

—

[um método]

Luiz Olivieri

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte

—
[um método]

Luiz Olivieri
Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes
da Universidade de Brasília.
Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais
da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para
obtenção do título de mestre.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karina e Silva Dias

Agradecimentos:

aos meus pais e irmãos , à Letícia Verdi pelo carinho e revisão do texto, aos amigos do vaga-mundo em especial Gabriel Menezes e Júlia Milward, à querida orientadora Karina Dias, ao CNPq/Capes, aos professores e demais funcionários do PPG-Arte da UnB, à Yana Tamayo, Christus Nóbrega, Raquel Nava, Alfinete Galeria e ao Dalton Camargos, ao Prêmio Transborda e à Bruna Neiva e Virgínia Manfrinato, ao Museu Nacional e Wagner Barja, Espaço Elefante, Gilles Tiberghien, Agnaldo Farias, aos meus professores pelos estímulos a investigar diferentes maneiras de perceber o mundo, aos amigos pelas vivências e aos governos Lula e Dilma pelos incentivos e esforços para a melhoria da educação e pesquisa no país.

para Heitor

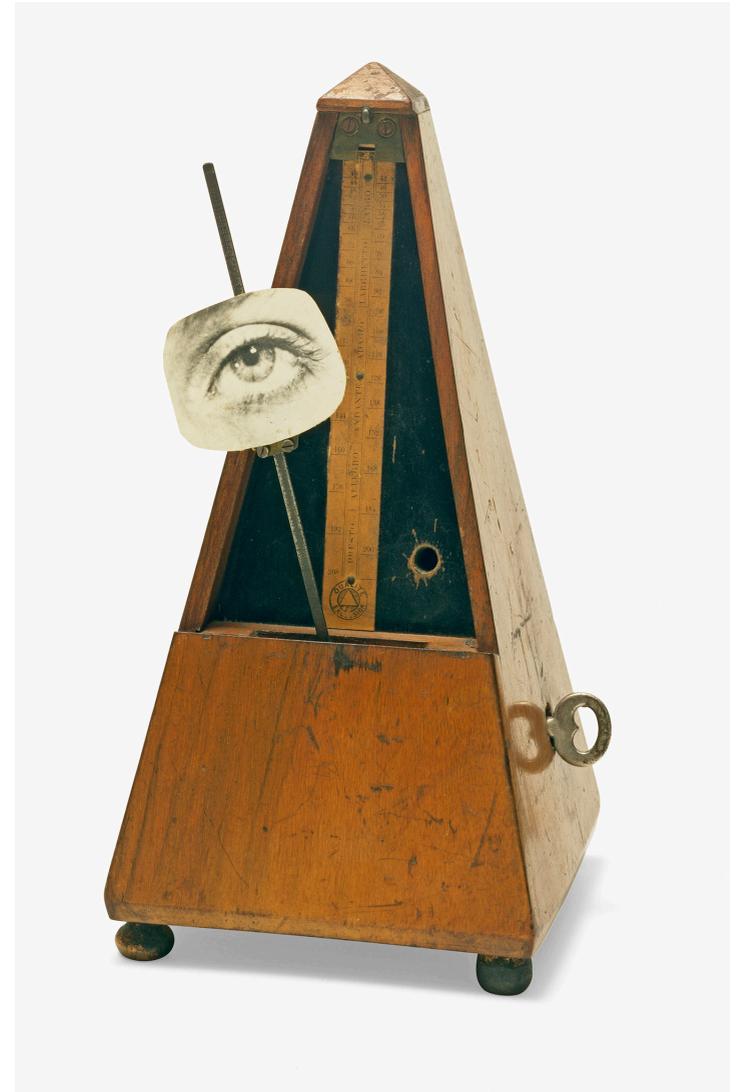
resumo

Esta pesquisa é uma reflexão acerca da minha produção artística, constituída por obras imersivas visuais e sonoras, relacionando minha prática, às possibilidades poéticas do traço de união (hífen), imaginado no espaço-tempo. O texto estabelece conexões entre o hífen e a poética da viagem, os saltos, os cantos arquitetônicos, o movimento das nuvens e os novos espaços que surgem a partir da escuta. A escrita e a formatação foram pensadas para que o leitor possa refletir sobre o tema no nível plástico-textual. Os meus trabalhos, aqui apresentados, podem ser visualizados no seguinte endereço eletrônico: www.lolivieri.com.

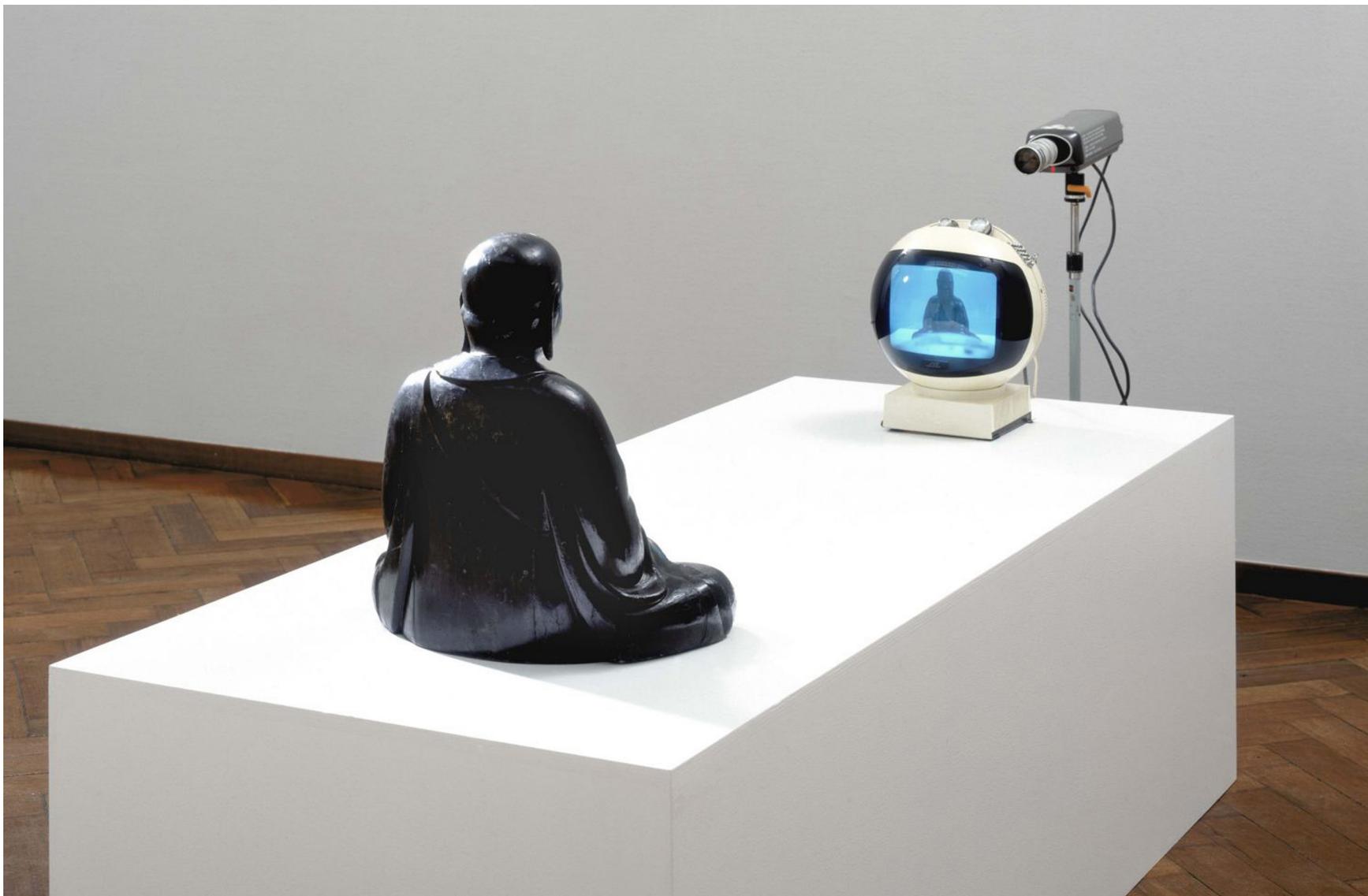
abstract

This research is a reflection on my artistic production, constituted by immersive visual and sonorous works, relating my practice to the poetic possibilities of the dash of union (hyphen), imagined in space-time. The text establishes connections between the hyphen and the poetics of the travel, the jumps, the architectonic corners, the movement of the clouds and the new spaces that arise from the listening. The writing and formatting were thought so that the reader can reflect on the theme at the plastic-textual level. My works, presented here, can be viewed at the following electronic address: www.lolivieri.com.

álbum



Man Ray. *Indestructible Object (or Object to Be Destroyed)*.
Objeto, 1964.



Nam June Paik. *TV-Buddha*. Instalação. 1974



Jorge Macchi. *Marienbad*. Site-specific. 2011



Luiz Olivieri. *Deserto n.1: depósito*. Fotografia. 2016



Francis Alÿs. *Railings*. Video. 2004



Janine Antoni. *Touch*. Video. 2002



Héctor Zamora. *White Noise*. Intervenção. 2011

capítulos

| | |
|-------------------------|-----|
| introdução | 41 |
| - | 51 |
| mastro-antena | 90 |
| fumaça-nuvem | 130 |
| escuta | 146 |
| concluir-em-hífen | 168 |

imagens

| | |
|--|----------------|
| Fig. 1. Man Ray. Indestructible Object (or Object to Be Destroyed). Objeto. 1964 | 13 |
| Fig. 2 Nam June Paik. TV-Buddha. Instalação. 1974 | 14 e 15 |
| Fig. 3 Jorge Macchi. Marienbad. Site-specific. 2011 | 16 e 17 |
| Fig. 4 Luiz Olivieri. Deserto n.1:Depósito. Fotografia. 2016 | 18 e 19 |
| Fig. 5 Francis Alÿs. Railings. Video. 2004 | 20 e 21 |
| Fig. 6 Janine Antoni. Touch. Video. 2002 | 22 e 23 |
| Fig. 7 Héctor Zamora White Noise. Intervenção. 2011 | 24 e 25 |
| Fig. 8 Luiz Olivieri. Instrumentos de investigação | 38 e 39 |
| Fig. 9 Marcel Duchamp. Roda de Bicicleta. 1913 | 58 e 59 |

| | | | |
|---|------------------|---|------------------|
| Fig. 10 René Magritte. A traição das Imagens . Óleo sobre tela. 1929 | 60 e 61 | Fig. 19 Vivian Caccuri. Garganta. Performance. 2010 | 106 |
| Fig. 11 Luiz Olivieri. Ritmar . Dimensões variáveis. Videoinstalação. 2015..... | 74 e 75 | Fig. 20 Paulo Nazareth. 136 sobre uma Araucária. Vídeo. 2010 | 107 |
| Fig. 12 Cildo Meireles. Espaços Virtuais: Cantos..... | 79 | Fig. 21 Giovanni Anselmo. Direzioni. Objeto. 1967 | 108 |
| Fig. 13 Jorge Macchi. Rendez vous. Instalação. 2009 | 80 | Fig. 22 Yves Klein. Salto para o vazio. Fotomontagem. 1960 | 114 |
| Fig. 14 Francis Alys. Paradoxo da prática. Performance. 1997 | 81 | Fig. 23 Júlia Milward e Luiz Olivieri. Farol. 2016 | 122 |
| Fig. 15 Laura Belém. O templo dos mil sinos. Instalação 2010..... | 88 | Fig. 24 Júlia Milward e Luiz Olivieri. Farol. Detalhe. Video-objeto. 2016 | 123 |
| Fig. 16 Luiz Olivieri. Antena de Altitudes. Video. 2015 | 94 e 95 | Fig. 25 Jorge Macchi e Edgardo Rudnitzky From Here to Eternity.. Videoinstalação. 2013..... | 128 e 129 |
| Fig. 17 Luiz Olivieri. Antena de Altitudes. Video. 2015 | 102 e 103 | Fig. 26 Luiz Olivieri. CeO2. Video-projeção. 2016 | 132 e 133 |
| Fig. 18 Doug Aitken. Pavilhão Sônico. Site-specific. 2009 | 105 | Fig. 27 Luiz Olivieri. CeO2 . Detalhe. Video-projeção 2016 | 140 |

| | |
|---|------------------|
| Fig. 28 John Constable. Weymouth Bay. Óleo sobre tela. 1816 | 141 |
| Fig. 29 Luiz Olivieri. Escuta. Objeto 2015..... | 147 |
| Fig. 30 Luiz Olivieri. Escuta. Objeto 2015..... | 148 e 149 |
| Fig. 31 Luigi Russolo. Intonarumori. Instrumento musical. 1913 | 152 |
| Fig. 32 Luiz Olivieri. Escuta. Detalhe. Objeto 2015 | 153 |
| Fig. 33 Cildo Meireles. RIO OIR. Produção. Escultura Sono- ra 1976-2011 | 156 |
| Fig. 34 Luiz Olivieri. Caixa n.1 Escultura Sonora 2017 | 160 |
| Fig. 35 Vito Acconci. Instant House Instalação 1980 | 170 |
| Fig. 36 Vito Acconci. Convertible Clam Shelter . Escultura. 1990 | 171 |

os meus trabalhos podem ser visualizados em lolivieri.com

apontamento I

[capa]*

Pensando em sintetizar o texto em uma imagem, sem que essa síntese representasse uma perda, fiz um recorte de um retângulo, uma pequena janela na capa deste livro.

Essa fresta, ao ser atravessada, projeta alguns pontos de luz na página seguinte - vira projeção. Da mesma forma, ela também permite a entrada do tempo, e assim, pouco a pouco, uma pequena sujeirinha surge na folha seguinte, recriando esse símbolo.

O vento, ao passar por esse espaço, traz com ele o som que faz esse pequeno retângulo vazio se tornar um deserto de ressonâncias. Com os olhos fechados também é possível compreendê-lo, usando o tato, o mesmo sentido que faz vibrar o tímpano e escutar os sons.

* *Obs. As imagens do livro podem ser visualizadas na página 180 (Anexo I).*

[vinco]*

O vinco entre uma página e outra também é um elemento plástico, muitas vezes o próprio objeto de pesquisa: às vezes ponte, outras margem, em outras um conector temporal. Também pode ser canto, rodapé e todas as outras coisas que são próprias do pequeno traço.

* *Obs. O vinco é mais perceptível no livro impresso.*

apontamento II

[instrumentos]

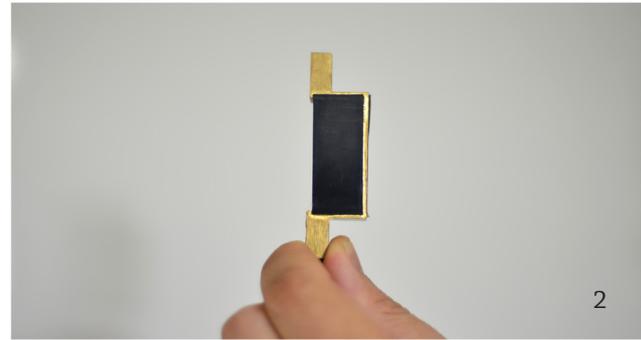
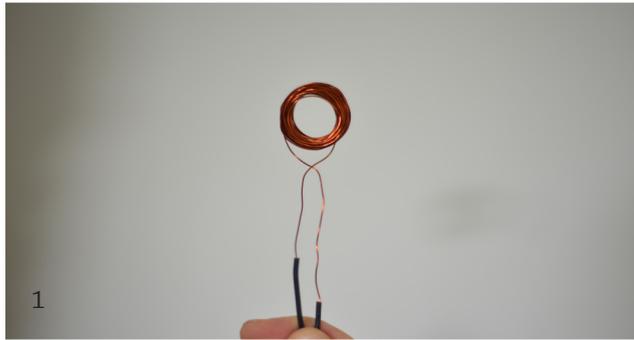
Alguns equipamentos me acompanham durante as expedições ou em experimentos que me ajudam a compreender alguns dos fenômenos presentes no texto. São eles:

1. microfone eletromagnético*
2. microfone de contato *barcus-berry*
3. alto-falante *oversound*
4. câmera *nikon d 600 e lente 28-70mm*
5. microfone de contato piezo elétrico*
6. microfone shotgun *sennheiser MKH 418-S*

ob.1: As imagens e sons nos trabalhos realizados foram capturados com esses instrumentos.

ob. 2: O alto-falante está presente na Caixa n.1(pág. 160).

* esses microfones podem ser feitos artesanalmente, na internet existem tutoriais para isso.



introdução

—

um buraco

A distância entre uma margem e outra

o horizonte

um jogo,

um espelho,

o rodapé

cria movimento

uma pequena embarcação que se propõe a atravessar o

oceano,

perfurar o tempo

o duplo,

a anti-lógica binária

O pequeno traço usado como união de duas palavras tem sua origem na representação de um arco invertido. Pesquisando sobre essa forma de arco descobro que, replicada no tempo e no espaço, funciona como uma matriz na construção de túneis. Os túneis atravessam as montanhas permitindo que pessoas, trens, carros transitem de um espaço para outro, de uma cidade a outra, de um país para outro. Os túneis destroem muros, desfragmentam a paisagem, ligam uma coisa a outra¹.

Ao olhar para a minha produção percebi que existe uma forma de pensar os trabalhos que se relaciona com o desejo de aproximar coisas, estabelecer e contradizer lógicas, realizar justaposições. É recorrente a presença nos trabalhos de elementos, que cotidianamente estão distantes mas são apresentados juntos, sincronicamente. Isso faz com que eles se desdobrem criando novas possibilidades visuais, espaciais e sonoras.

No início da pesquisa achava que esse elemento fosse o horizonte, por sua capacidade de criar aproximações entre coisas tão distantes. Céu e terra, possível e impossível, por exemplo. O horizonte poético como nos apresenta Anne

1 O arco invertido é também uma postura de yoga que busca reverter a ação do tempo sobre o corpo que, com o passar dos anos, tende a se inclinar para frente.

Cauquelin, quando nos diz que “a imagem do horizonte está ligada a um ‘além’ da representação, um ‘fora’ ou transbordamento da realidade das coisas como elas são”.² Certamente o conceito de horizonte, que reconfigura o espaço, faz parte da minha pesquisa e se faz visível claramente em alguns dos trabalhos. Porém, com o passar do tempo, esmiuçando melhor as obras, passei a ver esse elemento como algo mais sutil, uma peça que tem dimensões indefinidas, capaz de construir infinitas engrenagens. Quando me aportei em um símbolo, uma pequena linha, que passou a ser o centro do mapa, me deparei com a imagem de algo que representa melhor esse jogo de sensações.

Esse símbolo representa uma forma de pensar. A maneira mais rudimentar de construir associações e por isso reserva um oceano para quem se propõe a navegá-lo. Essa simplicidade na forma de criar estabelece limites, pontos de referência (distantes no tempo e no espaço) a serem atingidos, deixando que cada um realize suas próprias trajetórias, usando os seus próprios instrumentos de viagem.

Nesse sentido, ligar dois elementos distantes implica em lidar com o vazio. O vazio que separa os extremos, que nos dá a percepção do fim da terra firme, o início da travessia. Esse vazio é o que permite que se construa novos sentidos para o mundo, uma ponte na acepção de Heidegger:

2 CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. Tradução Dorothée de Bruchard, Coleção Todas as Artes, São Paulo: Martins Fontes, 2011. P. 103

*(...)é somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens.*³

É preciso, portanto, definir as margens e possibilitar que o público construa a ponte. Criar se torna uma ação extremamente instigante já que um dos elementos utilizados não pode ser manipulado diretamente e sob nenhuma hipótese omitido. A beleza está justamente na presença desse vazio.

O desejo pelo tema vem de longa data, tem relação direta com a minha forma de percepção do mundo que se baseia em construções a partir de experiências sensoriais. O estudo da música desde muito cedo e, posteriormente, a faculdade de Artes Visuais intensificaram essa minha forma de interação com o espaço. Talvez por isso, nunca fui preso a construções de narrativas verbais. Quando tenho que relatar alguma situação vivida ou um livro que li, são imagens e sons que consigo lembrar. Não sou capaz de repetir nenhuma frase *ipsis litteris*. É também raro lembrar o nome de algum personagem de um filme, muitas vezes ao assisti-lo desisto da história e presto atenção no movimento da câmera, nas reações dos atores, nas cores, músicas e sons, deixando de lado a legenda. Assim o filme se desenha em saltos.

Nossa pequena linha é um salto. Os saltos podem ocorrer de um trecho para outro, de uma palavra para outra, de um som para uma imagem, de um lugar para outro. Os saltos

3 HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar, 1954. P. 04

são os momentos em que construímos um sentido a partir da experiência sensorial.

Pensando no texto, optei por fazer uso desses saltos, uma forma de ser fiel ao conceito e a outros estados de pensamento comuns durante o processo criativo: flutuações, pontes, desertos e outras estruturas⁴ que se interconectam, sensações que se misturam.

Escrever-em-hífen é tirar proveito dos ventos.

-

4 Ver glossário na página 49.

[escrita]

Este texto é escrito de maneira estritamente pessoal, inspirado no estilo de um diário íntimo⁵. A escolha por uma escrita que se aproxima da ideia de anotações, ações despreziosas, se deve à maneira com que os trabalhos são produzidos: navegações pela cidade que se transformam em experiências sensoriais e pessoais, expedições ao cotidiano⁶.

Quanto aos capítulos, o texto está dividido em cinco partes. Em - é feita uma apresentação de alguns conceitos que fazem parte da minha prática artística, relacionando esse símbolo com algumas obras criadas com justaposições, com o canto, e com uma poética a partir do absurdo.

O segundo capítulo, mastro-antena, é estruturado com duas “expedições ao cotidiano” que se relacionam com o conceito

5 Em O livro Por Vir, o escritor francês Maurice Blanchot define o que é um diário íntimo: “Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade.”

6 No texto farei passagens por obras (algumas icônicas da arte contemporânea), onde procuro não me alongar, com o objetivo de evidenciar o pequeno traço em suas engrenagens.

de deserto apresentado. Nesse capítulo também é analisada a relação temporal adotada no processo de elaboração dos trabalhos e nas próprias obras.

Em fumaça-nuvem, falo da observação de fenômenos esfumaçados, terrenos difusos, onde algumas ações contaminam o meu olhar, como a ação de olhar para as nuvens de Luke Howard.

No capítulo escuta, são aprofundadas algumas questões sonoras e a minha relação com a escuta, uma outra forma de enxergar. Nesse capítulo, apresento a última série de trabalhos *Caxias*(2017), em produção.

Na conclusão, retomo alguns conceitos apresentados buscando evidenciar as inter-relações presentes na trajetória textual realizada.

[Glossário de *acontecimentos*]

Durante as expedições realizadas pela cidade alguns *acontecimentos* são recorrentes, “estados de pensamento” que muitas vezes emergem inesperadamente e possibilitam diferentes formas de apreensão do mundo. A fim de aproximar a escrita do processo criativo, o texto está estruturado a partir desses termos (intercalados por outros menos frequentes), numa escrita-processo.

[expedição]: Percurso com um destino incomum, desvio de rota do cotidiano para realização de trajetórias sensíveis.

[saltos]: Referente ao método. Quando sua aplicação se faz por uma transição brusca entre os elementos, rompimento.

[ponte]: Qualquer coisa que se assemelhe a uma ponte ou tenha função semelhante ao dessa espécie de construção.

[desertos]: Espaços de amplificação de sutilezas, encontrados na cidade, ou nos ambientes criados por obras artísticas.

[Flutuação]: Observação a partir de um olhar influenciado pela instabilidade do meio que provoca a percepção de um movimento. Essa ação ocorre sem o uso da câmera e, normalmente, a imagem observada fica na memória e é retomada frequentemente pelo pensamento, como se estivesse em loop.

[vento]: Intuições, algum som ou compreensão que vem pelo ar em situações inesperadas e de forma invisível nos toca.

[cantos]: Lugares para a solidão, em que diversas frequências, sonoras ou luminosas, se intensificam.

[viagem]: Deslocamentos que provocam reconstruções do mundo, podem ocorrer também em espaços mínimos ou até mesmo, apenas, no plano do sensível. Nos propiciam chegar a novos territórios perceptivos, outros pontos de vista.

[-]: Elemento de ligação para coisas de qualquer natureza.



[salto]

O método deve ser pensado como uma forma de composição para dois elementos.

Os dois elementos devem ocorrer ao mesmo tempo.

obs. as regras para se compor utilizando nossa pequena linha são muito mais simples que o seu uso na nova ortografia da Língua Portuguesa.

[lógica]

A justaposição de dois elementos é uma construção ilógica.

A lógica é uma regra ou forma de coerência nem sempre resultante da ordem natural das coisas.

Maneira de dispor elementos a partir de um princípio.

Explicação, pretexto.

Pensamento utilizado para definir,
tomar posse,
forjar,
maquiar.

[ainda sobre a lógica]

Se toda construção implica em uma nova lógica, a forma que proponho visa uma estruturação anti-lógica. Um desejo quase esquizofrênico de experimentar a realidade. Contemplar o incontemplável.

[vento]

O método não é um simples truque que permite a produção de obras de arte em série. O momento de junção dos elementos é inesperado e vem com um grande prazer. São dias, meses, até que juntos eles comecem a fazer sentido. Muitas vezes para isso ocorrer é preciso um terremoto.

[margem]

As coisas do mundo devem ser vistas como margens, sempre à beira de algo.

[deslocamentos são neologismos]

Nosso símbolo é uma ação imaginária que liga dois pontos que podem estar separados por obstáculos de qualquer natureza. Um elemento que se abre em camadas e atinge uma espacialidade completa. Por isso, ao traduzi-lo em uma folha de papel, incorrerei em deformações. É certo! É o mesmo que sair de um espaço quântico para um plano bidimensional. É claro que você pode pensar: — Ele não tem a sua origem na escrita? Não! Ele representa exatamente o contrário, o não desejo por narrativas. Embora seja um elemento gráfico, ele não se sustenta em nada, nem nas palavras que o margeiam, nem na folha de papel, ele é movimento.

Uma trajetória, ou melhor, várias. Temos as margens (espaços livres) mas não temos um instante criador que defina onde é o início e onde é o fim. Também não sabemos qual é o caminho que cada um realizará entre um elemento e outro. Isso nos possibilita pensar em questões realmente interessantes, sensações peculiares, muitas vezes contraditórias.

Para nosso traço não importam histórias. O deslocamento por si só já é suficiente. São aproximações que colocam coisas em situações limítrofes de analogia. Viram um “quase igual”, mas não são. Assim, podemos pensar que o nosso pequeno traço é o meio mais simples e antigo para estabelecer vizinhos.

O primeiro pensamento que me vem quando penso em vizinhos é que pessoas tão diferentes têm que morar coladas umas nas outras. Ouvir as conversas e sons uns dos outros, expor a desconhecidos os seus hábitos e manias, um horror! É extremamente conflituoso, ao mesmo tempo que eles estão juntos, existe algo que os separa, que impede uma fusão completa, o que acentua ainda mais suas individualidades.

A origem na forma de se aproximar e criar esse tipo de combinações é no dadaísmo. É aí que encontramos justaposições claras e diretas como forma de elaboração de composições. Artistas como Marcel Duchamp, Tristan Tzara e Man Ray, entre outros participantes desse movimento, se utilizavam de combinações anti-lógicas para a realização de obras questionadoras.

Podemos tomar como exemplo o ready-made de Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta* (1913), para entendermos que essa obra representa uma situação conflituosa que surge com o avizinhamo proposto pelo artista. A obra une dois objetos completamente distantes, que se aproximam pelo aspecto extremamente banal: um banco e uma roda de bicicleta. O banco tem a função de repouso, a roda de movimento e Duchamp cria uma junção, um neologismo: repouso-movimento ou então banco-roda.

Se olharmos para obra, vemos que eles não estão completamente unidos, existe uma linha invisível e horizontal que os

separa, no mesmo ponto de união. É aí que temos uma espécie de ponte. É como se os objetos correspondessem a margens de regiões distintas, afastadas, completamente independentes e agora passassem a se interrelacionar.

A vizinhança é sempre problemática! As coisas parecem que nunca estão encaixadas, parece que faltam peças (e realmente faltam), parece sempre que estamos diante de um erro. Vizinhanças são construções intrincadas.

Embora o interesse de Duchamp e dos outros artistas dadaístas fosse o questionamento da ação artística, com uma produção que buscou a anti-arte, é interessante pensar como essa forma direta e sucinta de criação nos prestigia como uma forma extremamente potente de elaboração poética. É possível perceber como esse pensamento seminal dadaísta influenciou a produção de inúmeros trabalhos posteriores na arte contemporânea, criando aproximações, que questionam de alguma forma o racionalismo e nos possibilitam navegações no plano do sensível.

Uma obra-prima nesse sentido é a, também famosa, *A Traição das Imagens* (1926), do surrealista René Magritte. Magritte, que era um admirador do pensamento de Duchamp, cria um complexo labirinto, uma espécie de Triângulo das Bermudas com apenas dois elementos.

A pintura do cachimbo e a conhecida frase são como pólos

que se invertem constantemente, confundindo até mesmo as bússolas mais precisas. Não é possível descrever quais trajetórias a que somos submetidos com a obra, nem mesmo definir coordenadas de orientação seguras para navegar. Estamos diante de um emaranhado, um envelamento:

cachimbo-não cachimbo,
não cachimbo-cachimbo,
cachimbo-cachimbo,
não cachimbo-não cachimbo,

Não é a toa que muitas embarcações se perdem, revirando mapas em vão. Não há uma saída, mas também não era isso que Magritte queria. Ele me coloca em giros, movimentos espiralados, dentro de um barquinho que a cada hora recebe um vento forte e muda de direção.

Nesse espaço, na realidade, temos a visibilidade prejudicada, não sei se por neblinas ou pela quantidade de ações simultâneas, uma espécie de borrão no mapa, um desfoque que leva à indefinição, partimos de uma terra firme e chegamos ao hífen. Esse lugar tem um magnetismo próximo ao de um buraco negro, de onde tentamos escapar e para onde somos constantemente puxados.





Ludwig Wittgenstein, filósofo austríaco naturalizado britânico, analisou vizinhanças e famílias e ao tratar desses assuntos em seu livro *Investigações Filosóficas* explica que agrupamos as coisas por “semelhanças de família”, características comuns aos membros de um grupo. Aproximações são possíveis porque as coisas existem como em um tecido.

“(...) a robustez do fio não está no fato de que uma fibra o percorre em toda sua longitude, mas sim em que muitas fibras estão trançadas umas com as outras”.⁷

Além disso, o autor afirma que os contornos nunca são claros o suficiente, porque em realidade, eles não existem, “*não conhecemos os limites, porque nenhum está traçado. Como disse, podemos – para uma finalidade particular – traçar um limite.*”⁸

[territórios]

Wittgenstein cita, no mesmo livro, Gottlob Frege, o lógico alemão que se manteve na fronteira entre a filosofia e a mate-

7 WITTGENSTEIN, L, *Investigações Filosóficas*, São Paulo: Nova Cultural, 1999. P.53

8. Idem.

mática. Frege nos diz que podemos pensar os conceitos como territórios que não sabemos exatamente onde terminam. Em quê praça ou rua começa um bairro, por exemplo? Particularmente, esses espaços de indefinição, abrigam sempre o conflito de semelhança e dissemelhança e, embora possa parecer que não sejam os melhores lugares para se estar, é aí que sempre me coloco para habitar um estado de reflexão. Nas áreas de desfoque, o começo de algo se emenda ao fim, palavras distantes se juntam, ou outras coisas raras acontecem como um território sonoro ser incorporado a uma imagem.

Embora o desfoque possa ser percebido (às vezes não muito claramente, em outras sim) ele não pode ser endereçado à uma única imagem nítida. Dotado de muitos contrastes, ele traz mais que imagens, carrega uma essência conflituosa, diversas sensações que criam um lugar e suscitam intensamente a imaginação, inúmeros questionamentos. Assim, podemos pensar que os conceitos e todas as coisas são margens, pois são criados por associações de diversas outras coisas. Na mesma obra, Wittgenstein nos fala:

Mas, um conceito impreciso é realmente um conceito? Uma fotografia pouco nítida é realmente a imagem de uma pessoa? Sim, pode-se substituir com vantagem uma imagem pouco nítida por uma nítida? Não é a imagem nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos?

Como falar de uma imagem que se dá entre a nitidez e o bor-

rão? No trecho acima, é curioso observar que Wittgenstein argumenta inserindo um ponto de interrogação no final de cada frase, nos colocando em um estado poroso, em escuta. Será essa a única forma de abertura?

[abrir-se ao tempo]

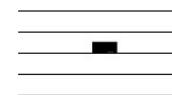
Em um texto formatado, os hífens sempre têm o mesmo tamanho, mas nenhum, a mesma duração. A percepção de sua duração depende do leitor e das palavras que estão sendo ligadas, o que pode provocar uma sensação de imensidão ou se tornar algo imperceptível. Em uma diagramação, por exemplo, os hífens são a menor linha possível. O travessão deve ter o tamanho da letra “m”. O hífen, a metade de uma letra “n”, metade da metade de um travessão⁹.

Na música, embora não sejam chamadas de hífen, as pausas interrompem a execução dos sons e têm uma duração pré determinada. As de semibreve e mínima têm como símbolo uma imagem muito semelhante ao nosso traço (como o retângulo perfurado na imagem da capa). Se estiverem abaixo da quarta linha do pentagrama representam o silêncio mais longo possível, a pausa de semibreve.

9 Um outro fato curioso é que com a Nova Reforma da Língua Portuguesa diminui-se drasticamente os casos em que o hífen deve ser empregado, provavelmente pelo medo do deserto, me ocorre dizer.



Se estiverem acima da terceira linha têm a metade da duração e são chamadas de pausa de mínima.



As pausas podem separar desde rápidas notas até grandes massas sonoras.

Os músicos se esforçaram muito para conseguirem definir o tamanho dessas pausas, as fixaram como um silêncio de dois ou quatro tempos¹⁰. Mas, caso o compositor queira extendê-las, é só ligar um silêncio a outro, indefinidamente. Isso permite dar mais dimensão ao vazio.

No nosso caso, o pequeno traço¹¹ é uma longa pausa que

10 Esses valores se referem aos compassos onde a semínima vale um tempo.

11 o – e o retângulo recortado na capa do livro tratam da mesma coisa, são complementares, em nenhum momento se estabelece um dualismo entre esses dois elementos e durante este texto eles se misturam. A diferença entre eles é de dimensões. Em síntese, o – é uma representação gráfica do retângulo

interrompe as imagens, a repetição, os sentidos viciados. São suspensões, tentativas de se agarrar o tempo e criar novas disponibilidades para os sentidos. Quanto maior a pausa, maior a experiência desértica.

As pausas e o hífen são uma série de ações quase-invisíveis, quase-silenciosas. São sensação. Alguns poemas falam sobre isso. Me lembro das palavras da artista-escritora e pesquisadora do som Raquel Stolf:

Tentar agarrar a cortina de chuva, a parede de chuvisco, numa película reversível de espera. Um silêncio descontínuo aguarda sua vez de entrar em cena. Em cada conjunto de grãos que desliza de mão em mão, entre um ouvido e outro, acena uma atmosfera¹².

As palavras viram sons, imagens, pensamentos de múltiplos tempos e espaços. O pequeno traço parece ecoar todos os sentidos através dos nervos para o cérebro, provocar rápidos antes-e-depois, nos abrir para o tempo.

recortado, em escala reduzida, a planificação de um espaço multidimensional. Em termos cartográficos, o – seria um mapa, o convite à viagem, às possíveis aberturas, o princípio da imaginação. O retângulo cortado, o deslocar, a ação de habitar o vai-e-vem, o entre-margens, o turbilhão.

12 Sob relógios: dias de areia: segundos de chuva:, RAQUEL STOLF, disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006526.html>

FUMAÇA

CONCHA

CIRRUS

FAROL

MASTRO

ANTENA

C

OCEANO

REMO

FIRME

TRANSITO

ILHA

TERRA

ESCUTA

NUVEM

O2

[pequeno traço]

um entrecruzar de sensações e entidades de universos distintos.

[sobre o método]

Este método tem menos a ver com o desejo de sublimação, transmutação ou transcendência do que com a experiência sensorial e direta das coisas. A partir de expedições ao cotidiano surgem imagens-sons que compõem os trabalhos.

Pensar as coisas como margem nos possibilita pensar o processo criativo como proposições de viagens no plano do sensível. Alguns conceitos da viagem podem ser incorporados nesse processo, como forma de metodologia. Em Teoria da viagem: poética da geografia, do filósofo e ensaísta francês Michel Onfray, são apresentadas as diversas etapas da viagem, seus elementos essenciais, portos e destinos, pontos de oscilação, elementos que podem se relacionar diretamente com o processo criativo.

Por exemplo, Onfray nos coloca que o porto inicial é também a última parte da aventura. Imagine... quantas vezes não fomos para tão longe, achando que estávamos estabelecendo uma nova morada e, por inúmeras razões, voltamos para o mesmo lugar? Uma atitude comum aos destemidos e aos grande viajantes:

*Todos os grandes viajantes retornam ao porto de matrícula depois dos quarenta anos, depois das peripécias planetárias, das aventuras selvagens e perigosas.*¹³

Esse é o ciclo de toda viagem, partir sempre de casa e depois retornar. Assim, ao iniciar qualquer trabalho, é preciso respirar o mundo em que estamos imersos. Saio de casa procurando algo desconhecido. O porto inicial está sempre em uma área de poucos quilômetros, é daí que surge o ponto de partida.

Um dia, enquanto caminhava pelas ruas próximas à casa que passei boa parte da minha vida, vejo um pintor preenchendo um muro de amarelo. (O que mais me chamou a atenção foi a repetição do seu gesto, buscando o completo preenchimento do muro).

Sentei em um meio fio e fiquei observando o seu trabalho, em um estado de flutuação. Aquela imagem ficou na minha cabeça por muito tempo, se reproduzindo em loop. Normalmente, os trabalhos surgem como imagens que ficam se reproduzindo inúmeras vezes, como se já tivessem sido filmadas enquanto as observava, numa outra forma de contemplação.

Muitas vezes se passam meses até que decida fazer o registro da cena. Assim surgiu o porto de partida para a videoins-

13 ONFRAY, Michel. Teoria da viagem: poética da geografia. Porto Alegre, RS: L&P, 2009. P. 88

talação *Ritmar* (2015).

Ritmar é uma justaposição de duas imagens projetadas simultaneamente, uma no chão, outra na parede. Na parede vemos o movimento de um rolo de pintura sobre um muro amarelo. No chão, a água do mar invadindo a areia.

As duas imagens, em planos diferentes, criam um novo espaço dentro da sala, um lugar que surge e estabelece uma outra relação de espaço-tempo na galeria¹⁴.

Ao entrar nesse espaço, algumas pessoas tiram os sapatos, outras dançam imitando o movimento do rolo, as crianças brincam pulando as ondas.

O movimento constante e a junção das imagens no rodapé, um potente canto, provoca um ligeiro mareado.

Olhando com cuidado, vemos que os movimentos do rolo não alteram a parede. Provocam um leve escurecimento no tom do fundo que depois desaparece.

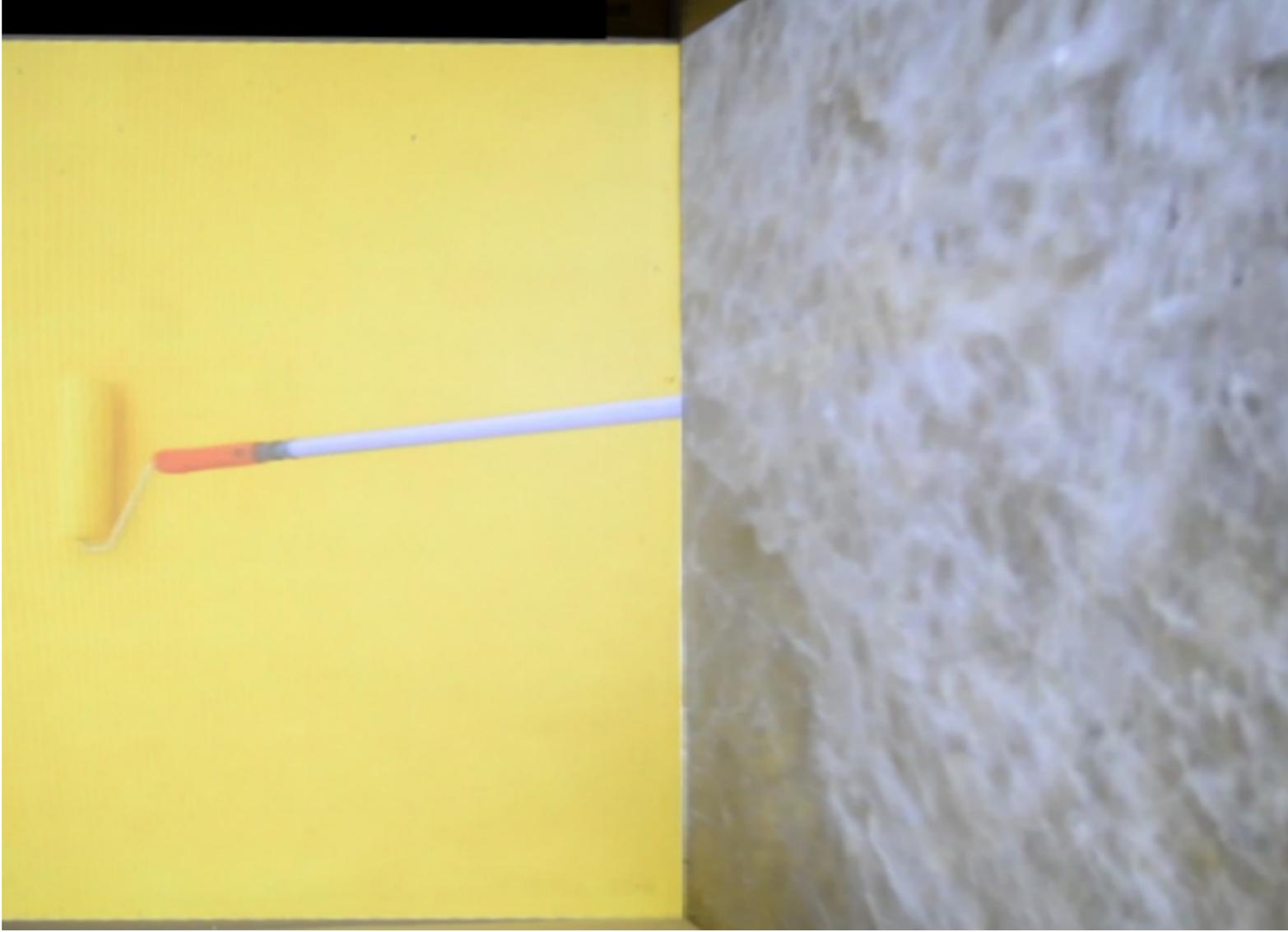
O ato de pintar aqui não funciona como pintura, lembra um remo que entra na água e deixa suaves rastros na superfície.

14 Considero esses e outros espaços como desertos. Esse conceito será apresentado no capítulo seguinte.

pintar-remar

O rolo parece perdido. Não sabemos ao certo a sua finalidade. Assim como as ondas do mar. Perdidas e obstinadas em seu ritmo.

Nessa obra o som do mar se faz em silêncio. O som já existe enquanto imagem, é possível imaginá-lo presente na projeção das ondas. Muitas pessoas se lembram dessa obra a partir desse som. Ele se confunde com o barulho interno de cada visitante, um mar invade o outro.



Luiz Olivieri. *Ritmar*. Dimensões variáveis. Videoinstalação. 2015

[os cantos]

Os cantos apresentam as mesmas contradições das justaposições. Em alguns casos a junção de planos sinaliza as diferenças entre eles, em outros, essa união provoca um “espelhamento”, criando relações de semelhança.

Por exemplo, em *Ritmar*, o rodapé sugere um reflexo das superfícies e das ações projetadas, que passam a ter um lugar de convergência, ressoam juntas.

O sobe-desce do rolo e o vai-e-vem das ondas viram premissas de um mesmo raciocínio, revelam uma imperceptível relação entre os dois movimentos, da ordem da metafísica. A ação cotidiana da pintura de parede é inserida em uma ação maior, a movimentação das águas do mar. Com a junção desses dois elementos aproximamos o cotidiano da paisagem.

Abstraímos as diferenças espaciais e temporais desses dois elementos e habitamos esse lugar efêmero, projetado e ilusório. Ficamos a todo tempo nessa potência contraditória, entre o agradável mar e o desagradável rodapé, a tranquilidade e o mareamento.

-

[Bachelard]

Os cantos possuem uma lógica própria. Suas contradições provocam movimentos no espaço para quem ousa sonhá-los, tornam-se refúgios:

*(...)para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam.*¹⁵

-

A melhor explicação que encontrei, e também a mais simples, para o fascínio que os cantos me exercem vem de um pequeno extrapolamento matemático. Eles são ângulos retos, a metade do caminho de um plano, são movimento. Um movimento ríspido e implacável.

Nunca entrei em um canto, mas esse pensamento já deve ter se passado na cabeça de Cildo Meireles. Na foto de um homem, de calça jeans, sapatos e camisa (o próprio artista?) no *Espaços Virtuais: Cantos* há um desvio de rota do cotidiano. Uma perfeita desobediência, não respeita o pior dos castigos, o transforma em distração, o escancara!

15 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 289

Meus pensamentos ficam torcidos ao olhar para essa imagem, talvez maleáveis, não sei muito bem. Essas obras, e outras do Cildo, não foram feitas para serem entendidas, reduzidas a uma compreensão. Ronaldo Brito consegue se aproximar bem da ideia de compreensão que obras como essa nos exige:

Compreender implicaria portanto o paradoxo de desligar, esquecer, desorganizar, verbos que parecem estranhos a qualquer noção de racionalidade. Compreender quer dizer aqui, de alguma maneira, não compreender.¹⁶

Essa característica paradoxal do canto é a mesma do nosso traço de união. Os cantos são junções espaço-temporais.

Outro exemplo do cotidiano como partida e retorno é o trabalho do argentino Jorge Macchi, *Rendez-vous*(2009). Ele corta um armário antigo e cria uma dupla reflexão na junção de dois espelhos perpendiculares. No ponto de encontro dos dois espelhos temos uma grande instabilidade — A reprodução inesperada de imagens da galeria e do público refletidos. Em oposição, é nessa parte que esse grande armário tem o seu centro de apoio e se mantém precariamente em pé.

O canto então é uma forma de desestabilização. Contraria convenções, as evidências, faz tudo ficar em desequilíbrio.

16 MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1981, p.07



Cildo Meireles. *Espaços Virtuais: Cantos*. Detalhe. Instalação.

A tentativa de experiência do canto, proposta por Cildo Meireles, é uma ação que se relaciona com a ideia da anti-lógica Dadaísta. Outros artistas como Francis Alys, Andy Goldsworthy, Marcel Broodthaers, o grupo Fluxus, entre outros, também possuem obras que são influenciados diretamente por esse pensamento.



Jorge Macchi. *Rendez vous*. Instalação. 2009

O artista belga, residente na Cidade do México, Francis Alys desenvolve grande parte de sua obra a partir de uma poética em torno do absurdo¹⁷. Na sua performance *Paradoxo da prática (às vezes fazer algo não leva a nada)* (1997), Alys empurra uma grande pedra de gelo pelas ruas da cidade (o artista já realizou essa performance em algumas cidades) até que o gelo se torne água e evapore. A prática de algo “inútil” é sempre

17 O absurdo se relaciona diretamente com a ação *Travessia para o Horizonte* (2013), relatada na página 83.

provocativa e questionadora. O que é transformar o tempo em vapor d'água? Que uso fazemos do nosso tempo no dia-a-dia? Outro exemplo de trabalho intrigante são as esculturas efêmeras do artista britânico Andy Goldsworthy. Em uma relação mais direta com a própria entropia¹⁸ da natureza, ele constrói estruturas que lembram teias de aranha, com finos galhos de árvores. A sua ação é feita lenta-



Francis Alys. *Paradoxo da prática*. Performance. 1997

mente, galho a galho, tentando com que a estrutura frágil fique em pé, até que com o próprio peso ela desmorone, se desmanchando por completo.

Já o artista visual, poeta e videomaker Marcel Broodthaers,

18 A ideia de entropia é muito relevante na produção do artista americano Robert Smithson. Com origem na termodinâmica, esse conceito trata dos processos naturais, que tendem partir da ordem para o caos.

na vídeo-performance *La Pluie* (1969), se dedica a escrever um texto durante uma chuva. Em um curto espaço de tempo, a água impossibilita qualquer tentativa de escrita e o que já havia sido colocado no papel fica completamente borrado, construindo uma imagem abstrata, que pode ser pensada como paisagem, no sentido de algo que nos toma de sobressalto.

Essas ações e outras como as performances do grupo Fluxus¹⁹, por exemplo, me influenciam diretamente. Nesses gestos é possível perceber que o gesto absurdo pode ser extremamente potente e provocador de questionamentos complexos de forma aparentemente despreziosa. Nelas existe um espírito clown, fruto desse absurdo e que também pode ser percebido em toda minha produção, de forma implícita em algumas obras e explícita em outras, como na ação *Travessia para o Horizonte* (2013).

Nessa obra, eu e um amigo nos propomos a caminhar até o horizonte. Dessa ação resultou um relato e algumas imagens em vídeo feitas pelo celular, em baixa resolução, devido às condições de luminosidade durante a noite e às limitações do próprio aparelho.

19 O grupo Fluxus teve a sua produção mais intensa nas décadas de 60 e 70. A diluição entre as fronteiras artísticas e a grande influência dadaísta são as características principais do grupo.

[expedição ao horizonte]

Em um domingo, por volta das 20h
Decidimos ir até o horizonte.
Saímos em dupla do ponto central da cidade
fomos pelo Eixão, andando na estreita faixa entre os carros.

Caminhamos por alguma horas.

A medida que o tempo passava, o horizonte ficava mais distante.
De madrugada chegamos ao final da avenida, na altura da 16 sul²⁰.
Decidimos continuar atravessando pelo cerrado e virar a noite caminhando.

O dia amanheceu e logo o sol já estava muito forte.
Fomos desviando de plantas e galhos por muito tempo.
A sede era enorme.

Perto do meio dia, avistamos a nova rodoviária e decidimos ir até lá.
Para nossa surpresa, ao chegar, encontramos uma foto.
Tinha mais de 30 metros de comprimento.
Era uma foto do horizonte
Nos demos por satisfeitos.

20 No final do Eixo Rodoviário Sul, em Brasília. Nesse local não existe trânsito de pedestres.

[proposta]

faça uma viagem para o horizonte

[vento]

deriva

Uma característica que se exige de quem quer adentrar o espaço entre as coisas é um gosto, ou uma perturbação constante, por se envolver em circunstâncias, muitas vezes, arriscadas e repulsantes.

No clássico livro de viagem *Moby Dick*, Herman Melville escreve sua obsessão pelo mar que “(...) simboliza o temor de quem se vê separado e sozinho contra um mundo hostil e em desalinho, alguém, enfim, que está à procura de um sentido e de um ethos em uma terra desconhecida”.²¹

O livro relata uma série de experiências viscerais do seus personagens, o eterno embate terra-mar, obrigando os tripulantes a criarem suas próprias lógicas e a adentrarem territórios inominados. Não é à toa que o horizonte acompanha constantemente o navio Pequouq e é para lá que os marinheiros mantinham seus olhares com esperanças de verem o estrondoso e espetacular esguichar de água que anunciava a presença de alguma grande baleia. Além disso, foi por estar rodeado de horizonte que um de seus tripulantes, ao cair no mar, permaneceu à deriva, em uma experiência irreversível.

21 Fabio Silvestre Cardoso, jornalista e crítico literário faz uma análise sobre a obra de Melville. Disponível em <http://rascunho.com.br/nas-profundezas-da-condicao-humana/>

Pippin, ou Pip, era um tripulante desajeitado. Não sabia caçar nem tinha capacidade para assumir o mirante do navio - um clown. Sua responsabilidade era bater o pandeiro nos momentos alegres ou tristes da viagem e transformar a atmosfera lúgubre do navio enquanto os outros marinheiros bebiam e gritavam.

Um dia, depois receber um potente golpe de uma baleia no bote em que estava, Pip foi jogado em alto-mar e assim viveu uma experiência única do horizonte que lhe provocaria marcas irreversíveis.

Em alto-mar, Pip permaneceu por um longo período até que o navio o recolhesse. Sozinho, rodeado pelo horizonte, experimentou a *“intensa concentração do eu no meio de tal imensidão impiedosa”*.²²

O dia estava maravilhosamente ensolarado, o mar parecia uma lâmina de ouro afiada (o que provavelmente cortou suas pálpebras, o impedindo de fechar os olhos).

Dessa forma, Pip teve a experiência entre infinito e finitude. Com inúmeras imagens líricas, impressões de todos os sentidos, Herman Melville descreve esse acontecimento em um lindo trecho do livro:

22 MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou a Baleia*: tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 450

*O mar zombador tinha-lhe poupado o corpo finito, mas afogara o infinito de sua alma. Não a afogara por completo. Antes a levava viva para as profundezas maravilhosas, onde as formas estranhas do mundo primitivo intacto passavam de um lado para outro diante de seus olhos passivos; e a sereia avarenta, a Sabedoria, revelou-lhe os tesouros que acumulara; e entre as eternidades alegres, insensíveis e sempre juvenis, Pip viu as multidões de insetos de corais, deuses onipresentes, que do firmamento das águas seguravam os orbes colossais. Viu o pé de Deus no pedal do tear e falou com ele; e por isso seus companheiros de bordo consideraram-no louco.*²³

A potência lírica que Melville emprega em seu texto não nos afasta do propósito de habitarmos os espaços entre as palavras. Pelo contrário, essas palavras devem soar como música ou apreciadas como imagens em um contexto audio-visual, ou uma paisagem sonora²⁴ interna. As frases de Melville possuem um ritmo e sonoridade próximas de uma música de cordas, em que as notas se estendem e se misturam, e foram cuidadosamente escolhidas para não interromperem esse som ao serem traduzidas para o português.

A intenção de Melville é construir mares de sentido. Muitas vezes, esse também é o meu desejo, utilizando suportes

23 Idem. P. 451

24 O conceito de paisagem sonora foi definido pelo compositor e pesquisador Muray Schafer, no seu livro *A afinação do mundo* (1977). Para Schafer a paisagem sonora “é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico”.

diferentes como projeções e sons. Podemos perceber isso, por exemplo, nas obras *Ritmar* (2015), *Escuta* (2016) ou nas *Caixas* (2017)²⁵. No caso de *Ritmar* o jogo de imagens repercute na pulsação interna de quem interage com o trabalho, já em *Escuta* e nas *Caixas* o ouvinte submerge em um oceano contemplativo.

[salto]

Como exemplo de um universo submersivo construído por palavras, sons e objetos podemos pensar na obra *O templo dos mil sinos*, da brasileira Laura Belém. Em uma capela no cemitério de St. James, em Liverpool, Inglaterra, a artista instalou mil sinos de vidro sem os badalos (não emitem som).

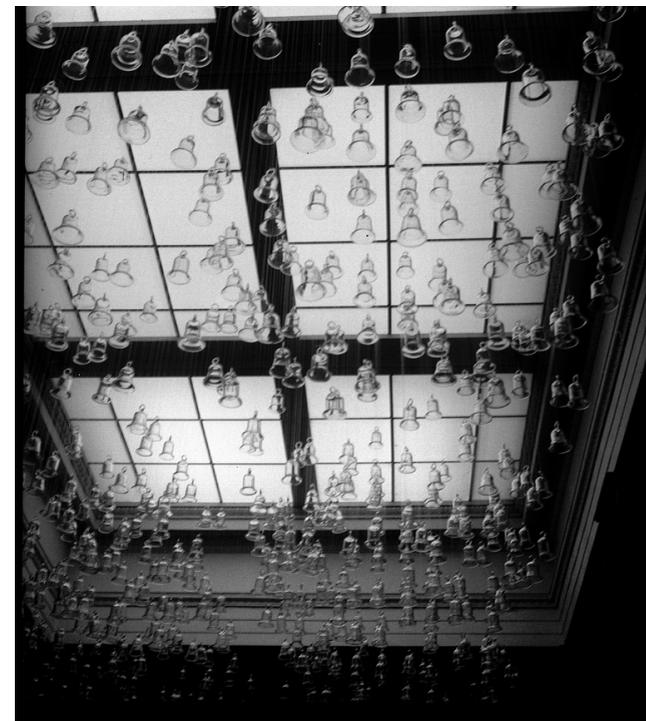
A obra surgiu de uma lenda que diz sobre a possibilidade dos sinos poderem continuar a serem ouvidos embaixo da água do mar. Através da trilha sonora, o trabalho recria essa ficção, misturando sons e um texto narrado que conta a história de uma música que continuou a ressoar debaixo d'água.

Em parceria com um músico, a artista construiu a trilha sonora onde os sons às vezes funcionam como um efeito sonoro e em outras, como sons perdidos. Em nenhum momento, a música é revelada. A lenda fala de um marinheiro que ia para o meio do oceano escutá-la. Nós também, quando estamos diante dessa obra tentamos fazer esse percurso, para um lugar

25 Apresento as obras *Escuta* e a série *Caixas* no capítulo *Escuta*.

tão distante. Imagino essa música como som das paisagens cotidianas em que todos estamos imersos a todo momento e não percebemos.

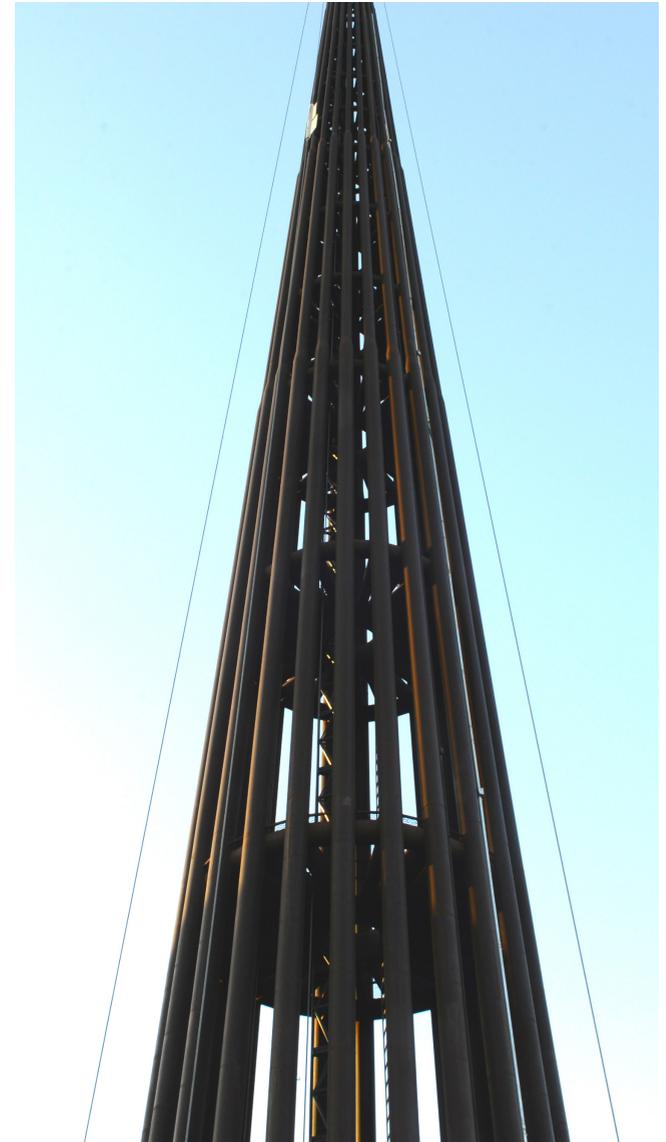
O mar de sons que provavelmente foi o primeiro som que se fez ouvir e nunca terminará, “a sístole e a diástole das mares”.²⁶



Laura Belém. *O templo dos mil sinos*. Instalação. 2010

26 SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. UNESP: São Paulo, 2001. P. 36.

mastro-antena



Luiz Olivieri. *Antena de Altitudes*. Video. 2015

Antena de altitudes

Estrutura retilínea e pontuda
com altura suficiente para captar frequências longínquas.

Tocada pelo vento, reverbera o som do deserto,

o cosmos mais íntimo,
terra de ninguém.

anti-monumento,
lógica reversa

propagar
abrir parênteses

subverter em direção a

[deserto]

Não é todo mundo que encontra um deserto. Nem mesmo os turistas que visitam desertos como o Atacama, o Salar de Yuni ou o Saara. Na maior parte do tempo, eles estão rodeados por outros grupos de turistas e guias, tendo uma experiência distante de um deserto. Falo isso porque já estive nesses três desertos e em nenhum deles tive uma experiência desértica.

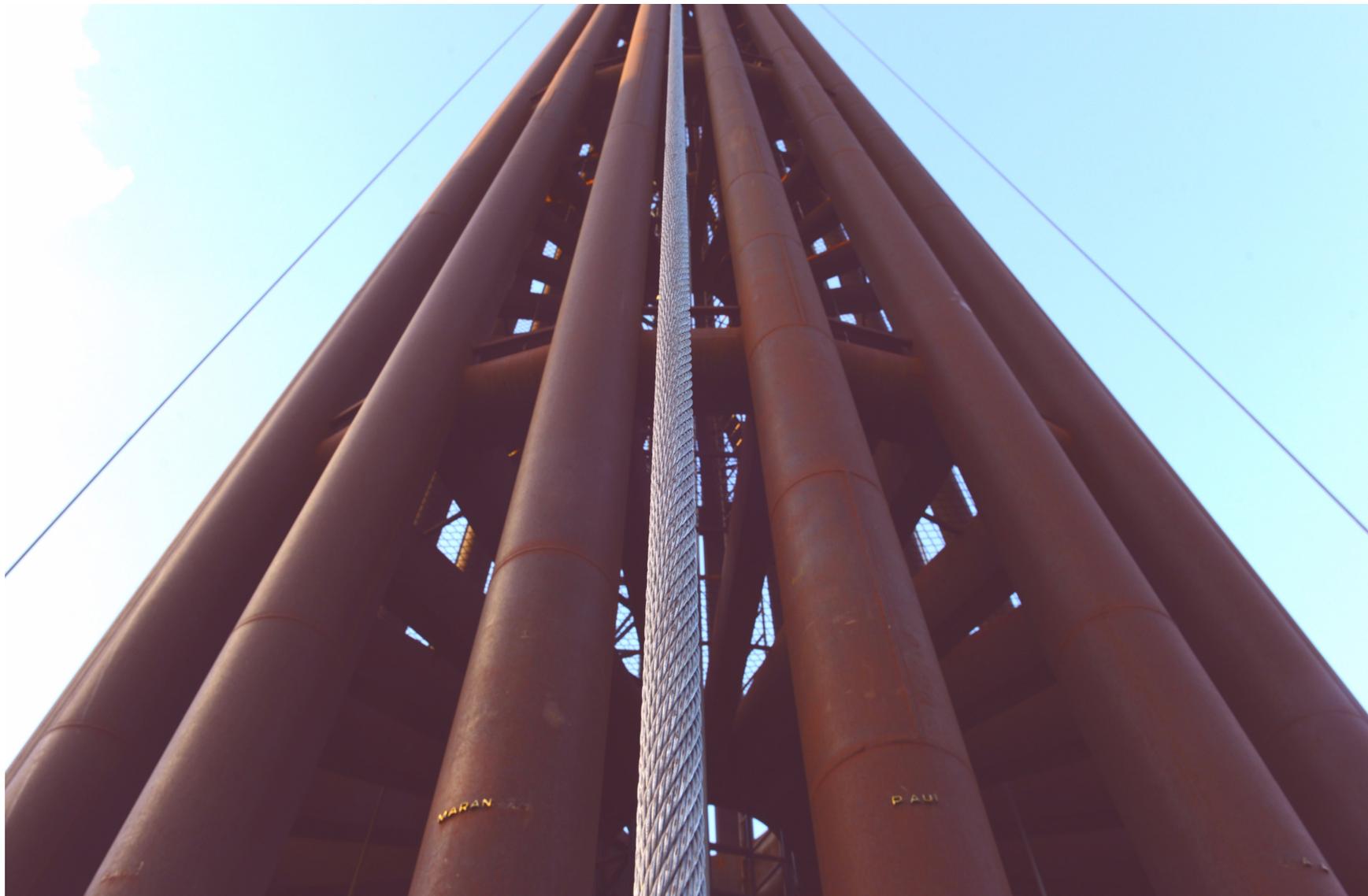
Os verdadeiros desertos são lugares de sutilezas, onde os mínimos gestos ecoam. Espaços de atravessamento.

Nossa pequena linha é um deserto. Pequenas linhas são lugares por onde os ventos podem circular e atravessar barreiras.

Ir para o deserto muitas vezes não é um ato consciente, nem mesmo algo que se perceba facilmente. Os verdadeiros desertos são desconstruções na linha do tempo, caminhos em direção à atemporalidade. Invertem a relação dos desertos naturais, são oásis, espaços de amplificação.

Lugares amplificados pelo vazio permitem uma ampla circulação dos ventos. O artista Hélio Ferverza, em um dos seus escritos sobre o seu trabalho *Apresentações do Deserto* (2001), nos diz: desertos são espaços de grande adversidade.²⁷

27 FERVENZA, Hélio. O + é deserto – Documento AREAL 3. São Paulo: Escrituras, 2003.



Luiz Olivieri. *Antena de Altitudes*. Video. 2015

Na ação que vem sendo desenvolvida desde 2001, o artista distribui dois cartões de visita: um contém o seu nome, endereço e um logotipo, e outro, apenas o nome de um dos três desertos: Atacama, Gobi ou Kalahari.

*Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação.*²⁸

A ideia de deserto que surge do cotidiano se aproxima do conceito de paisagem definido pela artista e pesquisadora Karina Dias. Em seu livro *Entre Visão e Invisão: Paisagem* a autora apresenta sua pesquisa acerca da paisagem como algo que ocorre em situações corriqueiras.

*No momento em que olhamos a paisagem, todo o corpo é solicitado; estamos enraizados no lugar onde estamos, ancorados, engajados em uma relação com o espaço que nos envolve.(...) Nesse enlaçamento com o espaço, nos tornamos “inventores” de paisagem, “construtores” de um lugar.*²⁹

Passei por essa experiência de deserto no Monumento à

28 Idem.

29 Dias, Karina. *Entre visão e invisão : paisagem : por uma experiência da paisagem no cotidiano*. P. 127

Bandeira³⁰, atrás do Congresso Nacional, na Praça dos Três Poderes em Brasília. Durante o mês de maio de 2015, permaneci nesse lugar por mais de uma semana, durante grande parte do dia, fazendo registros de som e vídeo. Em todo esse período ninguém apareceu por ali. Nenhum turista ou vigia.

Esse monumento está em fase de desaparecimento. O descuido com o local é visível, o tempo, aos poucos, vai apagando todas as palavras da estrutura. Por exemplo, o mastro é composto por 24 tubos e em cada um deles está o nome de um estado brasileiro. Hoje, apenas algumas letras ainda estão lá e, em muitos casos, não é possível identificar a qual palavra elas pertenciam.



Detalhe do Monumento à Bandeira, em Brasília

O mesmo processo vem acontecendo na placa que bradava

30 Esse monumento foi inaugurado por Ernesto Geisel em 1974.

a importância daquele lugar. A ferrugem já remete a mapas de territórios desconhecidos e a população do país agora é chamada de “ovo brasileiro”.



Detalhe da placa do Monumento à Bandeira, em Brasília.

Além disso, os monumentos sofrem um outro tipo de processo, uma forma de desaparecimento lento a partir do momento que se tornam invisíveis ao cotidiano dos habitantes. Isso porque eles passam a não se relacionar com a logística natural da cidade. Geralmente, são instalados em lugares que se tornam lugares de passagem, sob a prepotente ideia de preservação da história.

Muitas coisas podem ser pensadas sobre isso, questões relacionadas à formação e manutenção do Estado e à influência disso sobre o indivíduo. Certamente, essa obra se relaciona com essas questões, mas, por ora vou focar em outro aspecto:

como o mastro se transformou em uma antena. Como ele ganhou uma perspectiva sensorial que foi o princípio de sua subversão?

Como dito anteriormente, passei várias horas durante alguns dias ocupando o monumento, numa área que está sob segurança militar. Montei meu laptop e posicionei alguns microfones de contato, gravando o som dos tubos e cabos de aço de 100 metros de altura. Pude ouvir um som magnífico! Tantos pensamentos e imagens surgiram no horizonte enquanto ouvia aquele som... Emergia um novo ambiente.



Registro da captura de áudio do Monumento.

Fiquei tentando entender o que acontecia. Não era apenas um som que reverberava na imensa estrutura, ressoava nos 24 tubos. Era uma antena muito alta, capaz de captar e irradiar frequências remotas.

Após ouvir esse som, comecei a fazer novas idas. Tirei fotos, fiz registros em vídeo, sempre desenquadrando a bandeira. Não era para ela que olhava. Por isso foi possível encontrar a Antena, tocada pelo vento, rodeada por um bosque também desconhecido.

Sob a Antena fizemos um piquenique. Éramos trinta viajantes e nos encontramos naquele local para conversar sobre nossas navegações: coordenadas vagabundas.³¹

Essa intervenção ganhou o nome de *Antena de Altitudes* (2015). Durante três horas, o público esteve sob a Antena, caminhando e escutando “explosões, sinos e sons submarinos” (segundo relatos).

Ficamos em propagação³², à sombra sonora do antimonumento.

Essa ação se desdobrou também em uma videoinstalação³³ com

31 Evento integrante da disciplina Poéticas Contemporâneas, ministrada pela professora Dra. Karina Dias no PPG-Arte UnB em 2015.

32 A intervenção foi realizada no dia 04 de julho de 2015, das 13h às 16h.

33 A videoinstalação foi apresentada na exposição Tech-tech na Alfinete Galeria entre os dias 10 e 31 de outubro de 2015 e também fez parte do Prêmio Transborda Brasília no Caixa Cultural em Brasília, de julho a outubro de 2016.

o mesmo título, onde o público assiste a uma projeção de três minutos dos registros áudio-visuais que fiz do monumento. Nas imagens não aparece nenhuma vez a bandeira e também nenhuma pessoa. Muitas vezes o público não identifica o lugar e acredita se tratar de um foguete, usina nuclear ou observatório espacial.

[sobre o antimonumento]

O antimonumento é a “errância” do monumento, quando sua estrutura é vista com uma perspectiva diferente, muitas vezes oposta (como no caso da Antena) ao seu propósito original. Dessa forma, esses marcos feitos com a intenção de durarem para sempre e construir uma memória coletiva, passam a serem vistos a partir de um olhar pessoal, humano e suscetível aos processo entrópicos.

O termo antimonumento foi usado pela crítica de arte Rosalind Krauss para definir os monumentos relatados pelo artista americano Robert Smithson, no seu passeio por Passaic. Além de uma sequência de imagens fotográficas, Smithson faz um relato sobre os lugares decadentes em Passaic, suscetíveis aos processos do tempo e que também se configuravam como não lugares.

Dessa forma, é possível pensar os antimonumentos em um sentido análogo ao do parêntese definido por Gilles Tiberghien. São ações que abrem espaços e não se prestam à es-



Luiz Olivieri. *Antena de Altitudes*. Video. 2015

trutura definidora e memorial.

*Sem o parêntese que pesa, a frase guarda todo o seu sentido; ela ganha até em unidade e elegância. Ao mesmo tempo, o parêntese oferece um lugar de errância sem fim para o pensamento.*³⁴

O antimonumento escava a história, cria buracos, assim como o parêntese secciona uma frase. O antimonumento é uma ação utópica que resiste e rebate o cotidiano colocando os monumentos em errância.

[Salto]

Alguns trabalhos me vêm à cabeça quando penso na Antena. Alguns deles por questões técnicas, outros, conceituais. O Pavilhão Sônico, de Doug Aitken, por exemplo, presente em Inhotim. Aitken, com o uso de máquinas de mineração, fez um furo de 200 metros de profundidade no solo, e instalou uma série de microfones para captar o som da Terra. O som é reproduzido em tempo real por um sofisticado sistema de equalização e amplificação, no interior de uma construção minimalista e circular construída para a obra.

Existem outros aspectos técnicos na concepção da Antena e um deles se distancia da proposta de Aitken pelo fato de serem utilizados, na captura do som, microfones de contato

34 TIBERGHIEEN, Gilles (...) in Revista USP, n. 77. P. 197

feitos artesanalmente com cápsulas de cristal de piezo. Esses microfones são usados como captadores em violão e outros instrumentos.



Doug Aitken. *Pavilhão Sônico*. Site-specific. 2009

Esse detalhe pode passar despercebido para quem adentra a Antena, pois o som que se escuta não tem características de baixa qualidade. Embora custem pouco mais de 10 reais, e poderem ser feitos em casa, esses microfones possuem uma excelente capacidade de leitura das vibrações.

Um outro trabalho, também com microfones piezo, é o Garganta de Vivian Caccuri. A artista carioca reúne em um círculo seis pessoas, cada uma portando um microfone de contato

que é pressionado contra o pescoço na região onde a voz vibra.

*Enquanto cantam, falam ou fazem ruídos com suas vozes, os participantes podem ouvir a ressonância de suas gargantas juntas. O tempo estendido no qual suas gargantas soam, muitas vezes convidam os participantes a desacelerar sua respiração e emitir sons longos.*³⁵



Vivian Caccuri. *Garganta*. Performance. 2010

Conceitualmente, a Antena lida com questões contrastantes entre a altitude e o monumento. Uma experiência da altitude é uma forma de resistência frente ao monumento, com direção oposta: a altitude vem do desejo de um olhar panorâmico que contrasta com o propósito de aterramento do monumento.

A obra *136 horas em cima de uma Araucária*, do artista Paulo

³⁵ Texto extraído do site da artista <http://viviancaccuri.net/following/viviancaccuri.net/Garganta>

Nazareth, trata da desestabilização nas alturas. O artista cria uma habitação provisória em cima de uma araucária, árvore típica do bioma do Sul do Brasil. Com o uso de plástico e cordas, Nazareth consegue se manter por 136 horas no alto do pinheiro de onde realiza imagens inquietas, estando um pouco mais próximo das nuvens.



Paulo Nazareth. *136 horas sobre uma Araucária*. 2010

Ainda no aspecto conceitual, existe uma outra questão mais diretamente ligada à intervenção e à realização do piquenique no mastro. A partir do ressoar da Antena, experienciamos uma sensação de uníssono entre cada um e o todo que estava em volta, nos situamos a partir daquela celebração.

Nesse sentido, esses trabalhos têm uma relação com as esculturas do italiano Giovanni Anselmo. O artista criou alguns trabalhos inserindo uma bússola em um pequeno amontoado de terra ou em um pedra.

Como no trabalho *Direzione* (1967-78), esse mínimo gesto

constrói uma relação de uma pedra qualquer com o centro eletromagnético da Terra, uma forma de situar e relacionar essa ação a um fenômeno planetário.



Giovanni Anselmo. *Direzione*. Objeto. 1967

[eletromagnetismo]³⁶

universo em ondas
pequenos ciclos
reflete-reverbera
poeira das estrelas
grãos de areia
desertos
viram cor de tinta de parede
territórios para o pensamento
interpretações poéticas

36 Poema escrito em parceria com Solymer Cunha.

[vento]

Interseções audivisuais

Em poucas palavras podemos dizer que não são muito distantes os territórios da imagem e do som a ponto de não haver interseções. Ao contrário, como são ondas, esses dois campos ecoam um no outro. As duas são oscilações: a imagem que vemos é resultante da variação luminosa e o som que escutamos é uma variação do ar que faz vibrar o tímpano.

Vibração nada mais é do que um movimento que acontece em rápidos ciclos. Os alto-falantes vibram em uma frequência que movimenta o ar e assim podemos entender essa informação no nosso cérebro. Se pudéssemos perceber com os nossos olhos as micro e rápidas variações do movimento do alto-falante funcionando, o som seria percebido pelos olhos, da mesma forma que o escutamos com os ouvidos.

Com o uso de um rudimentar “microfone de luz”³⁷ podemos provar isso.

Um outro ponto diz respeito ao termo “reverberar”³⁸, empregado para o ato de refletir raios luminosos ou reproduzir ondas sonoras. Ou seja, quando pensamos em luz ou som estamos falando de variações de ondas, e das suas características de reverberação. Porém as ondas luminosas ou sonoras que

37 Experimentos com esse microfone podem ser encontrados no youtube procurando por “laser microphone”.

38 Segundo a definição encontrada no Moderno dicionário Michaelis.

vemos ou escutamos não são as únicas representantes de suas categorias, existe uma gama muito maior delas que não conseguimos perceber.

Podemos pensar no “som do universo”. Como um som poderia se propagar no vácuo?

Em realidade esse som é provocado pelo movimento dos astros que giram, criam um campo eletromagnético, ondas que viajam pelo universo e, ao chegarem aqui na Terra, são interpretadas³⁹ por alguns equipamentos e transformadas em som mecânico para escutarmos. A luz é também definida como onda eletromagnética e o som do universo pode ser entendido como luz. O que ouvimos desses sons são capturas feitas por microfones eletromagnéticos, manipuladas posteriormente com diversos efeitos de áudio. O som do universo é silencioso, porém possível de ser sentido e imaginado.

Esse deslocamento através do universo é comum na arte contemporânea, quando mescla aspectos concretos e simbólicos completamente distantes. Como isso ocorre?

Por exemplo, no caso da Antena de Altitudes, o que faz do

39 Na maioria das vezes esse tipo de interpretação ou conversão é dotada de uma grande “licença poética”, mesmo nos áudios dos planetas e astros disponibilizados pela Nasa.

mastro uma Antena? Ou, estamos diante de uma Antena realmente?

Quando Marcel Duchamp decidiu levar um mictório para o espaço expositivo e nomeá-lo de *Fonte* (1917), se apropriando de um objeto cotidiano, ele estava mudando o seu contexto de duas formas, basicamente. Primeiro, ele colocava o objeto em um outro espaço completamente distinto, tirando sua funcionalidade. Segundo, ele pretendia que esse objeto passasse a ser visto como uma fonte. Essas duas ações, um deslocamento (que não é possível de ser mensurado pelas medidas usuais de distância) para um novo espaço e um novo nome dado pelo artista são ações que ocorrem de forma semelhante no processo de percepção de uma viagem⁴⁰. Nesse tipo de viagem (deslocamentos simbólicos, como também ocorrem em *A Traição das Imagens* de Magritte, na *Antena de Altitudes* e em outras obras) chegamos sempre a lugares imprecisos, onde os questionamentos sobre sua veracidade não se esgotam. A todo tempo ficamos na dúvida se realmente a Antena existe ou se temos apenas o Mastro.

Isso se deve a inúmeras razões, mas se o olharmos a partir do pensamento de Onfray o mastro é o porto inicial e deverá, assim, ser o porto de chegada. É como se por um determinado espaço de tempo o mastro seja reconfigurado em algo pessoal e

40 Acredito que os deslocamentos simbólicos nos presenteiam com percepções singulares e o alcance a novos territórios conceituais, por isso o termo viagem é utilizado.

cada um coloca o seu próprio olhar sobre algo tão imponente.

O artifício utilizado para essa reconfiguração é uma espécie de “colagem”, provocada por mim com a amplificação do som, com o título da obra no caso da intervenção e também pelos enquadramentos escolhidos no caso da videoinstalação. Essa “colagem” se dá de fato no campo da imaginação do público, onde são impressas novas percepções sob aquele símbolo.

Podemos pensar que toda viagem é uma justaposição de planos. Como exemplo temos a utilização do efeito chroma key⁴¹ no cinema, principalmente nos filmes clássicos, para simular uma viagem de carro, trem ou avião, com os atores dentro de um estúdio e o fundo com imagens de um deslocamento.

A viagem nunca foi apenas o deslocamento espacial, é preciso uma convicção para que ela de fato aconteça. Essa afirmação se confirma quando sabemos que o nosso planeta está a uma velocidade de 107000 quilômetros por hora em volta do Sol, mas não nos damos conta de que estamos viajando. A viagem só se dá no campo da sensação: “Eu sinto que viajo”. Os guias turísticos se esforçam ao máximo para que seus clientes sintam que estão viajando levando-os para os mais evidentes (muitas vezes esdrúxulos) símbolos da cidade. O

41 *Chroma key* é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul.

restaurante, o concerto musical, o bairro mais “típico” daquele lugar. Mas não só os guias se dedicam a essa construção, o mesmo ocorre com nós artistas quando queremos provocar deslocamentos no plano do sensível.

O artista francês Yves Klein, em sua fotomontagem *Salto para o Vazio* (1960), une dois momentos distintos fotografados no mesmo lugar em Paris para criar a imagem do seu salto, uma espécie de voo sobre o cotidiano. Essa obra era uma maneira do artista criticar a corrida espacial dos Estados Unidos.

Nem mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o “conquistador” do espaço. Esses meios são apenas o mundo de sonhos dos cientistas de hoje que ainda vivem no espírito romântico e sentimental do século XIX.

*O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica, força da sensibilidade. A verdadeira conquista do espaço, tão desejada por ele, só resultará da impregnação da sensibilidade humana no espaço. (...) É a nossa efetiva capacidade exradimensional para a ação!*⁴²

Para que a viagem ao espaço de Klein realmente acontecesse foi preciso que o artista alterasse uma série de jornais com uma notícia falsa, espalhada nas bancas de jornais, relatando

42 FERREIRA, Glória, e COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas: 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 65



Yves Klein. *Salto para o vazio*. Fotomontagem. 1960

a sua viagem ao espaço como verídica.

Não só na viagem de Klein, mas também em outras viagens de longas distâncias como a viagem do homem à lua, a experiência da Antena exige a mesma boa vontade do viajante ou do observador para se fazer crível.

Viagens que não são possíveis de serem medidas com os instrumentos típicos de distância pedem ainda mais do realizador para acontecerem.

Na literatura, temos um exemplo de uma viagem de 42 dias em volta de um quarto, relatada pelo escritor francês Xavier de Maistre.

Com o desejo de que pudéssemos fazer viagem semelhante, ele registrou os relatos de sua aventura em um livro:

*Meu coração experimenta uma satisfação inexprimível quando penso no número infinito de infelizes aos quais ofereço uma fonte segura contra o tédio e um alívio para os males que suportam. O prazer que se sente ao viajar em seu quarto está a salvo da inveja inquieta dos homens, e independe da fortuna.*⁴³

O seu livro gira entorno não apenas de um quarto, mas de alguns pensamentos, verdadeiras preciosidades sobre a experiência utópica da viagem. De quê tipo de sonhos,

43 MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. 1998, p.25.

bagagens, alguém que se propõe a empreender uma viagem deve se equipar?

Talvez dependa mais do estado de espírito com que as empreendemos do que do destino que lhes fixamos.⁴⁴

Os questionamentos levantados por Masitre em seu livro encontram as ideias de Klein e também a essência deste texto. Xavier narra com detalhes o seu deslocamento que muitas vezes é feito por nós, dentro dos nossos quartos, de maneira imperceptível. Ao fazer isso, ele reconfigura o seu cotidiano dando a ele a importância de uma aventura.

Com essa reconfiguração do cotidiano, provocamos um deslocamento, nos inserindo em um novo espaço. Novamente a ideia de colagem, fotomontagem e justaposição pode ser usada.

Do que adianta, para a maioria das pessoas, o homem ir até o espaço com foguetes?

As justaposições possibilitam viagens que tornam possível a qualquer pessoa chegar a lugares remotos, a partir do mundo em que ela esteja inserida.

44 Idem, p.25.

Uma outra ação, também realizada no ano passado, tem um propósito semelhante de deslocamento. Uma expedição⁴⁵ que eu e meus companheiros de viagem do vaga-mundo⁴⁶ fizemos à Ilha do Retiro, no Lago Paranoá, em Brasília.

Embora tenhamos passado na ilha menos de 24 horas, dali levamos um conjunto de experiências, que renderam uma pequena coleção de obras e uma exposição⁴⁷ com os diferentes pontos de vista acerca dos 10 mil metros quadrados (parecia muito menos) que ocupamos sobre o lago.

45 Essa expedição foi realizada no dia 09/05/2015. Colocamos uma anúncio no jornal local para conseguirmos a embarcação que nos levou até a Ilha.

46 O Grupo de Pesquisa Vaga-Mundo: Poéticas Nômades (CNPq) é coordenado pela artista e professora Dra. Karina Dias e formado por artistas-pesquisadores, mestrandos e doutorandos ligados ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, reunidos pelo desejo de investigar as relações entre o homem e a paisagem, entre a imensidão dos espaços e a singularidade daquele que os percorre. Aliando a prática artística, a reflexão teórica e a experiência em espaços-extremos, a nossa intenção é a de construir uma poética nômade a partir dos deslocamentos, das expedições artísticas realizadas pelo grupo nos diferentes lugares do mundo.

47 A exposição desses trabalhos se chamou “Ilha” e aconteceu durante os meses de maio e junho de 2016 no Centro Cultural Elefante, em Brasília.

Sobre essa viagem escrevi:

Ilha do Retiro,
nas costas da cidade,
delimitada pelo constante som de água.

especulamos coordenadas
mapeamos efeitos, sinais e vestígios. Sentidos para impressão
de um microcosmo

as nuvens escuras não precipitaram

trouxemos de lá algumas imagens, escritos, desenhos, sons,
pedras e um pouco de terra.

descobrimos a ilha.

decidimos construir um Farol⁴⁸ para que outros navegantes
também pudessem ali aportar.

Farol (2016) é um video-objeto de minha autoria e da artista
Júlia Milward, composto por uma peça de madeira com di-
mensões (190 x 28 x 28cm) e quatro tablets, um em cada lado
da peça, que ficam na altura do olhar do observador. Em cada

48 *Farol*(2016) é um video-objeto de minha autoria em parceria com a
artista Júlia Milward.

tablet é reproduzido, em sequência, um trecho do registro
de uma corrida feita por mim em torno da Ilha do Retiro.

Essa obra resultou da junção de alguns processos ao longo
de um ano. A primeira ação, vislumbrada por Júlia Milward,
também integrante do vaga-mundo e presente nessa expe-
dição, era dar várias voltas em torno da ilha. Não era nossa
intenção, inicialmente, construir um farol que avisasse aos
viajantes que ali havia uma pequena ilha.

Durante a expedição, cada um tratou de fazer as suas in-
vestigações no local. Eu já havia feito as minhas, planejadas
durante a preparação da viagem, mas ainda sobravam algu-
mas horas de permanência na nossa pequena ilha. Resolvi,
então, fazer a corrida sobre a estreita faixa de terra que a
delimita, registrando a ação com a câmera parada sobre um
tripé e retornando para cada vez leva-la mais adiante. Não
havia nenhuma qualidade excepcional na ação. O melhor que
pude pensar é que aquele procedimento reforçava o contorno
característico da ilha.

Com o passar do tempo, com a preparação da exposição do
grupo, surgiu a ideia de fazer com que o vídeo também gi-
rasse no espaço e, assim, construísimos o Farol. Cada viajante
poderia percorrer e contornar uma pequena ilha na galeria.
Assim, fizemos o deslocamento da Ilha do Retiro para o
espaço expositivo.

[Ilha-ilha]

São ilhas distintas que surgem, a cada experiência da obra.

Mesmo diante de pequenos tablets, o público tem uma sensação de imersão no trabalho. Os cantos reaparecem também nessa obra e quebram o plano bidimensional, constroem um ambiente que circula, passível de ser habitado corporalmente.

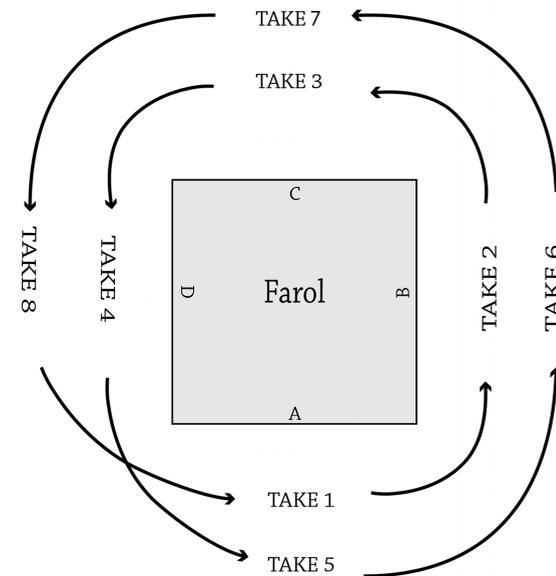
A montagem do trabalho segue uma correspondência entre cada tomada(take) do vídeo e os planos no espaço (os quatro lados do Farol):

São 8 tomadas presentes no trabalho:

- Tomada do video 1 - plano do espaço a
- Tomada do video 2 - plano do espaço b
- Tomada do video 3 - plano do espaço c
- Tomada do video 4 - plano do espaço d
- Tomada do video 5 - plano do espaço a
- Tomada do video 6 - plano do espaço b
- Tomada do video 7 - plano do espaço c
- Tomada do video 8 - plano do espaço d

Quem está diante do trabalho percebe por meio do som de água e dos passos da corrida que algo acontece no tablet ao lado. Para se ter a experiência completa da corrida na

Farol
(vista superior)



Esquema logístico dos vídeos



Júlia Milward e Luiz Olivieri. *Farol*. Videobjeto. 2016



Júlia Milward e Luiz Olivieri. *Farol*. Detalhe

ilha, é preciso passar pelos 4 lados da peça de madeira e, conseqüentemente, pelas 4 quinas. É preciso dar a volta no objeto e seguir os passos do personagem que contorna a ilha.

Quem observa o trabalho a partir de uma de suas quinas percebe o momento exato em que um tablet apaga e o outro acende. As quinas no trabalho funcionam como pontes entre as imagens, fazem a ligação entre uma tomada e outra do vídeo, criam um lugar para que o espaço expositivo possa ser incorporado à ação que é reproduzida. Os cantos vazios funcionam como hífen, criam lugares entre as palavras e ligam diferentes planos da ação.

Assim, com a experiência da obra, cada visitante constrói uma órbita particular. O Farol provoca pequenos giros, redemoinhos que atraem e expulsam os navegantes, uma relação com a essência da viagem descrita por Bachelard, a dialética do interior e exterior:

*O ser é sucessivamente condensação que dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos. Estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.*⁴⁹

Deslocamentos com extensões que vão muito além das medições possíveis. Como em *Live Taped Video Corridor* (1970),

49 BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 221.

de Bruce Nauman, composto por um corredor estreito, não muito longo, com dois monitores de vídeo ao fundo. A medida que entramos, vemos a nossa própria imagem se afastar em um dos monitores, devido a uma câmera fixada na entrada do corredor. Quando chegamos ao fundo, vemos a nossa imagem distante e a ação mais comum é retornar e ir em busca de nós mesmos.

Não é sobre essa questão que toda viagem se constrói? Não é isso que todo viajante busca, mesmo sem ter a consciência? Não importa a distância percorrida, sempre é uma relação de imensidão e intimidade, transbordamentos do interior e exterior.

[sobre o tempo]

A minha prática artística se dá de forma anti-cronológica. Por exemplo, o Farol começou de trás para frente (a intenção de fazê-lo foi a última parte no processo de concepção da obra, quando decidimos conectar a ação da corrida na Ilha do Retiro a um deslocamento do público no espaço expositivo).

Nos meus trabalhos o tempo não tem uma clareza de continuidade, não se desenvolve como uma melodia. A percepção de duração proposta por Henri Bergson, nas suas concepções sobre o tempo, não se relaciona com os aspectos temporais dos trabalhos:

Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. Nossa atenção pode se desviar dela e conseqüentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela. Quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração.⁵⁰

O tempo nas obras tem uma relação com a teoria da relatividade, mais próxima da linguagem da videoarte.

O tempo não se movimenta, as projeções se misturam ao espaço e se tornam uma única coisa. O movimento do público nas projeções cria percepções individuais do tempo. Cada um que pisa sobre a projeção do mar, que adentra a Antena, que recria a ilha, estará em seu próprio tempo.

Só é possível falar do tempo a partir da percepção. A experiência temporal é muito próxima da relação com as coisas, no nível das sensações não impedimos o movimento do tempo, nem tentamos reescrevê-lo, o mantemos em um contínuo.

50 BERGSON, H. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972, p. 102

Gosto muito da forma que um trabalho discute o tempo. A partir de uma inventiva videoinstalação, Jorge Macchi e Edgardo Rudnitzky dão uma verdadeira espacialidade a uma justaposição de duas projeções.

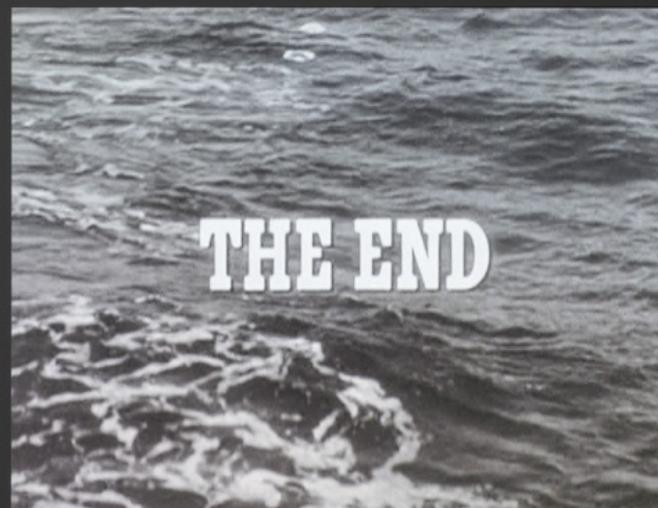
A obra de Macchi e Rudnitzky se apropria de dois trechos do clássico filme de Hollywood, *From Here to Eternity*⁵¹, projetados lado a lado, com um pequeno espaço entre eles.

Os trechos ficam se repetindo e nunca se encontram, causando uma confusão sonora. E aí, com o avanço de uma caixa de som que se desgruda do plano das projeções, os artistas nos envolvem em uma atmosfera (não sei exatamente a sensação que sinto nesse lugar, se é de algo caótico ou fluido).

O tempo se move mas também parece estar parado. Não é possível construir narrativas, não temos a percepção de um instante criador.

Nessa videoinstalação, o espaço entre os dois trechos é alongado, uma imagem contamina a outra, um som se mistura ao outro e aos tempos: o presente, o eterno e o fim se influenciam mutuamente. Daqui-eterno-fim.

51 O filme é de Fred Zinnemann e foi lançado nos Estados Unidos em 1953.



Jorge Macchi e Edgardo Rudnitzky. *From Here to Eternity*
videoinstalação. 2013

fumaça-nuvem

Durante meses observei as nuvens⁵² [mais precisamente de 12 de dezembro 2015 à 10 de abril de 2016]

os dias corridos passavam como fumaça, viravam dança de pequenas partículas, gigantesca suspensão silenciosa.

o vento batia na câmera, no quarto ao lado meu filho resmungava, chorava

da varanda-observatório

subia a terra vermelha, a fumaça do churrasquinho, o que ainda restava da bomba que explodiu

topografia das alturas

As nuvens cresciam, iam para o lado, desciam, davam forma ao tempo

Cúmulos, Stratus e Cirrus

se aglomeravam em

cirrus-cumulus, stratus-cumulus, cirrus-stratos, cumulus-nimbus, ninbus-stratus, cirrus-ninbus, congestus-cumulus, cirrus-congestus, stratus-alto, alto-cumulus, cirrus-alto, alto-congestus,

numa evolução incontrolável.

Uma série de ações em corrente, um fenômeno planetário.

escrita-vapor,

saturação que cai lentamente.

ação obsessiva, resultados nevoeiros.

52 Esses registros das nuvens deram origem à video-projeção *CeO2* (2016), ainda inédita, que tem duração de seis minutos.



Luiz Olivieri. *CeO2*. Videoprojeção. 2016

Foi Luke Howard que deu o nome para as nuvens. Isso só foi possível porque ele era farmacêutico, um profissional que fica entre distintas áreas do conhecimento. Meio médico, meio químico. Esse posicionamento o permite olhar as coisas com um certo distanciamento, entender como elas se misturam mesmo em um ambiente difuso como o céu.

Howard mantinha um olhar preciso e paciente enquanto fazia o seu estudo, da janela de sua casa. Foram horas e horas, dias e dias de observação lenta e desapegada de qualquer possibilidade de interferência sobre as mínimas evoluções. Uma contemplação no sentido extremo.

Às vezes, também me ocupo com esse estado de percepção. Quando decido filmar algo ou capturar algum som. Me posiciono entre o mundo e alguma coisa que será produzida posteriormente, entre tempos e planos distintos.

Mas, o que mais me chama a atenção em Howard é que ele não olhou as nuvens, simplesmente. Ele criou formas de se olhar para elas, uma metodologia do olhar. E nesse ponto, o seu método encontra os métodos de artista. Não é a isso que os métodos se propõem? Possibilitar que outras pessoas possam ver como aqueles artistas que o escreveram?

Da mesma forma, é interessante pensar que a classificação de Howard contaminou o olhar de Goethe, de John Constable, William Turner, Caspar David Friedrich, entre tantos outros

artistas, inclusive o meu próprio olhar quando apontava a câmera para as nuvens. Um pensamento que atravessa o tempo.

Goethe produziu um diário⁵³ relatando suas observações sobre o movimento das nuvens, alguns outros textos e um poema para ele.

A tarefa de Howard foi como a de um cosmógrafo, com uma observação direta conseguiu representar um fenômeno celeste, encontrou uma maneira de estabelecer os limites de algo inconsistente, comparável aos pensamentos ou à uma escrita do tempo.

Tanto em Howard, como em Goethe há um processo semelhante. Olhar para as coisas de maneira intensa e obsessiva para um atravessamento. A criação se dá a partir da experiência sistemática que resulta no adágio: empirismo-simbolismo.⁵⁴

De alguma forma, essa ação obsessiva, que resulta em uma leitura pessoal do mundo, também faz parte do meu processo criativo, quando realizo uma série de registros com a câmera ou os microfones. Em outras situações, os registros são feitos com os próprios olhos e ouvidos.

53 Alguns trechos do diário das nuvens de Goethe estão reproduzidos nas páginas seguintes.

54 Como analisa João Barrento no prefácio do livro "O jogo das nuvens" página 22.

Diário das nuvens de Goethe⁵⁵

23 de abril de 1820

À medida que o sol ia subindo, era possível observar como elas ensaiavam uma espécie de aproximação umas às outras, se juntavam e geravam formas a que teríamos de chamar stratus. Estas, embora formando uma linha relativamente horizontal na base, como que assentes sobre uma camada de ar que as sustentava, começavam a encher nos contornos superiores, a ganhar várias formas, elevadas e arredondadas, e assim a reclamar o seu direito a serem designadas de cúmulos.

30 de abril de 1820

O velho jogo das nuvens a dissipar-se e a engrossar, mas sem resultados visíveis

05 de maio de 1820

Caía uma neve fina, mas intensa, e todo o céu estava coberto de nuvens, muitas e com as mais diversas formas. Nuvens que corriam e que seriam certamente stratus, embora muito diferentes daquelas que podemos observar no fim do Verão e no Outono; eram muito mais leves e deslocavam-se numa zona mais alta, que se poderia definir bem segundo os critérios das anteriores observações feitas a olho nu. Do lado sul iam subindo poderosos cumulus que, assim que se aproximavam do outro grupo, se fundiam e se deslocavam com ele, caindo também eles sob a forma de neve fina. Uma ou outra aberta deixava brilhar o sol.

55 GOETHE, Johann Wolfgang. O jogo das nuvens. Porto Portugal: Assírio & Alvim, 2012, P.57-65

Expedição às núvens. [Diário do artista]

12 de dezembro de 2015

Apesar do céu estar com poucas nuvens, pequenos cirrus em sua maioria, uma nuvem em especial me chamou a atenção. Era um cirrus com uma parte superior de cumulus. Pude me aproximar desse cumulus amarelado que parecia absorver todo o calor da terra.

03 de janeiro de 2016

Uma nuvem explodiu como uma bomba atômica e ficou por mais de duas horas conservando essa imagem.

13 de janeiro de 2016

Posicionei a câmara para o sul onde o terreno é mais montanhoso e observei que as nuvens também eram montanhosas. De alguma forma, a topografia terrestre interfere diretamente na topografia das alturas.

03 de fevereiro de 2016

As nuvens estavam rebeldes, sempre indo para uma direção não desejada e saindo do quadro!

09 de março de 2016

Descobri curiosidades que talvez tenham alguma utilidade em trabalhos futuros como as estradas aéreas que existem sobre a minha casa.

13 de março de 2016

O céu estava confuso! Havia algumas nuvens ao fundo que subiam em um giro grandioso enquanto outras, escuras, passavam no primeiro plano dificultando a visualização.

19 de março de 2016

Em um céu azul, um cumulus branco com contornos bem definidos subiu com muita velocidade e se desmanchou como espuma.

04 de abril de 2016

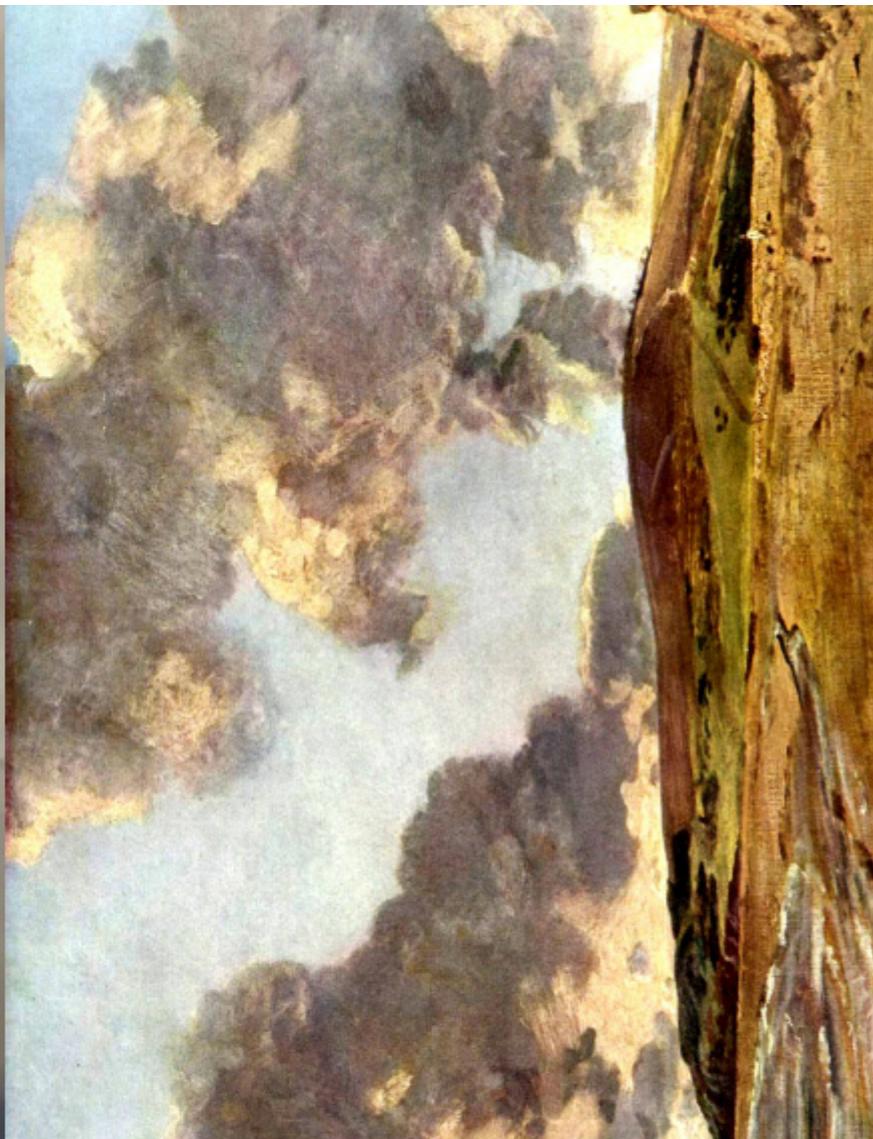
Hoje consegui registrar os detalhes de uma cirrus-stratus (em altitudes acima de 6000 m)

08 de abril de 2016

Depois de alguns bons minutos de gravação, uma pequena nuvem parou em frente ao sol e permaneceu lá até que a minha fotometria fosse para o espaço!

10 de abril de 2016

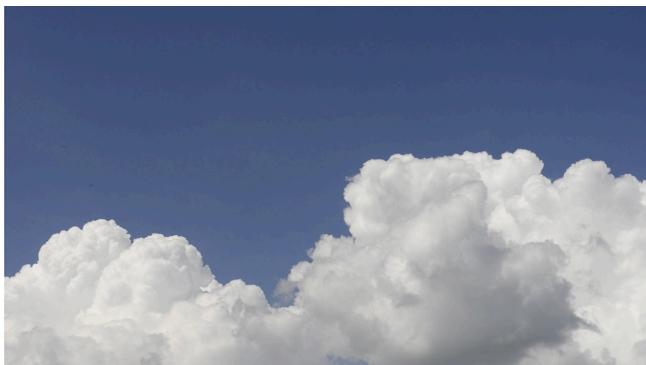
Era nítida a quantidade de partículas sólidas nas nuvens, com alguma variação de cores. Ver esses pequenos pontos me fez pensar que, provavelmente, tudo vire nuvem.



Pág. 140. Luiz Olivieri. CeO2. Detalhe. Videoprojeção. 2016

Pág. 141. John Constable. Weymouth Bay. Detalhe. Óleo sobre tela. 1816

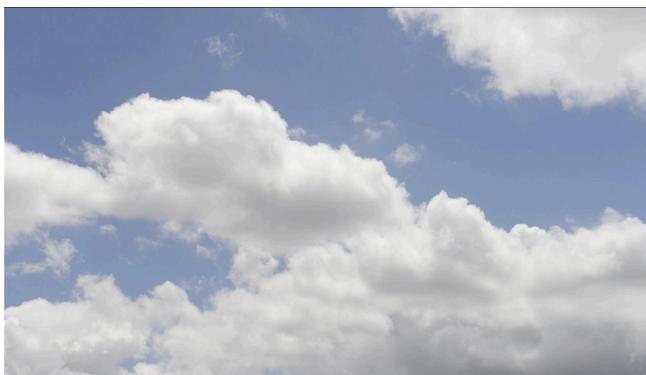
Registro da minha observação das nuvens



Cumulus



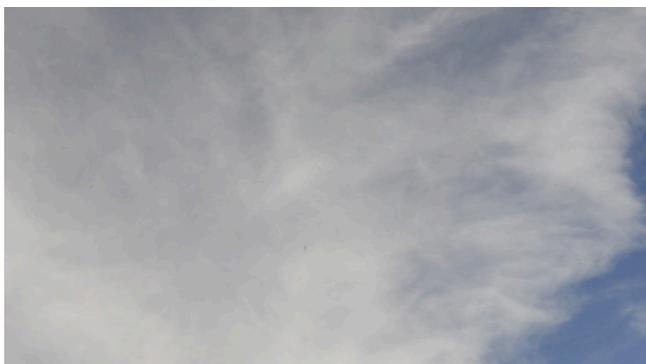
Alto-Stratus



Alto-Cumulus



Cirrus-Cumulus



Cirrus



Stratus

[escrita-nuvem]

*Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.*⁵⁶

*(...) um pedregulho que obteve a vitória (a vitória da existência, individual, concreta, a vitória de vir parar na minha frente e de nascer para a palavra) porque ele é mais interessante do que o céu.*⁵⁷

*não é a uma das muitas teorias racionais da ciência que precisamos nos dirigir, mas ao poder transfigurador da poesia, a seus mistérios inacessíveis e segredos abissais.*⁵⁸

56 SMITHSONS, Robert. Uma Sedimentação da mente: Projetos de Terra. In: Escritos de Artistas – anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 191.

57 PONGE, Francis. Métodos. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 38.

58 MALDONATO, Mauro. Raízes errantes. Introdução de Edgar Morin. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Editora 34, 2004, p.149.

*A poesia escava o abismo entre os vizinhos para que possam novamente “avizinhar-se pelo abismo”*⁵⁹

*Basta abrir os olhos para que imediatamente aflore o pressentimento de uma intimidade secreta entre a expectativa do olhar e a extensão que ele contempla, em que a natureza se oferece literalmente à visão.*⁶⁰

59 DEGUY, Michel. Reabertura após obras. DEGUY, Michel. Reabertura após obras. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.127.

60 BESSE, Jean-Marc. Vera a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 46.

escuta

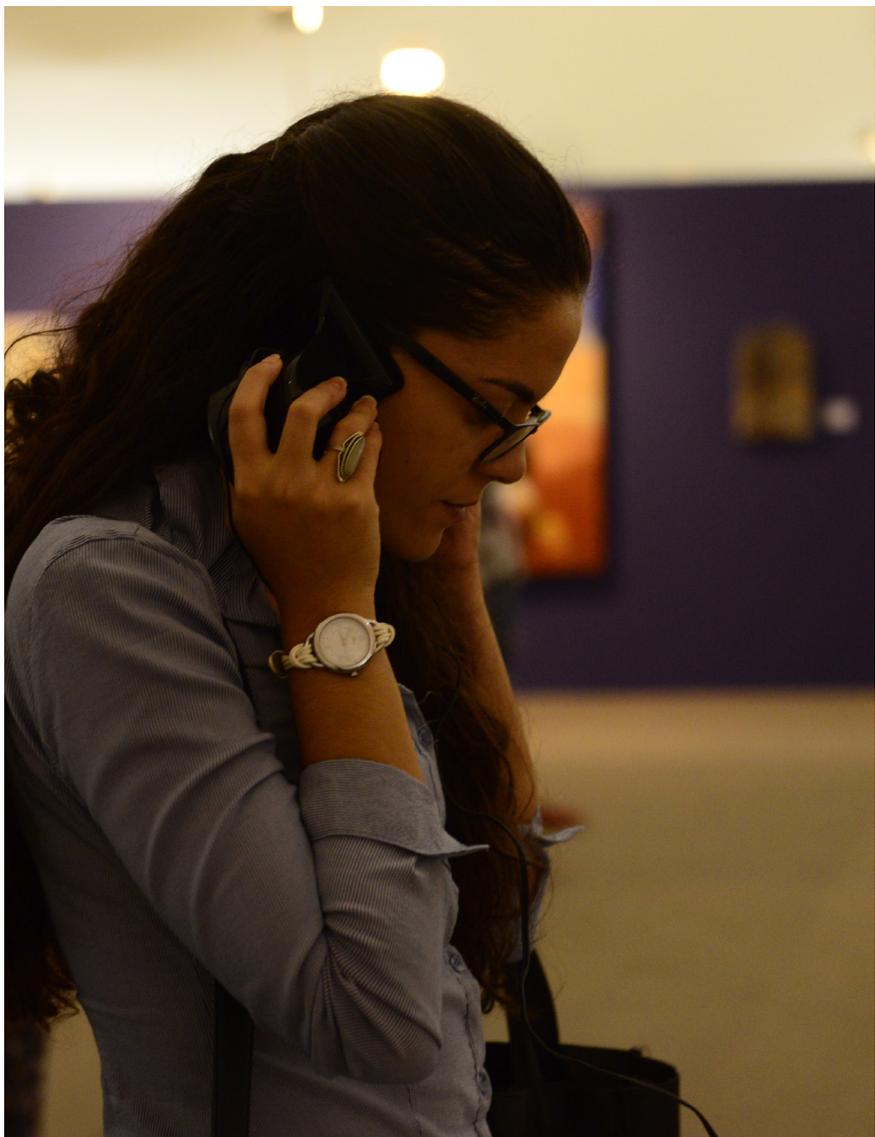
Existem lugares em que só é possível se chegar a partir da escuta. Lugares esfumaçados ao extremo, quando os olhos se fecham, a escuta tateia a escuridão.

Pensando em dar continuidade às experiências imaginativas e sensoriais provocadas pela escuta, realizada em Antena de Altitudes, desenvolvi a obra *Escuta* (2015).

Escuta (2015) é um objeto sonoro com duas buzinas de automóveis, contendo duas pequenas caixas de som em seus interiores. As caixas de som reproduzem o áudio capturado da avenida L2 sul, em Brasília, que percorre todo o interior das buzinas-caracol até chegar ao ouvido de quem escuta.



Luiz Olivieri. *Escuta*. Objeto. 2015



Luiz Olivieri. *Escuta*. Objeto. 2015



Luiz Olivieri. *Escuta*. Objeto. Detalhe. 2015

Essa trajetória em espiral tira os contornos do trânsito, fazendo-o deixar de ser um lugar de carros, motos e caminhões e tornando-o um mar de espuma, água e ondas.

Os sons urbanos presentes em Escuta, também despertaram o interesse de alguns artistas logo que eles surgiram, durante a Revolução Industrial na Europa, no final do séculos XVIII e durante o século XIX. O artista futurista italiano Luigi Russolo publicou, em 1913, o manifesto a Arte do Ruído.

*A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens.*⁶¹

Nesse manifesto, Russolo descreve todo o seu maravilhamento com os novos sons, sugerindo até mesmo que as pessoas caminhassem pela cidade com os ouvidos para escutar o novo universo que emergia:

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos fartaremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das

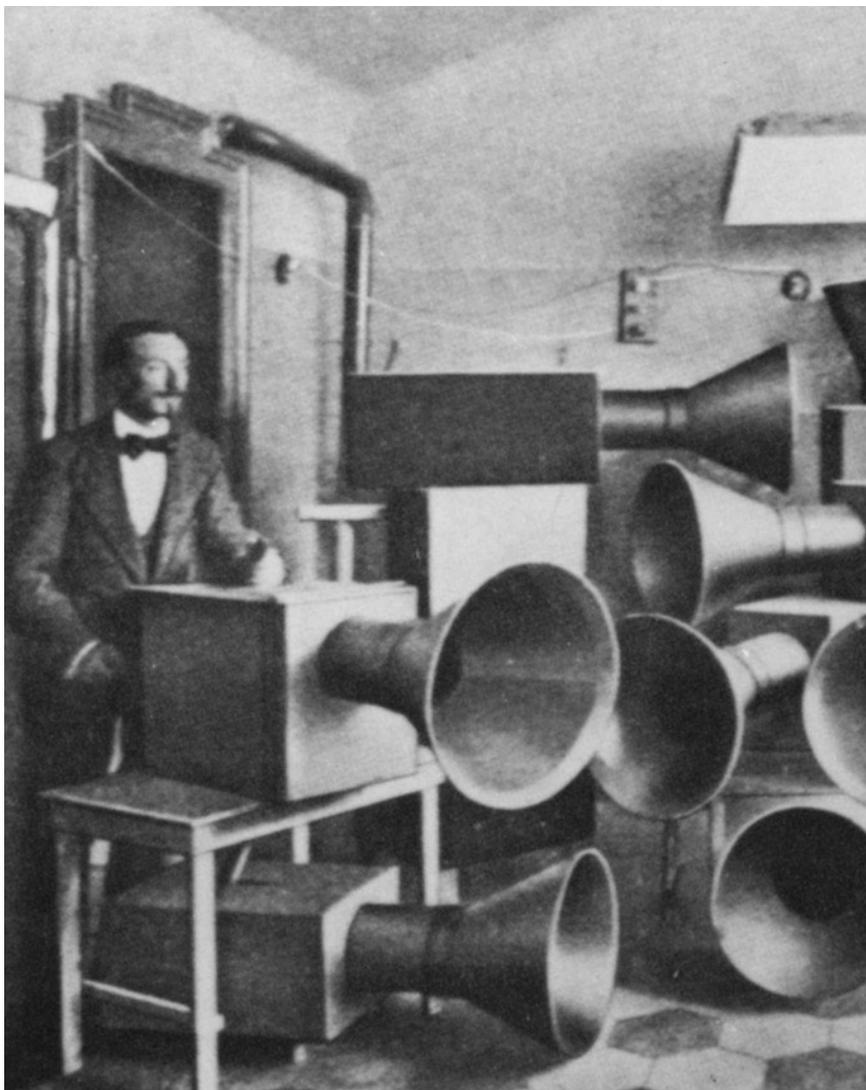
61 RUSSOLO, Luigi. The art of noise (futurist manifesto, 1913). In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Eds.). Audio Culture: Readings in Modern Music. New York: Continuum International, 2004.

*válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estralar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras.*⁶²

O desejo em reproduzir esses novos sons fez com que Luigi Russolo construísse um instrumento chamado *Intonarumori* (em italiano, entoa ruídos), construído com uma caixa de madeira e uma manivela, que gerava um som muito próximo ao de um carro ou uma máquina. Ele utilizou sua invenção em concertos com instrumentos tradicionais e também em orquestras de Intonarumori.

É possível perceber que o silêncio, para ele, eram os sons da natureza, um som constante que se torna imperceptível. Quando as máquinas chegaram, a cidade passou a ter um som evidente. Caminhar com os ouvidos abertos entre esses sons era algo inspirador para Russolo, o que despertou nele o desejo de transportar sua sensação para outros lugares e para outras pessoas. Uma experiência semelhante vivida por mim, um século depois, culminou na realização do objeto Escuta.

62 Idem.



Luigi Russolo. *Intonarumori*. Instrumento musical. 1913



Luiz Olivieri. *Escuta*. Detalhe. 2015

[deserto]

O compositor e músico americano John Cage, que dedicou toda a sua vida a, entre outras coisas, escutar o silêncio, em uma entrevista declara que o som que percebemos hoje como silêncio, um arranhar ao fundo, é, na verdade, o som do trânsito.

*Minha experiência sonora preferida é a experiência do silêncio, e o silêncio em quase todos os lugares do mundo é o som do trânsito.*⁶³

Ouvir os sons que passam desapercibidos reconfigura o espaço-tempo, já que o silêncio não é um vazio e sim um lugar de mínimos sons, possíveis de serem ouvidos em um estado de contemplação. A experiência dessa forma de contemplar faz emergir um deserto. Na peça 4'33" (1952), por exemplo, público e músicos permanecem em escuta, direcionando sua atenção para os pequenos sons que ocorrem ao acaso. Cage, com essa obra, realiza uma amplificação do cotidiano, tirando a camada da superficialidade e nos levando para um lugar de minúcias. Um espaço que parece reverberar cada pequeno gesto.

Os 4'33" passam a ser cada ruído ou som que aconteça naquele espaço. O descontrole do que pode vir a acontecer nos

63 Fala de John Cage presente na entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>

próximos momentos vira um divertimento, assim como olhar para as nuvens, escutar passa a ser uma forma de observar alguns pequenos fenômenos imperceptíveis.

-

John Cage foi intensamente influenciado por Marcel Duchamp. Era comum ele dizer que se alguém pretendesse aprender algo sobre o som deveria estudar Duchamp. Talvez por essa influência, Cage tenha pensado tanto sobre o espaço em suas obras. Ele era um compositor que inverteu a lógica da música quando passou a ouvir os sons ao invés de necessariamente ter que executá-los.

Diversos artistas plásticos tiveram influência das experiências iniciadas por John Cage, Marcel Duchamp e Luigi Russolo, entre eles Yves Klein e Cildo Meireles.

O envolvimento com o som e o desejo em explorar seus principais pensamentos a respeito da arte levaram Yves Klein a produzir a "monotone symphony and silence".

A proposta foi levar adiante a pesquisa do artista no campo das artes visuais sobre o vazio. Embora Klein tivesse planejado a peça para uma orquestra e um coral de vozes masculinas e femininas, só conseguiu executá-la com 10 músicos.

Posteriormente, ocorreram uma série de exposições da obra e algumas seguiram a risca as instruções do artista procurando cuidar de cada detalhe para fazer soar um acorde de "Ré maior"

por vinte minutos sem nenhuma interrupção.

Depois disso, os músicos deveriam permanecer parados por um longo tempo apenas escutando o silêncio.

Segundo o próprio artista, a sinfonia era o que ele desejava para sua vida, “uma experiência que não tivesse começo nem fim, livre da fenomenologia do tempo”.⁶⁴



Registro da produção da escultura sonora e instalação
Rio oiR, de Cildo Meireles

Cildo Meireles também realizou uma série de ações que partem do som ou têm como ponto principal a proposta de escuta. Por exemplo, em ouvir o Rio, um filme de Marcela Lordys, Cildo Meireles apresenta seu processo criativo ao produzir a escultura sonora RIO OIR. A obra imaginada em 1976, só pôde ser executada em 2013. A partir do palíndromo, título

64 A Sound, Then Silence (Try Not to Breathe). The new york times).

do trabalho, o artista pensou um disco de vinil onde de um lado teria uma sequência de gravações de rios brasileiros e do outro, risadas gravadas em estúdio.

Durante a execução do trabalho, Cildo decidiu acrescentar, além dos sons de rio, gravações de lagoas, minas d`água, canos, esgotos, torneiras e outras diversas formas de circulação da água.

(na breve história da arte sonora descrita na página 158, proponho que se leia o que se fizer possível, sem a necessidade de compreensão linear e sequencial do texto, para que ele se mantenha como um ruído branco)

[ruído branco]

Inúmeros artistas visuais desenvolveram obras nas quais o som é o elemento central na construção do trabalho. O uso do som como ferramenta poética nas artes visuais tem origem no futurismo e no dadaísmo. O manifesto *A arte do ruído* de Luigi Russolo é considerado um dos marcos nesse sentido devido às propostas do autor de percepção e valorização do meio sonoro pós-revolução industrial na Itália. Escutar as novas máquinas e considerar estes novos sons como elementos constituidores de possibilidades estéticas é o tema central do documento. No mesmo ano, Marcel Duchamp, interessado na plasticidade do som propõe as esculturas musicais. Estas obras eram elaboradas com instrumentos musicais não eruditos como caixinhas de música, buzinas e outros objetos e instrumentos capazes de reproduzirem notas musicais em um espectro maior que a escala cromática. O objetivo era compor também com as notas entre os tons e assim sugerir um corpo escultórico preenchendo determinado espaço e tempo sem uma rigidez formal na composição. Utilizando-se do acaso, o artista produziu a peça *Erratum musical* que é fruto da ação do artista de retirar papéis com notas musicais escritas de dentro de um chapéu. As sequências sorteadas tornaram-se as melodias da peça.

Uma série de artistas exploraram a voz e os ruídos fonéticos com a acentuação das consoantes ou a utilização de fonemas de outras sociedades como as africanas para elaborar poemas sonoros. Kurt Schwitters, Marinetti, o próprio Russolo dentre outros exploraram novas sonoridades, em uma apropriação livre da linguagem verbal, que iria se aproximar da relação entre arte e signos desenvolvidos pela Bauhaus. Os poemas fonéticos visuais iriam influenciar o surgimento da arte a

[escuta profunda]

Dando continuidade ao pensamento da obra *Escuta* (2015) e das relações entre som e arquitetura presentes em *Antena de Altitudes* (2016), estou em fase de produção de uma série intitulada *Caixas*.

Esses trabalhos são um desdobramento da pesquisa pois pretendem criar espaços de experiências corpo-sonoras interativas. Eles se baseiam na ideia da construção de “micro-arquiteturas”, pequenos mundos ressonantes para serem adentrados e vividos, continentes de corpo-som-espaço.

Essas obras seguem o princípio do som que envolve todo o espaço e se expande materialmente para criar novas paisagens sonoras e novas possibilidades de experiência temporal.

A série *Caixas* é uma forma de retomar as minhas primeiras experiências sonoras, que aconteceram quando eu era ainda muito pequeno, aos cinco ou seis anos de idade, na Escola de Música de Brasília. Participei de uma disciplina em que as crianças brincavam com os instrumentos que haviam sido vandalizados. Ficávamos dentro da estrutura de um piano, do contrabaixo, violão, xilofone ou bateria enquanto os outros os tocavam aleatoriamente ou nos empurravam pela sala. Essa nova série de trabalho pretende reconstruir essas experiências vividas e outras imaginadas nos seus aspectos mais sutis e indefinidos. Como é a atmosfera que Ives Klein ocupa



Luiz Olivieri. *Caixa n.1*. Escultura sonora. 2017

na cena apresentada em sua fotografia do salto pela janela?

Essas Caixas têm um aspecto cósmico-submerso, ora o universo ganha uma espacialidade expansiva, ora ele se retrai. Por exemplo, a *Caixa n.1* (já produzida) possui uma janela de acrílico (o mesmo material das janelas de avião) o que permite que quem interage com o trabalho possa olhar para o caminho que o som está percorrendo. Olhar para esse caminho, mas não ver o som, é uma forma de entender a singularidade de sua materialidade, que sempre se mistura ao ar. A obra sugere que podemos respirar o som - a *Caixa n.1* é um escafandro de oxigênio-sônico.

Além do acrílico essa obra é composta de alto-falante, pré amplificador, madeira e tem dimensões de 150 x 120 x 60 centímetros e microfones. Dois microfones serão inseridos na parte externa da galeria e dois no ambiente em que a Caixa esteja inserida. A proposta é provocar uma reconfiguração espacial e temporal a partir de uma experiência sonora ao vivo. Com variações de efeitos e mixagem, o ouvinte no interior da Caixa n.1 se insere em um espaço híbrido com múltiplas espacialidades e temporalidades.

O projeto desse trabalho e dos outros dessa série é baseado nos projetos de interiores de grandes caixas de som. Nos projetos dessas caixas acústicas, o som também percorre um caminho para que seja encorpado. O mesmo ocorre nas Caixas até que ele chegue ao corpo de quem experiencia a

obra, provocando um movimento cíclico de reverberação e tranquilidade. A madeira, com sua característica da aquecimento, ajuda a construir esse abrigo para o corpo e um ambiente de escuta profunda.

Damos muita atenção à escuta a partir dos ouvidos, mas como é receber corporalmente todas as frequências sonoras do ambiente em que estamos imersos? Quando andamos pela cidade, ou realizamos qualquer outra atividade, nos encontramos imersos em um universo de sons mas não percebemos. Na realidade, a quantidade de sons que são absorvidas pelo corpo humano é enorme! Segundo a engenharia de áudio, o índice de absorção sonora do nosso corpo é 0,4, o que significa que 40% de todas as ondas sonoras que chegam são absorvidas pelo corpo humano. As nossas células, tecidos e roupas são muito eficientes como esponja de sons.

O universo de sons é extremamente caótico. A escuta para muitas pessoas é algo indefinido, obscuro, possibilita a construção de novos mundos, outras formas de ver. Com a prática é possível fazer uma leitura espacial muito precisa a partir de sons, mesmo em sua desordem natural, pois eles vêm de várias fontes simultaneamente e os recebemos corporalmente.

Essa desordem torna a escuta algo muito sensível e pouco racional. A experiência implica em uma concentração nas frequências sonoras recebidas e em uma abertura para uma

percepção concreta do som.

É possível fazer uma analogia entre o espaço criado pelas caixas e o conceito de informe proposto por George Bataille. O universo criado nas caixas é composto materialmente de uma massa de sons, que fazem surgir e desaparecer espaços constantemente.

*(...) informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma.*⁶⁵

Esse continuum de desconstruções quebra a homogeneidade do espaço-tempo e mantém sua estranheza. A estranheza do som, percebido de todos os lados é uma experiência singular e complexa. Como Bataille afirma, o informe é um desclassificador e as Caixas são constituídas por um território inominado.

O propósito dessas caixas não é se obter o som mais limpo, uma vez que o alto-falante é posicionado distante do corpo - com isso é possível provocar uma série de “curvas” no som para que ele ganhe uma nova forma e perca suas fronteiras. Quem frui a obra respira esse som. A lógica dos sentidos é a experiência do real, para além de concepções.

65 BATAILLE, Georges. “Textos para a revista Documents”. Inimigo Rumor, São Paulo; Rio de Janeiro: CosacNaify; 7Letras, n. 19, 2007.P. 81

“Na contramão da tradição kantiana da fruição desinteressada do belo, Bataille se interessava pela arte e a literatura enquanto modos de conhecimento do real e, mais do que isso, por seu poder de induzir a experiências do real, forçar suas fronteiras e encenar seu impensável.”⁶⁶

A percepção concreta do som exige uma abertura para o mundo em suas sensações possíveis de a todo instante reconfigurá-lo em territórios fluidos.

Como vemos, existe um desejo de reconfiguração, de construção e desconstrução espacial e temporal presente em todos os meus trabalhos. Questões semelhantes são exploradas por diversos artistas atualmente e podem ser percebidas na obra do artista Vito Acconci, por exemplo.

A obra de Acconci também busca questionar a lógica e propor experiências corporais e espaciais. Desde os anos de 1960, o artista americano trabalha extrapolando os limites do corpo e pesquisando as condições da sensibilidade humana, em sua vulnerabilidade, solidão e extrema violência como forma de subversão.

66 Moraes. M. Jacques. George Bataille e as formações do abjeto. P. 2 disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view-File/12586/11753>

Em diversos trabalhos, os conceitos do espaço arquitetônico são experienciados de forma interativa.

Na obra *Instant House* (1980), por exemplo, Acconci pendura um balanço que ao receber o peso de um corpo levanta quatro paredes formando uma casa. Ao retirar o peso, a casa se desmancha. Um outro ponto é que nesse trabalho existe uma relação com símbolos políticos, como também ocorre na obra *Antena de Altitudes*, porém aqui de maneira mais explícita. O interior das paredes tem a imagem da bandeira dos EUA e na parte externa a bandeira da antiga União Soviética. Gosto de pensar que a casa se localiza em um território criado pelo artista, EUA-URSS.



Vito Acconci. *Instant House*. Instalação. 1980

Em algumas obras o artista cria um ambiente capsular de espaço como em *Convertible Clam Shelter*. A obra é composta

por fibra de vidro, aço galvanizado, cordas, conchas, áudio e luz. As duas células grandes podem estar abertas, fechadas ou em posições intermediárias e assim assumem funções diferentes como banco, abrigo, amplificador ou cama.

O interesse de Acconci em trabalhar a arquitetura fez com que, a partir dos anos 1988, iniciasse uma série de trabalhos intitulados Acconci Studio em parceria com arquitetos de todo o mundo. Esses trabalhos questionavam o caráter imutável da arquitetura e o quanto isso influenciava as pessoas. Como, por exemplo, os espaços públicos: o quanto eles direcionavam o comportamento de seus usuários?



Vito Acconci. *Convertible Clam Shelter*. Instalação. 1980

As relações espaço-sensoriais presentes nas obras de Acconci, com a criação de obras imersivas, se relaciona diretamente com a proposta da série Caixas. Nela, o desejo de reconfiguração e a mudança de percepção do mundo estão presentes, inserindo o corpo em um espaço-hífen, que surge do ressonar do corpo e os espaços criados.

A construção desses espaços sensoriais suscita viagens e busca a vivência de um uníssono, o situar do corpo a partir desses acontecimentos, assim como na *Antena de Altitudes* (2015). Ao apropriarem a experiência de um espaço híbrido, essas obras desencadeiam percepções individuais, novos espaços-tempos.

concluir-em-hífen

Concluir nunca me parece possível. Para se concluir-em-hífen seria preciso continuar estabelecendo novas ligações, desviar e se manter nos espaços fronteirços, já que as ideias deste texto devem ser vivenciadas enquanto processos.

A potência poética do pequeno traço é a inexactidão, o desfoque, as áreas de ressonância. O hífen é um espaço imersivo, matriz de sentidos, multidimensional; definido entre margens, conceitos e palavras.

Para olhar para esse espaço-fluxo foi preciso observar movimentos, ou provoca-los. E por isso retomarei alguns desses movimentos realizados, por exemplo, o ato de deslocar o olhar para as nuvens, em constantes reconfigurações, sempre imprevisíveis. Ou o de ir em direção ao horizonte, caminhar por horas, em errância, sem uma trajetória predeterminada.

Na tentativa de criar uma cartografia de algo em movimento, imaginei alguns conceitos-oscilantes. Diante desses conceitos, foi possível escrever o glossário (página 50) com os estados de pensamento, palavras-bússolas que mantêm uma ligação intensa com todo o texto e os trabalhos apresentados. Ao recuperar esses termos, percebo que eles também podem ser pensados como possíveis definições para o pequeno traço: o canto, o deserto, o salto, a flutuação, a viagem, os ventos e as expedições.

A ideia de investigar o hífen como um traço de união se

mostrou central para a pesquisa. Uma espécie de ponte que aproxima coisas improváveis, que conecta, por exemplo, o ato de pintar uma parede (como em *Ritmar*) ao ato de remar, ou que permite que a fumaça alcance as nuvens como em *CeO2*. A ponte que provoca transbordamentos, desterritorializações, como o espaço entre o mastro e a antena, em *Atena de Altitudes*.

Como forma de materializar espacialmente o pequeno traço, entendendo-o como um lugar de encontro de planos e lados diferentes, cheguei na imagem de um o canto, o elemento construtivo entre as paredes, lugar em que as imagens e sons se repercutem, provocam sensações e acontecimentos. Essas características dos cantos também têm uma relação direta com as *Caixas*, ambientes de pequenos cantos, ângulos pelos quais o som percorre o espaço e assim realça algumas frequências, que vibram no corpo de quem está imerso na obra.

Certamente, olhar para os cantos é uma forma de desviar o olhar do centro para as extremidades, como os hifens que levam as palavras para os vazios. A ideia de desvio poderá ser investigada em uma futura continuação da pesquisa. De alguma forma, ela pode ser percebida no vinco deste livro. Na tentativa de dar uma maior espacialidade ao texto, o vinco foi pensado como elemento plástico, desviando o leitor para um espaço onde não parece caber nada, aparentemente desprovido de espacialidade. Esse espaço se configurou como uma ação, um salto, e assim como os cantos, o vinco mostrou-se como

um elemento magnético, que atrai e repulsa⁶⁷.

Era um desejo, presente já na introdução do texto, realizar outras formas de saltos, como nos vazios que surgem das mudanças bruscas de sentido e obrigam o leitor a criar as suas próprias conexões. Os saltos⁶⁸ foram pensados para que texto e leitor mantenham-se em constante conexão e assim criar uma outra camada à escrita, um lugar de ventos, compreensões intuitivas, aberturas, pequenos abismos. A criação desses espaços provocados pelos saltos foi também uma tentativa de suavizar as limitações bidimensionais do papel, dando uma espacialidade quântica, abrigando o corpo na escrita.

67 A ação de atração e repulsa está muito relacionada aos meus trabalhos como, por exemplo, em *Farol*, onde o objetivo também é o de dar espacialidade a algo bidimensional como o vídeo.

68 O saltos são recorrentes em minha prática artística. O surgimento da série *Caixas*, por exemplo, se deu como um salto que mantém uma inter-relação com os trabalhos anteriores. Alguns músicos concluem com um salto. Em quase todos os períodos da história da música, mesmo em algumas produções contemporâneas, os músicos fazem uso de um tipo de salto que, em determinado momento, leva a composição para um desfecho, um trecho denominado *Coda* (do italiano, cauda). Na *Coda* eles realizam alguns desdobramentos e variações do que já foi apresentado, retomando ideias sonoras.

Outra forma de imergir no pequeno traço foi aproximá-lo da experiência da viagem e suas reconstruções do mundo. A viagem pensada como justaposições, *chroma key* de tempos, sensações e espaços. Esse tipo de viagem, que muitas vezes ocorre apenas no plano do sensível, estabelece uma nova relação entre o corpo e o espaço e está presente em todas as minhas obras, desde *Ritmar* até a nova série de trabalhos *Caixas*. As viagens são formas de se devastar o cotidiano, provocar desertos, desconstruções na linha do tempo. O pequeno traço é em essência uma viagem, a partida do continente-palavra em direção aos territórios ressignificados, fluidos, e i-nominados.

Livros de bordo

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 221.

_____. A poética do devaneio. Tradução Antônio de Pádua

_____. A intuição do instante. Campinas: Verus editora, 2007.

BESSE, Jean-Marc. Vera a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERGSON, H. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir; tradução Leyla Perro-ne Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRUZ, Ceceilia Mori. Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007

DEGUY, Michel. Reabertura após obras. Campinas: Ed.

UNICAMP, 2007. CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DIAS, Karina. Entre visão e invisão : paisagem : por uma experiência da paisagem no cotidiano / Karina Dias. — Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DOCTORS, Marcio (org.). Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. Tradução de Dorothee de Bruchard, Coleção Todas as Artes, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano 1. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano 2. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

DERRIDA, Jacques. Da hospitalidade. São Paulo: Escuta: 2003.

DEGUY, Michel, Reabertura após obras.

CICLO. CRIAR COM O QUE TEMOS. Catálogo de Exposição.

(Fevereiro-Abril de 2015). CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. (Org.) Marcello Dantas.

FERVENZA, Hélio. O + é deserto – Documento AREAL 3. São Paulo: Escrituras, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Glória, e COTRIM, Cecília (org.). Escritos de artistas: 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, M. Ceci n'est pas une pipe. Paris: Fata Morgana, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang. O jogo das nuvens. Seleção, tradução, prefácio e notas
João Barrento. Porto Portugal: Assírio & Alvim, 2012

GROS, Frédéric. Caminhar, uma filosofia. São Paulo: Ed. Realizações, 2010.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar, 1954. Disponível em: www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acesso em 31/10/2009.

LABBUCCI, Adriano. Caminhar, uma revolução. São Paulo:

Martins Fontes, 2013.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. Introdução de Edgar Morin. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Editora 34, 2004.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou a Baleia* : tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1981.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre, RS: L&P, 2009.

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise* (futurist manifesto, 1913). In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Eds.). *Audio*

Culture: Readings in Modern Music. New York: Continuum International, 2004.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SMITHSON, Robert. *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*". 1967. Trad. Agnaldo Farias In: *Espaço & Debates* v. 23, São Paulo, NERU, 2003. p. 121-129.

SMITHSON, Robert. *Uma Sedimentação da mente: Projetos de Terra*. In: *Escritos de Artistas – anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SOUSA, Edson Luiz André de. "Por Uma Cultura da Utopia", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12 (2011).

ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

THORNES, J. E., & Constable, J. (1999). *John Constable's skies: A fusion of art and science*. Edgbaston, Birmingham, UK: University of Birmingham, University Press.

TIBERGHIEU, Gilles. *Le Principe de L'Axolotl & Suppléments et le Projet Faros d'Ulf Rollof*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 89-104.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

Filmes

Ouvir o Rio: Uma Escultura Sonora de Cildo Meireles | Marcela Lordy, Brasil, 2012, 79'

Vídeos

About Silence: an interview with John Cage. New York, 4 Feb 1991. link: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>

Catálogos

CICLO. CRIAR COM O QUE TEMOS. Catálogo de Exposição. (Fevereiro-Abril de 2015). CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil. (Org.) Marcello Dantas.

JORGE MACCHI'S MUSIC STANDS STILL. Catálogo de Exposição. (Abril-Setembro de 2011). S.M.A.K.

Soundings, A contemporary Score. Catálogo de Exposição.

(Agosto-Novembro de 2013). MoMA - Museum of Modern Art.

The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art : the Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Texas, December 4, 1977-January 15, 1978, Moore College of Art Gallery, Philadelphia, Pennsylvania, February 3-March 8, 1978, Musée D'art Contemporain, Montreal, Quebec, Canada, September 7-October 22, 1978 : [collection of Germano Celant].

Anexo I

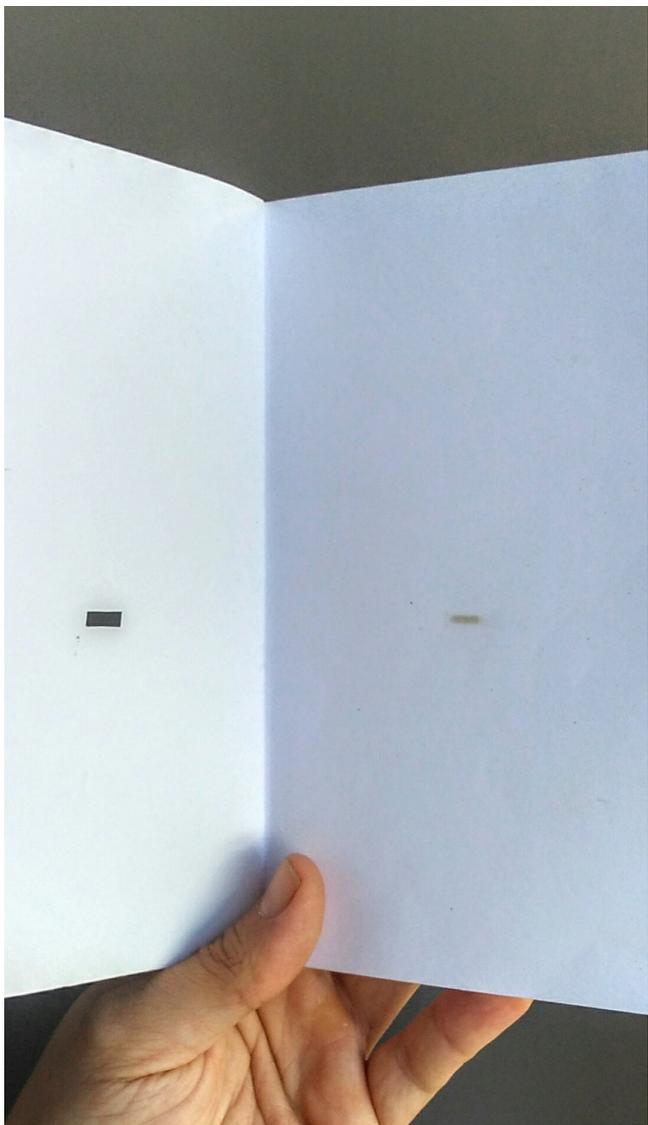
imagens do livro impresso



Detalhe do pequeno traço recortado na capa



Detalhe da projeção da luz na folha seguinte



Detalhe da sujeirinha acumulada na folha seguinte