as mesmas dimensões, cores e grãos que tinha quando vista na tela do computador. Cada recepção é um desenterro da imagem produzida em uma realidade distante, remetendo à característica que, segundo Barthes³¹ (1984, p. 115), é a característica de referência a outro tempo, que é a ordem fundadora da fotografia. Esse potencial de atualização da imagem faz parte das intenções da proposta, que não poderia deixar de considerar as diferenças acrescentadas na passagem por diferentes meios e aparelhos. A atualização torna o trabalho um gerador de sentidos não fixos, mas em constante redefinição, deslocando-se por entre suportes, corpos e imagens-objetos.

Assim, a poética se dá sintonizada com as condições atuais de incessantes produções de registros e narrativas. Poderíamos dizer que é nestes trânsitos que a fotografia corresponde visualmente ao acontecimento Enterro, e, deste, posso afirmar apenas que existiu, quando o contexto técnico-cultural nos leva inclusive a duvidar da existência de tal evento tal como representado, pois percebo os *pixels* de uma realidade digital facilmente manipulável (COSTA, 2009). Seja como for, há duas realidades: uma ausente, o evento Enterro que existiu ou poderia ter existido, e a realidade matricial da cultura informatizada. Enquanto as novas tecnologias modificam nossa percepção de tempo e espaço, também afetam nossa percepção de corpo, matéria e memória. Desta forma, a poética “Enterros...” constrói um “luto” para o corpo e para as imagens-objetos, jogando com os limites de afetar o outro em diferentes meios. Joga com a potência de presença, percepção e reconstrução, na proposta de construir vivências, insistindo na ação do sujeito sobre a imagem-objeto. Potencializa a realização de diferentes “Enterros...” que virtualizam a transformação e ressignificação da imagem-documento, reconhecendo a densidade-conceitual do que está no objeto e fora dele.

---

³¹ “O que intencionalizo em uma foto (não falamos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia” (BARTHES, 1984, p. 115).

“Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador”. Uma vez ou outra eu falava desse espanto, mas ninguém parecia compartilhá-lo nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci (BARTHES, 1984, p. 11).

Pensando nas referências históricas que fizeram a fotografia ocupar o lugar do objeto, logo nos lembramos dos artistas dos anos 1960, que alargaram a noção de objeto para fenômenos, paisagens e espaços construídos. Antes ainda, já estavam as colagens deslocando as imagens de lugar, provocando um objeto que transita entre códigos e significações. Assim também encontramos o urinol (*ready-made*) de Duchamp como objeto que mudou de ambiente, mantendo-se o mesmo objeto, apenas passou a exigir uma mudança de atitude estética. Danto (2005) nos explica esta potencialidade dos objetos mudarem de significados enquanto continuam os mesmos objetos como um “estranhamento” que se instaura, exigindo um distanciamento psicológico: o objeto é um urinol e não é ao mesmo tempo, são duas atitudes diferentes ao mesmo objeto.

Mas, de início, a fotografia não era vista como uma possibilidade de atualização à obra; este foi um desdobramento que exigiu ver de modos diferentes o mesmo objeto e também como não definitivo em seu estado, possível de sofrer desdobramento no processo, com potencial virtual de assumir força poética dependendo do modo como ocorre seu aparecimento. Logo, a capacidade de reversibilidade dos eventos e objetos em imagens, como uma potência que poderia ser deslocável de lugar, estimulou que os objetos da arte já não tivessem a mesma conformação final, podendo se distanciar da forma de origem. Fomos nos habituando ao contato com esses deslocamentos e, nas percepções atuais da imagem, é possível que a visão nos sugira a presentificação de sensações até mesmo de tato. Como na já citada possibilidade de se produzir escultura com fotografia (p. 47) ou, então, na definição de Bergson para a percepção:

(...) há na matéria algo além, mas não algo diferente, daquilo que é atualmente dado.
(...) Tudo se passará como se deixássemos filtrar a ação real das coisas exteriores para deter e reter delas a ação virtual: essa ação virtual das coisas sobre nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas é propriamente a nossa percepção (BERGSON, 2006b, pp. 75; 272).

Por conseguinte, o objeto é percebido como não limitado a si mesmo, mediante uma poética que o articula com o local de produção, interpretação e pós-produção, sempre vinculado ao contexto em que aparece. Tal lógica nos aproxima do que diz Marcel Broodthaers: “depois de Duchamp, o artista é o autor de uma definição que vem a substituir a dos objetos que escolhe” (*apud* BOURRIAUD, 2007, p. 24, tradução livre). Ou seja, começamos a considerar obra também o potencial de articulações que o artista atribui ao objeto, e por esta ótica, ao repetir as ações de Enterros, provocamos o “limite” de atualização da imagem-documento relativa ao contexto em que aparece e nos aproximamos de torná-la

um objeto que se transforma como uma potência relacional, dentro do universo de definições que a obra instaura.

Então, o que acontece quando a imagem-documento é “jogada” na realidade em que os objetos são compartilhados, divulgados, enviados, deletados, manipulados, destruídos e ressignificados pelas pessoas? Suspeitamos das “finalidades” da obra de arte, mas não sabemos o que fazer quando temos que interferir nela de forma que parece inversa ao construir o objeto, mas que pensa a transformação do acesso a ele. No momento de pensar a situação de Enterro, acontece também o estranhamento acerca do significado que o objeto carrega e do significado que o objeto transforma pela vontade dos participantes. Sabemos que podemos ter diferentes posturas em relação ao mesmo objeto estando este posto como arte, aliás, esta postura depende menos das coisas em si do que das atitudes perante elas, ou melhor, de como nos relacionamos com elas. Danto (2005) nos lembra que o nosso prazer, ao apreciarmos a obra de arte, vem da diferença que estabelecemos entre realidade e fantasia. A consideração do limiar que existe entre esses dois campos pode viabilizar a nossa percepção estética do ato de Enterrar a imagem e perceber que ali há algo além do real, que o liga a uma rede de relações; como se a arte pudesse, além de significar por sua presença, abrir para o diálogo e a discussão, colocando-se também como um objeto transformável, sujeito aos movimentos da interpretação, que se colocam em cada contexto de sua aparição.

3.2.1 – Repetição das ações de Enterros da imagem-documento

Sendo assim, o registro do instante de passagem dado como imagem-documento do acontecimento carrega o potencial de objeto a provocar passagens na realização de outros acontecimentos. Pensando nisso, a imagem-documento foi escolhida para levar o acontecimento-enterro a outros lugares, ser transmitida e, ao mesmo tempo, constituir em si a imagem para onde tudo retorna, reconhecendo nesta o potencial de repetição em diferentes ações. Propomos uma imagem-documento como ponto fixo de uma série de ações, com isso, o trabalho ganhou um passado, um passado que não cessa de se tornar presente, para o qual todas as ações convergem e o qual potencializa a retomada para futuras montagens interpretativas. Cada partida da imagem-documento pode mostrar outra bifurcação, outra interpretação do passado e do devir em potência.

Propomos por meio da imagem-documento um encadeamento de tempos, espaços, interpretações e procedimentos, mediados pelo acesso ao registro do momento Enterro, quando se anunciou o rompimento da linearidade do tempo em curso. Hoje, esta imagem pode ser vista como um arquivo “vivo” em transformação por participantes ativos que atualizam este documento. Lançam mão do estranhamento à ação de Enterro como possibilidade de revisitar o registro e construir a virtualização deste, em outro devir. Deslizamos, assim, em um tempo não cronológico, aberto a muitas interpretações possíveis para outras formas de acesso ao pensamento, sem impor a esta imagem-objeto uma verdade ou um uso absolutos. Pois, Enterradas as imagens, estas parecem não existirem mais na sua forma anterior, é aí então que o próprio repetir das ações abre a cada Enterro uma fenda para o trabalho existir de outros modos, conectando-os de forma imaginária. É desta forma que a repetição da imagem-documento provoca, a cada Enterro, o retorno daquilo que não está condicionado a um devir específico. Com a repetição, esperamos chegar ao descentramento dos modelos de construção do acontecimento e do registro, para romper, transformar e questionar a obra em trânsito por tempos específicos. E, assim, também retiramos o limite de o registro ser visto por um único olhar; multiplicando-o, ele não foge de seu modelo de identidade com o acontecimento anterior, mas busca as bases para se diferenciar, e neste momento, podemos confrontá-lo a construir um percurso que vai além da representação ao evento anterior.

Então, a repetição de Enterros empunhada sobre a imagem-documento está vendo nesta a passagem que não é mais a imagem direta da cerâmica, mas, sim, a imagem construída no momento em que a imagem-cerâmica sofreu a ação. Uma imagem que representa o acesso ao acontecimento em outro tempo e lugar como testemunha do que ocorreu. A repetição compreende, deste modo, o evento Enterro das cerâmicas e o Enterro da imagem, o que está e o que não está propriamente a nossa frente, ou seja, a imagem-obra e a imagem da obra. Mas, enquanto entendemos que este é o potencial da imagem – levar-nos a algum lugar além de si – também entendemos que a imagem contém um mundo em si, com suas problemáticas no contexto que esta encerra. Assim, nos lembramos quando Deleuze dá mérito a Bergson por ter libertado a imagem de seu restrito atributo representativo; para Bergson, imagem é matéria (*apud* PELBART, 2007, p. 28). Ou ainda, quando Schöpke (2009, p.379) nos diz: para Deleuze a representação é incapaz de

levar em conta o singular, o absolutamente único, aquilo que é, por essência, insubstituível. Ela é incapaz de pensar o mundo em sua profundidade máxima, como diferença e acaso. (...) é preciso ultrapassar a representação, é preciso afirmar o descentramento, afirmar a ausência de modelo.

Então, mesmo contando com a imagem como representação de outro evento, também contamos com o que esta constrói com cada contexto e com o que ela é e apresenta, em sua materialidade, dimensões etc. Assim, esta imagem-documento atua como elo entre diferentes tempos, baseada na ação interpretativa que a conecta com o fora do processo em curso. Nessa análise, vemos a repetição envolver a ação e o participante que a executa em uma seleção de momentos de decisão, que, por sua vez, é a potência para afirmar a dessemelhança e o devir. Repetir o Enterro como um tempo que retorna, para permanecer a medida do querer, é propor voltar a realizar o que tiver força de voltar, em movimentos sempre diferentes: que, segundo Deleuze, é na potência da repetição que pode surgir o além do que a proposta é (*apud* PELBART, 2007). Daí que voltar a Enterrar é insistir em reviver a experiência que nos leva ao limite com a própria experiência, quando cada Enterro institui e trás com ele um outro presente e um outro passado interpretado, abrindo potencialmente para um outro devir.

3.3 – Ações de participantes

As repetições de Enterros não se constituem na repetição do mesmo ato, cada ação realizada diferencia-se sempre, e ainda, cada acontecimento aponta para o que poderia estar ocorrendo em outro lugar. Pois a diferença é “algo que se encontra no âmago do próprio ser, já que existir é, na verdade, diferenciar-se”, a diferença está como um desdobramento do próprio ser (SCHÖPKE, 2009, p. 377).

A partir desta lógica, entende-se que as intervenções dos participantes, constituem o enfrentamento em pensar a proposta de Enterrar, na relação com a realidade em que esta se insere e na relação com o Enterro anterior, do qual o registro é a imagem aqui resgatada como objeto a sofrer a ação. Para tanto, cada proposta precisa envolver o autor-participante em um planejamento específico, na busca por agir sobre o documento da ação anterior, atualizando o registro produzido por outro ao seu espaço físico vivido. Implica revelar universos particulares de interpretações, escolhas e modos de agir, que, posteriormente, serão novamente acessados por meio de registros. Ao documentar a ação de Enterro da imagem-documento, cada participante exercita o olhar do outro e, com isso, já imagina sua ação além do tempo presente, envolve-se na criação de estratégias, para significar por meio de outra ferramenta (foto e vídeo) este determinado tempo de transformação. Assim, o participante eleva o despojamento do modo de agir e documentar, a ultrapassar a informação pura, para chegar a construir uma imagem de caráter expressivo, que contém nesta a interpretação, a atitude e o registro, consciente de sua condição de diferença em relação com as demais ações registradas por outros participantes (mesmo que, neste momento, ainda não tenha acesso às demais ações produzidas pelos outros participantes).

Então, quando o artista propôs a extensão dos Enterros aos participantes, o que retornou como resposta às mensagens-convite por *e-mail* não foi a mesma condição de Enterro, mas a condição de luta contra o hábito de procedimentos com os quais nos acostumamos, uma construção que, ao mesmo tempo, reforçou e se confrontou com os significados da imagem-documento. Desta forma, cada vez que a ação de Enterro é repetida, a proposta se renova, se conecta com outros lugares, cria outros nexos e amplia sua cartografia espaço-temporal.

O lugar tem sido uma das características a diferenciar as ações, pois a ação cola-se ao local, cria vínculos de outra natureza entre a imagem-cerâmica (anterior), os eventos e os participantes; um pertencimento que ficou registrado como o momento específico em que uma experiência ocorreu. Entendemos que o espaço ocupado pela ação de Enterro é marcado por uma presença, não só por alguém ter estado no lugar, mas, sobretudo, por alguém ter realizado uma experiência estética ali. De acordo com geógrafos, "cada lugar é ao mesmo tempo objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente" (SANTOS, 2004, p. 339). Em contrapartida, "o lugar é uma parte do espaço que um corpo ocupa (...) não é um conceito discursivo, mas uma intuição pura (SANTOS, 2002, p. 156). Dessa forma, o onde estou está para o onde não estou, construindo-se no lugar da experiência mesmo sem saber precisamente onde é este lugar, mas realizando a conexão mental entre lugares e pessoas, o que nos leva a pensar nas possibilidades de imaginar presenças nos lugares. Faz parte de uma imagem que transita construir esta cartografia própria que se sobrepõe no mesmo espaço-tempo do registro, formando a imagem de passagem pelo lugar. Portanto, neste trabalho, não vemos a totalidade do espaço/tempo ocupado, mas, sim, os tempos específicos registrados nas imagens, ou ainda, por vezes, uma ação de Enterro dentro de outra, ou um instante de passagem contendo outro instante; movimento em que ora vemos o tempo-especializado, ora vemos o espaço-temporalizado.

Na recepção das imagens registradas, percebemos o que está em outro lugar, ou nos lembramos de outro tempo; nos dois casos, saímos de nós mesmos para nos movermos na memória mundo. Com isso, a noção de território se comprova não fechada, relativa, posta em relação a outros lugares. Desta forma, olhar para os registros nos leva a entendê-los em sua característica de evento, realizando-se em espaços não habitualmente utilizáveis para a arte, sem a separação de uma área específica de atuação. É assim que cada proposta parece se adaptar à situação, interpretar as condições de realização e criar uma solução para a ação acontecer.

E se a abertura a qualquer tipo de participação puder marcar um espaço/tempo dentro da proposta, temos de lembrar que, desde os anos 1960, fomos nos acostumando à aparência de "não arte", época em que a frase de Beuys: "qualquer pessoa é um artista" tornou-se reconhecida como uma possibilidade aberta às experimentações. Somado a isso, estava o *slogan* da Kodak que dizia: "tu aperta o botão e nós fazemos o resto", buscando ampliar o acesso ao processo fotográfico e, conseqüentemente, aos registros de ações (WALL, 2003, p. 234, tradução livre). Por esta via, também estavam as propostas do Fluxus, reforçando a ideia

de Marcel Duchamp, “de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal” (COHEN, 2007, p. 59). Desta forma, as propostas de intervenções e performances sem a aparência de arte se difundem a partir da década de 1970, garantindo sua documentação principalmente através do meio fotográfico, a gravação e a edição doméstica. Esta facilidade dos aparelhos de registros terem se tornado cada vez mais portáteis aumentou tanto a produção quanto o uso de imagens de arquivo, construindo um permanente caráter de experimentação com imagens, ações documentadas e apropriações de imagens produzidas por outros autores. E, assim, enquanto os artistas começavam a contar com a possibilidade de apresentar suas obras pelos registros destas, também colocavam a questão da perda da crença inocente na pura documentação, pois as imagens podem ser encenadas, apropriadas, modificadas e produzidas simulando um momento específico. Quando Dubois (2009, informação verbal) falava que se conhece uma fotografia pelo seu uso, reconhecemos também que este uso pode ser antecipado na existência de alguém planejando o registro de um momento, alguém por trás da imagem, e mais atrás ainda da câmera, escolhendo um momento com alguma intenção. Não podemos nos esquecer das influências que o cinema veio exercendo, adaptando-nos ao mundo dos equipamentos, criando diálogo da imagem com a técnica, envolvendo a produção em que se poderia imaginar o ponto de vista do outro não presente, mas potencialmente presente por meio de um equipamento de registro.

Fig. 89 - A primeira câmera portátil tinha a forma de uma espingarda.

Foi construída pelo fisiologista E.M.Marey, de cujo livro *Movimento* (1882) foi extraída esta ilustração (KIENER in HUMBOLDT, 2008). Relação que podemos estabelecer entre a imagem e o tiro como corte abrupto, momento infinitamente mínimo, quando acontece a ruptura e uma mudança de perspectiva para a realidade vivenciada.

As ações realizadas pelos participantes produzem a marca de um tempo específico, criam uma existência, um fato, dão voz a alguém em sua condição de vivência, tornando-o representativo de outras ações possíveis. A proposta foi construindo, assim, um agenciamento que reuniu diferentes e desconhecidas pessoas, a produzir enunciados coletivos, num flagrante delito de criar acontecimentos, narrativas que, por vezes, falam do que não se costuma falar. Nesta declaração de existência de uma situação possível dada pelas imagens, somos levados a pensar que pode haver mais aqui como não revelado do que como revelado, pois o que vemos está em relação ao que existe de conhecido e desconhecido em nossos próprios atos.

Acredita-se que, nos anos 1960 e 70, quando surgiram os primeiros vídeos caseiros e começamos a ver imagens (de performances) que pareciam flagrar a intimidade da vida cotidiana, estas despertaram para a inocência de estarmos vendo as imagens do universo privado pela primeira vez (CORNAGO, 2010, informação verbal). Eram situações próximas de cada um de nós, mas vistas com distanciamento, provocando uma identificação e, ao mesmo tempo, um afastamento, dado pelo procedimento de tornar o comum de nossas vidas – uma imagem. Significou poder experimentar a mesma realidade vivida por nós, como um documento paralelo. As repetições das ações de Enterros recuperam este momento de inocência com o vivido, espontâneo e próximo, no qual cada participante cria um momento que incide inicialmente na verdade de sua existência e ainda é outro momento possível para o Enterro da imagem-documento, pois nos encontramos com ações realizadas pela livre disponibilidade e generosidade do participante, em que, quem realiza a ação sobre algo pela ideia de Enterro produz o confronto com o presente de forma diferenciada: age, transforma e registra o “aqui e agora”, acentuando um instante vivo naquele momento, acontecendo naquele espaço, sob um pensamento específico.

No momento da ação, o instante presente contextualiza a ação, abre para o imprevisto e o risco de encontro com o não planejado. Esta condição nos leva a pensar nos vínculos efetuados quando sabemos que outros estão realizando a “mesma” ação. Pessoas diferentes envolvidas com a mesma experiência estão também envolvidas com a união de duas ideias que nunca estiveram juntas – a sua e a de outro – e, com isso, provocam um discurso que é próximo da verdade delirante, divergente e mágica, na qual entendemos que a arte não tem nenhuma relação com “bom senso” ou com o “senso comum”, mas com fatores inexplicáveis de mobilização do outro, com o que está em produção neste encontro específico (GLUSBERG, 2007, p. 124). É por esta ordem que a tarefa da interpretação realizada pelo

participante constrói determinados pontos de vista, revelando-se tanto nos gestos, nos relatos, nas cenas, como no sonho. Tais encontros não são objetos quaisquer, eles nos informam a posição deste intérprete (ver depoimentos das ações realizadas, pág. 109).

No encontro com os registros recebidos, temos contato com situações como: por uma pedra em cima da imagem, cremação, cortes, enterros, colagens, montagens, vídeos, apropriação de imagens de arquivo, de imagens do espaço público; enfim, situações que sugerem um processo que vai da recepção da imagem-documento, como um desenterro do passado – para pensar um recomeço – à construção de outro Enterro. E então, para instituir em cada proposta um recomeço e também o empréstimo de desvios e sentidos, resolvemos aqui reuni-las em um conjunto a fim de provocar a percepção do que está entre estes acontecimentos, o que acabou criando com o Texto-Tese um outro lugar, a produzir um encontro específico. Por estarmos cientes de que a totalidade dos momentos da obra não cabe aqui e talvez não possam ser alcançados, apresentamos junto a este texto uma imagem de cada participante, mas anexo, acrescentamos o DVD com as imagens recebidas dos participantes. A mídia em DVD se tornou o meio que abarcou a complexidade das imagens em vídeo, mas isso não impossibilita que as imagens selecionadas e aqui apresentadas produzam outras leituras junto às demais, um efeito capaz de mudar o entendimento de cada proposta e do todo – Enterros – em uma medida imprevisível.

3.3.1 – A montagem com os registros

Quanto aos efeitos que as imagens de contextos diferentes podem provocar ao serem colocadas juntas, encontramos a investigação realizada por Walter Benjamin, sobre as mudanças de sentidos deflagradas por meio de montagens, na sua obra *Passagens*³². Nesta, Benjamin realiza uma coletânea de citações, pretendendo refletir sobre a montagem com imagens distintas, formando tempos que se conectam e se interpenetram, e sobre estas, falou: “Não tenho nada a dizer. Só a mostrar” (*apud* BOLLE, 1994, p. 94). Entendemos que, sem encaminhar uma leitura, Benjamin pretendia uma apresentação em forma de superposição,

---

³² “No trabalho das Passagens, Benjamin passa a colecionar os sonhos coletivos de uma época, para decifrá-los. (...) *Working lexikon*, de Benjamin, organizado segundo a ‘sintaxe’ da planta de construção, configura uma obra na medida em que os materiais, fragmentos, citações, notas – todos os elementos isolados que, por si, não significam ‘nada’ – ganham sentido novo através da ‘remontagem’ dada por seus leitores” (BOLLE, 1994, pp. 90; 95).

gerando com isso contrastes, antíteses e choques, a fim de provocar o despertar para algo além do que mostrava. O que teria a dizer não poderia ser dito, era algo a ser construído por seus leitores, como uma imagem a ser construída e não dada. Abria-se para pensar sobre esta outra imagem construída, a partir da conexão entre dois momentos distintos: o momento em que ela é produzida e o momento em que ela é recebida, considerando que este último potencializa uma mudança constante a esta imagem, a ponto de parecer que Benjamin considerava este o momento de destruição e origem de uma nova imagem, pois a interpretação estava posta como o potencial transformador e construtor de uma nova origem. Ainda Benjamin teria salientado que para ele não se tratava “de apresentar as obras no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso” (*apud* BOLLE, 1994, p. 47).

Outros exemplos de montagens trouxeram importantes aberturas ao pensamento que aqui se busca, reivindicando o potencial de interpretação ao que está posto, para criar algo além do que se vê. Em Marcel Broodthaers, encontramos a montagem com figuras apropriadas de outros contextos, mas que eram de reconhecimento coletivo, provocando distintos sentidos entre imagens. À frente destas imagens, no seu conhecido *Museu das Águias* (1968), Broodthaers expunha a mensagem: “Isto não é um trabalho de arte” (HOPKINS 2000, p. 166).

Fig. 90 - Marcel Broodthaers.
Département des Aigles, Section des Figures, 1972 (HOPKINS 2000, p. 166).

Também Marcel Duchamp já havia realizado certo tipo de montagem com a edição limitada do *Pequeno Museu Portátil* iniciado em 1936 (Figs. 91 a 93), onde reunia em maletas um grupo significativo de miniaturas de seus trabalhos anteriores. A produção, reprodução, apropriação e reapresentação dos objetos da arte foram alvo de reflexão para Duchamp; entretanto, segundo Moure (1988, p. 18), o artista temia que o conjunto destes objetos produzidos por apropriações e montagens pudesse criar uma estética própria em lugar de estarem unidos pela diferença de serem totalmente “anartísticos”. Talvez por isso tenha se mostrado precavido com respeito ao número de *ready-mades* produzidos a cada ano. E ainda, temos a lembrar o celebrado *Museu Imaginário*, de André Malraux. Na imagem que mostramos (Fig. 94), podemos ver Malraux em 1950 com as fotografias de objetos, de épocas e culturas diferentes, colocadas no chão, lado a lado, enquanto buscava desenvolver o conceito do museu imaginário. Mais recente, está a obra de Joan Fontcoberta³³ (Fig. 95), na qual o artista monta coleções de plantas e animais. Suas imagens são criadas para organizar juntas (lado a lado) a estrutura de outras realidades possíveis. E ainda, mais próxima a nós, está a obra de Walmor Correa, *A Biblioteca dos Enganos* (Porto Alegre, 2009), em que também, lado a lado, justapõem imagens produzidas para serem reconstruídas pela interpretação do observador (Fig. 96). Nestas produções, observam-se os artistas criando reconfigurações, presentificações, atualizações e reconstruções do que temos de conhecido e desconhecido para formar novos documentos, com outras possibilidades de visualização, em que se percebe o choque de contraste do passado já aceito com o presente reconfigurado. E, ainda, há a ideia da apropriação do produzido por outros ou produzido pelo próprio artista, sendo reconfigurado como outro documento a ser reinterpretado em outro contexto.

---

³³ Fotógrafo espanhol, é também professor, crítico, curador e historiador. A obra *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad* (Gustavo Gili, 1997) o levou a ser considerado um dos principais pensadores contemporâneos da fotografia. Disponível em: <<http://www.fontcoberta.com/>>. Acesso em: 20 set. 2010.

Marcel Duchamp: Caixas – malas, 1936-1941
com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções de obras de Duchamp

Fig. 91 a 93 - Marcel Duchamp, Caixa-maleta, edição de luxo,
object: 41 x 38 x 8 cm; displayed: 96 x 38 x 8 cm Tate. ent from a private collection 1999.

Fig. 94 - André Malraux com as pranchas fotográficas do museu sem paredes.
Das imaginäre Museum, 1950. (foto Paris/ Jarnoux) (CRIMP, 2005, p. 55).

Fig. 95 - Joan Fontcuberta - *Série Herbarium*. De gauche à droite.
 Da esquerda para a direita: *Liconornus punxis*, 1982; *Dendrita victoriosa*, 1983; *Erectus pseudospinosus*, 1982;
Karchofa sardinae, 1982; *cala rasca*, 1983; *Cornus impatiens*, 1984. Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. A Invenção do Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 120 (catálogo de exposição).

Fig. 96 - Walmor Correa, *A Biblioteca dos Enganos*, 2009.
7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS, Brasil.

Para Sheila Geraldo (*apud* COSTA, 2009, p. 68), o artista se acerca de produzir uma “revolução documental em profundidade que é concomitante à nova tarefa que se apresenta ao historiador”. No entanto, em comum nestas obras também se ressalta a forma como são montadas, pretendendo intuir interpretações específicas para a reunião que está posta em forma de pequenos museus, que são ao mesmo tempo antimuseus, envolvendo as relações de cada singularidade com o todo (anterior, o presente e o devir). Envolvem a montagem das imagens, chamando para seu potencial de diferença, ao estar situada em um contexto distante do qual nos habituamos a vê-las. Forma-se, assim, um pequeno museu-aberto e imaginário, de imagens produzidas em torno de um conceito poético; não são museus fechados em si, mas contextos nos quais as imagens estão em relação de estranhamentos com o desalinhar do lugar e do tempo em que aparecem. De acordo com Didi-Huberman (2008, p. 211), os motivos da montagem eram, para Walter Benjamin, a ação desagregante da morte e da embriaguez em conjunto com o trabalho construtivo do pensamento, capaz de reconstituir um desenho único a partir de elementos erráticos.

Em nossa proposta aqui apresentada, relacionamos as imagens de Enterros registradas pelos participantes para, através da repetição, potencializar a diferença e, com isso, a flexibilidade e a malícia de abrir para outras propostas de Enterros que podem colocar a própria construção do todo em xeque, exigindo a reconstrução também do que se vê. Então,

foi a própria repetição que manteve a proposta aberta para relacionar o que pode ser irreal e real em cada Enterro, permitindo a cada evento uma bifurcação na qual vemos outro lugar específico, outro ponto de vista e o todo deixa de proporcionar as mesmas questões. Assim, cada encontro com uma nova situação faz com que a interpretação do conjunto de imagens precise se reestruturar.

De maneira diferenciada, há os Enterros registrados em vídeos e os Enterros registrados fotograficamente, entretanto, para esta apresentação, apenas uma imagem foi selecionada do material enviado por cada participante. O motivo desta seleção é a impossibilidade de apresentação de todas as imagens neste espaço-tese. Para tanto, refletimos também a respeito desta mostra, sobre as potencialidades que esta montagem pode nos levar a construir. Assim, lado a lado, como se um registro emprestasse sentido ao outro, propomos aqui um espaço de apresentação dos Enterros realizados. Também aqui apresentamos trechos dos relatos enviados pelos participantes junto com seus registros, mostrando o espontâneo do diálogo acontecido por *e-mail*, o que certamente nos aproxima ainda mais de cada momento-Enterro vivenciado em processo.

3.3.2 - Os registros produzidos por participantes

(Figs. 97 a 149)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1/1	2/1	3/1	4/1	5/1	6/1	7/1	8/1	9/1	10/1	11/1	12/1
1/2	2/2	3/2	4/2	5/2	6/2	7/2	8/2	9/2	10/2	11/2	12/2
1/3	2/3	3/3	4/3	5/3	6/3	7/3	8/3	9/3	10/3	11/3	
1/4	2/4	3/4	4/4	5/4	6/4	7/4	8/4	9/4			
1/5	2/5	3/5	4/5	5/5	6/5	7/5	8/5	9/5			

Participantes e apontamentos – dados enviados por e-mail

1/1 -Eliane Maria Chaud, Selma Rodrigues Parreira, Guilherme Antonio de Siqueira, Edcarla Guerra da Costa, Yara de Pina, Cláudia Machado Maia e Silva, Maria Helena Lemos Peliz, Marvi Fernandes Raful, Veramar Gomes Martins, Marcelo de Almeida Irmão, Anna Beatriz Alves de Azevêdo, Avelina Caxeta Silva Lobo, 2008. Profa. Eliane Maria Chaud, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, (...) *desenvolvemos com os alunos a proposta, veja imagens no blog* <http://intervencoes.skyrock.com/>. O enterro/evento da imagem foi realizado no dia 24 de junho 2008, às 10 horas, por alunos do 7º período de Artes Plásticas e 2 professoras do Curso de Artes Visuais. Aconteceu no Campus da Universidade Federal de Goiás, em **Goiânia**, dentro do Bosque Sant-Hilaire, uma pequena reserva florestal. As imagens foram rasgadas, dobradas, amassadas, queimadas e colocadas dentro de flores de chichá, uma árvore típica do Cerrado. No ritual, além da vela, foram servidos pães de queijo e entoadas músicas sacras comumente usadas em cerimônias fúnebres. As imagens foram enterradas junto com os chichás. Foi colocada também uma pequena placa de identificação junto ao local: Aqui jaz.

2/1 - Yohanna Rossi, São Paulo, janeiro de 2010 (foto e vídeo).

3/1 - Paulo da Silva, Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira, **São Paulo**. Enterro realizado durante a construção da ponte, 07 de março de 2008 (fotos e vídeo '60).

1/2 - João da Silva, “Orlan” em visita ao Brasil – **São Paulo**, 25 de agosto 2008, 17 horas, MAC- USP (fotos e vídeo '54).

2/2 - Clarissa Ribeiro e Renata La Rocca– “Enterro Roubado” Barcelona/Espanha, julho de 2008 (foto). O enterro foi realizado, mas a memória onde seus registros estavam gravados foi roubada junto com meus documentos. Este “enterro roubado” aconteceu exatamente no momento em que os sinos da Igreja estavam começando a tocar. Estava tudo registrado: sinos e enterro... (depoimento verbal).

3/2- Cirlene Maier Enero, Santa Maria, RS, UFSM – 18 de abril de 2008 (fotos). Relato: *Hoje eu fui lá fora com a intenção de enterrar “tuas flores” e não consegui, pois não deu o “plim”, sabe? Ficamos “viajando” nas significâncias e sentidos, combinamos de ir lá perto da Reitoria semana que vem, pois não achamos um lugar. Também porque mais pessoas queriam participar e aí não foi viável, mas semana que vem a gente enterra. Acabou que fiz sozinha os enterros da UFSM, pois nunca davam certo os horários com todas as pessoas juntas. Andei com a câmera e com as imagens por semanas, e quando sentia vontade, fazia os enterros. Estou fazendo vários “enterros”. Tá [sic] bem divertido (perto da Reitoria, os guardinhas me expulsaram... risos).*

1/3 - Mateus da Silva, MASP (Museu de Arte de São Paulo) – **São Paulo**. Enterro da imagem-documento no piso da sala de exposições do primeiro andar do Museu de Arte de São Paulo, dia 03 maio de 2008, às 16 horas. Esta ação ocorreu 29 dias após a imagem ser produzida, como registro do enterro da obra na calçada do MASP (4 de abril de 2008) (foto e vídeo registro, '55).

Na imagem, vemos os operários assentando grandes pedras e mostrando a imagem-documento junto à parte inferior ao piso. Esta ação envolveu a reforma no lugar, uma presença que passa a fazer parte da estrutura física do Monumento Museu, presença que existe mesmo sem ser visível, da mesma forma que o evento originário que esta imagem documenta, quando este ocorreu do lado de fora, na calçada – entrada para este Museu. O vídeo agora estabelece uma relação entre a instituição e o espaço público, entre o cubo branco e outros espaços, entre o visível e o invisível do Museu.

2/3 - Marcos da Silva, “This is it”, cenas do filme lançado após a morte de Michael Jackson. Los Angeles,

EUA, 3 de janeiro de 2010 (vídeo).

3/3 - Manoel Moacir, Márcio Medeiros, Rodrigo Garcez – 2009, Aterro da Praia de Iracema, **Fortaleza/Ceará** (fotos). *Título: No meu silêncio ecoa um mar de impermanência. O ato de enterrar o trabalho (ou o registro do 1º Enterro na Avenida Paulista), já me pareceu bastante vital em sua potência de gerar imagens poéticas e de protesto sobre um certo estado de coisas (e da arte), da vida e seus registros, representações e percepções. Daí pensei, num 1º momento, numa via que tocasse um sacrifício. Sem me prender a um pensamento acadêmico, mas bem ainda absorvido pelo mestrado sobre as poéticas do silêncio de Beckett, tentei incorporar ao teu convite alguns traços de minha atuação artística, que também tratam de temas simples sobre espaço, tempo e imagem, como uma espécie de dança ou teatro não-dramático. Há, sempre e portanto, um caráter de fábula nas minhas performances, e que as imagens trazem e insinuem. Essa fábula não cabe só num diário, ou num e-mail, fica pra ser preenchida, espero. Ou mesmo, vista como ação pura (em/per si), como tocar o outro pelo sensorial, pelo não-dito, pelo silêncio assim entendido como fundador de muitos sentidos e entrevistados na repetição, no deslocamento da tua ação inicial pra um outro corpo-espaço-tempo: o meu e o do fotógrafo - no aterro da praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará, “terra do sol” – em altas estações de turismo, e num único dia de chuva de verão, ao cair da tarde (marcamos numa quarta às 17h, em 21 de janeiro de 2009). Estes elementos couberam num título grande, dado pelo meu parceiro de trabalhos, um não-fotógrafo na verdade, Márcio Medeiros. Ou ainda pelo jogo com as cores, com a ajuda de Rodrigo Garcez, amigo da pós, que pouco antes de eu viajar a Sampa testou um tratamento de algumas imagens em PB, o que acabou reforçando, acho, a relação da narrativa via imagem como essa relação de silêncios.*

1/4 - Rodrick Peter Steel – 2008, Thames Ditton, sul de **Londres**, Inglaterra(fotos).

2/4 - Pedro da Silva, Chaplin – The Great Burial, EUA, 2010.

3/4 - Moacir da Silva – **Mídia**, Los Angeles, EUA, 2010 (foto).

1/5 - Marcos da Silva – “**Burial**”, cenas do filme *This is it*, de Michael Jackson, e que, por sua vez, usa imagens do cinema, 2010 (vídeo).

2/5 - Rafi Segal, 2008, **Nova York/EUA**.

I could not enter the big hole –burial place –which is on 57th street between 6th and 7th ave.In New York City. I made a paper airplane with your image and threw it over a large fence into a building site.The photo shows the airplane in the middle of the site, waiting to be covered by the construction. Very soon there will be a very tall building over it.

3/5 - Clarissa Ribeiro, Renata La Rocca – 2008, **Florença/ Itália**. Vídeo: *Estoy aqui...jogando suas fotos pelo ar!!!!*

4/1 - Cirlene Maier Enero, Paulo Moacir Enero – 2008 - **Jaguari/RS** (fotos).

Enterrar no pátio junto com todas as coisas que tenho que me desfazer e não quero que fiquem longe (...) todo esse processo re-significa a minha existência também (...) não sei se é essa a tua intensão, mas prefiro colocar aqui o que realmente eu sinto ao participar e se de alguma forma contribuir pra teu trablho, melhor (...) meu pai estava comigo no primeiro momento, ajudou a cavar o buraco....depois chegou um amigo dele e eu fiquei sozinha terminando e fotografando...eu queria enterrar junto com minhas mudas que havia plantado...sabe, no pátio lá da casa dos meus pais tem um pedacinho de mim em cada árvore que plantei...algumas já morreram e então "enterrei teu enterro" onde a primeira árvore morreu, foi um pé de pitanga...ele morreu e nunca mais coloquei nada ali, agora está o teu trabalho, para que vingue e cresça como o restante das árvores que plantei ao redor.....esse negócio de morte e vida é muito legal...

5/1 - Fábio, Arlézia, Frederico, Patrícia, Miguel, Beno Joel Poll, Vani Foletto. 2009 - **Buenos Aires, Argentina** (fotos).

6/1 - Mariane Monteiro, 2010 - **Niterói/ Rio de Janeiro** (foto).

4/2 - Rodrick Peter Steel - 2008, lugar do **Sonho**. São Paulo-Buenos Aires, Argentina

“Me imaginei em Buenos Aires enterrando uma foto e sendo preso pela polícia por ato de vandalismo. Imaginei a cena toda sendo filmada: Eu explicando o por que da coisa para a polícia buenos aireana e eles chamando um psicólogo. "Mira, el chico ha dicho que estaba con la foto de outro ato de vandalismo que fue un enterro de

una flor en San Paulo y que en todo el mundo hay gente que esta con las mismas fotos, y que alguien poderia enterrar la foto que sacaba aqui de Buenos Aires.....dice que es brasileño pero yo estoy pensando que es un ato ligado a las malvinas, y es británico.... "

5/2 - Gustavo da Silva - soldados cobrindo a imagem-documento, São Paulo, 2010.

6/2 - Jesus da Silva- Cristo Redentor,Rio de Janeiro - Enterro da imagem-documento durante reforma - abril de 2010 (foto e vídeo 1'19).

4/3 - Rafael da Silva - OCA - Enterro da imagem-documento no teto da parte externa (convexa) da OCA, prédio localizado no Parque Ibirapuera, **São Paulo**, 2008 (foto e videoregistro, '56).

5/3 - Sabrinna Emy Sekiguchi, São Paulo – “recorte”, 2010 (foto).

6/3 - Helga Correa e Natália Correa Diacoyannis (1993) – 12 de setembro de 2008, Bairro do Raval, Barcelona,Espanha (foto).

O lugar é uma entrada de prédios, meio um beco mas que tem acesso a uma outra ruela (...) ficaram curiosos vendo a gente ali...pois de fato, não é mesmo uma atitude muito corriqueira (...) adorei pensar no assunto (...) a morte e o tempo também sempre estiveram e estão no meu tema. Antes eram as sementes agora são as folhas (...) sempre penso nelas como indivíduos (...) e muitas vezes as recolho nas ruas, mortas...e penso...penso...na vida (...)como eles dizem aqui "nesa puta vida". Foi uma experiencia super interessante !!!!Realizada por mãe e filha. Só nossas filhas mesmo pra serem tão legais assim (...) vou te contar como foi: íamos fazer o enterro em um lugar bem marcante da cidade, pensei nas Ramblas ou na Praça Catalunya, na Frente do Museu de arte Contemporanea (até tirei umas fotos ali) mas não sei eu não me sentia confortável em estar ali, fazendo algo que pra mim requer um pouco de solidão... caminhamos....e finalmente encontramos uma ruela no bairro do Raval que nos pareceu perfeita. Ai fomos tomar um café, para pensar e discutir 2 questões muito importantes: 1ª, rasgar ou dobrar? - até que ponto dobrar teria o significado de morte? mas rasgar? Eu não queria sugerir uma agressão com o ato do rasgar, a coisa ficou nesses termos até que a Nati me disse: mas quando doamos os órgãos não nos cortam?

Resolvida a questão na hora. Sim a obra já é uma continuidade .... rasgaria sim. O 2º ponto: colocar uma pedra em cima seria enterrar? Eu tinha na cabeça a velha metáfora de por uma pedra em cima... como fim de um ciclo, assim foi feito.

4/4 - Marcos Piani, janeiro de 2008 - Ruínas Romanas de Palmyra, Síria(foto).

5/4 - Soledad Garzón e Aidá Almirall. *Mi grupo se llama “TRASTOS”. Te envío algunas de las imágenes que creo pueden colaborar con tu proyecto, Nuestro proyecto trata sobre la transformación de los objetos esto que para algunos es basura para otros puede ser arte, en este sentido habla de los entierros urbanos y cotidianos que tienen que ver con la ciudad en la que vivimos, **Barcelona**. Este proyecto ganó una beca hace muy poco tiempo y lo hemos estado exponiendo aquí en Barcelona el proyecto se llama Trastos (basura). Consta de una instalación y vídeos que se proyectan. Te envío: imágenes, video, y texto explicativo del proyecto, el texto puedes modificarlo si lo quieres adaptar más a tu proyecto. Avisame si te llegó toda a documentación.*

Momentos Críticos-El proyecto Momentos Críticos surge en la ciudad de Barcelona y concretamente en el barrio de Gràcia. Es importante situar contextualmente el proyecto, ya que todas sus acciones se han desarrollado en ese marco. Como en todos los barrios de Barcelona, Gràcia tiene sus: Días de los trastos, en los que el Ayuntamiento asigna un par de horas para que los ciudadanos de la zona en cuestión, puedan abandonar sus trastos. Posteriormente, el mismo consistorio se ocupa de la recogida de esos trastos. El interés del proyecto está centrado en la dinámica que se produce en la calle desde el momento en que los ciudadanos abandonan sus trastos, hasta la recogida por parte de los servicios del Ayuntamiento. En ese margen temporal, los ciudadanos dan vida los trastos abandonados, mientras que otros siguen abandonando más objetos. Esa dinámica refleja, localmente, una tendencia a nivel global: la del exceso y el derroche. Como piezas y engranajes de una gran maquinaria, participamos en la carrera frenética que caracteriza la sociedad consumista. Para el desarrollo del proyecto hemos seleccionado y utilizado diferentes herramientas y vías de expresión artística, pensando en el mensaje que queríamos transmitir. Los objetivos del proyecto, han marcado cuales podían ser las mejores vías de expresión. Algunos de los objetivos que priorizamos fueron: dar protagonismo a los participantes, captar el ritmo, la actividad y la interacción, documentar la dinámica de abandono-recogida y transmitir el carácter rutinario. Todo eso a través de un trabajo “in situ”, que otorga a las expresiones resultantes un carácter vivo y palpable. De esta manera, nos hemos servido de hechos y dinámicas cotidianas, apropiándonoslas como materia prima y soporte de nuestras expresiones artísticas. El ritmo y el avance del proyecto han estado marcados por los

días de recogida de trastos, de manera que cada salida que se ha hecho, cada recogida de materiales, se ha desarrollado en función de que, la calle, las personas y los “trastos”, nos han ofrecido y posibilitado.
<http://soledadgarzon.blogspot.com/>

6/4- Marcos da Silva - “Michael Jackson - VIVO” Vídeo feito por “TV alemã RTL” – **Alemanha** - programa *Explosiv*, dois dias após a morte de Michael Jackson, 2009 (vídeo '12). Produção de um *remake* usando imagens de uma produção da televisão alemã, divulgada dois dias após a morte de Michael Jackson, com imagens comprovando que o cantor estaria vivo. As imagens foram divulgadas na internet enquanto a televisão avisava algumas emissoras sobre a origem do fato. Disponível em: <[Document2http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1288583-7085,00-TV+ALEMA+REVELA+TER+FEITO+VIDEO+DE+MICHAEL+JACKSON+VIVO.html](http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1288583-7085,00-TV+ALEMA+REVELA+TER+FEITO+VIDEO+DE+MICHAEL+JACKSON+VIVO.html)>. Acesso em: 11 de nov. de 2010.

4/5 - Paulo da Silva - David Ascott, Alfred Worden, James Irwin - **LUA**, em 1971 – Astronautas da NASA, punidos por levar as primeiras imagens à Lua, conseguiram transformar e documentar a transformação destas imagens, junto à paisagem da Lua (foto e vídeo, 4'26).

5/5 - Marcos Cardoso, 2010 - **Niterói/RJ** (foto).

6/5 - Nico Giuliano, 2009 - **Porto Alegre, RS** (vídeo).

Na verdade acabei fazendo dois enterros. Um é este que te envio o resumo do vídeo. O outro eu não sei onde foi. Imprimi uma página, com a imagem repetida, várias vezes, com a intensão de recortar e fazer enterros em vários lugares. Porém esta folha sumiu. Sepultei-a não sei aonde. Já procurei por todos os lugares, deve estar dentro de algum livro, sei lá! Mas não deixa de ser um sepultamento, só não tenho o registro.

7/1 - Rosana Paulino - 15 de agosto de 2010, **São Paulo**(fotos). *Não disse que o enterro estava saindo? Na dúvida sobre qual imagem usar, usei as duas. Pilha de compostagem. Ainda não terminei. Gostaria de ir fotografando o processo de degradação, de dois em dois dias.*

8/1- Clarissa Ribeiro, Renata La Rocca, 2008 - Monumento aos Judeus Mortos na II Guerra Mundial. **Berlim/Alemanha** (foto e vídeo).

9/1 - Alexandre Antunes, “Cremação Light” - 11 de julho de 2010 - **Porto Alegre, RS** (fotos). *Minha ação para o projeto (...), foi associar à partir de uma idéia que vinha desenvolvendo também in process, um ato de recolher as folhas que caem das árvores na parte superior no terraço da minha casa em Porto Alegre, selecionando algumas e depositando-as dentro de uma gaiola, todas ainda verdes e macias passando pela secagem e compactação sob o sol e chuva no tempo. Quando recebi o convite-proposta para participar destes Instantes de Passagem, imediatamente pensei na utilização desta gaiola como possibilidade em desenvolvimento linkado a esta noção de Enterro. Resolvi instalar a imagem que me foi enviada, introduzindo-a entre as folhas mortas na gaiola, para logo a seguir revestir com argila. Pensei num ato de cremação da imagem ao invés de enterro, no início mais simbólico, mas no desenvolvimento observei que sua constituição foi se aproximando muito também do processo de fazer cerâmica. A gaiola se transformando num forno-objeto devido a funções que agregou. Resolução do tempo no próprio fazer. As dúvidas técnicas foram sendo esclarecidas pelo conceito, também estabelecido num diálogo aberto com a queima final. Entre o tempo de recolhimento das folhas, depósito na gaiola e secagem, foram alguns meses até chegar neste acúmulo prensado. Após o primeiro contato e diálogos estabelecidos com a Rebeca Stumm, mais de um mês, imprimi algumas imagens do projeto e fiz a escolha de uma para utilizar na queima. Depois deste tempo de organização operacional, o processo de revestimento com argila e posterior queima se deu ao longo de 1 dia apenas, iniciando pela manhã e terminando com o registro das últimas imagens 24 h depois. Revesti as paredes externas da gaiola, deixando a parte de baixo aberta para receber as chamas do fogo produzido para sua queima, também na parte de cima onde se encontrava a imagem, deixei aberto para poder observar o processo da desmaterialização e saída da fumaça. Foi difícil registrar muito próximo devido ao calor que emanava no momento mais intenso da queima. Constatei que o mais importante nesse trabalho é seu processo mesmo de constituição e o registro amplo, onde tudo que mobilizei para execução se tornou fundamental. A imagem volatilizada entre as folhas tornando-se fumaça num estado quase etéreo, ou como resíduo depositada em cinzas dentro da gaiola. Ficam os registros para a continuidade da pesquisa acadêmica da Rebeca Lenize Stumm, que resolvi colaborar enquanto artista e pensador, por ter acreditado desde o início na sua argumentação que considere acima de tudo, com uma poética consistente e importante reflexão sobre o que significam os registros na arte contemporânea. Alexandre Antunes - artista visual, nasceu e vive em Porto Alegre, cursou Filosofia no IFCH/UFRGS de 1995/1999, morou na Enseada das Garças/ES, Florianópolis/SC e Santiago do Chile, onde realizou uma exposição individual na*

galeria Bucci, no período de 1996/1997. Participou de diversas exposições coletivas e realizou dez individuais. Atua como escritor, curador, editor, revisor no [site:www.dobbra.com/terrenobaldio.htm](http://www.dobbra.com/terrenobaldio.htm). Porto Alegre 11/07/2010 (domingo).

7/2 - Tiago da Silva - Cacilda!! Uma ROSA Brasileira a Vagar. 2010, São Paulo– TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. (vídeo 5'55). Em **CACILDA!!!**, o enterro realizado em peça de teatro, sob forma de um videorregistro, está em coerência com o cenário encenado no espetáculo, o qual usa a imagem como parte de sua proposta, criando trânsito e transfiguração que intenciona inserir o tempo presente com linhas de fuga de tempos passados mostrados em imagens de arquivo. Peça que se desterritorializa no espaço e tempo, com ora registros reais de Cacilda Becker, ora registros encenados. É neste contexto que aparece a cena construída com a personagem da flor, transformando-se junto à personagem de Cacilda. Personagens de cena, dentro de outra cena pós-produzida, na qual a rosa passa a ser o personagem principal, com referência às rosas enterradas na Avenida Paulista. Junto de Cacilda, a Rosa envolve-se na relação imaginária entre tempos, espaços e linguagens da arte. Aqui a mímica do teatro - primeira mídia coletiva - entra como espaço público para a intervenção, pelo uso do registro. O vídeo possibilita recompor a teatralidade encenada pela atriz e o tempo vivido pelo espectador, num jogo entre cena e lugar para instaurar a transformação da imagem-documento na imagem registrada, novamente uma construção imaginária que nos leva ao todo da proposta, aos tempos e espaços que se colocam em relações abertas. Associação Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, São Paulo, 2010. Zé Celso é Diretor artístico e presidente da Associação Teatro Oficina, que ele fundou em 1958. Em Cacilda!!, atua também como maestro, enquanto em Cacilda Vermelha quem atua é Patrícia Wincski (junto à rosa) (<http://teatroficina.uol.com.br/plays/15>)

8/2 - Pedro da Silva, The Great Burial II de Charles Chaplin, parte foi realizado *frame a frame*, mostrando os movimentos que não vemos do filme (vídeo 8'05).

9/2 - Mirieli Costa, 20/03/2009, às 14:10 h - Carazinho/RS(fotos).

Registro do momento-evento, Endereço: Rua Silveira Martins Nº 572 Carazinho, RS, Brasil, CEP: 99500-000, (quintal da casa da minha irmã em baixo de um pé de laranjeira no meio da grama recentemente plantada) Etimologia da palavra enterro: em terra - enterrar = colocar sob a terra. Vamos dizer que a ação de “enterrar” comumente possui uma característica interessante de encerrar algo, que vai além do ato físico de colocar sob a terra, é acima de tudo um momento simbólico, psicológico, enterramos...um assunto delicado, um sentimento não correspondido, a convivência com um ente querido, um sonho não realizado. É um momento íntimo nesse aspecto, com as particularidades sentimento humano, suas memórias e seu imaginário. Porém, neste caso em particular, neste momento-evento, nesta intervenção na trajetória da construção desta obra de arte, o significado transmuta-se, aqui assume o caráter de “semear” algo, como se ao colocar sob a terra estivesse sim cultivando...mantendo viva a Arte, sobre um dos seus aspectos mais enriquecedores: o processo criativo. O sentimento humano permanece, fortalece-se.

7/3 - Ismael da Silva, documentação de construção à noite, São Paulo 2008-2010 – vigas de concreto de um prédio na região da Berrini (vídeo '60).

8/3 - Lucas da Silva, Pinacoteca de São Paulo, 3 de outubro de 2010.

9/3 - Magali Melleu Sehn, “Placa” - 2009 - Tóquio /東京都 / Japão(fotos).

7/4 - Proposta de Paola Zordan, contando com o “coveiro” Leonardo Martins Costa Garavelo, Tânia Galli da Fonseca (que assistiu a ação, em lágrimas). Fotografia de **Mayra Martins Redin** e filmagem de **Fabício Almeida** (fotos). 29 de junho de 2010. Pátio do **Hospital Psiquiátrico** São Pedro, **Porto Alegre, RS**. *Enterro da imagem* - Ação que parte de uma pesquisa poética desenvolvida entre a educação e as artes, a qual busca aderir e se contagiar com proposições artísticas abertas e com convite de participação colocado em redes. Enterrar uma imagem que registra a ação do enterro de uma obra é uma convocação de Rebeca Lenize Stum. No entrecruzamento com a exploração do arquivo de Frontino Vieira dos Santos, pertencente ao acervo da Oficina de Criatividade, surgiu a ideia, abraçada por Leonardo Garavelo, que pesquisa Frontino em seu Mestrado, de fazer a ação num dos canteiros do espaço. Essa proposta, acolhida pelas curadoras da exposição envolve pontos trabalhados junto ao *Seminário Avançado Humores Artísticos: arquivo e análises* do PPGEDU/UFRGS. O que vem a ser arte, quem pode fazer arte, por que a arte teria que produzir sentido, como uma ação pode evitar o caráter especulativo imputado ao artístico são questões implicadas no ato de enterrar a imagem da artista proponente e outras produções interligadas a esse acontecimento: a caracterização do finado Frontino e esboços de produções escritas nesse espaço-tempo de interlocuções. O que está em jogo são contágios, situações coincidentes, esquecimentos e a degradação que todo discurso, seja ele sobre arte, loucura, educação, política, etc. está sempre sujeito. Contra assujeitamentos e sujeições, propormos, sob a câmera fotográfica de Mayra

Martins Redin e a filmagem de Fabrício Almeida, o que pode vir a ser algo para se pensar o *nonsense* do próprio ato, das atrações artísticas e da pesquisa em si.

Intervenção realizada junto à Exposição: EU SOU VOCÊ, Curadoria de **Blanca Brites** (PPGAVI/UFRGS) e **Tania Mara Galli Fonseca** (PPGPSI/PPGIE/UFRGS), 21 de junho a 21 de agosto de 2010. A exposição Vidas do Fora: Eu sou Você é uma realização do **Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)**, em parceria com o **Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP)**. O evento inaugura as atividades do Museu em local externo à universidade, nesse caso, o mais antigo hospital do campo da saúde mental no Estado, fundado há 126 anos. A mostra traz a público documentos históricos do HPSP e obras expressivas de quatro pacientes psiquiátricos, selecionadas a partir do Acervo da Oficina de Criatividade do HPSP. Esse Acervo figura como campo de pesquisa para docentes e estudantes universitários de Artes e Psicologia desde 2001. http://www.eusouvoce.com.br/pag_intervencoes.htm

8/4 - Diovana Spall Dutra, às 16 horas, dia 19 de outubro de 2010, **Santa Maria – RS**, Empresa: Tecnopampa Indústria de Máquinas Ltda, Setor Financeiro, Lixo com fragmentadora de papel (fotos). *Desculpe a demora, espero estar em tempo, estou te enviando imagens da proposta que acredito que você não tenha de maneira alguma....duvido que alguém tenha enterrado desta forma. Observações: Nada se cria, tudo se transforma, da impressão em papel reciclado, pedaço já transformado, imagem impressa de obra palpável, agora obra apoderada, transformada em fragmentos pela imaginação e ação da fragmentadora, objeto cotidiano comum de um escritório, fica agora como culpado pela morte da imagem da obra que antes era palpável e agora torna-se mero lixo, lixo com destino a reciclagem, que se tornará a papel e terá novas imagens impressas, estas tornarão a fragmentadora. Nada se cria, tudo se transforma.*

9/4 - Cristian da Silva – CCSP - Enterro da imagem-documento na Rampa Central, interior do prédio - Centro Cultural São Paulo, 2008-2010 (fotos e videorregistro '59).

7/5 - José da Silva - Marilyns de Andy Warhol - Nova York/EUA (fotos e vídeo 1'40).

8/5 - Alberto Rossi, Yohanna Rossi, 2009 - **Balneário Gaivota/SC** (fotos e vídeo).

9/5 - Adão da Silva - Auditório do Parque Ibirapuera, São Paulo – Intervenção no teto-côncavo do prédio. 2009-2010 (foto e videorregistro, '59).

10/1 - Roberto Gómez de la Iglesia – Espanha/França (vídeo) - *Grabamos con dos teléfonos móviles. Intentaré mandarte la otra grabación. Intervengo yo (Roberto Gómez de la Iglesia) y grabó Miren Martín. 30 de agosto de 2010. Local: Hendaia o Hendaye, en el País Vasco francés, cerca de la frontera con España.*

11/1 - Andréa Catrópa – São Paulo – Flor e a náusea (fotos) - quinta-feira, 16 de setembro de 2010. 8:43, quinta-feira, 16 de setembro de 2010. 8:43...*percebi que minha forma de expressão é a palavra... Obviamente no processo anterior a metáfora estava por trás das imagens, mas observando novamente a foto, pensei muito naquele poema emblemático de Drummond, “A flor e a náusea”, publicado em seu livro A rosa do povo (1945). Este é o livro considerado o mais emblemático do desejo de intervenção social do poeta por meio de sua arte, o que nos faz pensar no que também move a ação da Rebeca, enterrando suas flores sob a calçada.*

O texto que escrevi, então, dialoga com o a obra drummondiana, mas apenas na medida em que essa “conversa” foi evocada pela foto. Se houve um “enterro”, a ideia da possível irrupção da flor no futuro, do desconcerto de achá-la sob a calçada, seria um antienterro. Por isso optei por transformar a imagem original em “negativo”, como uma indicação desse processo inverso, a surpresa que um dia poderia brotar no meio da Avenida Paulista, como um ruído interferindo no fluxo cotidiano da cidade e das pessoas.

12/1 - Magali Melleu Sehn, “Japonesas” – 2009 - Tóquio /東京都 /**Japão**(fotos).

10/2 -Ines Beatriz Yajima Habara, 47 anos, Corumbá/MS; **Alexandre Massaru**, 17 anos, Brasília; **Priscila Mití**, 18 anos, Brasília; **Christian William Nelson**, 29 anos, Kinkardine/Canadá (fotos e vídeo). Ideia: *Como estou em Brasília, a cidade onde os carros param para que os pedestres atravessem quando há faixa de pedestre, eu estou pensando em atravessar a faixa carregando a foto e fotografar os carros parados e depois colocar a foto no chão e fotografar o carro atropelando a foto, uma vez que eu já não mais a estarei segurando,*

ela estará invisível, (para os carros). Enterro no mundo virtual da Imagem da flor que foi enterrada sob a obra da Avenida Paulista. Ideia realizada: A imagem é enterrada no yahoo e no computador mas acaba ressuscitada no mundo virtual através do vídeo de seu enterro no youtube. O seu vídeo registro está ativo no em:<http://www.youtube.com/watch?v=rEJWs_xfVug>Preparação para o enterro: Ouvir a artista, Ler sua proposta, Pensar no projeto, Pedir auxílio de artistas canadenses para que participem do projeto, Esperar respostas, Oferecer as idéias para a artista Rebeca e receber instrução sobre qual idéia implementar.

Ação do enterro: Apaguei o email da Rebeca do meu yahoo e a imagem baixada do meu arquivo. Registro: a) Tirei foto do momento de deletar a imagem no computador; b) Gravei o vídeo do enterro no mundo virtual; c) Tirei foto do momento em que o vídeo do enterro foi colocada no youtube; d) Tirei foto do momento em que disponibilizei o acontecido para a artista Rebeca Stumm. Local: no meu computador Toshiba Satellite, numa das superquadras da Asa Norte de Brasília. Quando: enquanto eu limpava meu correio yahoo, interagia com três pessoas (o companheiro no Canada via skype que não fala a língua portuguesa, meu sobrinho e sobrinha na casa deles, onde estou hospedada) e assistia o vídeo Billionaire do cover Jim no youtube. Este é o último dos 3 emails. O interessante foi que quando acabei de enterrar a sua imagem, apareceu como último imagem do filme a imagem do filme Nautilus que participo como script doctor, trabalhando na complexidade dos personagens, sugerindo diálogos. Adorei fazer este trabalho pois o Nautilus é um filme de animação brasileiro 3D onde as crianças Leonardo da Vinci, Cristovão Colombo, Mona Lisa e um menino escravo-pirata se aventuram pelas ruas da Itália, por barco de piratas na busca de um tesouro viking chamado Hi Brazil e enfrentam o monstro Nautilus que tenta impedir os europeus de chegar à terra dos gentis americanos. Eles me mandaram aquela foto para divulgação de uma entrevista que vou dar para uma revista daqui de Brasília e apareceu no vídeo. Eu não cortei nada do vídeo para ser mesmo um registro do momento do enterro.

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rEJWs_xfVug

11/2 - Rosana Paulino - 15 de agosto de 2010, **São Paulo, “pedras”**. *Fiz uma nas pedras de um caminho que tem no fundo do quintal.....E lá se vão as pedras finais.... como estão numa resolução legal, dá até para fazer filminho, intervir no processo.... gostei, isto está me dando umas idéias....*

12/2 - Andréa Catrópa - **São Paulo** (fotos), *As fotos “sujas”....Inicialmente comecei a trabalhar a foto enterrando-a virtualmente, com a utilização de recursos visuais. Pesquisei alguns pincéis que eu poderia usar num programa de manipulação de imagens, e fui sujando a imagem, até que desaparecesse completamente...”*

10/3 - Jorge da Silva, intervenção em reportagem da emissora de TV brasileira - **Globo (2009)**, sobre impressora **3D**, propondo um Enterro como possibilidade de produção das flores de cerâmica. Máquinas que se auto-reproduzem.

11/3 - Sheila Mattar, Local: Schoterweg (rua) Haarlem (cidade) **Holanda**, Data: 14/08/2010 (fotos). *Caminhos nos levam todos os dias aos nossos destinos, com milhares de imagens que se apagam um segundo após serem notadas. Misteriosamente, algumas delas são retidas por algum tempo ou até mesmo para sempre em nossa memória. O mistério consiste dessa escolha.*

3.4 – Potencialidades da montagem produzida com os diferentes registros

Por esta montagem de registros, podemos visualizar as repetições das ações de Enterros, mas podemos também provocar o encontro com outro Enterro, no momento que a continuidade do entendimento se rompe e a passagem entre as imagens precisa se reconstruir, buscando por novos nexos a estas ações registradas. Pelas imagens, reconhecemos os vestígios de um momento no outro, entretanto, logo nos deparamos com suas diferenças e perdemos a linearidade do entendimento construído entre estas imagens, deflagrando um estranhamento ao todo. Reconhecemos que continua a existir o vínculo da imagem-documento de um Enterro se fazendo presente dentro de outra imagem, que seria a “mesma” ação, dada por outro autor, sob outra construção, mas isso não quer dizer que, lado a lado, estas imagens construam um diálogo sem fissuras ou sem exigir mutação ao que se vê. Se o rompimento com a continuidade do entendimento que construímos na passagem de uma imagem a outra ocorre, então agora, o estranhamento convoca outras possíveis interpretações destas ações realizadas por participantes.

Para nos aproximarmos dos registros dos Enterros (aqui apresentados), relacionamos o discurso de Deleuze (*apud* PELBART, 2007) sobre a possibilidade de o acontecimento agir sobre nós e nos modificar, com o de Bergson (2006a), quando diz: apenas do lado da duração está a diferença, e novamente com Deleuze (2006a), quando afirma: repetir é se apoiar na diferença do que pode ocorrer. Então, se nos implicamos ao acontecimento, sentimos sua duração, e se repetimos o encontro com este acontecimento, estamos buscando a diferença dada pela duração e pela implicação ao evento. Ou seja, repetimos os Enterros buscando a manifestação que ocorre no encontro com aquilo que causa uma duração e diferença em nós, mas se realizamos uma ruptura com o nosso entendimento da situação, estamos potencializando que aconteça algo estranho a nós, e aí, precisamos nos implicar na busca por ressignificar a diferença deste ato.

Desta forma, cada Enterro reforça o sentido de ser da proposta, implicando a diferença e a singularidade de seu momento único. Repetir o Enterro é repetir a ação que não pode ser repetida, fazendo desta repetição sempre uma seleção de instantes de passagem registrados. Estes Enterros não fogem de ser as repetições imbricadas na arte, não como simples variação e, sim, como a seleção na elaboração da diferença.

Em nossa montagem³⁴, buscamos criar o movimento que conecta e, ao mesmo tempo, desconecta cada Enterro do seu lugar no tempo e espaço, propondo outras formas de aproximação à proposta. Segundo Didi-Huberman (2008), o pensamento de Benjamin nos mostra que este movimento de montagem com os registros sempre reconduz a uma metamorfose, é nesse movimento dialético que a forma pode ser chamada de “originária”, como se algo diferente pudesse ter início a partir desta montagem/desmontagem que as diferentes imagens lado a lado provocam. Mas também é precisamente aqui nesta montagem que a proposta institui uma diferença com as montagens produzidas pelos artistas apontados anteriormente. Nesta, há, ao mesmo tempo, conexão e falta de conexão entre as imagens, dadas principalmente pela diferença interpretativa que as diferentes autorias destes registros provocam. Historicamente, o procedimento da montagem teve início com os dadaístas e surrealistas, que utilizaram os meios de comunicação de massa para apontar o potencial da montagem em interromper os vínculos com o contexto imediato, acrescentando neste a “falta de conexão” entre os elementos, ou seja, um caos de informações que impede a “formação” da experiência de forma linear (BOLLE, 1994, p. 91).

Nesta proposta, a montagem enfatiza o movimento de estranhamento com o que vemos, reconhecendo a plasticidade, também a astúcia e a malícia das formas imporem mudanças de uma imagem a outra. Pois, se a imagem pode adquirir outros sentidos de acordo com o contexto de sua aparição, e se, somado a isso, está ainda o estranhamento do entendimento a estas imagens, então há outro movimento Enterro acontecendo. Faz-se necessário, aqui, deflagrar a interpretação das imagens desalinhadas de seu tempo, abrindo espaço para a dúvida sobre o que está posto, no registro e na verdade da ação que ocorreu. Este é o momento de transposição destes registros para além do que se vê, é ainda o momento em que a “verdade” construída de uma realidade se reflete em outra, tornando-se outra construção imaginária não fixa e aberta por fatos encadeados. É neste momento que a montagem torna-se outro acontecimento na forma de encontro com o que nos desestabiliza, rompe com a linearidade de como nos relacionamos com nossas ações-representadas por meio de imagem e cria outro tempo específico de experimentação. No encontro com os registros, uma turbulência retira da ordem os fatos e transforma o que se vê, movimento que requer nele mesmo outro Enterro, outro estranhamento. Desta forma, estas imagens não estão dadas a ver

---

³⁴ “A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico, dos meios de comunicação de massa jornal e cinema” (Lüdke *apud* BOLLE, 1994, p. 89).

simplesmente, estão dadas a serem vistas sob construção, transformadas e interpretadas na relação umas com as outras.

Pelos registros, nos encontramos com situações que nos levam desde o Enterro da imagem-documento em diferentes locais – como o piso de uma das salas do MASP, até Enterros construídos sob apropriação de imagens de artistas que fizeram da própria figura uma imagem pública, sugerindo outras formas de espaços-tempos para intervenções. Neste universo, encontramos Enterros realizados com a artista Orlan, Michael Jackson, Elvis Presley, Charles Chaplin e ainda a peça de teatro na Uzyna Uzona ou a viagem de astronautas à Lua. São ações construídas com base na interpretação do conceito de Enterro e no sentido que aspira o verdadeiro, são verídicas até mesmo na ficção (DELEUZE, 2007 p. 157). Cada ação de participante, que passa a fazer parte das demais ações, é de vital importância para abalar as expectativas estabelecidas, age como um estrangeiro que ingressa no contexto trazendo ao todo sua diferença. O espaço das diferenças é colaborativo, pois, por um lado, podemos colocar um vídeo construído sob uma elaborada narrativa ao lado de um registro que consegue, com apenas uma foto, nos falar sobre esta ação e ainda nos deixar a imaginar outras imagens não presentes; por outro lado, entre estas diferentes ações, há o empréstimo de sentidos, que leva exatamente suas diferenças a trocar e atuar, umas sobre as outras, criando novos nexos.

Há nestas intervenções-enterros um jogo entre o reconhecimento e o desconhecimento do evento, revelando algo que ocorreu ou que poderia ter ocorrido. São imagens de arquivo do passado, junto a imagens do passado próximo, operando com a virtualidade de certa desordem e onde o Enterro construído acaba gerando um desvio na interpretação não só de uma imagem, mas que se reflete na suspeita também às demais imagens. Tal liberdade de associação e interpretação retira a etiqueta de verdade única que dá poderes absolutos a quem produziu o registro, para colocá-lo de forma aberta a construir outros sentidos. Neste aspecto, a montagem retoma o potencial de participação dado pela interpretação das ações de Enterros da imagem-documento produzida por participantes, abrindo para o diálogo entre os diferentes momentos da proposta. O que o artista orchestra com a montagem retira a passividade com relação às imagens produzidas como documento para propor a virtualidade de outros momentos, na busca por reconstruir outros sentidos e outro devir aos Enterros.

Pensar sobre o que se abre a partir da visualização dos diferentes registros de Enterros da imagem-documento – postos juntos – nos leva a perceber que a importância maior está no agenciamento perceptivo do observador-participante, montando um imaginário entre imagens e experimentando neste a relação com outras realidades possíveis. Lembrando ainda que o Possível é uma imagem atual sem ser real e que a virtualidade das imagens “só se atualiza, dissociando-se e a vida só existe, diferenciando-se de si” (PELBART, 2007, p. 40). Juntos, os registros realizados pelos participantes constroem um misto de diálogo e dúvidas, chegando a nós como alteração da autenticidade do que está sendo mostrado. Esta alteração vem da diferença que se estabelece entre as intervenções realizadas sobre imagens de situações públicas e intervenções no espaço privado, entre situações conhecidas e situações conhecidas tornadas estranhas por meio do Enterro. Neste movimento, o reconhecimento se dá pela forma como os registros das ações procuram documentar o processo o mais próximo possível da forma como foram realizados, para comunicar como se deu a ação na linearidade do tempo. Entretanto, a oscilação entre o conhecido e o desconhecido pode desalinhar esta linearidade e causar estranhamentos à interpretação que o observador-participante vinha estruturando frente a estas imagens. O que entra em relação a partir deste encadeamento de uma a outra imagem é a ideia de rompimento com a percepção fixa, movendo aí não só o que se vê, mas o imaginário da realidade. Nesta montagem³⁵, percebemos uma forte relação com o cinema: Enterro provocando a ideia de rompimento e encadeamento, criando uma edição/montagem que transpõe o espaço vivido do tempo registrado.

3.4.1 – Estranhamentos frente aos registros

Para a apresentação, selecionamos uma imagem de cada participante, retirada da sequência de como foram registradas em fotos ou vídeos³⁶. Mesmo que haja uma só

---

³⁵ Os primeiros filmes da história do cinema não tinham montagem. Eram pequenas bobinas de filme, cada uma com pouco menos de um minuto, que registravam fixamente o mesmo enquadramento. Ainda que em germe, a montagem, conhecida também como edição, nasce em 1896, em *Démolition d'un mur*, de Louis Lumière. No filme, “vemos um muro ser demolido e, depois de uns segundos de tela preta, o filme roda ao contrário e o muro se reconstrói diante de nossos olhos”. (GARDNIER *apud* FRANCISCO, 2008, p. 120). Esta pode ser considerada a primeira vez que dois blocos de sentido opostos são aproximados e, apesar de se tratar do mesmo plano repetido, cria-se um nexos lógico diferente entre as imagens.

³⁶ “De um lado, chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes às do cinema e da televisão, roteirizadas, gravadas com câmeras, posteriormente editadas e que, no final do processo, são dadas a ver ao espectador numa tela grande ou pequena. Mas, de outro, vídeo pode ser também um dispositivo: um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria, que implicam o espectador uma relação ao mesmo tempo

fotografia, temos como imaginar a sucessão em que possivelmente a ação do participante tenha sido executada. Esta capacidade de imaginar os intervalos de tempos próximos ao instante visualizado também se faz necessária quando a totalidade dos registros são apresentados. Esta construção entre as imagens também é da ordem do cinematográfico, pois demonstra o quanto nossos hábitos de ação estão impregnados com os da representação, fazendo com que se percebam as coisas na ordem em que elas figuram quando nos propomos a agir sobre elas. Assim, as ações foram registradas e as reconhecemos na relação com a lembrança que elas suscitam, fazendo-se aparecer presenças de outras imagens, mesmo que não presentes. Baseado em Deleuze (2007), compreendemos que, quanto mais os registros estiverem ligados ao movimento sucessivo de como agimos na realidade, mais verdadeiros nos parecerão, pois mais nos identificamos e nos reconhecemos com a existência de como o fato ocorreu. Este é o encadeamento que as imagens provocam ao serem montadas conforme o tempo linear, mas quando os diferentes eventos lado a lado nos causam estranhamentos, é porque não os reconhecemos nesta sucessão de como construímos nossas ações. De uma a outra ação registrada, há um corte, ou melhor, uma bifurcação que requer reestruturação por um olhar mais atento, para reconstruir o encadeamento com aquilo que as imagens não mostram.

E se este estranhamento, que já vinha se fazendo sentir na ação de Enterro, agora se manifestar frente à montagem com os registros, novamente é o rompimento da linearidade de nosso entendimento de como nos organizamos na realidade, provocando a aparição de presentes impossíveis e passados não necessariamente verdadeiros, em que o real e o imaginário se tornam indiscerníveis, bem como verdadeiros e falsos (PELBART, 2007). O encontro com a montagem de registros de ações de Enterros, os retornos e as antecipações buscam reconstruir encadeamentos entre estes eventos e, com isso, deflagram-se possíveis inversões aos acontecimentos registrados. Como nos diz Flusser (2002), as imagens buscam significados através de relações reversíveis de um tempo não-linear, interrompido em sua continuidade. Acreditamos que, a cada Enterro realizado e documentado pelos participantes, pode ocorrer o rompimento ou bifurcação temporal, para passados e devires possíveis, verdadeiros e falsos em sua potência. É desta forma que a ação avança e retorna como possibilidade plástica que permite acessos por diferentes tempos e contextos, de forma aberta à transformação de sua interpretação.

---

perceptiva, física e ativa, abrangendo portanto muito mais do que aquilo que as telas mostram” (DUBOIS, 2004b, p. 13).

Portanto, entendemos que, ao romper com a continuidade de nossas expectativas frente aos registros, criamos o estranhamento-enterro. Isso acontece porque as ações não estão mais obedecendo a uma única sucessão, daí que aparece o que Deleuze chama de “potência do falso”³⁷, a se manifestar na produção de interpretações dos registros dos eventos (2007). Mas, para nós, o importante nesse processo é que, na presença destes estranhamentos, a forma como os registros aparecem retira a segurança de nossas aproximações frente às imagens, levando-nos ao envolvimento com um novo acontecimento e, assim, nos tornamos (outros) participantes formadores de outras imagens possíveis aos registros de Enterros. Segundo Deleuze (*ibidem*), a instabilidade da dúvida, provoca um desatrelamento com o que conhecemos, repondo a vontade criadora para construir outros sentidos e outras verdades. Se o Enterro pode provocar o rompimento com o tempo linear no qual executamos e reconhecemos as nossas ações, ele também pode nos libertar do ideal da verdade, que é “a ficção mais profunda no âmago do real” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2007, p. 182). Pois, conforme Nietzsche (2008), o que acreditamos saber das coisas pode não corresponder a estas; formamos a verdade sobre as coisas após uma longa utilização e repetição do mesmo hábito e é por construirmos estas verdades, que transitamos mais confortavelmente entre as imagens. Assim, quando não conseguimos estabelecer a repetição do mesmo entendimento para os registros apresentados, nos confrontamos com a desestabilização de nossos sentidos.

Por este pensamento, entendemos que a construção da ideia de verdade está ligada ao hábito e à repetição, que, por sua vez, se apoia na linearidade do tempo que creditamos ser única. Por isso, costumamos situar a verdade no intocável, naquilo que não muda e que está além de nós. Mas se a verdade se apoia no passado, algo é verdade porque já passou, pode ser investigado, também pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro para todos os envolvidos. Enquanto o falso, que se apoia no que existe de conhecido para potencializar a dúvida, pode acabar por propor a reconstrução, a busca por novas relações e a participação no estabelecimento de outros sentidos. O falso se beneficia por se encontrar aberto, possuindo espaço para o conhecido e o desconhecido, e isso nos torna iguais perante ele, ou seja, enquanto o verdadeiro é unificante, supõe-se ser um caso único, o falso é o espaço da multiplicidade (DELEUZE, 2007). Deleuze recorre a Nietzsche (*ibidem*, p. 164) para dizer que “mesmo o homem verídico acaba compreendendo que nunca deixou de mentir”, só

---

³⁷ A potência do Falso: quando “o falso deixa de ser mera aparência, ou até mesmo mentira, para atingir esta potência do devir que constitui as séries e os graus, que transpõe os limites, efetua as metamorfoses e desenvolve sobre todo seu percurso um ato de constituir lenda, fabulação. Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso” (DELEUZE, 2007, p. 326).

criando outra realidade é livre do que esperam dele, das amarras que o estancam.

“Fragil é a potência do falso, (...) mas esta é a única oportunidade para a arte ou a vida. (...) Elevando o falso a potência, a vida se liberta, tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória (*ibidem*, pp. 179-176).

A potência do falso parece se encontrar com a mesma ação de Enterro, entendida como uma retomada e um rompimento frente às imagens. Afinal, a interpretação da imagem não aspira a verdade única, mas a acrescentar no presente diferenças inexplicáveis; e no passado, aspira alternativas indefiníveis entre o que pode e não pode ter ocorrido. Então, a ruptura que visualizamos nos registros de Enterros não está entre verdade e mentira, mas entre outras possibilidades de construção da ação. Assim, a ruptura-Enterro pode, a um só tempo, desalinhar do tempo e levar suas ações à potência de muitos outros pontos de vista; pode ainda repetir a mesma ação de Enterros e apontar para o retorno da mesma ação de forma diferente. Segundo Deleuze (*ibidem*), só retorna o que acrescenta uma diferença, que contém uma energia transformadora. Pois a repetição por repetição aponta para uma vida já esgotada, sem diferenças. Só a criação “leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação” (*ibidem*, p. 178). A interpretação dos registros envolve transformá-los em outras possibilidades de intervenções e produções de realidades. Quando Deleuze diz que a verdade é algo que criamos, também diz que na arte não há outra verdade senão a criação, como se a arte encarnasse a missão incessante de projeções de interpretações que levam a transformação do que se apresenta (*ibidem*).

Contextualizando esta potencialidade da montagem criar para os registros, outros sentidos indiscerníveis entre verdadeiros e falsos, encontramos hoje práticas cuja intenção parece ser despertar para um olhar mais crítico dos espectadores frente ao uso dos materiais de outros tempos. É a reutilização da mesma imagem já conhecida, acrescida de outra intenção. Um exemplo recente foi o circuito de televisão da Geórgia ter produzido um *Mockumentary*³⁸ disfarçado de jornal televisivo, apresentando uma invasão que estaria acontecendo a este país pela vizinha Rússia. Este comunicado foi precedido por um aviso de que se tratava de ficção, mas quem perdeu esse alerta assistiu a uma simulação de emergência nacional – e um princípio de pânico se espalhou. Citando este fato recente, a 10ª Conferência

---

³⁸ *Mockumentary* = falso documentário. Disponível em: < <http://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> > Acesso em: 20 set. 2010.

Internacional do Documentário³⁹ abriu debate sobre a utilização e apresentação do material de arquivo, a questão do *Mockumentary* e dos *Remakes*⁴⁰, que buscam atualmente tocar os limites da passividade e da anestesia com que recebemos as imagens documentos. Se há um déficit de realidade causando a proliferação das práticas documentais de experiências vividas, também há uma superoferta de produções de imagens, criando “verdades” distanciadas de nossa participação interpretativa. Afinal, para nossa percepção, é recente o acesso a tantos registros, ainda estamos assimilando que hoje qualquer pessoa está aparelhada para produzir imagens e que, por detrás destas, há um processo de criação, uma interpretação de determinada realidade se instituindo. Sem contar que, além desta proliferação de registros, um mesmo registro pode também ser reapropriado, criando muitas outras interpretações e realidades indiscerníveis.

Dominique Paini (2008, informação verbal) nos diz que, neste início de século, artistas estão a explorar a trama temporal das imagens, porque estamos conseguindo agir “com as mãos” sobre estas, diminuindo as distâncias entre diferentes documentos. É o momento em que o próprio cinema se tornou doméstico, há um primitivismo de manipulações que retorna pelo poder de propor visões variáveis às cenas conhecidas. Conseguimos agora entrar na imagem por diferentes ângulos, tornando-a um lugar de intervenção, inclusive um lugar para as performances, esculturas e desenhos se tornarem presentes. Neste universo, também estão os *Remakes* apoiados na proliferação de arquivos de imagens, sons e registros digitalizados. Talvez este choque de outras “verdades” produzidas pelas manipulações das imagens de arquivo, ou uso das imagens em diferentes contextos, possa ter semelhanças ao choque que a fotografia causou quando se costumava ver as imagens da realidade interpretadas por meio de pinturas. Flusser (2002) nos explica que a fotografia parece ser a verdade, diferente de uma pintura, porque na fotografia não vemos a passagem operada pela mão humana, então é frequentemente vista como uma janela direta para o mundo. Assim que, uma pessoa sangrando que aparece na pintura é bem diferente de uma pessoa sangrando que aparece na fotografia. E, ainda, uma pessoa sangrando na imagem em movimento pode se fazer mais impactante que nas demais imagens, pois estas imagens criam uma duração para a

---

³⁹ Conferência 14 a 16/04 de 2010, Cinemateca Brasileira, São Paulo – Festival Internacional de Documentários: 15º É Tudo Verdade. O texto referência não está mais disponível no artigo postado pelo autor Amir Labaki, em 19 mar. 2010, Valor Econômico. Disponível em: < <http://obicho.wordpress.com/2010/03/19/panico-moral-e-a-veja-iconologia-para-calouro-fazer/> >. Acesso em: 20 set. 2010.

⁴⁰ *Remake* = refazer por outro artista. É quando se produz novamente uma história já conhecida do público e que já tivera uma produção anterior. (...) Isso não quer dizer que tudo tenha de ser exatamente como o original. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Remake> > Acesso em 20 de setembro de 2010.

ação acontecer. São as possibilidades que os diferentes suportes técnicos oferecem, ao conseguirem se fazer mais próximos de como a realidade se nos apresenta, mas, nem por isso, significa que produzem imagens menos planejadas que aquelas oriundas de outros procedimentos. Constantemente, nos esquecemos de que as imagens podem ser encenadas e retrabalhadas antes de se dar a ver. E mais, nos esquecemos de que estas nos trazem espaços e tempos específicos, que, desalinhados, também retiram nossas referências com o real. Mesmo o documentário, visto como verdade, “jamais foi documento ou prova de algo” (COSTA, 2009, p. 31). O registrar é uma atuação interpretada por meio de algum suporte, possui relações com as subjetividades envolvidas neste processo e, ainda, é um deslocamento temporal com a realidade que se procura reencenar. E nisso, o documento coloca o produtor e o espectador como agentes não neutros, mas necessariamente ativos na busca pelo que está por trás da imagem, projetando virtualidades de realidades possíveis, uma potencialidade que se constrói a cada recepção. É, então, que o ato de ver se faz lembrar como um ato de participar na produção aberta de novos sentidos à realidade registrada.

Todavia, a prática de *Remakes* não é tão recente. Desde as colagens e os *ready-mades*, os artistas contemplam a ideia de tomar imagens prontas para provocar a incerteza quanto a elas. São práticas que só vêm reforçar que o artista nunca deixou de buscar formas para desestabilizar nossos sentidos com o real. Depois dos *ready-mades* de Duchamp, outro exemplo a causar ruptura com algo já pronto foi o ato de Robert Rauschenberg (1953), quando apagou o desenho de Willem de Kooning e o expôs com o título *Erased De Kooning Drawing* (*Desenho de Willem de Kooning apagado por Robert Rauschenberg*). Este gesto, segundo Leo Steinberg, no seu artigo com o título sugestivo de *Outros critérios* (in FERREIRA e COTRIM, 2001, p. 203), causou mudança no ângulo da confrontação imaginária que envolvia a obra, provocando uma recontextualização do sentido da arte. Esta obra contém a busca por transformar algo que já tivesse seu reconhecimento público de arte, para se constituir em um apagamento, assim, o artista poderia construir outra origem do encontro da produção de um artista com a de outro artista (anexo, trecho da entrevista de Robert Rauschenberg sobre esta obra).

Na relação que este Projeto estabelece com a obra de Rauschenberg, está claramente o fato de o Enterro e o apagamento gerarem um confronto com a materialidade de uma obra, entretanto, aqui, a ação se deu sobre um trabalho já exposto, que, ao Enterrar, causou um rompimento, obrigando a produção de outros nexos, originando assim outro devir. E quanto aos registros, vemos que Rauschenberg, ciente da dúvida que seu ato poderia deflagrar,

também tratou de documentar o processo de apagamento do desenho, que se estendeu por cerca de um mês. Esta documentação está fixada atrás da obra. Em entrevista, o artista concluiu, falando: “isto não é negação, é celebração. É somente... a idéia!”⁴¹

Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

Fig. 150

Fig. 151

Fig. 152

Figs. 150 a 152 - Na sequência: desenho apagado (obra em exposição), título junto à moldura (detalhe) e a documentação do processo de apagamento fixado atrás da obra.

⁴¹ Fala de RAUSCHENBERG: “(...) quando eu estava pensando em apagamento, apagar um desenho meu, isto não era arte, ainda. Então pensei, Aha!, tem de ser algo que já seja arte. E Bill de Kooning era o mais conhecido artista americano. (...)” Disponível em: <<http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/24>>. Acesso em: 07 set. 2010 (anexa, a transcrição da entrevista).

Assim que, com este panorama de práticas de produção, documentação e transformação do já feito pelo outro, desde os anos 1990, tem se tornado comum a pós-produção de sentidos às imagens encontradas prontas ou produzidas por outros artistas, contando, desta forma, que enfrentar a falta de lealdade com o verdadeiro não é algo estranho ao mundo da arte. Como exemplos mais atuais, temos o coletivo Filé de peixe⁴², que realiza performances vendendo a preços simbólicos DVDs “piratas” contendo cópias das obras de outros artistas da videoarte. Ou, ainda, o artista Willyans Martins⁴³, que retira grafites das ruas e os expõe no ambiente institucional.

Fig. 153 - Filé de Peixe, 2010.

Fig. 154- Willyans Martins, 2006.

Para Deleuze (1992, p. 85), “o falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecível. (...) A potência do falso é o tempo em pessoa (...) porque a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade”. Assim, o que se vê na passagem entre as imagens-registros dos participantes é um potencial que reflete como cristal outras realidades possíveis, deslizando umas sobre as outras, produzindo ecos de diferenças e semelhanças, emprestando sentidos umas às outras. O que as imagens têm a dizer não está exatamente na imagem mostrada, mas na junção entre ela e seu tempo, seu lugar e as demais imagens.

Buscamos, então, pensar nossa montagem aqui apresentada com os registros como uma estratégia que permite o movimento de conexões ao pensamento, e, neste sentido, todas

⁴² Disponível em: <<http://coletivofiledepeixe.com/piratao/>>. Acesso em: 07 set. 2010.

⁴³ Disponível em: <<http://www.martins.art.br/>>. Acesso em: 07 set. 2010.

as imagens registradas pelas ações de participantes, presentes ou não, ganham em potência. E se um estranhamento ocorrer neste movimento de acesso aos registros de Enterros, não é que estes estão se tornando menos verdade, todos são uma parte da realidade que ganha uma nova construção a cada olhar que os recontextualiza junto à proposta. Assim, não há uma única leitura, nem mesmo uma ideia prévia do que encontraremos como ações de Enterros da imagem-documento, já que esta é uma construção que escapa ao julgamento cronológico, afetando tanto os envolvidos quanto o acontecimento nesta outra possibilidade de existência para a experiência acontecer. Acreditamos que justamente este encontro com o estranhamento é que instaura a força transformadora capaz de nos afetar frente às imagens, pondo os sujeitos diante de outro acontecimento de rupturas perceptivas. Isto é, o estranhamento provoca participação ativa com o que se vê e se crê estar vendo, inserindo neste movimento todos os tempos, lugares, participantes, registros e espectadores, potencializando transformações e ressonâncias entre as diferentes construções de Enterros. É quando as participações destoam do esperado e levam o artista a não se manifestar de forma isolada, mas a agenciar a força de diferentes interpretações possíveis para a ação realizada sobre a imagem, capturando um movimento que vem a constituir a obra dentro de um universo de (des)conexões, mas que constitui a potência da sua interlocução. O artista se vê agenciando a força da participação e socialização na construção da obra desde sua produção até sua recepção/transformação. Pois a socialização da arte encontra nesta proposta a postura que afasta o artista do falar sozinho, enquanto atualiza a obra e declara a construção de realidades partilhadas, também agencia pessoas em flagrante delito de fabular, capturando o movimento de constituição de um pensamento “comum” (*ibidem*). Assim, vemos a potência do falso apontar para a potência da produção do verdadeiro, no agenciamento de interlocutores.

Contudo, entendemos que, ao envolver a produção socializada de sentidos na transformação das imagens-documentos, abriu-se na produção e recepção da obra uma trama entre participantes distantes no espaço e no tempo, desalinhando a forma como estes mesmos eventos poderiam se apresentar se fossem isolados. É desta forma que as autorias se ofuscam, mostrando momentos conhecidos e desconhecidos a serem descobertos até mesmo pelos próprios propositores (artistas e participantes).

Em recente palestra, Rosalind Krauss (2009, informação verbal) retoma Stanley Cavell e Walter Benjamin, para dizer que “os perigos da fraude e da confiança são essenciais para a experiência da arte”, e, se referindo aos artistas, estes deveriam buscar “o salto do

tigre”⁴⁴ em suas produções. Consideramos que também Krauss defende o estranhamento com o que está posto, pois afirmou que a história da arte é cheia desses momentos em que as pessoas gritaram: falso!, completando: “Esse sentido é constante, é endêmico e necessário” (*ibidem* KRAUSS, 2009, informação verbal). Operar com a criação neste espaço coloca o artista no limite, tentando se salvar da linearidade e da unicidade histórica, escapar da impressão de que um meio apaga o meio anterior e escapar do discurso messiânico das novas mídias. O artista precisa então estranhar-se a si próprio, para ter a chance de construir outras histórias e, assim, chegar a compreender, não como produzir objetos, mas como produzir mudanças no pensamento através de dispositivos de dissenso e não de consenso. Neste movimento, a criação não pode evitar a destruição da aparência de continuidade que constantemente atribuímos ao reconhecimento de nossas produções.

Aqui, novamente podemos estabelecer relações entre as ideias de Deleuze e Benjamin: enquanto, para Deleuze, uma forma de evitar que o idêntico retorne parece ser provocando o pensamento em um tempo não linear, fora do eixo, em direção ao passado e ao futuro, para Benjamin, a condição de liberdade sugere refazer a história de forma não linear, libertando-se do pré-concebido. Na opinião de Jeanne Gagnebin (1994, p. 17), “a origem benjaminiana visa mais que um projeto restaurativo ingênuo” daquilo que se rompeu, ela é sim uma retomada do passado como se este fosse o que se pode voltar numa não identidade consigo mesmo – inacabado: a origem é agora. Sob outro ponto de vista, Didi-Huberman (2008, p. 128) escreve que a construção de origem para Benjamin não deve ser entendida como chegar a algo que surgiu, senão a algo que está em caminho de ser, no devenir e no declinar. Os dois pensamentos, de Deleuze e Benjamin, colocam a dimensão de profundidade em que se pode chegar quando estabelecemos relações entre diferentes tempos, pois rompemos com o que estava em continuidade e, assim, encontramos momentos de diferença e transformação com o que está posto. Falam de um retorno ao passado, não por simples repetição, mas como oportunidade para o que se dá a desconhecer do ponto de vista que o julga conhecer. E como retorno, há, na ideia de ação sobre o já feito, ação sobre a imagem da cerâmica e ação sobre a imagem-documento, o acesso a outro tempo, propondo a este a diferença e a transformação.

---

⁴⁴ De acordo com Didi-Huberman, o Salto (*Sprung*) era para Benjamin a criação de outra origem a fim de produzir rupturas com o estabelecido. No ritmo turbulento da origem e no mesmo movimento a ideia de um “salto”, em que se desmontaria o mecanismo do tempo. Exemplifica: como um filme fora da velocidade que deixa entrever os fotogramas, sua essencial descontinuidade, se desagrega a ilusão da continuidade, se compreenderia de quantas fotos é feito realmente o filme (2008, p. 173).

Considerações finais

Deleuze, citando uma fórmula de Nietzsche, nos diz: “nunca é no início (...) que alguma coisa pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução (2007, p.57).

Considerações finais

O fato de a palavra Enterro sugerir a ideia amplamente reconhecida de fim a algo parecia, de início, prejudicar o trabalho, barrar uma aproximação à poética e não ser favorável ao contato com participantes. Mas exatamente aí o trabalho construiu um paradoxo: reconhecer que se tratava de um Enterro foi o que possibilitou a comunicação com participantes a distância, e a estes facilitou acrescentarem livremente suas interpretações, tendo e necessariamente não tendo referências de como este Enterro deveria acontecer. Como ação poética, a ideia de Enterro parecia provocar o choque com nossa forma de agir sobre as coisas e, ao mesmo tempo, causar a ruptura temporal destas mesmas “coisas”. Pois, no momento do Enterro, nossa memória e planos futuros, para aquilo que acaba de romper sua continuidade, tornam-se presentes, colocando-nos como agentes neste movimento de significação ao que está em mudança. Assim, na prática, esta ação se fez reconhecer pelos seus pré-conceitos e pela sua abertura a outras interpretações, para propor o entendimento do que ao mesmo tempo é e não é: o Enterro de algo.

O Projeto partiu da ação de Enterro da obra cerâmica já exposta, situação da qual profundas inquietações deflagraram a percepção de que esta era uma ação sobre o que já estava feito, e, ainda, uma ação capaz de romper com a continuidade da obra em andamento. Desta forma, percebemos que aí estava a atuação sobre o tempo de algo, e neste algo estava a imagem (ou a imagem da flor). Pensar na obra Enterrada como uma imagem constituída de antemão de algum modo nos leva a pensar na atuação sobre o que é do contexto coletivo, e isso envolve aspectos da obra que o artista não domina e envolve o próprio artista como agente implicado nesta atualização.

No trabalho anterior a estas ações de Enterros, havia um objeto que transitava por diferentes lugares, estabelecendo uma construção única com cada lugar. Quando a prática passou para o Enterro das peças cerâmicas, foi como se toda a situação, o lugar e o objeto estivessem exigindo mudança também no autor. Pois, no acontecimento-Enterro, aquele que age e aquele que sofre a ação tornam-se os principais implicados e envolvidos pelas mudanças que esta ação acarreta. Se, antes, o objeto era o elo de continuidade entre as diferentes ações, agora este objeto rompe sua continuidade, e sem continuidade, o tempo da obra sai da linearidade em que vinha se desenvolvendo. Então, ao produzir objetos, nos conectamos com

a visualização do tempo em uma continuidade material/conceitual e agir sobre este objeto pode tornar-se a abertura para outras imagens possíveis a partir desta ação. Ou seja, se o objeto que era o elo de continuidade do pensamento entre diferentes ações se modificou, a continuidade deste pensamento se rompeu, sem continuidade definida, o processo do artista precisou se redefinir em territórios onde o tempo está livre para se sobrepor a outros tempos. O trabalho com o acontecimento envolve redefinições, pode se apoiar no pensamento, na ação, pode, inclusive, nos modificar ou não. Assim, também os vínculos com o objeto podem ter se rompido ou não. Aí entra o terceiro caso, citado por Pelbart (2007), como sendo o privilegiado por Deleuze quando fala do encontro dos sujeitos com o acontecimento: neste podemos nos implicar a ponto de sermos modificados, porque dele fazemos parte. E se este encontro é capaz de nos modificar, este é também o momento da criação, quando o intenso estranhamento ao acontecimento vivenciado nos leva a produzir outras formas de vê-lo.

Investigar esta vivência artística necessitou uma escavação reflexiva entre diferentes momentos da prática, indo até onde esta conservava aparições não dominadas pelo artista, exigindo o entendimento de que há uma transformação se instituindo aqui, tanto no trabalho, quanto no autor. Necessitou colocar o artista junto a outros contextos, além dos muros da sua realidade imediata, precisando posicionar-se como estranho a sua poética e participante em seu processo. Neste movimento imaginário de entrada e saída do trabalho, o artista vê-se operando entre extremos: de produtor a apreciador e de participante a articulador. Desta forma, a pesquisa envolveu a produção de imagens-registros, que são espaços-tempos de experimentação, em que tanto artista, participante e apreciador estão presentes, situando sua posição de intérprete e de produtor de imagens relacionadas aos diferentes contextos.

Neste movimento, a prática rediscutiu sobre os processos, ferramentas e meios em que nos apoiamos para criar acessos e intervenções poéticas. Se hoje vemos a imagem ocupar um grande espaço em nossas relações, Enterrar a imagem, nos lembra de que contamos com ferramentas mediadoras entre nós e outras realidades. E se podemos romper o vínculo também com a imagem-documento, estamos nos defrontando não só com a produção de objetos e eventos, mas com a produção de registros. No entanto, enquanto a repetição da ação sobre a imagem-documento foi acontecendo, percebemos que esta imagem foi construindo uma confusa existência própria, agregando a sua representação da realidade distante também o valor de uso, de acesso e atualização a esta, dada por intervenções de diferentes pessoas. Nestas repetições de Enterros da “mesma” imagem, foi-se declarando a existência de outra continuidade ou “verdade” intrínseca ao projeto, que passou a se consolidar e, ao mesmo

tempo, se mostrar possível de transformar, num movimento que perpassa o que temos de consenso e de rupturas interpretativas no trânsito entre diferentes pessoas. Este movimento de mudança perceptiva em relação à ação sobre a imagem demonstra o quanto o trabalho veio acompanhando, durante seu tempo estendido (2007-2010), as mudanças também na esfera mais ampla do contexto contemporâneo, a ponto de detectar nos participantes uma crescente abertura à recepção da proposta. Tanto a obra foi ganhando outro corpo de apresentação, quanto participantes foram se tornando mais ativos, agregados sensíveis a formular questão de ecos e de ressonâncias a proposta de Enterros da imagem.

Foi especificamente através das ações realizadas pelos participantes, que a proposta conectou-se com o contexto da vida acontecendo, recuperando o ato espontâneo de quem realiza algo pela primeira vez, desconhecendo, inclusive, as demais ações produzidas por outros participantes. Em cada ação, o participante precisou reelaborar sua relação com a imagem e também com o lugar, agir e imaginar o olhar do outro para sua ação, por-se atrás de uma câmera e tocar a sua realidade como estrangeiro, com estranhamentos. Estas ações esticaram o contexto ocupado pelo projeto, e o fato de serem documentadas ou apresentadas na sequência de como os atos aconteceram, nos fornece, hoje, elementos de proximidade a cada evento, indicando veracidades e testemunhos aos momentos em que os Enterros ocorreram. Portanto, quanto mais ligados nos parecem os registros à forma como nos organizamos na realidade, mais inseridos eles estarão na sequência de ações que nos levam a sentir a passagem do tempo, por isso, mais os reconhecemos e mais verdadeiros nos parecem os eventos registrados. Quando esta sequência linear, em forma de imagens sucessivas, se manifestou na espontaneidade dos registros, parecia refletir o desejo de criar uma mensagem clara para comunicar o evento, como se o participante distante estivesse procurando não deixar dúvidas ao mostrar; foi assim que o Enterro ocorreu. Mas foi sobre esta mesma linearidade e espontaneidade dos registros que o artista se apoiou para provocar o rompimento também a este entendimento sem, no entanto, modificá-los. E então, foi neste momento, quando juntamos em montagem as diferentes interpretações de Enterros, que tomamos um choque com o que estava posto. O que ocorreu foi que o entendimento de um registro se rompeu ao encontrar com outro registro, nos levando a entender que, no momento no qual o projeto estava nas mãos de participantes, o artista também havia se deslocado de autor para outro participante em seu próprio trabalho, situando-se em um tempo paralelo e heterogêneo dentro do mesmo projeto. E no momento de pensar a apresentação destas imagens, o artista retoma seu lugar de articulador de momentos produzidos por outros, acrescentando a

potencialidade de diferentes nexos aos mesmos registros.

Assim, nesta fase de Enterro da imagem-documento e apresentação dos registros destes Enterros, não só a ação e as repetições de ações constituem o acontecimento, mas também o encontro com as imagens-registros, quando estas não nos permitem a passividade, mas, sim, a vontade criadora de novos sentidos. Aí percebemos que a potência do trabalho com Enterros da imagem está no que viabiliza de outros sentidos além dos registros que os veiculam. É quando vemos se apresentar nas imagens o que estas ainda não se tornaram e já não são mais, um agora multiplicado.

Os momentos- específicos

Como tempos-específicos, o projeto compreendeu a vivência durante o instante em que algo estava acontecendo e possivelmente estava sendo registrado, transformando nossa percepção dessa realidade. Sendo assim, a ação de Enterro e registro desta ação já previa a existência de outro momento em que potencialmente nos encontraríamos com estes registros e precisaríamos nos implicar para transformar o olhar de um tempo a outro tempo, constituindo outros devires a estas imagens. Logo, nesta turbulência que desalinha e distancia os momentos-específicos, há o desencadear de outras leituras para os mesmos registros e a abertura para contemplar a potência do falso.

Desta forma, sentimos constantemente nesta reflexão a busca por expressar a ideia de uma prática que estende sua atuação além do presente em terrenos movediços, envolvendo um trabalho que começou antes, pode continuar depois e que sempre o estamos acessando por meio de um determinado momento, sua totalidade está além do imediato. Pensando nesta problemática, a apresentação da pesquisa estabeleceu um recorte temporal, que vai do Enterro da obra cerâmica na Avenida Paulista aos Enterros da imagem-documento deste evento, fazendo destes momentos uma construção de encadeamentos entre momentos-específicos. E foi esta característica de encadeamentos que nos identificou com as referências teóricas do cinema (“imagem-tempo” de Gilles Deleuze), nas quais os diferentes tempos podem se apresentar por tramas entre imagens, criando durações, rupturas, direções e interpretações. No entanto, aqui, foram as imagens dos Enterros que marcaram as possibilidades de ir além dos espaços ocupados, para apontar os tempos ocupados, possibilitando que os eventos-enterros não fossem pensados somente em/para um espaço físico determinado, mas em/para contextos

de encontros, capazes de gerar acontecimentos-específicos. Consideramos, então, que a distensão temporal do projeto de Enterros se dá pelo encadeamento de momentos específicos e aqui reside o principal diferencial deste trabalho. Pois, estes momentos distintos são a própria estrutura interna das propostas, causando o movimento entre suas possibilidades de existências e interpretações. Com estes momentos-específicos, o trabalho ofusca sua materialidade, seu procedimento técnico, sua autoria e, inclusive, sua datação. Parece, sim, “materializar” outro contexto e linearidade temporal para que a obra exista e, ao mesmo tempo, institua rompimentos com este contexto, permitindo que o artista desempenhe distintos papéis dentro da mesma obra.

Estruturar o trabalho no tempo provocou a sensação de que a única coisa com a qual é difícil de romper são os elos com o tempo próprio da poética, os quais se manifestaram por repetições, interpretações e transformações. Inicialmente, se acreditava que o trabalho teria só a fase do Enterro na Avenida Paulista e a documentação deste evento. No entanto, como tanto reiteramos: ao Enterrar, o trabalho ingressou na esfera do tempo e, daí em diante, uma avalanche de caminhos se apresentou, não como caminhos a seguir, mas caminhos imaginários já presentes naquele momento, ali, na Avenida Paulista. Ali nos encontramos com a (im)possibilidade de entender que o tempo não é um, mas muitos (em um). Portanto, o rompimento a esta linearidade de como costumamos encarar nossas ações, conseguindo planejar o início e fim de um processo, foi mais chocante e destruidor de expectativas que a destruição da obra pelo Enterro. O trabalho não acabou quando foi Enterrado na Avenida Paulista nem quando sua imagem-documento foi Enterrada por diferentes pessoas em diferentes lugares sob distintas interpretações. Pensar o trabalho na esfera movediça do tempo estabeleceu outras condições de existência, pois significou existir onde não há fim, mas, sim, tempos específicos.

Retomando o que foi colocado anteriormente, quando o artista enviou a imagem-documento para participantes, neste momento, ele se colocou também como espectador do seu próprio trabalho, para depois receber os registros e se apropriar do que foi produzido por outras pessoas. Então, para a apresentação destas imagens que manifestam diferentes interpretações de Enterros, criou-se uma montagem específica e novamente ocorreu uma ruptura com o que vemos a nossa frente. Mesmo não interferindo diretamente nestas imagens, ao dispô-las lado a lado, possibilitamos o rapto de sentidos de uma para outra, ora podemos reconhecê-las, ora desconhecê-las; acabamos percebendo que estas não correspondem à mesma lógica, são estranhas, produzem uma realidade de troços, de rupturas,

transformações e Enterros. O espectador se vê antes retornando do que seguindo em frente, pois precisa transformar o entendimento que carrega antes de seguir para a próxima imagem-registro, ao lado.

Portanto, o fato de recorrer às produções de Enterros realizados por outras pessoas, tornou este momento do trabalho semelhante ao processo de apropriações e *remakes*. No entanto, se entendemos que estas intervenções (*remakes*) geralmente acontecem à revelia do artista e em outro tempo distante, aqui é algo presente dentro da estrutura do trabalho. Por tempos-específicos, dá-se o tempo para o outro modificar o trabalho do artista e o artista modificar o trabalho do outro pela montagem. São estas entradas e saídas do âmbito ocupado pelo artista que mais precisamente diferenciam o trabalho, contribuindo tanto com a potência da obra quanto com a livre possibilidade de o Projeto também intervir sobre a interpretação que o outro realizou ao trabalho em curso.

Algumas relações deste Projeto com as referências teóricas e processos de outros artistas apontaram para importantes entendimentos antes não deflagrados. Por exemplo: quando a performance de Serra no filme de Matthew Barney constrói a relação com a sua obra em outro tempo, esta cena levou o filme a trabalhar duas imagens distantes (a produzida em 1968 e a produzida em 2003) na mesma duração da imagem⁴⁵. E quando o trabalho de Rauschenberg nos mostra que, o que está em jogo não é somente a materialidade, não é apenas o desenho que poderia nunca ter existido, pois nunca foi exposto, mas é esta outra condição de existência da imagem que a autoria de De Kooning criou junto à tradição da arte⁴⁶, então Rauschenberg nos sugere que a sua intervenção é sobre a produção autoral de um artista que construiu seu reconhecimento público ao longo de repetidas aparições no mundo da arte.

Desta forma, agora o fato de o Enterro agir sobre cerâmicas já expostas nos mostra que estas trazem um curso temporal de conhecimento público iniciado em outro momento. Evidencia a presença de outro tempo não visível e, ainda, outros tempos que talvez não seriam imaginados se não houvesse esta intervenção-Enterro sobre as cerâmicas. Também, ao levar os participantes a interferir sobre a imagem-documento do Enterro destas cerâmicas, estamos relacionando em cada tempo-específico-enterro desta imagem dois tempos, ou seja, o registro dentro de outro registro. É quando diferentes tempos são apresentados dentro de um

---

⁴⁵ Comentado dentro do texto: Aproximações a História da Arte, Capítulo I, pág. 49.

⁴⁶ Comentado dentro do texto: Potencialidades da montagem com os diferentes registros, Capítulo II, pág. 124.

mesmo tempo, na mesma imagem, supondo questões, dúvidas, reconhecimentos e novas interpretações. Este momento é semelhante à ação que Richard Serra realizou, criando a situação da imagem dentro de outra imagem no filme de outro artista. Percebemos, assim, que transformações de sentidos e tempos diferentes podem conviver e se apresentar no mesmo tempo – imagem e também reinterpretações não se constituem em negações dos elementos envolvidos, mas, sim (como disse Rauschenberg, o apagamento do desenho), como uma forma de celebrar o reconhecimento desta imagem vista de outro modo, transformada. Por isso, ao retomar a cerâmica para ser vista gerando outros sentidos, o Enterro não nega a imagem-cerâmica, ele também a celebra. E quando repete a ação sobre a imagem-registro, o Enterro cria, ainda, outras formas de esta celebração acontecer.

Há que se apontar que, diferentemente de como Rauschenberg modificou a obra de De Kooning, aqui, o Enterro não só interveio sobre uma obra já exposta, mas também o fez dentro do eixo de realizações desempenhadas pelo próprio artista que retoma um trabalho seu, para agir como se o artista não fosse seu criador. O artista desenvolve um estranhamento ao seu trabalho, comportando-se como se não fosse o autor, mas alguém que pode mudar de autor para participante em momentos diferentes do projeto. Então há aqui novamente semelhanças com o que fez Richard Serra ao refazer um trabalho seu (considerado primeiro *site-specific*) em outro momento, no contexto de um filme. O que estamos querendo enfatizar, é que a prática de acesso ao que está feito cria um rompimento a linearidade temporal da (vida em curso) imagem⁴⁷, mas aqui, esta relação entre tempos-específicos, permitiu ao próprio artista reacessar seu trabalho, da mesma forma que outros poderiam fazê-lo e modificá-lo. E se estas intervenções realizadas por outras pessoas não podem ser dominadas no curso que o trabalho realiza quando está no domínio público, é como se esta poética estivesse de alguma forma tirando proveito deste espaço público de envolvimento com participantes para, de maneira diferenciada, levar o outro a se apropriar e agir sobre o trabalho do artista e, ainda depois, o artista se apropriar e agir sobre a produção do outro, realizada a partir do seu trabalho. Isto leva em conta que o artista apreendeu da construção dos participantes, mudanças que aplicou a sua prática *in progress*, na forma de momentos paralelos de atuação.

---

⁴⁷ Retomamos Duchamp quando descreve os termos em que fez o *ready-made* neste texto em Aproximações com a História da arte, Capítulo I, pág. 46.

Entretanto, se esta prática de transformar o que está feito vem sendo utilizada (assumidamente) pelos artistas desde as colagens e desde Duchamp, podemos dizer que, aqui, ela se ampliou para a retomada do trabalho a partir do sentido construído pelo outro. Então, vemos acontecer uma troca de papéis, o artista é tanto produtor e transformador do seu trabalho quanto interpretador do que o outro fez, transformador do que o outro produziu sobre o seu, na mesma obra, em momentos diferentes. Da mesma forma, o *time-specific* também se ampliou para tempos-específicos abertos e realizados por diferentes pessoas, sob intenções-específicas (*intention-specific*), no contexto da obra.

A imagem

Outro entendimento importante para a construção desta poética foi quanto à dúvida inicial: onde estava o foco do trabalho, no tempo ou na imagem? Esta questão foi se clareando na medida em que se compreendia que, se por um lado a “imagem é tempo” e que “a arte não é a imagem, a arte transforma a imagem”; por outro lado, o tempo é o que temos de mais complexo, nunca sabemos dizer exatamente o que é (MITCHELL, 2008, informação verbal).

Assim, para pensar o que o Enterro da imagem deflagra, necessitamos partir do entendimento de que a imagem pode se apresentar de distintas formas e que, ao criar, não podemos evitar a destruição da aparência das coisas, ou seja, de um modo como não tínhamos pensado antes, estávamos propondo a apresentação da imagem e a aparente contradição ao ato de produzir, destruindo. Esse foi o desestabilizar que o Enterro provocou, e esse passou a ser o combustível que movimentou o trabalho, pois o Enterro sugere um tempo único, que não pode ser repetido, nele há uma imagem e uma ação acontecendo. O momento anterior e posterior ao Enterro não são iguais. Compreender o potencial desta ação, insistir, reforçar, deixar-se transformar pelo encontro ao acontecimento-enterro, foi o que movimentou este Projeto, produzindo o que talvez seja o mais difícil de se fazer visualizar: as mudanças ocorrendo no pensamento-arte.

Então, como escrever sobre as transformações da imagem em momentos diferentes da obra? É comum nos deixarmos levar pela ideia de que uma imagem substitui a outra, e desde que os artistas começaram a apresentar a efemeridade de suas ações por seus registros, estas imagens-registros vêm se tornando uma forma de acesso ao outro momento. Mas, se

estamos conscientes de que os registros são uma interpretação da realidade dada por outro procedimento, sabemos que, diante do registro, não se está diante da ação, mas, sim, diante do registro da ação. Da mesma forma, não significa que, ao Enterrar a cerâmica, ela se deslocou para sua imagem-registro, nem que o evento passou a ser imagem a partir de um momento-específico, mas que diferentes imagens de tempos diferentes podem persistir e coexistir, ou não. Tal constatação envolve pensar no encontro com cada imagem como um momento-específico, em que diferentes momentos possíveis podem ser visualizados. Novamente, vemos a proximidade com a estrutura de um filme, mas que aqui se apresenta por imagens de materialidades distintas, propondo também a coexistência de diferentes interpretações ao mesmo evento-Enterro.

Quando a proposta foi Enterrar a imagem-documento, complicou-se a questão de a imagem atestar uma existência a ponto de ser apreciada no lugar do acontecimento distante, pois o registro mostrou seu potencial de ser apropriado como a produção do artista para criar outra ação e outro registro. Com isso, temos a impressão de que estão havendo passagens de uma imagem a outra, quando esta é o meio que pode nos levar a imaginar (interpretar) uma realidade distante, e, ainda, ela pode ser outra realidade em si. Assim, a arte reivindica o seu potencial de estar além das visualizações, além das imagens.

Possivelmente, foi quando começamos a reproduzir as imagens que nos distanciamos das referências baseadas no tempo linear, antes marcadas pelos vestígios da mão na produção dos objetos. Isso quer dizer que as imagens modeladas em cerâmica, assim como as imagens óticas, também nos possibilitam romper com a linearidade do tempo, no entanto, estas se diferenciam por conter em si a forte presença da organização sensório-motora de como foram produzidas, um apego à realidade do tempo que passa, visualizado nas marcas do fazer tátil. O fato é que imagens e objetos semelhantes por toda parte vêm nos acostumando ao contato a estes presentes impossíveis e passados não necessariamente verdadeiros, que tornam cada encontro com a imagem um potencial em si.

Nesta prática, a reprodução da imagem-documento nos levou a perceber que os registros podem tanto coexistir em diferentes tempos e lugares, quanto podem nos levar a gerar outros trabalhos a partir deles. Assim, os registros dos Enterros na Avenida foram transformados em vídeos, intervenções e objetos, como atualizações ligadas a outros nexos além do evento registrado; assim também, a imagem do momento do Enterro não ocupou o lugar da imagem Enterrada, nem mesmo da ação de Enterro, mas, sim, criou outra

possibilidade de existência para aquele momento, sob outra imagem, sugerindo outras interpretações que podem sugerir ainda outros nexos. Por este enfoque, a documentação usada para fazer com que as ações se prolonguem no tempo pode virar outra obra, que, por vezes, se distancia da obra documentada. Novamente, a linearidade do tempo que imaginamos para nos organizar na realidade é o que nos leva a imaginar equivocadas sobreposições às imagens, como se, ao transformar, estivéssemos substituindo e, ao Enterrar, estivéssemos colocando ponto final. Pelo contrário, não há definições, a cada momento e a cada encontro frente à imagem, esta pode ser uma, assim como nós também.

Portanto, vemos na ação do Enterro a presença de um momento-específico no rompimento dado ao tempo da imagem, transformando e criando outras possibilidades, sem que isso signifique anular o tempo/imagem anterior. Com o Enterro, criamos o estranhamento, o descolamento com o tempo/imagem imediato, e dada a debilidade que esta ação provoca, este momento torna-se emancipador, pois permite o desgarrar-se da realidade direta, para humildemente visualizar a pluralidade de diferentes imagens possíveis, sendo todas verdadeiras na potência de falso. Então, quando apresentamos as ações em forma de registros, nos situamos frente a algo que está fora do seu lugar, sugerindo que, para o Ver, precisamos por em movimento a realidade ainda invisível, não totalmente dada.

Conforme Serra (1999), os trabalhos que particularizam o tempo e o contexto demoram mais para ser compreendidos, porque a identificação rápida destrói o conteúdo que está abaixo da consciência imediata, que envolve memória e antecipação, algo que só a arte nos permite acessar. Este raciocínio certamente nos ajuda a compreender que o mal-estar manifestado inicialmente por esta prática frente aos Enterros faz parte da prática artística, portanto, não é estranho à arte. Assim, consideramos que a pesquisa apontou referências para pensarmos a produção de imagens em diferentes meios e contextos como tempos-específicos, propondo, inclusive, para este objeto-tese, um lugar de encontro com as imagens, tornando-se um espaço em potencial para a arte acontecer.

Bibliografia

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 2. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Ensaio sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte II**. Lisboa: Edições 70, 1976.
- _____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Tradução Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, V. 1 São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo Alemão**. Tradução prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002.
- _____. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 4ª Impressão, 2009.
- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. 3 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna**: representação da história em Walter Benjamin. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Postproducción**. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Leitores, Espectadores e Internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção todas as artes).
- CLARK, Timothy J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria crítica da arte. Org. Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**, criação de um espaço tempo de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser Tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- COSTA, Luiz Claudio da (org.). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DEBRAY, Régis. **Vida y Muerte de la Imagen**. História de la mirada en Occidente. Barcelona: PAIDOS, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **A Imagem-Tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Rev. Filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Conversações**. 1972-1990. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1992.
- _____. **Bergsonismo**. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. 2ª Edição aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.
- _____. **Cuando Las Imágenes Toman Posición**. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 8. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- _____. **Cinema, Vídeo e Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: 60/70/ seleção e documentários**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. 1. ed, Germany, 1983. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. **O Universo das Imagens Técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. Tradução: Sônia Salzstein. Tradução das citações alemãs: Marcos Lutz Müller e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1982.
- _____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOPKINS, David. **After Modern Art 1945-2000**. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press, 2000.
- JOSGRILBERG, Fabio B. Cotidiano e Invenção. **Os espaços de Michel de Certeau**. São Paulo: Escrituras, 2005.
- KASTNER, Feffrey; WALLIS, Brian. **Land and Environmental Art**. London: Phaidon, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. **A voyage on the North Sea**: art in the age of the post-medium condition. New York: Thames & Hudson, 1999.

_____. **Perceptual Inventory**. Massachusetts Institute of Technology, EUA, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é Virtual?** São Paulo: 34, 1996.

LIPPARD, Lucy R. **Seis Años: La Desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madrid: Akal, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo, vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

MICHAELIS: dicionário escolar língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOURE, Gloria. **Marcel Duchamp**. Barcelona: Polígrafa, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre Verdade e Mentira**. Tradução e org. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

NORVAL, Baitello Junior. **Dadá-Berlim: des/montagem**. São Paulo: Annablume, 1993.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **AURA - A Crise da Arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**, Construção da obra de arte. 2ª Ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SANTOS, Douglas. **A Reinvenção do Espaço**: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria São Paulo: UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: USP, 2004.

SCHÖPKE, Regina. **Matéria em movimento**: a ilusão do tempo e o eterno retorno. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SONFIST, Alan (org). **Art in the Land**: a Critical Anthology of Environmental Art. New York: E.P.Dutton, Inc., 1983.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993.

WHITROW G. J. **O que é o Tempo?** Uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (nome do autor conforme consta no livro).

WOLF, Alfred Alan. **Viagem no Tempo**: a mente além do ontem, hoje e amanhã. Tradução de Fernanda de Castro Daniel. São Paulo: Mercuryo, 2006.

ARTIGOS

BONET, Eugeni. La instalación como hipermedio (una aproximación), In: GIANNETTI, Claudia (ed.): **Media Culture**. Barcelona: L'Angelot, 1995.

BORGES, Jorge Luis. El Jardín de senderos que se bifurcan. In: **Ficciones**. Obras Completas. Argentina, Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1956.

BOURRIAUD, Nicolas. **ALTERMODERN MANIFESTO - POSTMODERNISM IS DEAD**, Tate Britain, March 30, 2009. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>> Acesso em 16 jul. 2009. Versão traduzida. Disponível em:

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002163.html>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos Olhos. In: PARENTE, André (org.) **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34. Distribuição pela Editora Nova Fronteira S.A., 1993. pp. 231-236.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MATOS, Olgária. Passagens: cidades-viagem. In: MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998. pp. 7-12.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Virtualidades Reais. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005. pp.114-127.

SANTAELLA, Lucia. Por uma Epistemologia das Imagens Tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAUJO, Denise Correa (org.). **Imagem (Ir)Realidade**: comunicação e cibernética. Porto Alegre: Sulina, 2006. pp. 173-201.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. Original "A sedimentation of the mind", publicado em Artforum (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) **Escritos de Artistas: 60/70/ seleção e documentários**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 182-197.

STEINBERG, LEO (1972). Outros critérios In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 175-210.

WALL, Jeff. Sinais de indiferencia: aspectos da fotografia em el arte conceptual o como arte conceptual. In: PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge. **Indiferencia y Singularidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. pp. 213-249.

CATÁLOGOS

BELLOUR, Raymond. O Ponto da Arte. In: MACIEL, Katia (org). **Cinema Sim, Narrativas e Projeções**. Ensaios e Reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. pp. 94-99.

_____. Cineinstalações. In: MACIEL, Katia (org). **Cinema Sim, Narrativas e Projeções**. Ensaios e Reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. pp. 8-23.

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. A Invenção do Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 120.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos Improváveis**. O Efeito do Cinema na Arte Contemporânea. Coord. Inava Bentes e Philippe Dubois; Curadoria e Catálogo: Philippe Dubois. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, exposição de 19 de maio a 13 de julho de 2003. pp. 4-29.

FARGIER, Jean-Paul. Video Gratias. **Cadernos SESC Videobrasil/SESC SP**, Associação Cultural Videobrasil. V.3, n.3, 2007. pp. 44-49.

RENNÓ, Rosângela. **A Última Foto**. São Paulo, Outubro de 2006.

SERRA, Richard. Exposição RIO ROUNDS. Rio de Janeiro: **Centro de Arte Hélio Oiticica**, 1999.

REVISTAS

AUMONT, Jacques. Entrevistado por Bruno Caramelo, **Revista Beta: "O cinema impresso"**. Outono de 2010, nº 7, Revista Trimestral. pp. 48-49.

KIENER, Wilma. Metáforas da morte no cinema. Qual seria nossa imagem da morte, se nunca tivéssemos visto um filme? **HUMBOLDT Presença da Morte**. Goethe-Institut, Printed in the Federal Republic of Germany. Ano 50, n. 98, 2008. pp.35-37.

SCHLICH, Thomas. Mortos aparentes e Zumbis. Trad. Kristina Michahelles. **HUMBOLDT Presença da Morte**. Goethe-Institut, Printed in the Federal Republic of Germany. Ano 50, n. 98, 2008. pp.22-23.

WALL, Jeff. Perfección de la imagen - Entrevista con Jeff Wall. **Revista Lapiz**. Revista Internacional de Arte. España: ano XVIII, n. 157, nov. 1999. pp. 27-33.

REVISTAS ELETRÔNICAS

BREA, José Luis. Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia*. **ACCIÓN PARALELA** #5. Disponível em: <<http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

GROYS, Boris. A solidão do projeto - *The Loneliness of the Project*. Temporada de projetos, **Paço das Artes**, 2009. Tradução - Roberto Winter; Revisão - Luiza Proença, Maria Rita Guedes e Paulo Miyada. Última modificação 06/11/2009 01:58. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto/>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

MOREIRA, Ruy. Da região à Rede e ao Lugar: a nova realidade e o novo olhar geográfico sobre o mundo. **Revista Eletrônica de Ciências Humanas e Sociais e outras coisas** - Etc... espaço, tempo e critica. N. 1 (3), vol. 1. jun. de 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/etc>>. Acesso em: 22 jan. 2009.

SOULAGES, François. A Revolução Paradigmática da Fotografia Numérica. Como pensar o ato fotográfico e o numérico atualmente? **Revista ARS**, Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP, n.9, 144, 1º sem. de 2007. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars9/revolucao_paradigmatica.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2009.

_____. Imagem Virtual & som. Estética & método. **Revista ARS**, nº 6, Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP. São Paulo, março de 2005. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars6/soulages.pdf>>, <<http://www.cap.eca.usp.br/ars6/soulages.pdf>>. Acesso em 23 de julho de 2007. pp. 10-31. Acesso em: 11 mar. 2009.

TESES e DISSERTAÇÕES

BARRETO, Márcio. **O Anacronismo do Tempo: Um debate atual entre Einstein e Bergson**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2007. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000430703>>. Acesso em: 20 set. 2010.

BASBAUM, Ricardo Roelaw. **Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2008/2008-do-basbaum_ricardo.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2009.

FRANCISCO, Patrícia. **Um outro cinema – cinema documentário e memória**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/bdtd/2008/2008-me-francisco_maria.pdf. Acesso em: 20 set. 2010.

SANTOS, Willyams Roberto Martins. **Peles Graftadas - Uma Poética do Deslocamento**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.martins.art.br/pdf/peles_graftadas.pdf>. Acesso em: 23 set. 2010.

SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica – arte como experiência participativa**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/34/TDE-2006-10-02T131916Z-391/Publico/UFF-Dissert-CinaraSilva.pdf>. Acesso em: 30 set. 2010.

EVENTOS

BRETT, Guy. Crítica da arte em Processo. In: **Seminário Pensar a Arte Hoje - Perspectivas Críticas**. Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, 23 de nov. de 2007.

CORNAGO, Oscar. **A Teatralidade dos meios**. Corpo, imagem e palavra: relações em movimento, do cinema mudo à televisão e ao vídeo. Palestra, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 22 jun. de 2010.

DUBOIS, Philippe. **As tensões da Fotografia: entre o real e a ficção**. Departamento de Jornalismo da ECA/USP, São Paulo, 1 set. 2009.

DUVE, Thierry de. **O Global e o singular universal** - reflexões sobre a arte e a cultura no mundo global. In: Seminário Pensar a Arte Hoje - Perspectivas Críticas. Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, 23 nov. de 2007.

KERCKHOVE, Derrick de. **Mente, tecnologia digital e conectividade**. ECA, USP, São Paulo, 9 nov. de 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Re-configurações no sistema da arte contemporânea**. III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes, 2009.

MITCHELL, W. J. T. **O Futuro da imagem**. In: Simpósio Internacional a Crise da Imagem ou Crise das Teorias? Goethe-Institut, São Paulo, 26-29 ago. de 2008.

PIANI, Dominiqi. MACIEL, Katia (org). **Cinema sim, narrativas e projeções**: ensaios e reflexões/ organização. Seminário e exposição Katia Maciel. Itaú Cultural, São Paulo, 2008.

WEB – ARTISTAS

Ai Weiwei (ceramista chinês). Disponível em: <<http://gargoyle.arcadia.edu/gallery/09-10/ai.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

BASBAUM Ricardo. Projeto disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/contato.php>>. Acesso em: 04 jul 2009.

BORGES, Jorge Luis. Milagre secreto. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/fic07.htm>>. Acesso em: 20 set. 2010.

COLETIVO Filé de Peixe. Disponível em: <<http://coletivofiledepeixe.files.wordpress.com/2010/05/piratao-04-spa-das-artes-10.jpg>>. Acesso em: 07 set. 2010.

CORREA, Walmor. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2009-c2.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

Do-it. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html>. Acesso em: 10 mar. 2009.

FONTCOBERTA, Joan. Disponível em: <<http://www.fontcuberta.com/>>. Acesso em: 20 set. 2010.

GULLAR, Ferreira. In: DOMINGO, Alfredo Aquino (Editor). O poema enterrado, uma experiência limite. Blog AR DO TEMPO, 08 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://ardotempo.blogs.sapo.pt/382107.html>>. Acesso em: 31 jul. 2010.

_____. In: LEAL, Wedson Barros. **Ferreira Gullar Conta Tudo**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>>. Revista Agulha. Acesso em: 31 jul. 2010.

Le WITT, Sol. Oral history interview with Sol Lewitt, 1974, July 15. Archives of American Art. Smithsonian Institution. Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/lewitt74.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2008.

MALRAUX, André. Das imaginäre Museum (1950). Disponível em: <<http://poieinkaiprattein.org/culture/museums/>>. Acesso em: 29 jul. 2010.

MARTINS, Willyans. Disponível em: <<http://www.martins.art.br/>>. Acesso em: 07 set. 2010.

OLIVEIROS, Ricardo. Colaboração para o UOL. Rosângela Rennó reúne 42 fotógrafos para "A última foto". 03 de out. 2006. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/arte/ultnot/2006/10/03/ult988u750.jhtm>>. Acesso em: 28 fev. 2009.

RAUSCHENBERG, ROBERT. Disponível em: <<http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/24>>. Acesso em: 07 set. 2010.

SERRA, Richard. “Splashing”, 1968. Installed Castelli Warehouse, New York, Disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/images/saletnik_fig12large.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/saletnik.htm&usg=__xk6-_37KV46iFZx8M1-fHV5Wbw=&h=583&w=650&sz=125&hl=pt->>. Acesso em: 20 set. 2010.

SMITHSON, Robert. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2009.

Tudo verdade, É. Festival de Documentários. Disponível em: <<http://www.itsalltrue.com.br/2011/index.asp>>. Acesso em: 20 set. 2010. Texto-referência para conferência do 15º É Tudo verdade – Festival Internacional de Documentários. Disponível em <<http://obicho.wordpress.com/2010/03/19/panico-moral-e-a-veja-iconologia-para-calouro-fazer/>>. Acesso em: 20 set. 2010.

LIVRO ELETRÔNICO

TAYLOR, Brandon (edited). SCULPTURE AND PSYCHOANALYSIS. Installation and Performance, **Jean-Jacques Lebel:** Anti-sculpture and anti-psychiatry p. 117 - 138. Autor: Alyce Mahon, 1994. British Library Cataloguing in Publication Data, The individual contributors, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=L0OxLMPa9oIC&dq=sculpture+and+psychoanalysis&printsec=frontcover&source=bn&hl=pt-BR&ei=K-17TO38FcP98Absv6zSBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 20 nov. 2009.

WEBLIOGRAFIA

<http://www.flickr.com/photos/23595164@N06/2250043708/in/photostream/>.

<http://www.flickr.com/photos/23595164@N06/2250043710>.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Devir>.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png>

<http://www.flickr.com/photos/mintylewis/858874323/in/photostream/>

<http://slowpainting.wordpress.com/tag/spiral-jetty/>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Métis>.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>.

http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.phpacesso.

http://en.wikipedia.org/wiki/Work_in_progress.

http://en.wikipedia.org/wiki/Work_in_process.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Remake>.

http://www.cabinetmagazine.org/events/exchange_lewitt.php

Anexos

Anexo A – Carta-convite enviada aos participantes por *e-mail* - anexo em inglês.

Participation in the elaboration of a work of art following an artist's guidelines.

People in different places take part in an artistic action, and in so doing partake in a work in progress: The burial of an image.

The original act took place while the sidewalk in São Paulo's famous Paulista Avenue was being renovated, and the ground could be accessed. (2007-2008).

Precise location of the "burials": in front of the Itaú Cultural Center, Casa das Rosas, SESC AV. Paulista, Brigadeiro Metro station, and São Paulo's Museum of Art (Museu de Arte de São Paulo).

The work of art buried was exhibited in its entirety in 2003, and is made of ceramic materials (containing the very idea of burial-resistant matter)

An image-document of these burial-events is being sent through the internet, providing an open call for others to produce a new event tied to the previous one.

Participant Action:

To realize and document the "burial" of the image, that documents the previous event, marking the the places and dates of the action.

- 1- Print the image (Registered) that can be any size, as long as it is visible.
- 2 - Photograph or film the the act of 'burying'
- 3- Resend the photos of the moment-event produced, with date, location and observations.

"To bury" is a freely interpreted concept. Each location, each occasion requires a strategy. You decide the format.

Anexo B – Entrevista de Ferreira Gullar à Revista Agulha.

“O POEMA ENTERRADO”

Disponível na íntegra em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>> Revista Agulha. Acesso em: 31 jul. 2010.

Em entrevista exclusiva, do poeta Ferreira Gullar ao poeta e crítico literário Weydson Barros Leal.

(...)

Ferreira Gullar Conta Tudo

Weydson — Como era a idéia do "poema-enterrado"?

Gullar — O poema-enterrado era o seguinte: é uma sala abaixo do chão, no subsolo. Você desce por uma escada, abre a porta do poema, e entra no poema. É um cubo de 2 metros por 2 metros: uma sala que foi construída no quintal do Oitica. (Eles iam construir uma caixa d'água, mas aí ele insistiu que tínhamos que construir o poema, e o pai dele, também pirado, construiu). Era quase como um túmulo. No centro dessa sala tinha um cubo vermelho de meio metro de lado. Então levantava-se o cubo. Embaixo tinha um cubo verde com trinta centímetros de lado. Levantava-se este cubo. Aí sobrava um cubo branco, este, sólido, compacto, de 15 centímetros de lado e pousado no chão. Ao levantar este cubo, sob a face pousada no chão, lia-se a palavra "Rejuvenesça".

Weydson — Existe esta sala ainda?

Gullar — Não. O poema foi inundado. Choveu e inundou o poema... (risos) Eu costumo brincar com isso quando lamento que perdemos o único poema com endereço da literatura brasileira... (risos) Mas eu não faço nada gratuitamente, e a minha poesia toda é um caminho de descobertas que envolve símbolos, palavras, experiências... Então, se o cara for ler o meu livro Crime na Flora, ele verá escrita uma coisa que diz: "Havia um nome sob uma pedra na flora", e daí sucede toda uma história maluca em que o cara tira a pedra e encontra formigas embaixo, etc... Isto é a idéia de que o nome das coisas está debaixo das coisas. Até lá no mato, na flora, lá onde não se chega, lá naquela solidão, está pulsando o nome das coisas embaixo das coisas... Então, essa idéia de botar esse cubo no chão com um nome e depois o poema (Cubo) lembrar que aquela palavra está pulsando embaixo, eu fiz nessa poesia neo-concreta, essa nova poesia, e isso tem a ver com as minhas fantasias, com a minha vida. Não é uma coisa assim: - "Vou inventar uma forma esquisita que ninguém conheça", não é, é tudo uma tentativa de criar formas capazes de expressar a minha experiência. Por isso eu tenho respeito pelo trabalho que eu fiz ali, os poemas neo-concretos, etc. E eu tenho tanto respeito por eles que quando eu vi que aquilo estava esgotado e que a partir dali iria ser a mera repetição, a habilidade, o exercício da habilidade, eu parei. E fiquei numa situação, cara, de um mato-sem-cachorro" (risos)... Porque eu já tinha destruído a minha poesia toda, tinha transformado naquilo, e de repente ter a coragem de dizer que aquilo tinha cessado, que era um caminho terminado, e que eu não ia continuar naquele mundo, eu entrei em parafuso mais uma vez. Porque tem que ter coragem pra fazer essas coisas...

Weydson — E coragem pra encontrar um outro caminho...

Gullar — E eu fiquei sem caminho! Tanto que eu passei a fazer poemas de cordel. Quer dizer, depois de descer dessas alturas, da mais alta sofisticação — porque nunca, em literatura alguma, se fez poemas espaciais como esses que eu fiz (poema enterrado, com o cara entrando dentro do poema, não existe em literatura alguma) então, do máximo de audácia e sofisticação, o "cara" desce daí e vai fazer "João Boa-Morte Cabra marcado para morrer" e falar como cantador de feira? (risos). Na época "nego" me esculhambou, os críticos literários falavam: "Esse cara é um maluco, um pirado, abandonou a poesia para fazer besteira, porque agora está político, virou comunista". Eu fui execrado pelos intelectuais como o cara que estava menosprezando a literatura.

(...)

Anexo C – Entrevista de Ferreira Gullar à revista Ar do tempo

DOMINGO, 8 DE NOVEMBRO DE 2009, O poema enterrado, Uma experiência-limite. Disponível na íntegra em: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/382107.html> Acesso em: 31 jul. 2010.

(...) Entre 1959 e 1961, quando nasceu e eclodiu o movimento neoconcreto, tornei-me amigo de Hélio Oiticica, que eu tinha como uma espécie de irmão mais novo. Ele, aliás, era o mais moço do grupo e o último a se juntar a ele, tanto que não participou da primeira exposição neoconcreta, inaugurada em março de 1959, no MAM do Rio, nem assinou o manifesto, publicado naquela ocasião.

Mas Hélio, de todos, era o mais determinado a buscar novos caminhos de expressão, a levar adiante as propostas que surgiam do trabalho e da troca de ideias e de experiências. Ele estava convencido de que a arte neoconcreta abria um território novo à criação artística. Esse era um tema frequente em nossas conversas, que, na verdade, se limitavam a algumas hipóteses sem resposta. A resposta não estava no discurso, mas no trabalho criador.

O incêndio, que recentemente destruiu grande parte de suas obras, chegou-me como uma notícia inverossímil pelo telefone, quando a repórter me falou da perda de mil obras, o que me pareceu exagero uma vez que, pela própria natureza de suas criações, dificilmente teria feito tantas. De qualquer modo, as perdas seriam muitas. Pois incluíam telas, desenhos, relevos espaciais, instalações e todos os "Bólides" e "Parangolés", que estavam na sala onde ocorreu o incêndio.

Uma perda irreparável, no plano artístico, impossível de calcular, uma vez que ali se teria perdido grande parte da própria história do artista. Agora se sabe que boa parte das obras se salvou e outras serão recuperadas ou refeitas.

Ainda assim, foi um desastre lamentável que, atinge todas as pessoas amantes da arte, atinge-me particularmente pela ligação que mantive com ele, no momento mesmo em que inventava o seu próprio caminho. E, mais ainda, porque o incêndio ocorreu onde ocorreu, na casa da Gávea Pequena, onde foi construído, em 1960, o "Poema Enterrado".

Cabe dizer ao leitor, que talvez não o saiba, o que era esse poema. A coisa começou quando publiquei no Suplemento Dominical do "Jornal do Brasil" um poema concreto que, para se realizar de fato, obrigava o leitor a ler, seguidamente, a palavra "verde", que se repetia até explodir na palavra "erva". Só que o leitor, ao perceber a repetição, não fazia a leitura prevista, por desnecessária.

Esse fracasso me levou a inventar um poema escrito, palavra a palavra, no verso das páginas e a cortá-las, conforme a necessidade do poema. Nasceu, assim, o livro-poema, que me levou aos poemas espaciais (placa de madeira com um cubo colorido que ocultava uma palavra), que obrigavam o leitor mover as peças do poema.

Pois bem, depois de levá-lo a participar do poema, manuseando-o, usando a mão, decidi levá-lo a usar o corpo - e boleei o "Poema Enterrado": uma sala no subsolo, a que o leitor descia por uma escada e entrava no poema. Sua invenção foi no final de 1959, quando publiquei, no "SDJB", a planta do poema e sua descrição.

Hélio ligou-me empolgado e dizendo que ia obrigar o pai a construir o poema no quintal da nova casa da família, essa mesma casa, onde houve agora o incêndio. Pronto o poema, marcou-se a inauguração num domingo, mas, como chovera muito na véspera, ao abrimos-lhe a porta, vimos que estava inundado, para desapontamento de todos nós.

Soube, muitos anos depois da morte do Hélio, que o poema havia sido reconstruído, mas não fui informado. Esse poema nasceu azarado: o MAM de São Paulo tentou construí-lo, no Ibirapuera, mas a comissão estadual de cultura o proibiu.

De qualquer modo, o incêndio de agora junta-se em minha mente à inundação do poema, numa relação estranha que sinto sem saber explicar. Tenho diante dos olhos, agora, o rosto tenso de Oiticica, sentado comigo a uma mesa do Zepelin, pouco depois de seu retorno de New York.

(...)

Anexo D – Entrevista de SOL LE WITT, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Trecho da entrevista com o artista Sol LeWitt (1974), em que fala sobre o enterro que realizou num local desconhecido na Holanda, em 1968. Após o enterro de um pequeno cubo de metal, tornou o evento público através de um documentário fotográfico.

(...)

MR. CUMMINGS: eu queria te perguntar sobre o pequeno cubo de metal que foi enterrado em - onde mesmo, na Holanda? Como isso aconteceu?

MR. LEWITT: Foi assim. Bob Smithson lá por 67 decidiu, ou alguém pediu que ele projetasse esse aeroporto que eventualmente foi construído entre Fort Worth e Dallas. Como parte do esquema, ele queria um Earth Show. Mas a coisa nunca aconteceu. Dai ele queria um Earth Show no Dwan Gallery. Ele queria Carl, eu, Bob Morris e ele. Eu disse, "Bem, eu vou só enterrar um cubo." Então, no ano seguinte, em 68, era para ter a exposição. Eu estava na Holanda e a família Vissers eram meus amigos e colecionadores, estavam reformando a casa, estava tudo escavado, então pedi que fizessem um cubo de metal, e pedi que eles colocassem algo dentro, e ele foi soldado e enterrado. Tirei fotos que formaram um livrinho. É minha parte no Earth Show. Até lá já tinha 70 pessoas na mostra.

MR. CUMMINGS: O que estava dentro da caixa?

MR. LEWITT: Algo que só eu sei, e só eles sabem, e não podemos falar.

MR. CUMMINGS: Entendo, é como o objeto misterioso de Duchamp -...

(...)

(tradução livre)

Somewhere in Holland in 1968, Sol LeWitt buried a small metal cube and made it public by means of a photographic documentary (Buried Cube or Box in the Hole).

(...)

MR. CUMMINGS: I wanted to ask about the small cube that was buried in- where- Holland? How did that evolve?

LEWITT: Well, it evolved this way. Bob Smithson, I think, around '67 decided, oh well, somebody asked him to design this airport that was eventually built between Fort Worth and Dallas. As part of his scheme, he wanted to have an Earth Show. Well, the whole thing fell through. But then he wanted to have the Earth Show at the Dwan Gallery. He wanted to have he, Carl, myself, and Bob Morris. I said, "Well, what I'll do is just bury a cube." So finally next year, around '68, there was supposed to be a show. I was in Holland at the time and the Vissers were friends of mine and collectors, and they were remodeling their house, and they had it all dug up, so I had them build a stainless steel box, and I had them put something in it, and it was welded shut and buried. I took pictures, and the pictures were a little book. It was my part of the Earth Show. By that time, it had about seventy people in it.

MR. CUMMINGS: What's inside of the steel box?

MR. LEWITT: It is something that only I know, and they know, and we're not supposed to tell.

MR. CUMMINGS: Oh I see. It's like the Duchamp mysterious object in the- Did you continue writing pieces? Because I know there have been a number of-

(...)

This transcript is in the public domain and may be used without permission. Quotes and excerpts must be cited as follows: Oral history interview with Sol Lewitt, 1974 July 15, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Oral history interview with Sol Lewitt, 1974, July 15.

Disponível na íntegra em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/lewitt74.htm>> Acesso em: 27 nov. 2008.

Anexo E – Entrevista de Robert Rauschenberg's, MOMA.
Robert Rauschenberg's erased de Kooning Drawing

Quando eu estava pensando em apagamento, apagar um desenho meu, isto não era arte, ainda.

Então eu pensei, Aha!, tem de ser algo que seja arte. E Bill de Kooning era o mais conhecido artista Americano...

(...)

Isto não é uma negação, isto é uma celebração. Isto é somente....a ideia!

When I just erased my own drawings, it wasn't art, yet.

And so I thought, "Aha! It has to be art" And Bill de Kooning, was the best known, acceptable American artist that could...be... indisputably, considered art.

And so, (...)

But actually, you know, on the other side of this is also. I mean, if there's ever any question about this, this is a gorgeous drawing of Bill's (De Kooning).

(...) It's not a negation, it's a celebration. It's just... the idea!

Robert Rauschenberg describes the process of creating his Kooning Drawing (1953). SFMOMA: janeiro de 1999.

Disponível na íntegra em: <<http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/24>>. Acesso em: 07 set. 2010

Anexo F – Mapa do DVD-obra, apresentado junto a Tese.

ANEXO G – Participação da obra *Enterros (BURIALS)*, em exposição– homenagem a Sol LeWitt, artista cuja prática é uma importante referência para esta poética.

300 Nevins Street Brooklyn New York 11217 Tel: +1 718 222 8434 Fax: +1 718 222 3700
www.cabinetmagazine.org

FOR IMMEDIATE RELEASE

"An Exchange with Sol LeWitt"

A two-part exhibition presented by Cabinet and MASS MoCA

Curated by Regine Basha

Cabinet: January 21, 2011 – March 5, 2011 (opening reception Thursday, January 20, 7–9 pm)

MASS MoCA: January 23, 2011 – March 31, 2011 (opening reception Saturday, January 22, 7–9 pm)

Paul Ramirez Jonas, *Boarding Pass*, 2010. Courtesy Paul Ramirez Jonas.

Paul Ramirez Jonas, *Boarding Pass*, 2010. Courtesy Paul Ramirez Jonas.

Although celebrated for the revolutionary role he played in the development of both Conceptualism and Minimalism, Sol LeWitt was also renowned for his exchanges of artwork with various artists throughout his lifetime. For LeWitt, the act of exchange seemed to be not only a personal gesture, but also an integral part of his conceptual practice. In addition to encouraging the circulation of artworks through a gift economy that challenged the art world's dominant economic model, LeWitt's exchanges with friends and strangers have the same qualities of generosity and risk that characterized his work in general. In the spirit of continuing the artist's lifelong philosophy of open exchange, and in conjunction with the "LeWitt Wall Drawing Retrospective" on view at MASS MoCA through 2033, MASS MoCA

and Cabinet present "An Exchange with Sol LeWitt"—a curatorial project initiated by independent curator Regine Basha. The two-part exhibition will be on view at Cabinet from January 21 through March 5, 2011 and in MASS MoCA's Prints and Drawings Gallery from January 23 through March 31, 2011.

The works of art that LeWitt received throughout his life, as well as records of what he offered in return, are maintained by the Sol LeWitt Private Collection in Chester, Connecticut—Eva Hesse, Steve Reich, Robert Mangold, Hanne Darboven, and Robert Ryman are some of the distinguished artists whose works are included in the collection. LeWitt did not restrict this practice to established contemporaries and friends, but also consistently traded with admirers and amateur artists whom he did not know. Inspired by the artist's code of conduct, Basha initiated an open call for images, objects, music, film, books, and ephemera. The response was overwhelming, with over one thousand submissions received from around the world. Featuring work in all media, as well as found objects and mementos, the exhibition will showcase contributions by artists such as Fia Backström, Daniel Bozhkov, Luis Camnitzer, Teresita Fernandez, Harrell Fletcher, Jenny Perlin, Paul Ramirez Jonas, Pedro Reyes, and Steve Roden, among hundreds of others.

About MASS MoCA

MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) is one of the largest centers for contemporary visual and performing arts in the country and is located in North Adams, Massachusetts, on a restored 19th-century factory campus. MASS MoCA's galleries are open 11am –5pm every day except Tuesdays. For additional information, call 413-662-2111 or visit www.massmoca.org. MASS MoCA is an independent 501C3 whose operations and programming are funded through admissions and commercial lease revenue, corporate and foundation grants, and individual philanthropy. Except for an initial construction grant from the Commonwealth, and competitive program and operations grants from the National Endowment for the Arts and the Massachusetts Cultural Council, MASS MoCA is privately funded: 90% of annual operating revenues are from earned revenues, membership support, and private gifts and grants.

About Cabinet

Cabinet magazine's exhibition space was inaugurated in the fall of 2008 to extend the award-winning, non-profit publication's engagement with art and culture into the public realm. The venue hosts exhibitions of both contemporary art and historical materials, as well as an eclectic schedule of talks, screenings, and events. Located at 300 Nevins Street (between Sackett and Union) in the Gowanus neighborhood of Brooklyn, the gallery is open Tuesday through Saturday, 12pm–6 pm and is fully wheelchair-accessible. Admission to the

exhibition, like all events at Cabinet, is free. For additional information and hours, call 718-222-8434, email info@cabinetmagazine.org, or visit www.cabinetmagazine.org.

Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/events/exchange_lewitt.php> Acesso em: 31 dez 2010.