

A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana

Viviane Gueller

Como citar:

GUELLER, V. A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 595-620, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667376. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667376>.

Imagem [modificada]: *Trafaria*, 2019. Frame do video, Full HD, 12'51".
Fonte: Arquivo Pessoal da Autora.

A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana

The image-experience in the intersection of art and everyday life spheres

Viviane Gueller*

RESUMO

Neste artigo, discuto a ocorrência da imagem-experiência, conceito operador de uma prática artística engendrado em minha tese de doutorado. Trata-se de uma ação originada em um gesto de colocar-se em disponibilidade perceptiva, um trabalho que nasce de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas na vida cotidiana nas quais a imagem está carregada de experiência. A sua instauração na Galeria da Capela, em Lisboa, um espaço expositivo que mantém características históricas singulares relativas ao seu uso original, motivou a reflexão sobre uma intersecção entre dimensões da arte e da vida cotidiana, proporcionando o entendimento da presentificação como uma atualização da imagem-experiência.

PALAVRAS CHAVE

Cotidiano. Imagem-experiência. Presentificação. Videoinstalação.

ABSTRACT

In this article I discuss the image-experience occurrence, operating concept of an artistic practice engendered in my doctoral thesis. It's an action originated in a gesture of perceptual readiness, a work that arises from situations of unprepared encounter, conformed as gaps in everyday life in which the image is full of experience. Its establishment at Chapel Gallery, in Lisbon, an exhibition space that maintains singular historical characteristics related to its original use, motivated a reflection of an intersection between art and everyday life dimensions, providing an understanding of presentification as an update of image-experience.

KEYWORDS

Everyday life. Image-experience. Presentification. Videoinstallation.

Embarcamos para Portugal em novembro de 2018 rumo a um período de seis meses de doutorado sanduíche. Nosso voo saía do terminal antigo do Aeroporto Salgado Filho. No segundo andar, subi em busca de um lugar da minha infância de onde se avistavam os aviões no pátio. Na minha lembrança, havia um terraço aberto, o que possibilitava a experiência não só de ver, mas também de escutar as partidas e chegadas dos aviões. Era um som entre turbinas e revoadas que despertava a imaginação enquanto chamávamos por alguém que nem sempre nos discernia ali de baixo, embora sempre acenasse de volta.

Stela não havia completado seis meses de idade quando saímos do Brasil. Chegamos exaustos na periferia de Lisboa, em um apartamento que havíamos alugado para ficar de início, por conta da especulação imobiliária que inviabilizava qualquer possibilidade de estadia na capital lusitana. Nas primeiras semanas, mal conhecemos a cidade, éramos nômades a buscar um lugar para viver, cada dia percorrendo uma direção diferente. A maior parte dos apartamentos que visitávamos era escuro, com aberturas apenas na parte frontal. Instituído no século XIX em Portugal, o imposto sobre as janelas acarretou um emparedamento das habitações para redução da carga fiscal, causando um impacto nas condições de vida e na salubridade dos moradores na época. A tributação era feita de acordo com o andar e o número de janelas da habitação. Por isso, embora a fachada de grande parte dos prédios que visitamos transmitisse uma boa impressão, até hoje, em muitos deles, a aparência não correspondia à realidade.

Nosso apartamento ficava localizado entre os bairros de Belém e Ajuda. Aproveitávamos os dias de sol e pouco frio para caminhar ao longo do passeio que margeava o Tejo. Neste percurso, o primeiro monumento era o Padrão dos Descobrimentos que evocava a expansão ultramarina portuguesa com várias figuras importantes da história, expoentes da realeza, navegadores e artífices perfilados em uma caravela a mirar o horizonte. Dali, avistávamos a Torre de Belém, construída no século XVI no trecho de onde partiam as

frotas para as Índias. Com uma função defensiva ao longo dos séculos, foi sendo utilizada como registro aduaneiro, posto de sinalização telegráfica, farol e prisão.

Entre os dois monumentos, havia uma marina. Ao parar para observar as embarcações ancoradas, vimos junto à borda do calçamento várias águas-vivas, ficamos ali contemplando seus movimentos, absortos pelos corpos gelatinosos e translúcidos misturados à própria consistência da água. Um dos seres mais antigos do planeta, elas já estavam vagando por aqui milhões de anos antes da existência humana, iguais como sempre foram desde sua origem. Ao nos confrontarmos com criaturas tão resistentes, o tempo abrandava-se.

Resolvemos seguir adiante na beira do Tejo quando nos deparamos com dois soldados marchando um em direção ao outro e cruzando-se para, então, posicionarem-se na frente de suas respectivas guaritas. Ao fundo, o Monumento aos Combatentes do Ultramar¹ – uma área de passagem entre a Torre de Belém e a orla que levaria até Algés. Por isso, quase ninguém notava a coreografia dos militares e seguia em seus percursos. A estranheza de uma marcha acontecendo tão rente a nós me despertou a vontade de regressar.

A alguns passos dali, outra vez alcançamos a beira do Tejo, uma nesga de areia anunciava o que outrora havia sido a Praia de Pedrouços. Seguimos adiante na orla ribeirinha que agora avançava em direção ao rio, usufruindo as surpresas que o percurso nos apresentava. Do outro lado, à margem do Tejo, ficava Trafaria, uma cidade pouco visitada com uma paisagem industrial de silos. Foi quando decidimos que faríamos a travessia de catamarã até lá.

Na manhã que saímos, havia poucos passageiros na embarcação, duas senhoras portuguesas conversavam ao fundo e outras pessoas sozinhas se espalhavam pelos demais assentos. Liguei a câmera e posicionei-a junto a uma das janelas onde se ouvia o murmurinho do diálogo. Me chamou a atenção que elas seguiram conversando até o final da viagem, inclusive enquanto desembarcavam. Também filmei a viagem de retorno [Fig.1]. A

incidência do sol era mais amena, estávamos fascinados com a beleza da travessia, permanecemos em silêncio a contemplar, a lentidão do movimento do barco junto à paisagem da orla de Lisboa evocava outras viagens. Desta vez, a conversa era em crioulo, duas senhoras, às vezes uma terceira, a falar alto e espontaneamente como se estivessem em casa enquanto o Tejo, logo adiante, se transformava em oceano e partia para o mundo.



FIG. 1. *Trafaria*, 2019. Frame do video, Full HD, 12'51". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRuoOZpqcw>.

Fonte: Arquivo Pessoal.

A conversa em um dialeto incompreensível para mim e a imagem contemplativa e silenciosa do percurso ocorriam simultaneamente, em ato, no curso natural dos acontecimentos. Criava-se uma justaposição entre som e imagem, mas também entre referentes, a conversa e o Rio Tejo, as vozes crioulas e o catamarã, a realidade cotidiana de hoje e seu passado histórico. Se para Milan Kundera (2011) a conversa não tem como objetivo preencher o tempo, ela poderia então criar tempo, se fazer tempo.

Quando estamos com a nossa percepção automática e funcional em atividade, procuramos unir som e imagem para obtermos a informação mais completa sobre uma situação e detectarmos se ela nos pede algum tipo de reação ou não. No estado de disponibilidade², aquilo que André Breton (1896-1966) definiu como uma percepção que possibilita uma vivência liberada de um condicionamento do corpo e da cognição, tornando visíveis aspectos que a percepção funcional não revela, podemos simplesmente permitir que ela se abra e deixar que nossos sentidos funcionem plenamente como uma parabólica sem juízo de valores ou preocupação categorizante. Se nessa proposição o ato de deslocar-me era situação potencial para emergência do entre, propício ao surgimento ou ao despertar de uma imagem-experiência, para que eu a percebesse nessas circunstâncias, era necessário estar imersa em um estado específico, o da disponibilidade associada à atenção flutuante³, que lhe é própria. Ao estarmos verdadeiramente disponíveis ao entorno, não deixamos que a atenção se ancore em um ponto ou corra o risco de cegar-se para outro. No catamarã, a paisagem que se descortinava pela janela privilegiava minha atenção, mas o que eu ouvia simultaneamente, mesmo sem olhar, era a conversa das mulheres. A percepção automática privilegiaria uma ou outra informação, segundo as razões funcionais do momento. O estado de atenção flutuante permitia perceber as duas paralelamente, possibilitando que fossem (re)apresentadas em justaposição ao serem transpostas para o vídeo, numa percepção simultânea mas não subordinada.

Situações em movimento

Podemos observar diferentes situações onde o deslocamento é propício a um estado de disponibilidade no trabalho do artista albanês Anri Sala. Em *Air-Cushioned Ride* (2006), ele nos mostra em vídeo sua experiência de viagem pelos Estados Unidos quando ao entrar no estacionamento à beira de uma estrada, ouvindo música barroca no rádio de seu carro, percebe que o sinal sofre a interferência da música *country* ouvida por caminhoneiros. O que o vídeo mostra é a sua própria experiência de captura de uma sonoridade no rádio de seu carro que resulta da mixagem aleatória entre diferentes estações de rádio, interferência da música ouvida pelos caminhoneiros ao chegar e partir do estacionamento.

Já em *Dammi i Colori* (2003), o pintor e prefeito de Tirana, capital da Albânia, Edi Rama, conta para Sala, durante um passeio de carro, os resultados de um projeto de transformação urbana que envolveu a pintura da fachada dos edifícios de uma área negligenciada da cidade. Grande parte do vídeo traz a conversa entre Sala e Rama em cenas de rua filmadas a partir de um carro que se move lentamente, apresentando os contrastes entre as fachadas coloridas dos edifícios e o estado miserável da maioria das habitações, a atividade das pessoas em um entorno abandonado com andaimes e pilhas de terra em calçadas esburacadas.

Para Verana Codina (2017), a obra de Sala é geralmente composta por objetos ou situações que ganham um novo significado com o movimento. O próprio artista se declara interessado pela ideia de passagem como uma mudança contínua de perspectiva em direção ao que está acontecendo e onde estamos, trabalhando com o presente, com o que está ocorrendo agora enquanto nos deslocamos (Sala, 2012). Ao lançar mão do deslocamento para refletir sobre lugares e fragmentos da vida cotidiana, Sala nos apresenta um lugar intermediário, nem de partida nem de chegada. Deslocar-se não como uma forma de chegar a algum lugar, mas em estar no meio, no entremeio (Onfray, 2009), em uma espécie de suspensão, em um espaço aparentemente

infinito que nos lembra da precariedade das coisas, uma maneira de nos tornarmos disponíveis para o que não ainda conhecemos.

Para Didi-Huberman (1998), a partir da análise de Freud sobre uma criança que brinca com seu carretel, objeto que ela vê aparecer e desaparecer lançando-o para longe, este ponto de entremeio é o momento em que o que vemos começa a ser atingido pelo o que nos olha. Segundo Didi-Huberman, isto corresponderia tanto para a criança diante de seu brinquedo quanto para o adulto diante das imagens da arte. Trata-se daquilo que nos concerne para além de sua visibilidade evidente, quando se abre uma cisão entre nós e uma imagem para que outras inscrições possam surgir.

Diante de um mundo em que se exige um tipo de desempenho e clareza em nossos discursos, *Trafaria* testemunha algo que roça a língua portuguesa, que toca a epiderme de nosso modo de falar, mas que ainda assim não acessamos. A sobrevivência de um dialeto apesar da imposição dos séculos, recuperando a potência da oralidade que não obedece a tratados linguísticos.

O olhar estrangeiro propiciava a recepção das coisas em uma suspensão daquilo que eu conhecia de antemão para me colocar em uma situação sem condicionamentos, sem uma ideia *a priori*. Nesse sentido, Michel Onfray (2009) constata que há no viajante uma certa inocência que supõe um esquecimento do que se leu, ouviu ou aprendeu, colocando um pouco de lado a relação direta que comumente fazemos entre um lugar e o que dele sabemos. Apesar da produção e consumo efetuados pelo turismo internacional, blindados por uma discursividade redutora e superficial que impede um momento de mergulho na essência da cidade ser constante em nossos percursos, com a presença de pessoas se fotografando junto a monumentos, museus e outros marcos históricos, me propus a um movimento de sensibilização ao longo do Tejo.

Retornei à orla algumas vezes para filmar a cena que me interessara quando por ali caminhamos no percurso de Belém até o início de Algés.

Naquela ocasião, nem cheguei a ver o memorial em si. Era dezembro, nos aproximávamos do Natal e a cidade estava repleta de turistas. Caminhar na margem do Tejo e cruzar tão rente aqueles soldados rígidos em sua marcha me colocou em contato com corpos que permanecem horas em pé e, em muitos casos, sem descansar, como as aves migratórias que, exauridas pela viagem, dormem com a cabeça sob as penas ou em pleno voo e, mesmo assim, conseguem manter o controle aerodinâmico.



FIG. 2. *Parada obrigatória*, 2019. Frame do vídeo, Full HD, 07'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-feHR2obtZo>. Fonte: Arquivo Pessoal.

Quando decidi voltar ao Monumento, já sabia estar diante de um marco em homenagem aos combatentes que morreram durante a Guerra

Colonial, em sua grande maioria trabalhadores rurais pobres lutando em um continente que não conheciam, a serviço de uma elite social que associada a capitais estrangeiros lucrava de fato nas colônias. Como brasileira, essa condição atravessava várias questões sobre as quais refletia em meus dias em Portugal. Saber que o monumento ao qual eles guardavam e prestavam homenagem carregava em si feridas de um passado colonial, me colocou à espreita, mas desde uma política implicada na vida cotidiana, entre a história e o espaço-tempo do agora, sobre o que ainda não sabemos. Ao presenciar várias pessoas caminhando ou se deslocando em bicicletas e patinetes, circulando alheias àquela paisagem de memória, a imagem-experiência era de uma mistura engendrada pela cidade, contraste do fluxo tão próprio a ela – a cidade percebida como um organismo de circulações frente à imobilidade do monumento [Fig.2].

Presentificação da imagem-experiência

Várias reflexões em torno de recursos poéticos, que me permitiriam reativar as imagens-experiência ocorridas ao longo do Tejo, passaram a surgir. O que eu cogitava era como possibilitar que novas camadas seguissem se desdobrando em sua transposição rumo a um destino ainda ignorado, algo que observei a partir de minha disposição de reativá-la em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. A tentativa de realizar essa aspiração proporcionaria o desenvolvimento de uma reflexão em torno da presentificação como atualização da imagem-experiência, atribuindo transparência ao vínculo entre as duas, o que se revelaria, entre outros possíveis, no trabalho desenvolvido na Galeria da Capela do antigo Convento de São Francisco⁴, em Lisboa, lugar que carrega marcas históricas e cotidianas singulares relativas ao seu uso original.

Uma consciência de ativação do local de inscrição do trabalho esteve bastante presente em produções *site-specific*, conceito que começou a ser

utilizado em trabalhos orientados para a arquitetura, intervenções na paisagem e ações urbanas, poéticas precursoras da década de 1970, inscritas no que genericamente se chamou *Land Art*⁵. O termo se referia a um tipo de trabalho ou prática concebida para um único local durante certo intervalo de tempo, especificidades às quais o artista reagia com sua proposição. Nos anos 1990, contudo, houve a oportunidade de destacar a efemeridade, interesse de uma nova geração de artistas que se afastava da produção objetual dos anos 1980, e se aproximava dos espaços da vida através da prática disseminada do *site-specific*.

Se nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000 houve uma retomada de tais conceitos para definir, de maneira dominante, poéticas que ativassem espaços mundanos, hoje se percebe que as relações de natureza fenomenológica entre artista e entorno tendem a se tornar uma condição naturalizada, inerente à grande parte dos trabalhos que se instalam ou estão nos espaços (Kwon, 1997; Meyer, 2000). Devido ao impacto e à assimilação dessas estratégias poéticas no campo das artes, um artista atuante em nossos dias que opere com o espaço dificilmente deixará de considerar as singularidades do local de apresentação ao instalar seu trabalho, depositando nessa especificidade, por vezes, só uma das partes do processo (ou método) poético, não seu fim maior ou absoluto. É possível observar que para além dessa assimilação do local, grande parte dos artistas agrega outras qualidades às suas obras. Além disso, práticas *site-specific* mais recentes parecem responder questões distintas, incluindo uma participação colaborativa, extrapolando, inclusive, sua condição espacial em uma noção expandida, uma perspectiva na qual a especificidade está relacionada a uma mobilidade, o que se evidencia no método adotado pelo artista, pesquisador e professor Jorge Menna Barreto em trabalhos como o *suco específico*⁶, por exemplo.

Essa relação entre o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir poderia ser aproximada da formulação de Robert Smithson (1996), desenvolvida no final dos anos 1960, a partir da relação entre os termos *site*

e *nonsite*, da qual resultaria uma proposta para conectar estados de trabalho na rua e estados de trabalho na galeria. Para ele, os *nonsites* surgiram para demarcar uma compreensão de limites, a partir deles configurava-se uma dialética: se o site seria aquele em que a experiência se produz, no *nonsite* o visitante só acessaria os conteúdos e materiais articulados pelo artista na condição de representações.

Com suas incursões, Smithson inaugurava um dos debates que mobilizariam a produção artística depois dele, evidenciando o grande paradoxo que se instala ao levar fragmentos e índices do *site* para um lugar que, segundo ele, transformaria tudo em representação. Esse dispositivo crítico problematizou significativamente o lugar de acontecimento da experiência ao examinar a relação *site* e *nonsite* e sua abordagem dialética proporcionou na época rever o papel simbólico da galeria.

Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys (2015) quando propõe a instalação como uma ponte com o que está lá fora sem necessariamente fazer com o que está exposto na galeria seja insuficiente, como problematizou Smithson. Há, para ele, uma complementaridade que poderia conformar a relação interior-exterior. Segundo Groys, o que chega do trabalho no espaço expositivo, que surge de ocorrências da vida, faz um diálogo com a experiência propriamente dita.

Nesse sentido, a instalação estaria para ele entre as figuras da iluminação profana, descrita por Walter Benjamin (1994), porque transformaria o espectador em *flanêur*, despertando-o, assim como ocorrera com o artista, para o maravilhoso⁷ do cotidiano, o encontro com as coisas do mundo, com situações dispersas pela vida, com aquilo que há de magnífico em sua simplicidade, no seu comum.

Groys (2015) problematiza a transposição da vida registrada por uma narrativa, interrogando como ela poderia deixar seu habitat de origem, onde vibra em toda a sua potência, e chegar ao espaço expositivo sem deturpar a sua natureza. Para ele, a instalação seria capaz de dar conta desta tarefa.

A instalação [...] é uma forma de arte em que não somente imagens, textos ou outros elementos de que é composta, mas também o próprio espaço, representam papel decisivo. Esse espaço não é abstrato ou neutro, mas é, ele mesmo, uma obra de arte e, ao mesmo tempo, um espaço para a vida. Colocar uma documentação em uma instalação como ato de inscrição num espaço particular não é, portanto, um ato neutro de exibição, mas um ato que atinge, no espaço, o que a narrativa atinge no tempo: inscrição na vida (Groys, 2015: 83).

Aquilo que ocorreu para mim enquanto imagem-experiência e que busquei reativar na Galeria da Capela era também um convite ao visitante por se lançar outra vez à rua, produzindo novas constelações de significados. Um tipo de obra que em parte é rastro da imagem-experiência já vivida, em outra, imagem-experiência nascente na instalação e, como traz Groys, ato de inscrição na vida. Este tipo de trabalho, que opera como uma interface, poderia fazer uma comunicação não ambiciosa com a experiência originária, sem a pretensão de substituí-la e ali se concluir como uma obra que apaga o que quer que esteja para fora dela, para trás no tempo ou para os lados no mundo.

Esta seria a qualidade da presentificação, o novo modo de existir da imagem-experiência nessa outra vida do trabalho ocorrida na instalação. Se presentificar é tornar presente, atual ou manifesto⁸, desejava que a imagem-experiência originária da rua fosse reativada. No campo das artes visuais, podemos localizar a ideia de presença sob a influência que a fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) exerceu sobre toda uma geração de jovens artistas após a Segunda Guerra Mundial. Uma mudança de perspectiva sobre a arte a colocava não mais como algo que está diante de nós, mas emaranhada conosco em um contexto infinito, e passamos a usar o termo presença para aludir à consciência de estarmos presentes e implicados no espaço e tempo que afetamos e que nos afeta, onde tudo é relativo e relacional. Essa consciência é proporcionada por um estado de atenção fenomenológica em que nos deixamos informar por todos os nossos

dispositivos perceptivos e cognitivos.

Neste âmbito, podemos aproximar o conceito de *presentness*, atribuído pelo artista norte-americano Robert Morris em *The Presente Tense of Space*⁹ e operado por uma geração representativa da virada fenomenológica da arte nos anos 1960: “Há uma inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real” (Morris *apud* Cotrim; Ferreira, 2006: 404).

Para ele, tratava-se de conferir presentidade às coisas da arte e à nossa relação com elas. O termo referia-se à experiência no aqui-agora, buscando nomear uma relação fenomenológica com o espaço, apartada do distanciamento sujeito-mundo implicado no conceito de representação, rejeitando toda a abstração no lugar da experiência. O termo teria relação tanto com a palavra presença quanto com a palavra presente (tempo verbal), o que podemos entender como uma qualidade do que está presente no tempo presente.

Contudo, se a grafia diferenciada que elegi indica o reconhecimento de uma repercussão das pesquisas fenomenológicas desenvolvidas na arte do Brasil e do mundo naquele momento, marca também uma diferença entre o meu entendimento e o sentido de *presentness* atribuído por Morris para discutir aquela produção. O que trago aqui como presentificação nomeia algo que observei a partir de minha disposição de reativar a imagem-experiência em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. Presentificação como ato ou efeito de presentificar, de tornar presente e atualizar a ação poética da imagem-experiência.

Ao mesmo tempo, essa qualidade do que está presente no tempo presente, constituinte da ideia de presentidade de Morris, é fundamental no entendimento que a imagem-experiência irá trazer em seus desdobramentos. Uma vez que a arte contemporânea problematizou essas noções e hoje os artistas têm, a seu dispor, a possibilidade de invenção constante de meios

e formas de dividir o que fazem, o uso do termo presentificar lembra para mim do que está jogo ao buscar reativar um acontecimento da rua, a problematização que se dá entre a produção de um trabalho que nasce do mundano, de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas na vida cotidiana, e seu compartilhamento público.

Zona de intersecção

Instalação composta por vídeos e objetos sobre a lápide e o altar de Dona Filipa da Silva, fidalga a quem fora dedicada a capela do século XVII do antigo Convento de São Francisco, *Reversa* foi resultado das imagens-experiência de contato com o Tejo, em caminhadas pela orla e em deslocamentos via fluvial. Uma oportunidade de reativação, atribuindo a elas uma nova dimensão de modo que fizesse emergir algo de imanente possibilitado pela relação com aquele contexto específico, um espaço expositivo com reminiscências de seu uso original.

Um outro tipo de experiência passava a ocorrer ao dedicar certo tempo de trabalho na capela, levando em conta suas implicações. Passei a atentar mais ao trabalho espacializado, a dar ênfase ao contexto na busca de produção de sentido. Percebia que na relação com o lugar em que o trabalho acontecia algo de importante passava a ser protagonista da obra – ao me confrontar com um espaço desconhecido, confrontava-me também com as incertezas que ele trazia. Deixei que ele próprio apontasse novas imagens-experiência, apostando em sua escuta, naquilo que ele guarda, sua potência de significação. Situações que já estavam aí passaram a ser iluminadas por certas qualidades, por certa vibração que busquei ativar, atribuindo novas camadas ao trabalho.

A Galeria [Fig.3] era depositária de traços de memórias que eu acessava a partir de suas superfícies: a lápide e o altar revelavam marcas

de coisas que ocorreram na capela no decurso do tempo. Os vestígios de que se passou naquele lugar – a história como narrativa das marcas percebidas, da passagem do tempo, parecia contribuir para a presentificação da imagem-experiência.



FIG. 3. Galeria da Capela, 2019. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: Arquivo Pessoal.

Com curadoria de João Paulo Queiroz, Revesa lançava um olhar para a capela, tornando visível uma materialidade incomum às exposições que ocorrem onde hoje funciona uma das galerias da Faculdade de Belas-Artes: a lápide, que ainda traz em suas inscrições parte do texto original, foi incorporada (ou incorporou) o Monumento aos Combatentes do Ultramar de tal forma que já não se distinguem as duas superfícies fúnebres separadamente, o ornamento diante de um túmulo misturava-se a outro, à beira do Tejo [Fig.4]. Havia um entrelaçamento de histórias e fabulações que transitavam os tempos a partir de um mesmo lugar. Camadas que passaram a coabitar a mesma superfície, aglutinando em uma sobreposição diferentes temporalidades e rompendo, desse modo, a sucessão linear para manifestar uma totalidade (re)vivida a partir da videoprojeção.



FIG. 4. Revesa, 2019. Videoprojeção, Galeria da Capela, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: Arquivo Pessoal.

Para o artista albanês Anri Sala (2016a), a arquitetura de uma construção com características próprias, com uso anterior ao de uma galeria, promove um encontro entre obra e visitante possibilitando que a subjetividade do fruidor participe das muitas subjetividades e maneiras possíveis de apreciar, compreender ou entrar em contato com a exposição. Em entrevista a Silas Martí, Sala afirmou estar interessado em produzir a realidade de seus trabalhos no lugar onde elas encontram o visitante: “Nesse sentido, a arquitetura da mostra é essencial. Muitas vezes tem a ver com a maneira como escuto o lugar que me oferecem, tentando escolher e amplificar o que quero ressaltar” (Sala, 2016a). Para Silas Martí, quando o artista foi convidado a expor no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro¹⁰, ele estudou a casa modernista onde um dia viveu a família Moreira Salles¹¹, fazendo de seus intervalos e singularidades uma extensão viva de suas obras.

Senti que deveria reequilibrar um pouco as coisas, aproveitar o convite [...] como oportunidade e possibilidade de mostrar o meu trabalho, mas ao mesmo tempo fazer isso exibindo a casa de um modo diferente, um pouco mais parecido com o que era antes. Algo mais próximo do doméstico e mais distante do institucional, o que levaria o visitante a percorrer espaços no *Instituto Moreira Salles* que não vinham sendo percorridos desde que o lugar se tornou um espaço institucionalizado, mas de quando ainda era uma casa (Sala, 2016b).

Neste sentido, Sala buscou criar uma fluidez entre a parte interna, intermediária e externa da casa, levando o visitante a percorrer caminhos pouco valorizados em exposições anteriores – como no trabalho *Bridges in the Doldrums* que ocupou e conectou a sala de azulejos e o painel de cobogó na varanda. A relação que ele estabeleceu de seu trabalho com a arquitetura e com as superfícies da galeria do Instituto Moreira Salles, assinalando as características peculiares à residência original, evidenciava uma questão espacial, mas também temporal. Se em uma parte de sua produção de vídeos já havia uma reflexão sobre circunscrever um lugar intermediário a partir do deslocamento, em um dado momento isso transborda para a maneira

como ele pensa a instauração do trabalho no espaço expositivo.

Como diria Sala, “uma exposição não serve apenas para mostrar obras editadas na origem, mas também para mostrá-las no lugar onde pertencem: o aqui e agora; a visita, que é o destino final. (Sala, 2016b). Das suas palavras, pode-se apreender que seu intuito era levar o visitante a uma sensação de presentificação – assim como na relação que ele estabeleceu com o espaço expositivo do Instituto Moreira Salles. À medida que eu dedicava mais tempo de imersão na capela, me apropriava de seus elementos, reconhecendo a organização espacial do local. Uma experiência que ia além de fazer uma exposição, de exibir um trabalho, mas de buscar lançar a mim e, por consequência, ao visitante, em sua fruição, a um intervalo espaço-temporal em que a sobreposição instaura novos lugares em *Reversa*.



FIG. 5. *Reversa*, 2019. Instalação, Galeria da Capela, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: Arquivo Pessoal.

Quando escolhi os dois vídeos para compor a instalação, sabia apenas que um deles seria rodado em uma tela e o outro seria projetado. Optei por deixar *Trafaria* em um monitor por conta do áudio, que acoplado a fones de ouvido, seria melhor usufruído no ambiente. Em frente a ele, estava a mesa do altar de Dona Filipa da Silva, remodelado após o terremoto de 1755, adornado com azulejos de diversas épocas. Saí em busca de alguns objetos que pudessem ativar aquilo de sagrado que o lugar por si só já impunha, trouxe cartas, folhas, sementes e galhos [Fig.5].

O local para projeção de *Parada obrigatória* era inicialmente desconhecido para mim, vários testes foram feitos até que o jogo de sobreposição se revelou, o ornamento diante de um túmulo misturava-se a outro, à beira do Tejo. Já não se sabia onde as coisas se separavam, um encontro singular que acontecia ali, não poderia ser repetido – ainda que exibido em outro lugar, o trabalho não voltaria a ser o mesmo.

Se em *Trafaria* a imagem-experiência revelara-se para mim na justaposição entre som e imagem, durante a travessia com o catamarã, e em *Parada obrigatória* entre história e cotidiano diante do monumento, a instalação proporcionava a ampliação de um entendimento que já estava em sua origem. Ora, justaposição e sobreposição são dois termos que, por si só, sugerem espacialidade e posicionamento relativos, tipos diferentes de relação espacial. Justaposição permite discernir duas estruturas claramente, mas embora elas permaneçam intactas, o sentido de cada uma certamente será afetado pela vizinhança entre elas. Com a justaposição é possível que se veja A e B, mas também que se vislumbre C, uma vez que ela se produz sem a participação de procedimentos de edição capazes de modificar a espacialidade. Enquanto isso, em uma operação poética na qual se coloca alguma coisa por cima da outra, a sobreposição gerada consome o discernimento das partes individuais, ao menos parcialmente. Já intersecção¹² é o encontro, o cruzamento de duas linhas ou de dois planos que se cortam, e aqui teríamos um terceiro sentido produzido

pelo desaparecimento parcial das partes individuais, outro termo relativo ao posicionamento de elementos no espaço que se aproximaria mais da situação ocorrida em *Reversa*.

Durante os dias que seguiam, nos quais retornei à Galeria para encontrar amigos que iam visitar, ou no exercício de apenas permanecer na escuta daquele lugar, fiquei a imaginar como teria sido a vida de Dona Filipa e, após sua morte, a missa cotidiana dedicada a ela. No texto original da lápide da mulher do capitão-mor das naus da Índia, Dom Jorge de Almeida, e filha bastarda de Dom Álvaro da Costa, o Queimado, assim chamado por conta das cicatrizes que desfiguraram seu rosto lia-se: “ESTA CAPELLA HE DE DONA FELLIPA DA SILVA/MOLHER Q FOI DE DOM JORGE DE ALMEIDA TEM/MISSA COTIDIANA CONFORME O CONTRATO Q/SE FES COM O SINDICO DESTE CONVENTO NA/ERA DE 1628” (Sousa, 1953: 101).

Fiquei tomada pela imagem desse cotidiano que remonta ao século XVII de uma antiga capela em que no passado se rezavam missas a uma mulher e hoje é utilizada como uma galeria de arte. Em relação à identidade anterior, modelada pelo uso daquele local, parece haver um grau de transparência desejável por quem escolheu um espaço religioso, ritualístico e histórico para sediar uma galeria. Assim, a carga originária permanecia ali latente, dando forma ao resultado da sobreposição que conserva um grau de hibridismo entre as duas funções - esse hibridismo é sua identidade, embora só uma das funções prevaleça. Se o lugar de galeria usualmente se sobrepõe ao de capela, o que eu busquei tornar evidente era justamente algo que operasse uma intersecção das suas funções originária e atual.

A partir de um entendimento que o trabalho me oferecia em seu decurso, passei a perceber que ao buscar reativar as reminiscências do que era realizado cotidianamente há quatro séculos na capela, minha ação como artista não se limitava ao procedimento de sobreposição do vídeo *Parada obrigatória* sobre a lápide de Filipa da Silva ou a acatar a sobreposição da galeria de arte sobre a condição de capela. Era justamente o contrário: centrava-se em fazer emergir e amalgamar as práticas/existências de

naturezas distintas que vêm definindo a identidade de um mesmo lugar em diferentes épocas, quando passou a ser evidenciada pela instauração do trabalho uma intersecção da função da sala como galeria de arte e sua antiga função religiosa no século XVII.

Em um trabalho que buscava uma porosidade em relação ao seu contexto, fundamental na produção de sentido, as características intrínsecas à capela do antigo Convento de São Francisco eram trazidas para sua superfície. A intersecção de diferentes momentos da história, o olhar em relação às situações com as quais o lugar impunha, desvelava marcas e passagens que as exposições naquela galeria usualmente procuram contornar. O trabalho atuando no espaço como um organismo vivo, uma espécie de dobra temporal produzida pela instalação.

Privilégios que transitam os tempos

Já de volta ao Brasil ao escrever sobre *Reversa*, passei a perceber na lápide e na memória de Dona Filipa da Silva uma expressão da desigualdade social do contexto em que ela viveu e da posição privilegiada que ela desfrutou. No século XVII, membros da nobreza que eram sepultados em conventos franciscanos possuíam bens o suficiente para financiar uma capela em seu nome, privilégio que camponeses e escravos possivelmente não tinham. Uma simples lápide meio esquecida, meio invisível no cotidiano de uma galeria, poderia ter muito o que contar, mas também a esconder. Onde estariam as lápides das camponesas da época de Dona Filipa? Eram a esmagadora maioria das mulheres portuguesas de então. E as lápides das empregadas domésticas de Lisboa, que nos séculos XVI a XVIII eram muitas delas escravas africanas?¹³ São essas camadas que o trabalho possibilitou ver, esse encontro entre mundos que passou a me interessar.

Entendo que as sucessivas presentificações que o trabalho gerou, as reflexões desencadeadas em torno da imagem-experiência, tenham

ganhado mais potência pelo fato desta prática ter se dado durante minha gravidez e nos primeiros meses após o nascimento da minha filha. A partir daquele momento, tive várias dificuldades em operar separações entre o tempo do maternar e o tempo de trabalhar que normalmente tendemos a segmentar entre as esferas da vida privada e a da vida pública, mas que em sua realidade vivida integram o mesmo "terreno morno [...] do cotidiano"¹⁴ (Lefebvre, 1961: 355, tradução nossa). A rigidez dessa segmentação entre vida privada/doméstica/labor da maternidade e cuidados de manutenção versus vida pública/domínio do trabalho intelectual se revelou porosa e ativada por uma continuidade.

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt retorna à pólis grega para buscar as origens da estratificação social, fomentada por processos de distinção, que resultam em posição privilegiada para quem tem acesso ao conhecimento e pode se dedicar às atividades intelectuais, que ela nomeia como trabalho. Isto levaria também à depreciação e conseqüente achatamento social daqueles que usam o corpo como ferramenta para prover sua subsistência, atividade que ela situa no domínio do labor.

Da cena da vida doméstica às reflexões sobre os caminhos percorridos pelo meu trabalho, ao longo da pesquisa, as dimensões plurais da vida, estratificadas ideologicamente, passaram a perder suas fronteiras – a maternidade, os cuidados com a casa e com o trabalho, mãe-artista-doméstica-pesquisadora-etc. que operam uma dissolução de categorias e fazem uma ponte entre mundos. O labor do corpo, o trabalho da mente, as práticas do afeto e do ócio iam revelando-se como tramas que tecem o mesmo solo cotidiano, onde todos os planos da vida se desdobram simultaneamente.

A escuta porosa de um lugar, de uma dada circunstância ou situação é uma qualidade que entendo como essencial para a ocorrência da presentificação de novas imagens-experiência, o despertar para a percepção de estar não diante do trabalho, mas com ele e com o que o entorna como uma coisa só. *Reversa* passava a instaurar novos espaços que se constituíam

em zona de contato entre a vida cotidiana, a história e a cidade, algo que se desdobra no tempo criando densidades. A possibilidade de uma imagem pulsante que emerge da experiência, de seguir existindo impregnada dela, ativando e presentificando novas problematizações; na intersecção entre os vivos, de agora e de ontem, presentes ou apenas codificados.

Referências

- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRETON, A. Les Pas Perdus. In: *Oeuvres Complètes - Vol. I*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.
- CODINA, V. *Anri Sala*. Fundación Banco Santander. 2017. Disponível em: <https://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/punto-de-partida/es/artistas/anri-sala>. Acesso em: 20 set. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GROYS, B. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- KUNDERA, M. *A lentidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KWON, M. One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, Spring 1997. [Tradução Jorge Menna Barreto]. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>>. Acesso em: 20jan.2021
- LEFEBVRE, H. *Critique de la viequotidienne, t.II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche, 1961.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEYER, J. The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity In: SUDERBURG, E. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.
- MORRIS, R. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, G. (Org.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ONFRAY, M. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SALA, A. Where The Moon Notes Equal The Beach Bridges. *Luma Foundation*, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/71019954>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- _____. Albanês Anri sala vem ao Brasil verter som em obras de arte arquitetônicas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 2016a. Entrevista

concedida a Silas Martí. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/09/1807219-albanes-anri-sala-vem-ao-brasil-verter-som-em-obras-de-arte-arquitetonicas.shtml>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

_____. Anri Sala: entrevista. *Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-t9Y6A8fos&feature=emb_logo>. Acesso em: 24 ago. 2020.

SMITHSON, R. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOUSA, J. M. Cordeiro de. *COLECTÂNEA Olisiponense*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1953.

Notas

- * Artista visual, mestre e doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012-2014/2016-2021). Foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição e participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo. E-mail: vigueller@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6878-4225>.
- 1 Inaugurado em 1994, foi construído para homenagear os militares que morreram durante a Guerra Colonial entre 1961 e 1974, período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas contra diferentes grupos armados pelos movimentos de libertação das antigas colônias africanas: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.
 - 2 “Não se dirá que o Dadaísmo não terá servido a outra coisa senão para nos manter neste estado de disponibilidade perfeita em que nos encontramos e de onde agora nos afastaremos com lucidez para o que nos exige” (Breton, 1988: 266, tradução nossa). Do original: “Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu’à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame”. Em *Passos Perdidos* (1922), Breton se despede dos parceiros dadaístas e parte para a criação do Surrealismo, considerando que o aprendizado mais valioso que carregaria era manter-se em disponibilidade de espírito.
 - 3 Termo introduzido por Sigmund Freud (1856-1939) em 1912, a atenção flutuante se refere à atitude de escuta do psicanalista diante de seu paciente sem privilegiar nenhum elemento do discurso, permitindo que sua própria atividade inconsciente opere no processo analítico através da associação livre. Disponível em: <<http://www.portalpsicologia.com.br>>. Acesso em: 09 jan. 2020. André Breton se lançou à escrita automática a partir também de estudos dos escritos teóricos de Freud, traduzidos para o inglês em 1913. Assim, o conceito que tem origem e definição em outra área do conhecimento foi e segue sendo tomado para uso em pesquisas de universos distintos.
 - 4 De origem medieval, o prédio onde funciona hoje a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa foi durante séculos o Convento de São Francisco da Cidade. Além de convento e templo, serviu também como albergue e hospital. Em 1708 e 1741 sofreu dois incêndios e quando acabava de ser reconstruído foi arrasado pelo terremoto de 1755 e o incêndio que a este se seguiu. O prédio

- foi outra vez reconstruído e em 1836 passou a ser a sede da Academia de Belas-Artes que, em 1862, iria designar-se Academia Real de Belas-Artes (atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
- 5 Ver: SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 20 jan. 2022. Verbete da Enciclopédia.
 - 6 “Os Sucos Específicos são parte de uma pesquisa que envolve ativismo alimentar, agroecologia e o site-specific no campo da arte”. Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/sucos-especificos-site-specific-green-smoothies/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.
 - 7 O conceito de maravilhoso como o encontro com pequenos acontecimentos do cotidiano tem origem em Charles Baudelaire (1821-1867), resgatado pelos Surrealistas no início do século XX. A partir do contato que Walter Benjamin estabeleceu com eles na década de 1920, em Paris, o maravilhoso é retomado como algo a ser vislumbrado no coração do cotidiano.
 - 8 Ver Dicionário Aulete da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/presentificar>>. Fonte: Português (Brasil). Acesso em: 18 nov. 2020.
 - 9 *The Present Tense of Space*, publicado originalmente na revista *Art in America* (jan./fev.1978), faz parte do livro *Escritos de artistas anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. O termo *presentness* foi traduzido por *presentidade*.
 - 10 A exposição *Anri Sala: o momento presente* ocorreu no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro em 2016.
 - 11 A casa do embaixador Walther Moreira Salles (hoje sede do Instituto Moreira Salles), inaugurada em 1951, está situada no alto da Gávea em meio à floresta da Tijuca.
 - 12 Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=RQoNR>>. Fonte: Português (Brasil). Acesso em: 19 out. 2020.
 - 13 Reflexões inspiradas por uma troca de e-mails com o historiador português Luís Carvalho em janeiro de 2021.
 - 14 Do original: “sur le fond [...] morne du quotidien”.

Texto submetido em outubro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.