



## A imagem-experiência na integração de espaços expositivos e cotidianos

*The image-experience in the integration of everyday life and exhibition spaces*

**Viviane Gueller**

ORCID: 0000-0001-6878-4225

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

### Resumo

Este artigo aborda parte do trabalho que desenvolvi na galeria de arte do Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na Galeria da Capela, em Lisboa, e aprofundi em minha tese de doutorado. Em um exercício de nomear as impressões provocadas pela observação de certos intervalos espaço-temporais cotidianos nos quais a imagem está carregada de experiência, é criado o termo imagem-experiência. A sua instauração em espaços expositivos marcados por características históricas e cotidianas singulares motivou a reflexão sobre uma intersecção entre o trabalho e seu local de inscrição, proporcionando o entendimento da presentificação como uma atualização da imagem-experiência.

### Palavras-chave

Cotidiano. Imagem-experiência. Presentificação. Videoinstalação.

### Abstract

*This article discusses part of the work that I developed at Paço Municipal basement art gallery, in Porto Alegre, and at Chapel Gallery, in Lisbon, and deepened it in my doctoral thesis. The image-experience arises as an exercise of creation that nominate the impressions provoked by the observation of certain everyday spatiotemporal intervals in which the image is filled of experience. Its establishment in exhibition spaces featured by singular historical and everyday life characteristics motivated the reflection of a mutual activation between the work and its registration place, providing an understanding of the presentification as an update of image-experience.*

### Keywords

*Everyday life. Image-experience. Presentification. Video installation.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Imagem-experiência é um conceito operador de uma prática artística, engendrado em minha pesquisa de doutorado em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mobilizador de uma poética e lente fundamental para compreensão da minha produção, proporcionou tanto um ponto de vista para refletir sobre o trabalho nas ruas como, também, influenciou a tomada de decisão sobre como compartilhá-lo. A sua instauração no Porão do Paço Municipal, de Porto Alegre, e na Galeria da Capela, em Lisboa (Portugal), espaços expositivos marcados por características históricas e cotidianas singulares, motivou a reflexão sobre uma ativação mútua entre o trabalho e seu local de inscrição, proporcionando o entendimento da presentificação como uma atualização da imagem-experiência, colocando o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir numa perspectiva de relação.

Trata-se da problematização de uma produção de imagens que existem em potência nas situações experimentadas não só no tempo, mas confundidas com a ordem mais comum e banal de eventos cotidianos, e poderiam participar da vida de qualquer pessoa. Como no dia em que avistei desde a janela da minha sala, em uma casa contígua a meu prédio, um homem sentado varrendo as calhas do telhado; imediatamente liguei a câmera e registrei a ação em *plongée*<sup>1</sup>. Não havia pressa em sua atividade, a folhagem ia sendo metodicamente acumulada em pequenos montes.



Figura 1: Sistema de varredura. 2017. Frame do vídeo. Full HD. 05'52".

Se olhar pela janela é uma atividade banal, a cena era absolutamente inédita para mim. Após aquele dia nunca mais voltei a presenciar a ação daquele trabalhador sobre o telhado, a estar presente naquele determinado momento único no qual se desenrolava a cena. Um trabalho que se configurava em ato, que era engendrado na própria captura da situação da vida cotidiana – dava-se diante da câmera e me convocava a lançar um novo olhar, a reexaminar algo supostamente conhecido. Neste ponto, po-

1- Palavra francesa que significa mergulho – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de câmera alta.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

demos refletir sobre como o hábito nos afasta a atenção das coisas, de tanto usar um espaço como o da casa e repetir os gestos que estamos acostumados, podemos deixar de notar aquilo que está bem diante de nossa percepção. Trata-se de ouvir o que as coisas têm a dizer, nas entrelinhas, escapadas de sentido.

Várias reflexões em torno de recursos poéticos que me permitiriam reativar a imagem-experiência passaram a surgir. O que eu cogitava era como possibilitar que novas camadas seguissem se desdobrando em sua transposição rumo a um destino ainda ignorado, algo que observei a partir de minha disposição de reativá-la em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. A tentativa de realizar essa aspiração proporcionaria o desenvolvimento de uma reflexão em torno da presentificação como atualização da imagem-experiência, atribuindo transparência ao vínculo entre as duas, o que se revelaria, entre outros possíveis, no trabalho desenvolvido na galeria de arte do porão do Paço Municipal de Porto Alegre e na Galeria da Capela, espaços que carregam marcas históricas e cotidianas singulares.

Uma consciência de ativação do local de inscrição do trabalho esteve bastante presente em produções *site-specific*, conceito que começou a ser utilizado em trabalhos orientados para a arquitetura, no Minimalismo, e intervenções na paisagem e ações urbanas, poéticas precursoras da década de 1970 inscritas no que genericamente se chamou *Land Art*. O termo se referia a um tipo de trabalho ou prática concebida para um único local durante certo intervalo de tempo, especificidades às quais o artista reagia com sua proposição. Nos anos 1990, contudo, se teve a oportunidade de destacar a efemeridade, o que era interesse de uma nova geração de artistas que se afastavam da produção objetual dos anos 1980, e a proximidade dos espaços da vida através da prática disseminada do *site-specific*.

Se nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000 houve uma retomada de tais conceitos para definir, de maneira dominante, poéticas que ativassem espaços mundanos, hoje percebe-se que as relações de natureza fenomenológica entre artista e entorno tendem a se tornar uma condição naturalizada, inerente a grande parte dos trabalhos que se instalam ou estão nos espaços. Devido ao impacto e à assimilação dessas estratégias poéticas no campo das artes, um artista atuante em nossos dias que opere com o espaço dificilmente deixará de considerar as singularidades do local de apresentação ao instalar seu trabalho, depositando nessa especificidade, por vezes, só uma das partes do processo (ou método) poético, não seu fim maior ou absoluto. É possível observar que para além dessa assimilação do local, grande parte dos artistas agrega outras qualidades às suas obras. Além disso, práticas *site-specific* mais recentes parecem responder questões distintas, incluindo uma participação colaborativa, extrapolando, inclusive, sua condição espacial em uma noção expandida, uma perspectiva na qual a especificidade está relacionada a uma mobilidade<sup>2</sup>, o que se evidencia no método adotado pelo artista, pesquisador e professor Jorgge Menna Barreto em

2- Ver: KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. October, Vol. 80, Spring 1997, p. 85-110. [Tradução Jorgge Menna Barreto]. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>>. Acesso em: 20/01/2021 e MEYER, James. The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity In: SUDERBURG, Erika. Space, Site, Intervention: *Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2000, p. 23-37.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

trabalhos como o *suco específico*<sup>3</sup>, por exemplo.

Esta reflexão poderia ser aproximada da formulação de Robert Smithson, desenvolvida no final dos anos 1960, a partir da relação entre os termos *site* e *nonsite*. Para ele, os *nonsites* surgiram para demarcar uma compreensão de limites, a partir deles configurava-se uma dialética: se o *site* seria aquele em que a experiência se produz, no *nonsite* o visitante só acessaria os conteúdos e materiais articulados pelo artista na condição de representações. Com suas incursões, Smithson inaugurava um dos debates que mobilizariam a produção artística depois dele, evidenciando o grande paradoxo que se instala ao levar fragmentos e índices do *site* para um lugar que, segundo ele, transformaria tudo em representação.

Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys (2015) quando propõe a instalação como uma ponte com o que está lá fora sem necessariamente fazer com o que está exposto na galeria seja insuficiente, como problematizou Smithson. Segundo Groys, o que chega do trabalho no espaço expositivo, que surge de ocorrências da vida, faz um diálogo com a experiência propriamente dita. Nesse sentido, a instalação estaria para ele entre as figuras da iluminação profana, descrita por Walter Benjamin, porque transformaria o espectador em *flanêur*, despertando-o, assim como ocorrera com o artista, para o maravilhoso<sup>4</sup> do cotidiano, o encontro com situações dispersas pela vida, com aquilo que há de magnífico em sua simplicidade, no seu comum.

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

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

Aquilo que ocorreu para mim enquanto imagem-experiência e que busquei reativar na instalação era também um convite por se lançar outra vez à rua, apontando para sua origem. Um tipo de obra que em parte é rastro da imagem-experiência já vivida, em

3- "Os Sucos Específicos são parte de uma pesquisa que envolve ativismo alimentar, agroecologia e o *site-specific* no campo da arte". Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/sucos-especificos-site-specific-green-smoothies/>>. Acesso em: 27/01/2021.

4- O conceito de maravilhoso como o encontro com pequenos acontecimentos do cotidiano tem origem em Charles Baudelaire (1821-1867), resgatado pelos Surrealistas no início do século XX. A partir do contato que Walter Benjamin estabeleceu com eles na década de 1920, em Paris, o maravilhoso é retomado como algo a ser vislumbrado no coração do cotidiano.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

outra, imagem-experiência nascente na instalação; como traz Groys, ato de inscrição na vida. Este tipo de trabalho, que opera como uma interface, poderia fazer uma comunicação não ambiciosa com a experiência originária, sem a pretensão de substituí-la e ali se concluir como uma obra que apaga o que quer que esteja para fora dela, para trás no tempo ou para os lados no mundo.

Esta seria a qualidade da presentificação, o novo modo de existir da imagem-experiência nessa outra vida do trabalho ocorrida na instalação. Se presentificar é tornar presente, atual ou manifesto<sup>5</sup>, desejava que a imagem-experiência originária da rua fosse reativada. No campo das artes visuais, podemos localizar a ideia de presença sob a influência que a fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)<sup>6</sup> exerceu sobre toda uma geração de jovens artistas após a Segunda Guerra Mundial. Uma mudança de perspectiva sobre a arte a colocava não mais como algo que está diante de nós, mas emaranhada conosco em um contexto infinito, e passamos a usar o termo presença para aludir à consciência de estarmos presentes e implicados no espaço e tempo que afetamos e que nos afeta, onde tudo é relativo e relacional. Essa consciência é proporcionada por um estado de atenção fenomenológica em que nos deixamos informar por todos os nossos dispositivos perceptivos e cognitivos.

Neste âmbito, podemos aproximar o conceito de *presentness*, atribuído pelo artista norte-americano Robert Morris em *The Present Tense of Space*<sup>7</sup> e operado por uma geração representativa da virada fenomenológica da arte nos anos 1960. “Há uma inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real” (MORRIS In: COTRIM e FERREIRA, 2006, p.404). Para ele, tratava-se de conferir presentidade às coisas da arte e à nossa relação com elas. O termo referia-se à experiência no aqui-agora, buscando nomear uma relação fenomenológica com o espaço, apartada do distanciamento sujeito-mundo implicado no conceito de representação, rejeitando toda a abstração no lugar da experiência. O termo teria relação tanto com a palavra presença quanto com a palavra presente (tempo verbal), o que podemos entender como uma qualidade do que está presente no tempo presente.

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

5- In: Dicionário Aulete da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/presentificar>>. Acesso em: 18/11/2020.

6- Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

7- *The Present Tense of Space*, publicado originalmente na revista *Art in America* (jan./fev.1978), faz parte do livro *Escritos de artistas anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. O termo *presentness* foi traduzido por presentidade.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Ao mesmo tempo, essa qualidade do que está presente no tempo presente, constituinte da ideia de presentidade de Morris, é fundamental no entendimento que a imagem-experiência irá trazer em seus desdobramentos. Uma vez que a arte contemporânea problematizou essas noções e hoje os artistas têm, a seu dispor, a possibilidade de invenção constante de meios e formas de dividir o que fazem, o uso do termo presentificar lembra para mim do que está jogo ao buscar reativar um acontecimento da rua, a problematização que se dá entre a produção de um trabalho que nasce do mundano, de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas na vida cotidiana, e seu compartilhamento público.

### Laboratório de varredura

Em 2017, por conta de um trabalho do qual participei no Paço Municipal, minha atenção foi capturada pelas janelas do porão que fazem contato com a rua, seu ponto de vista que nos permite ver apenas o torso das pessoas, corpos sem cabeças e pernas que vão e vêm. Alguns meses depois, o projeto que apresentei para participar de uma exposição coletiva que aconteceria no mesmo Porão do Paço Municipal de Porto Alegre era resultado da experiência desta aproximação. Editei um vídeo que registrava a janela do Paço sobreposta a ação de um trabalhador varrendo as calhas de um telhado, cuja captura ocorrera através de outra janela, da sala da minha casa.



Figura 2: *Sistema de varredura*  
I, 2017. Frame do vídeo. Full  
HD, 05'52".

Ao longo do processo de instauração de *Sistema de varredura* notei que havia um excesso de incidência solar na galeria, o que usualmente é evitado em casos de video-projeção. Entretanto, aquele detalhe que parecia ser um problema passou a ser parte fundamental do trabalho: a luz projetava a grade da janela em diferentes paredes do espaço expositivo ao longo do dia e com o passar dos dias, além de gerar sombras dos pedestres e reflexos dos carros em movimento, integrando a participação e interferência da rua. As mudanças de luminosidade, o movimento das pessoas e dos automóveis, a vida em transformação passou a fazer parte do trabalho. A partir de então, tornava-se evidente que *Sistema de Varredura* tinha mesmo de ocorrer naquele contexto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

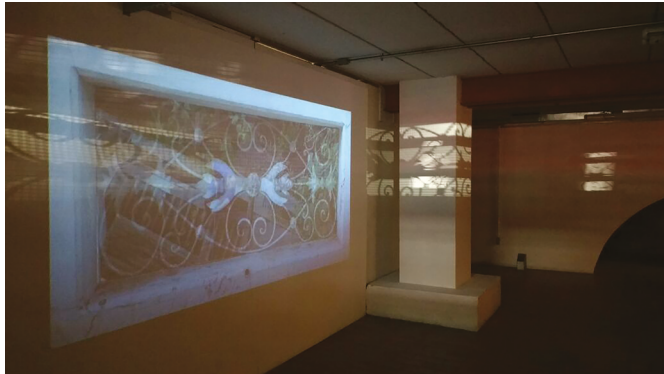
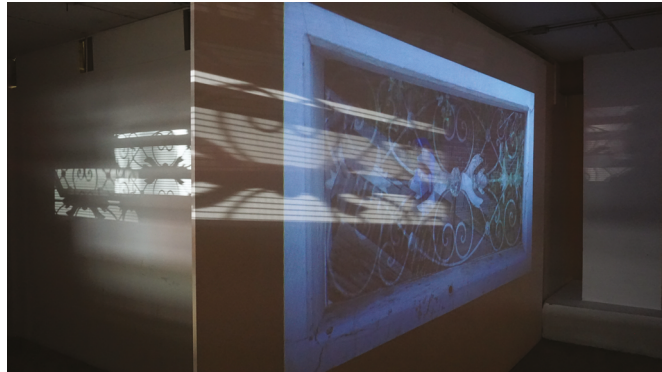


Figura 3. Sistema de varredura II. 2017. Videoinstalação. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Estas relações e encontros que passaram a se estabelecer se colocavam como um convite para a irrupção de algo que era sempre diferente a depender do horário do dia, da luminosidade, do tráfego de carros e pedestres e dos sons que chegavam da rua. Ao acolher o decorrer dos dias, a mudança da luz e o cotidiano da cidade, sombras e reflexos vindos das grades e dos movimentos lá fora aderiam-se ao trabalho - situações que ocorriam em seu tempo de duração e ativavam novas relações contribuindo para uma presentificação da imagem-experiência.

Em um primeiro momento, a videoprojeção constituía-se pela cena do trabalhador limpando as calhas do telhado sobreposta a uma janela do Paço; mais adiante, ao visitar o trabalho no Porão, me coloquei em estado de disponibilidade diante das imagens que emergiam na fugacidade do cotidiano geradas pelos movimentos oriundos da rua<sup>8</sup>. Havia um primeiro plano da imagem do trabalhador sobreposta a um fora, uma janela vista de fora para dentro, e depois um terceiro plano daquilo que passava diante da imagem a partir das janelas criando camadas de espaço-tempo. A própria grade do local acabava por funcionar como tela numa imagem que viaja, que passeia, que é da ordem da travessia, operando e atualizando a partir da projeção sua condição intervalar.

Neste sentido, podemos aproximar este intervalo temporal de constituição do trabalho como sendo da ordem da irrupção de algo, quando há um acontecer de diferenças na percepção de uma mudança entre uma coisa e outra, quando o tempo da imagem rompe com o tempo real e faz emergir “um tempo que suspende os tumultos do mundo” (MALDONATO, 2012, p.69). Para os gregos, a ideia de tempo possuía uma variedade de concepções. Se *Cronos* é o deus da ordem cronológica, do tempo racional, o tempo cotidiano que corre insípido, *Aion* remete ao tempo indefinido, é o deus do acaso, do jogo e da brincadeira, o acontecimento puro (DELEUZE, 1998) que viria para introduzir um corte, um intervalo, uma interrupção no fluxo temporal diário, um porvir que não permite à obra fechar-se num limite definido ou numa dada direção de sentidos. Minha disposição de acolher o trabalho em galeria não se dava na apresentação de algo estático e finalizado, mas como abertura para um novo intervalo de imagem-experiência ativada em que o trabalho é percebido em seu devir<sup>9</sup>.

O próprio trabalho passou a me mostrar que a resposta à indagação sobre a integração entre espaço e imagem-experiência poderia estar atrelada a uma participação da rua, presentificação que se dava, portanto, como um fluxo permanente entre lá fora, os transeuntes e os sons da cidade, a luz do sol refletida nos prédios e nos carros em contato com as grades que serviam de anteparo, atravessando e integrando-se à videoinstalação. Aqui o sentido da presentificação estaria impregnado do que na per-

8- Inúmeras vezes, sentada no sofá da minha sala, em outras situações à espera, em momentos de pausa, vi desfilar uma árvore ou uma janela diante da parede e momentos depois, quando olhava outra vez, já haviam se desfeito. Essas imagens têm uma duração ínfima, são efêmeras, assim como aparecem já desvanecem, se fixam apenas através da câmera.

9- Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, devir significa “vir a ser; tornar-se, transformar-se [...] fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes”. Disponível em: <[https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1)>. Acesso em: 10/11/2020.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

*formance*<sup>10</sup> é considerada uma ação gerada por um estado de presença e percepção no instante atual. “Tendo em vista que é dependente do contexto presente de sua realização, [...] a performance se mostra como algo que adquire forma de modo evanescente e incontrolável. Sua forma artística e estética é aquela do instante de sua presentificação” (LAGE, 2018, p.138). Para Mariana Lage, “enquanto o termo performance coloca a ênfase na ação que executa e dá forma, a presentificação destaca a temporalidade dessa ação e da percepção estética/poética como o instante efêmero, fugidio e evanescente, o aqui-agora como efeito físico-corporal da arte como acontecimento” (*ibid.*, p.141-142). Em *Sistema de varredura*, embora esta presentificação não esteja relacionada a uma prática de *performance* ela se dá no ato de tornar presente, em um determinado tempo e espaço, as presenças físicas do perceptor<sup>11</sup> e da rua compartilhadas, corporizadas em um mesmo lugar.

Podemos aproximar essa ideia do pequeno acontecimento cotidiano, um detalhe que ocorre num dado momento circunstancial e efêmero, da noção japonesa conhecida por *Ma*, palavra cuja tradução se refere a um intervalo entre duas ou mais coisas espaciais ou temporais. De acordo com Alice Yumi Sinzato (2014), o ideograma que representa o *Ma* (間) é uma união dos radicais de portão ou porta (門) e sol (日) ou, na versão mais antiga do ideograma, lua (月). A imagem visual dos dois caracteres juntos sugere a luz do sol ou da lua brilhando entre as frestas da porta, é justamente nesta abertura, nesta brecha, que estaria localizado o *Ma*, o intervalo espaço-temporal entre as coisas. A formação deste mesmo ideograma com outros caracteres geram as palavras tempo e espaço em japonês, uma relação associativa entre os dois conceitos enfatizada por Arata Isozaki (2001), arquiteto japonês que em 1978 organizou em Paris a exposição *Ma: Espace Temps du Japon*, tornando o termo conhecido no Ocidente:

空 + 間 (vazio + *Ma*) = 空間 espaço

時 + 間 (momento + *Ma*) = 時間 tempo

Utilizado para descrever situações cotidianas e artísticas, o *Ma* expressa algo difícil de ser traduzido para a cultura ocidental, tarefa que a pesquisadora japonesa radicada no Brasil, Michiko Okano, se propõe a fazer em seus estudos de aproximação com o que denomina estética do entre. Para ela, o *Ma* “cria uma estética peculiar que implica a valorização [...] dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado [...] dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte” (OKANO, 2013-2014, p.151). A autora observa que o espaço do *Ma*, tanto em obras artísticas como na arquitetura e em situações urbanas, seria o da disponibilidade do acontecer, na possibilidade, potencialidade e ambivalência que permite se modificar de acordo com a relação que o homem deseja estabelecer com o ambiente.

10- Ao trazer a referência a *performance* enquanto uma possibilidade de presentificação da imagem-experiência, faço menção à tese do artista, pesquisador e professor Fernando Bakos (2019) sobre como instantes mínimos de percepção vividos em percursos cotidianos podem ser geradores de um estado de *performance*.

11- Perceptor é um termo utilizado pelo artista Rubens Mano (2003) para se referir a uma relação do fruidor com a obra enquanto participante ativo que aciona o trabalho ao torná-lo visível.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

A espacialidade *Ma* deve ser, dessa forma, concebida como uma conjugação entre o sistema de objetos e ações ou de fluxos e fixos, onde a construção se faz na presença do visitante na sua relação com o espaço. O *Ma* solicita a ação de outros signos, apresentando-se na incompletude que eles manifestam (OKANO, 2013-2014, p.158).

Para Okano, não se trata de um conceito, mas um operador cognitivo, elemento inerente à estética e cultura japonesas. Ela exemplifica a espacialidade intervalar da varanda na casa tradicional japonesa, entre o jardim e a construção, entre o externo e o interno, entre o público e o privado, um lugar que pode ser intervalo, mas simultaneamente espaço de convivência com o vizinho.

Desta maneira, poderíamos pensar um *modus operandi Ma* em Sistema de varredura. Ao buscar estabelecer uma integração harmoniosa entre a luz, os movimentos oriundos da rua e da galeria, criava-se uma zona intervalar, de intersecção, um fluxo permanente entre o dentro e o fora do lugar. Além disso, após um tempo de permanência no Porão do Paço Municipal, evidenciava-se a escolha por estar no aqui-agora e dali extrair o trabalho uma vez que assim como na abordagem *Ma* “observar o espaço vivo exige o parar e reparar para só então agir ou deixar que o espaço aja” (D’ ALMEIDA; PEREIRA, 2019, p.982). Em um entendimento de que a escuta de um lugar define um método expositivo, foram as relações que se impuseram dentro da especificidade do Porão do Paço Municipal, condições determinadas tanto por acolher a luz e a incidência solar ao longo dos dias como por suas características arquitetônicas, que instauraram e desdobraram novas possibilidades para Sistema de varredura.



Figura 4: Sistema de varredura III. 2017. Videoinstalação. Desdobramentos do trabalho no Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Após um longo período trabalhando no Porão do Paço Municipal, envolvida com a montagem de dois trabalhos consecutivos, tive a oportunidade de observar o espaço não apenas através do evento, mas o espaço físico em sua dinâmica cotidiana, quando me chamou a atenção o fluxo das mulheres responsáveis pela limpeza do Paço Municipal. Atrás da parede onde acontecia a videoprojeção de *Sistema de varredura*, estava localizado o banheiro onde elas armazenavam seu material de trabalho. A todo momento sua presença era percebida entre as áreas expositivas no subterrâneo da Prefeitura.

Enquanto na imagem projetada um homem varria a sujeira indesejada entre as calhas do telhado, mulheres limpavam o piso do Porão do Paço Municipal, prédio que, segundo dados históricos, foi construído entre 1898 e 1901 para ser a sede da Intendência (como era chamada a Prefeitura) de Porto Alegre. Na época, era comum a seção de polícia estar instalada dentro das intendências, o Porão abrigava as celas dos prisioneiros, além de almoxarifado, depósito e banheiros comuns usados pelos funcionários. Hoje, mais de um século depois, este espaço ainda é destinado às pessoas responsáveis pela manutenção do prédio. Embora a limpeza devesse ser feita fora do horário de visitação, ela ocorria em diferentes momentos da manhã e da tarde, trazendo para aquele lugar a presença viva das trabalhadoras. O encontro com as mulheres em sua realidade imanente, limpando e cuidando daquele espaço como organismo real.

Se o sentido mais comum da palavra varredura é ação ou efeito de varrer, é também um termo técnico usado no vídeo analógico para reconstrução da imagem, tanto no sensor da câmera como nos antigos tubos da televisão. Resultado de centenas de linhas horizontais formadas na tela, cada imagem possui milhares de pontos com informações sobre brilho e cor, ordenados da esquerda para a direita e de cima para baixo formando linhas, processo que é chamado de varredura (*scanning*). Em um primeiro momento, varredura fazia parte do título do trabalho por conta da ação executada pelo trabalhador no telhado, uma situação produzindo termos que se tornam instrumentos da linguagem; logo adiante, após alguns meses de exibição, o uso da palavra passou a apresentar um deslocamento. O ato de varrer parecia ele mesmo apontar formas de pensar o conceito de varredura, o fluir do tempo em imagens e as imagens de pessoas varrendo e compondo um outro tipo de varredura para o trabalho.

A ação das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço diante da ação de um varredor sobre o telhado empenhado no mesmo fazer parecia favorecer ainda mais a presentificação da imagem-experiência, ambas orbitavam juntas atraídas pela gravidade exercida pelo trabalho instaurado. Neste espaço que outrora fora uma prisão, estas mulheres despejavam um balde de água incorporando não só meu trabalho, mas os demais que estavam expostos, qualquer elemento que se atravessasse por onde elas transitavam. Com sua coreografia, elas criavam rugosidade neste lugar hoje ocupado por um espaço expositivo.

Marcas do tempo, forma espacial do passado que se mantém no presente com outra configuração. É assim que Milton Santos (1926-2001) define o conceito de rugosidade ao lembrar que a construção dos espaços não se dá de forma homogênea e instantânea, mas se constitui em um processo desenvolvido ao longo do tempo. Para

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

o geógrafo brasileiro, a rugosidade é uma espécie de reminiscência do passado, “como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares” (2006, p.92). Neste sentido, podemos refletir sobre aquilo que determinadas ações podem ativar, incorporando situações adormecidas pelo transcorrer do tempo. Objetos e estruturas físicas do passado operariam como continuidades, carregariam rugosidades que a minha permanência demorada no porão do Paço permitiu tornar visível.

Sob este viés, revisitamos o conceito de lugar antropológico, trazido pelo antropólogo Marc Augé (1994), assim como o de lugar praticado de Michel de Certeau (1998). Para Certeau, o lugar praticado é como a palavra quando falada, como a rua quando percorrida e transformada em espaço pelos pedestres. “Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si [...] tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas” (CERTEAU, 1998, p.189).

O conceito de Marc Augé se aproximaria ao de Michel de Certeau na medida em que o lugar antropológico cria um espaço social e orgânico, aponta para a ideia de lugar como espaço existencial que se daria através da experiência de nossa relação com o mundo, com o meio onde estamos inseridos. Para Augé, ele poderia ser definido a partir de suas três características fundamentais: identitário, relacional e histórico. Se o lugar de nascimento é, por excelência, constitutivo da identidade individual, também podemos pensar em outras características que nos remetem a essa ideia de pertença, como situações nas quais nos identificamos em dadas circunstâncias de nossa vida e nos estimulam a criar. No lugar relacional, há uma coexistência de elementos distintos e singulares, relações que vão se estabelecendo na ocupação de um espaço comum, na convivência com outras pessoas e situações. Por fim, o lugar histórico reservaria diferentes camadas e descobertas por conta daquilo que se evoca das narrativas e de seus antepassados.

Para Heidegger (1954), esta relação com o espaço se dá pelo habitar – o que não se restringe ao lugar onde residimos, mas no modo como habitamos qualquer construção que sirva para nos abrigar, seja o local onde trabalhamos ou a maneira como habitamos o mundo. Para tanto, ele remonta à etimologia e às relações que se estabelecem entre as palavras construir e habitar do antigo alto-alemão: se o verbo *bauen* utilizado para dizer construir significa também habitar, esse entendimento perdeu-se com o uso da língua corrente. Segundo o autor, só podemos construir quando somos capazes de habitar. “A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha”<sup>12</sup>, além de seu sentido usual de edificar construções. Esse cultivar, para o autor, está relacionado a um resguardo, a um cuidado, um demorar-se junto às coisas permitindo que elas aconteçam por si. “Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma

12- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Disponível em: <[http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger\\_construir\\_habitar\\_pensar.pdf](http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf)>. Acesso em: 15/06/2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

coisa ao abrigo de sua essência”<sup>13</sup>.

Durante a exibição de *Sistema de varredura*, ao habitar o trabalho nesse sentido engendrado por Heidegger, acredito que algo passou a ser construído. Dedicar um tempo semanal para imergir no contexto permitia que ele se tornasse parte da minha prática na qualidade de um espaço-tempo de laboratório, experiência próxima a de uma residência artística<sup>14</sup>. Nesse período, a imersão voluntária no porão do Paço Municipal me possibilitou um entendimento de uma metodologia nascente, o lugar do trabalho como algo que se desdobra no tempo criando densidades.

Por conta desse aspecto, revisito a *Estética de Laboratório* (2013), analisada pelo teórico argentino Reinaldo Laddaga quando ele discute o trabalho de artistas que reagem ao que acontece em torno de si. Esta condição estaria evidenciada pelo interesse na relação inter-humana, pela integração de dispositivos materiais e interpessoais, além daqueles que emergem do próprio lugar onde o trabalho está sendo apresentado. Uma parte considerável do que Laddaga chama de artes no presente, tanto na música, nas letras como nas artes plásticas acontece no lugar em que confluem e se articulam estas estratégias. Para o autor, há uma relação estreita entre arte e sociedade, o artista está em intercâmbio permanente com o espaço em que vive, reagindo ao que ocorre em seu entorno.

No Brasil, a concepção pioneira de Walter Zannini na década de 1970 quando implementou as primeiras exposições de arte contemporânea no MAC-USP foi fundadora da ideia de sala de exposição como espaço de criação. “O museu nessa concepção deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela [...] agindo no núcleo das proposições criadoras” (FREIRE, 2006, p.26-27). Para Zanini, a localização do museu na Cidade Universitária, em São Paulo, era estratégica como território de investigação e experimentação com a presença de manifestações artísticas junto a distintas áreas do conhecimento. “Não por acaso os experimentos culturais de ponta e as ideias de Zanini para um museu experimental, verdadeiro laboratório de criação e recepção da arte contemporânea no Brasil são ainda relativamente pouco conhecidos” (FREIRE, 2013, p. 98).

Essa prática de habitar o contexto ativado pela obra resgatava o espaço da galeria para a vida cotidiana. Ao longo do meu habitar o porão do Paço, a instalação se tornava um dos trabalhos dentro de um espaço de trabalho. Reintegrava-se, assim, a cotidianidade ao lugar de exposição que, às vezes, nos parece condenado a uma idealização privada da realidade de um lugar praticado, como colocou Robert Smithson em *Cultural Confinment*. “Sou por uma arte que considera o efeito direto dos elementos como eles

13- *Devolver as coisas ao abrigo de sua essência* me remonta a uma citação japonesa, de autor desconhecido, *Faça as coisas como elas mesmas fariam, se pudessem*, assim como a Hilla Bêcher (1934-2015), fotógrafa alemã conhecida pela série de tipologias industriais executadas em parceria com seu marido Bernd Becher (1931-2007), quando ao se referir sobre a questão do enquadramento em suas imagens comentou que fotografava da maneira que o objeto gostaria de ser fotografado (BÉCHER, 2011).

14- Prática frequente nos dias atuais, a residência artística tem sido um meio importante para a emergência de trabalhos na arte contemporânea.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

existem no dia a dia, apartados da representação”<sup>15</sup> (1996, p.155, tradução nossa).

A reflexão que o processo de presentificação da imagem-experiência desencadeou parecia por em evidência que, em minha poética, o cotidiano, com seus lugares e momentos, se constituía como espaço de ação, transcendendo a mera condição de locação das imagens capturadas e posteriormente apresentadas. Além disso, a própria galeria se revelava através dessa mesma vida cotidiana configurando-se como parte desse território. Mesmo que a exposição muitas vezes se coloque como evento social, com sua liturgia própria, sob uma arquitetura que aparentemente a isola ou alça acima do mundano, é ela, também, inevitavelmente, matéria viva do cotidiano.

Neste sentido, podemos trazer o pensamento de Henri Lefebvre referente à diferença que ele estabelece entre os termos cotidiano e vida cotidiana. Para ele, o cotidiano como realidade e categoria de análise resultou em uma separação da vida em esferas distintas.

Quanto à vida cotidiana, digamos apenas que ela sempre existiu, porém impregnada de valores, de ritos, de mitos. A palavra ‘cotidiano’ designa a entrada dessa vida cotidiana na modernidade: o cotidiano enquanto objeto de uma programação cujo desenrolar é comandado pelo mercado, pelo sistema de equivalências, pelo marketing e a publicidade (LEFEBVRE, 1989, p.133-134).

De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos, é neste sentido que Lefebvre lança sua crítica, sobre um cotidiano fora da vida cotidiana que aparece como exigência de uma ampliação do capitalismo a uma “multiplicidade de objetos de consumo de todos os tipos, o que faz subsumindo todos os espaços-tempos da vida cotidiana à lógica do capital” (CARLOS, 2020, p.462).

A convivência entre o meu trabalho e o das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço resultou em uma consciência política sobre a cena que se evidenciava, a meus olhos, como mais um desdobramento do cotidiano da *polis* produzido ali naquele local de trabalhos plurais, jogando luz em várias de suas esferas. Criticada por Robert Smithson como espaço de representação e abstração, a galeria de arte era ativada como lugar praticado (CERTEAU, 1998) pela ação das pessoas que trabalham em sua manutenção.

Após as várias etapas e desdobramentos de *Sistema de varredura*, a problematização de Lefebvre parecia cada vez mais atualizar seu sentido ao ser relacionado às experiências vividas no espaço expositivo quando percebi a impossibilidade de uma divisão rígida entre as esferas que compõem a vida cotidiana. Essas dimensões passavam a ser incorporadas de forma orgânica ao trabalho que parecia existir como um organismo vivo no espaço expositivo, respirando junto às funcionárias, agregando à

15- “I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exists from day to day apart from representation”. *Confinamento cultural* foi o termo lançado por Robert Smithson em seu ensaio de mesmo título (*Cultural Confinement*), publicado no catálogo da 5a Documenta de Kassel. O texto constituiu a participação do artista naquela edição da Documenta.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

rotina daquelas mulheres a criação de um lugar antropológico, praticado, um habitar que envolvia o meu trabalho e o delas. *Sistema de varredura* nascera na vida cotidiana e a ela também retornava produzindo, neste percurso, uma certa circularidade.

### Galeria da capela

Além da imersão propiciada no Paço Municipal, em Porto Alegre, desenvolvi outro trabalho que também me oportunizou uma reflexão sobre a presentificação da imagem-experiência. As camadas históricas e cotidianas singulares que alguns espaços expositivos guardam em si levaram à criação de *Reversa* numa capela do século XVII do antigo Convento de São Francisco<sup>16</sup>, em abril de 2019, durante o período de doutorado sanduíche em Portugal, com curadoria de João Paulo Queiroz. A exemplo do que ocorrera no Porão do Paço Municipal, seria uma oportunidade de reativação da imagem-experiência, atribuindo a ela uma nova dimensão de modo que fizesse emergir algo de imanente possibilitado pela relação com aquele contexto específico, um espaço expositivo com reminiscências de seu uso original. Instalação composta por vídeos e objetos sobre a lápide e o altar de Dona Filipa da Silva, fidalga a quem fora dedicada a capela, *Reversa* foi resultado das imagens-experiência de contato com o Tejo, em caminhadas pela orla e em deslocamentos via fluvial.

O trabalho lançava um olhar para a capela e suas especificidades, tornando visível uma materialidade incomum às exposições que ocorrem onde hoje funciona uma das galerias da Faculdade de Belas-Artes: a lápide, que ainda traz em suas inscrições parte do texto original, foi incorporada ao vídeo *Parada obrigatória*, de modo que por vezes não se distinguiu onde uma coisa começava e a outra terminava. Havia um entrelaçamento de histórias e fabulações que transitavam os tempos a partir de um mesmo lugar. Camadas que passaram a coabitar a mesma superfície, aglutinando em uma sobreposição diferentes temporalidades e rompendo, desse modo, a sucessão linear para manifestar uma totalidade (re)vivida a partir da videoprojeção.

16- De origem medieval, o prédio onde funciona hoje a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa foi durante séculos o Convento de São Francisco da Cidade. Além de convento e templo, serviu também como albergue e hospital. Em 1708 e 1741 sofreu dois incêndios e quando acabava de ser reconstruído foi arrasado pelo terremoto de 1755 e o incêndio que a este se seguiu. O prédio foi outra vez reconstruído e em 1836 passou a ser a sede da Academia de Belas-Artes que, em 1862, iria designar-se Academia Real de Belas-Artes (atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

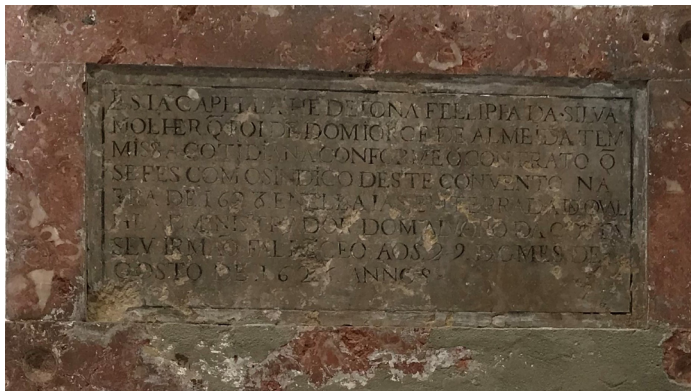


Figura 5 e 6: Galeria da Capela, 2019. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

O vídeo *Parada obrigatória* apresentava a marcha diária executada pelos soldados em frente ao Monumento aos Combatentes do Ultramar<sup>17</sup>, intercalada pelas várias pessoas que circulam alheias à paisagem de memória e à presença dos militares em sentinela. Um marco em homenagem aos combatentes que morreram durante a Guerra Colonial, em sua grande maioria trabalhadores rurais pobres lutando em um continente que não conheciam, a serviço de uma elite social que associada a capitais estrangeiros lucrava de fato nas colônias. Como brasileira, essa condição atravessava várias questões sobre as quais refletia em meus dias em Portugal. Saber que o monumento ao qual eles guardavam e prestavam homenagem carregava em si feridas de um passado colonial me colocou à espreita, mas desde uma política implicada na vida cotidiana, entre a história e o espaço-tempo do agora, sobre o que ainda não sabemos. Ao retornar e presenciar várias pessoas caminhando ou se deslocando em bicicletas e patinetes, a imagem-experiência era de uma mistura engendrada pela cidade, contraste do fluxo tão próprio a ela – a cidade percebida como um organismo de circulações frente à imobilidade do monumento.

17- Inaugurado em 1994, foi construído para homenagear os militares que morreram durante a Guerra Colonial entre 1961 e 1974, período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas contra diferentes grupos armados pelos movimentos de libertação das antigas colônias africanas: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

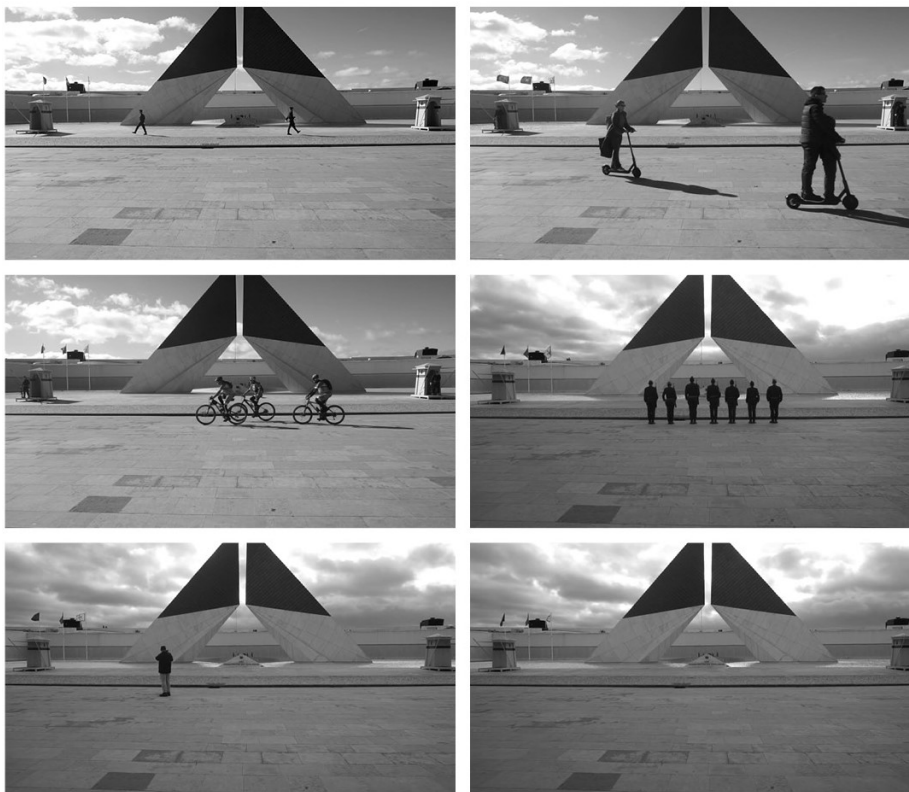


Figura 7: Parada obrigatória.  
2019. Frames do vídeo. Full  
HD. 07'12".

O local para projeção de *Parada obrigatória* era inicialmente desconhecido para mim, vários testes foram feitos até que o jogo de sobreposição se revelou, a lápide incorporou o Monumento aos Combatentes do Ultramar de tal forma que já não se distinguem as duas superfícies fúnebres, o ornamento diante de um túmulo misturava-se a outro, à beira do Tejo. Já não se sabia onde as coisas se separavam, era um trabalho que acontecia ali, ainda que exibido em outro lugar não voltaria a ser o mesmo.

Neste segundo momento do trabalho, um outro tipo de experiência passava a ocorrer ao dedicar certo tempo de convivência com os lugares, levando em conta suas implicações. Passei a atentar mais ao trabalho especializado, a dar ênfase ao contexto na busca de produção de sentido. Percebia que na relação com o lugar em que o trabalho acontecia algo de importante passava a ser protagonista da obra - ao me confrontar com um espaço desconhecido, confrontava-me também com as incertezas que ele trazia. Tanto em *Sistema de varredura* como em *Reversa*, deixei que o lugar apontasse novas imagens-experiência, apostando em sua escuta, naquilo que ele guarda, em sua potência de significação. Situações que já estavam aí passaram a ser iluminadas por certas qualidades, por certa vibração que busquei ativar, atribuindo novas camadas aos trabalhos. Ambos não haviam sido produzidos originalmente para exibição em algum lugar específico, mas acabaram incorporando o espaço (ou sendo incorporado por ele) ao longo do processo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001



Figura 8: Revesa, 2019.  
Videoprojeção. Galeria da Capela.  
Faculdade de Belas-Artes da  
Universidade de Lisboa. Portugal.

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

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

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001



Figura 9: Reversa, 2019.  
Instalação. Galeria da Capela.  
Faculdade de Belas-Artes da  
Universidade de Lisboa. Portugal.

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

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

Já de volta ao Brasil ao escrever sobre *Reversa*, passei a perceber na lápide e na memória de Dona Filipa da Silva uma expressão da desigualdade social do contexto em que ela viveu e da posição privilegiada que ela desfrutou. No século XVII, membros da nobreza que eram sepultados em conventos franciscanos possuíam bens o suficiente para financiar uma capela em seu nome, privilégio que camponeses e escravos possivelmente não tinham. Uma simples lápide meio esquecida, meio invisível no cotidiano de uma galeria, poderia ter muito o que contar, mas também esconder. Onde estariam as lápides das camponesas da época de Dona Filipa? Eram a esmagadora maioria das mulheres portuguesas de então. E as lápides das empregadas domésticas de Lisboa, que nos séculos XVI a XVIII eram muitas delas escravas africanas?<sup>18</sup> São essas camadas que o trabalho possibilitou ver, esse encontro entre mundos que passou a me interessar.

18- Reflexões inspiradas por uma troca de e-mails com o historiador português Luís Carvalho em janeiro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Entendo que as sucessivas presentificações geradas pelos trabalhos no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre e na Galeria da Capela, em Lisboa, as reflexões desencadeadas em torno da imagem-experiência, tenham ganhado mais potência pelo fato desta prática ter se dado durante minha gravidez e nos primeiros meses após o nascimento da minha filha. A partir daquele momento, tive várias dificuldades em operar separações entre o tempo do matinar e o tempo de trabalhar que normalmente tendemos a segmentar entre as esferas da vida privada e a da vida pública, mas que em sua realidade vivida integram o mesmo cotidiano, como argumenta Lefebvre. Assim como ocorre, compreendo hoje, com o trabalho que é instalado em uma galeria e a vida que ali decorre, a rigidez dessa segmentação entre vida privada/doméstica/labor da maternidade e cuidados de manutenção versus vida pública/ domínio do trabalho intelectual se revelou porosa e ativada por uma continuidade, o que para mim foi uma espécie de *insight* quando observei duas modalidades de ação, trabalho e labor, convivendo e dando sentido a um mesmo lugar praticado, o espaço da galeria.

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

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

### Referências

- ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: a problemática urbana em sua determinação espacial. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 458-477, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/163371>>. Acesso em: 15/12/2020.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- D' ALMEIDA, Nadya Moretto; PEREIRA, Sayonara Sousa. *A espacialidade Ma na performance de Shoichi Fukushi*. Anais do X Congresso Internacional Criadores sobre outras Obras, Lisboa: 2019. Disponível em: <[http://cso.fba.ul.pt/ACTAS\\_CS02019.pdf](http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CS02019.pdf)>. Acesso em: 19/07/2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FREIRE, Cristina. *Walter Zanini, Escrituras Críticas*. São Paulo: Editora Annablume, 2013.
- GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Disponível em: <[http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger\\_construir\\_habitar\\_pensar.pdf](http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf)>. Acesso em: 15/06/2020.
- ISOZAKI, Arata. *Ma: Space-Time in Japan*. New York: Cooper-Hewitt Museum Exhibition Catalog, 1979.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LAGE, Mariana. Performance e presentificação: sobre a forma artística/estética no instante. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v.XII, n. 22, jan./jun. 2018.
- LEFEBVRE, Henri. Procurei fazer da vida cotidiana um objeto de meditação filosófica. In: *Idéias contemporâneas: Entrevistas do Le Monde*. São Paulo: Ática, 1989.
- MALDONATO, Mauro. *Passagens de tempo*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- OKANO, Michiko. *Ma – a estética do “entre”*. *Revista USP*, São Paulo, n. 100, p. 150-164, dez./jan./fev. 2013-2014.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SINZATO, Alice Yumi. MA, O Vazio Intervalar. *Revista Ciclos*. v. 2, n. 4, 2015.
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press. 1996.
- SOUSA, J. M. Cordeiro de. *COLECTÂNEA Olisiponense*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1953.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

### **Viviane Gueller**

Artista visual, mestre e doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV/Ufrgs (2012-2014/2016-2021). Foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição e participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo.

---

Texto recebido em: 25/10/2021  
Texto aceito em: 30/10/2021  
Texto publicado em: 18/11/2021

---

**Como citar:** GUELLER, Viviane. A imagem-experiência na integração de espaços expositivos e cotidianos. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, jul-dez. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.119515>.

---