

# **EPICENTRO : A MARGEM**

**Dissertação de mestrado em Artes**

**Orientação: Prof. Dr Omar Khouri**

**Aluno: Leopoldo Alejandro Ponce Valdivieso**

**São Paulo, 2017**

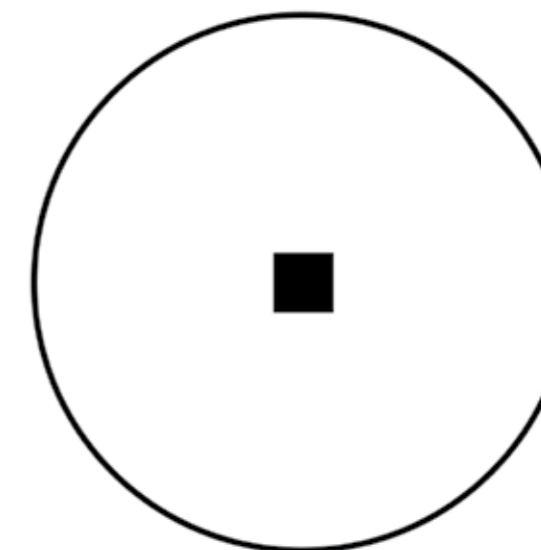
Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

V146e Valdivieso, Leopoldo Alejandro Ponce, 1976-.  
Epicentro: a margem / Leopoldo Alejandro Ponce Valdivieso ;  
revisado por Edson Cruz. - São Paulo, 2017.  
107 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - Filosofia. 2. Arte - Análise. 3. Paisagem I. Khouri,  
Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.  
III. Título.

CDD 700.1



### **Agradecimentos:**

Agradeço, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Omar Khouri, por ter acolhido, orientado e incentivado minha pesquisa, apesar de minha reduzida experiência acadêmica. Ao apoio dos amigos artistas e intensa troca de ideias e referências, Deyson Gilbert, Maurício Cardoso e Rafael Lemos. A meus pais, Maria Eugenia Valdivieso e Antonio Ponce, pelo imenso apoio em todos os sentidos. A minha companheira de todas as horas, Ofélia Lott. Agradeço às esferas mais elevadas a abertura de caminhos.

## Sumário

Resumo.....	9
Apresentação.....	11
Capítulo 1: Fragmentos sobre o entreplano .....	20
Capítulo 2: Cidades sobrepostas .....	38
Capítulo 3: Expansões .....	72
Bibliografia.....	97
Índice de imagens dos trabalhos.....	103
Índice de outras imagens.....	105

## Resumo

O presente texto reúne uma série de fragmentos que buscam mapear a “margem” do trabalho de arte, por meio de digressões que se estendem em torno e a partir de um conjunto recente de trabalhos. Tais comentários marginais, por outro lado, definem os epicentros a partir dos quais os processos e o imaginário poético de tais trabalhos se dinamizam, gerando um ciclo em que epicentro e margem coincidem.

## Resumen

El presente texto reúne una serie de fragmentos que buscan mapear el “margen” de la obra de arte, por medio de digresiones que se extienden al rededor y a partir de un conjunto reciente de obras. Estos comentarios marginales definen, por otro lado, los epicentros desde los cuales los procesos e imaginario poético de dichas obras se dinamizan, generando un ciclo en el cual epicentro y margen coinciden.

## Abstract

The present text gathers a series of fragments, that aim to map the “margins” of the work of art, through digressions that extent from and around a recent set of works. That marginal comments define, on the other hand, the epicenter from where the processes and poetic imagery of the cited works are set in motion, generating a cycle in which epicenter and margin are coincident.

## Apresentação



Este é o final.

Sentado, imóvel, enxergo através da tela do computador e agradeço o fato de que meu esforço para cristalizar as ideias, não tenha chegado a me petrificar.

Em pensamento, tentei penetrar um fluxo caudaloso, que me excede muitas vezes em volume. Agarro-me ao que se mantém à tona neste fluxo, e busco, aos poucos, constituir um território temporariamente firme. Vi isto num livro: A ilustração de lenhadores que transportam grandes troncos na corrente dos rios. A solidez do território em que se pisa; de fato é uma ilusão. A realidade é fluxo. Esta é uma viagem em espírito.

Deixo para trás a busca pelo terreno sólido da coerência. De agora em diante, ando sobre troncos flutuantes num fluxo caudaloso e o perigo da queda e do mergulho não me assustam. A cada salto, piso novamente sobre o que – instável – se mantém à tona; mas sei que superfície e a profundidade são parte da mesma experiência. Não há mais limites.

Mais que a defesa de argumentos logicamente concatenados, este texto é o registro do esforço interno de mapeamento dos territórios a partir dos quais meu trabalho emerge e dos territórios que ele define: seus epicentros e suas margens. E a sequência de agenciamentos – talvez um tanto frágeis e improváveis – que tento propor para tal mapeamento, foi se formando durante o próprio processo. Os fragmentos que seguem, precariamente insulares, buscam se constituir como solo firme para o intelecto que, insuflado pelas incertezas da queda e do mergulho, busca abarcar o território da experiência.

O texto desta dissertação tece seu sentido nos meandros. Mais que uma declaração assertiva, busca definir contornos e clarificar os objetos, na relação. Ele se configura como um fluxo que corre em conjunção

àquele das sutis narrativas, que se formam entre imagem e imagem. Ambos os fluxos povoam seus mútuos interstícios. Aproximo-me, desta forma – por meio da experiência de agenciar imagens e ideias sobre o mesmo plano dissertivo, numa tessitura de fragmentos – de uma possibilidade de registro das efemérides que acredito estarem presentes no tipo de agenciamentos que venho tentando estabelecer em minha prática artística.

As imagens de obras, presentes no corpo do texto, fazem parte de um conjunto de trabalhos recente, que se configura mais como um organismo de relações no espaço, do que uma série de trabalhos únicos. Ao compartilhar seu ambiente, me encontro diante de um só trabalho, um *dinamograma* composto de diversos objetos e, simultaneamente me movo entre agenciamentos mais localizados, até chegar ao trabalho único com suas relações intrínsecas.

Cada objeto, em sua sístole, faz resistência ao olhar e na diástole o engole. O objeto, então, se torna vazio. O vazio é uma pergunta que nos olha em silêncio. Este silêncio e este olhar tensionam o espaço em torno de formas variadas. A obra de arte é, então, a resposta a perguntas que não saberíamos formular. Vejo estes trabalhos como fragmentos que tem o caráter do exercício, do ensaio e se completam mutuamente, como sílabas num discurso. É a partir de seu entreplano permeável, de vazios e densidades; no encontro de olhares, ou para além dele, que se tecem as diferentes tentativas de reflexão contidas neste texto.

Durante um debate em Folkwang, Essen, em 1972 – ao ser interpelado por um ouvinte que grita: “O senhor fala de deus e do mundo, só não fala de Arte” –, Joseph Beuys responde: “Mas deus e o mundo é a Arte”. A discussão sobre arte não nos leva a explicar a arte, mas nos leva sempre a digressões sobre outras coisas, da mesma maneira que são as ‘outras coisas’ – e não a própria arte – que atuam como motor para a sua realização. A arte é apenas uma interface, cujo real objeto se situa sempre além. Os assuntos que a margeiam a definem como epicentro discursivo, ao mesmo tempo em que atuam como

epicentros dinamizadores de seu devir. Epicentro e margem são assim, uma e a mesma coisa.

Falar sobre aquilo que orbita em torno do trabalho de arte, suas supostas razões de ser, o território em que acontecem, as constelações filosóficas, históricas ou políticas que o emolduram ou legitimam, pode ser um subterfúgio para não se confrontar com a grande dificuldade de falar diretamente de algo cujas implicações e significados a linguagem lógico-verbal não consegue dominar. O possível discurso do trabalho de arte – discurso que se consolida no momento em que complexos universos estéticos, vivenciais, poéticos e imaginários encontram expressão por intermédio de um meio artístico, e que reverbera ao longo do tempo de duração do trabalho “finalizado” – não é um discurso próprio da linguagem lógico-verbal. E o epicentro gerador de elementos discursivos para uma crítica ou comentário sobre arte é o choque entre esta linguagem e o abismo de conteúdos que se estende para além de sua esfera de domínio.

Em seu ensaio sobre os precursores de Kafka, Borges propõe, como texto precursor de *O Castelo*, o *Paradoxo de Zenão contra o movimento. Um móvel que está em A (afirma Aristóteles) não poderá alcançar o ponto B, porque antes deverá percorrer a metade do caminho entre os dois e antes a metade da metade e antes, a metade da metade da metade e assim até o infinito* (BORGES, 2007, p. 127). Este paradoxo ilustra a condição do ser humano ao tentar abarcar o mundo com a linguagem. Nunca conseguiremos chegar ao cerne das questões, no que diz respeito à condição das coisas no mundo. A linguagem das coisas (suposto princípio sintético que subjaz sua presença/existência), apesar de totalmente revelada e nítida em sua presença, é intraduzível em palavras. Mas, justamente esta ação de tentar cindir o átomo com um facão, é que lapida e constrói toda a nossa riqueza expressiva.

No entanto, esta aparente incapacidade em ser objetivo diante da arte, pode não ser um defeito de



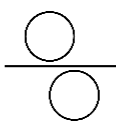
quem se dedica, mesmo que por curto tempo, a escrever sobre o assunto. Talvez não haja subterfúgio, mas a impossibilidade de cristalizar como conceito o tipo de pensamento que mostra seu germe na totalidade mutável da arte ou, por outro lado, talvez seja a própria arte um estágio da evolução de estruturas de pensamento ainda desconhecidas. As formas que consolida, assim como os processos pelos quais se constitui, seriam assim, apenas etapas preparatórias para este salto epistêmico.

*Não existe vazio, tudo é habitado; nós somos, cada um de nós, o local de passagem e tecitura de uma quantidade de afetos, de linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele nos atravessa. O que nós habitamos nos habita. O que nos cerca, nos constitui. Nós não nos pertencemos. Nós estamos, agora e sempre, disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos.*

(INVISÍVEL, 2016, p. 62)

## 1. Fragmentos sobre o entreplano





A cidade de *Valdrada*, descrita pelo personagem Marco Polo, em *As Cidades Invisíveis* (CALVINO, 1990, p. 53), situa-se às margens da superfície especular de um lago. Construída de tal maneira, que *cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho (...) não somente as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago, mas também o interior das salas com os tetos e pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários* (Ibid.) se refletem de cabeça para baixo na superfície tranquila de suas águas. Este plano espelhado, para além de cuja superfície se congelam ações e eventos, parece ter o estranho poder de eternizar o efêmero. A ação que ali passa a existir, adquire o status de símbolo, se descola do tempo e vive numa espécie de suspensão, adquirindo *a especial dignidade das imagens* (Ibid.). Desta forma, mais que os atos que de fato se consolidam na vida concreta da cidade, o que importa são os atos de suas imagens límpidas e frias no espelho.

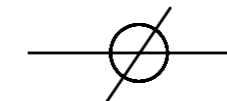
Uma peculiar metafísica deriva desta imagem do lago que, plasmada por ações meramente humanas, adquire o caráter inalcançável do mundo das ideias perfeitas. Nem tudo o que parece valer acima do espelho, resiste a si próprio refletido no espelho, de forma que os habitantes, em suas ações, nunca podem se abandonar ao automatismo. A imagem especular projetada é que direciona todas as suas atividades.

O protagonismo que movimenta esta dinâmica nunca chega a se definir. Se por um lado, são os próprios habitantes da cidade que geram e alimentam este entreplano especular, congelando esta espécie de autoimagem mitificada, por outro, são os espectros do lago que determinam as ações dos habitantes da cidade. Desta forma, causa e efeito se confundem, trocando por vezes o protagonismo, ou mesmo indo



*Cruz-dobra*, 2017  
Dobradura e tinta nankim sobre papel  
jornal  
45x41 cm

além desta dicotomia, configurando uma comunhão de causa e efeito. *As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem nunca se amar* (Ibid, p 54).



Em *Da Superioridade da Literatura Anglo-Americana*, Deleuze traz uma citação da obra *Estudo da História*, de Arnold J. Toynbee:

*Os nômades, no sentido estrito, no sentido geográfico, não são migrantes nem viajantes, e sim, ao contrário, os que não se movem, os que se agarram à estepe, imóveis a grandes passos, seguindo uma linha de fuga no mesmo lugar, eles, os maiores inventores de armas novas.* (DELEUZE, 1998, p. 31)

A linha de fuga. Simultaneamente imagem, impulso e ação. Uma “imobilidade a grandes passos” não implica numa fuga inerte da realidade por meio da criação de fantasias, ou na projeção abstrata de constructos metafísicos. Ela poderia ser figurativamente concebida como uma linha que se define na intensidade do encontro entre um mundo interior e um mundo exterior no cerne mesmo da realidade presente, linha ou brecha infimamente estreita e infinitamente profunda, plano-lâmina cindindo prismaticamente a experiência espaço-temporal. Abismo de velocidades compartilhadas.

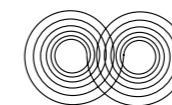
O nômade não segue só, pela linha de fuga. Ele a compartilha com a estepe. Estepe e nômade, ao adentrarem a linha de fuga, se interdiluem, se interpenetram, mutacionando-se: Quando o nômade se torna estepe, está já é vento, quando ele se torna vento, ela já se tornou luz, quando ele se torna luz, ela



Moebius, 2016  
Fita metálica, pedra de concreto e  
miniatura  
50x29x150 cm

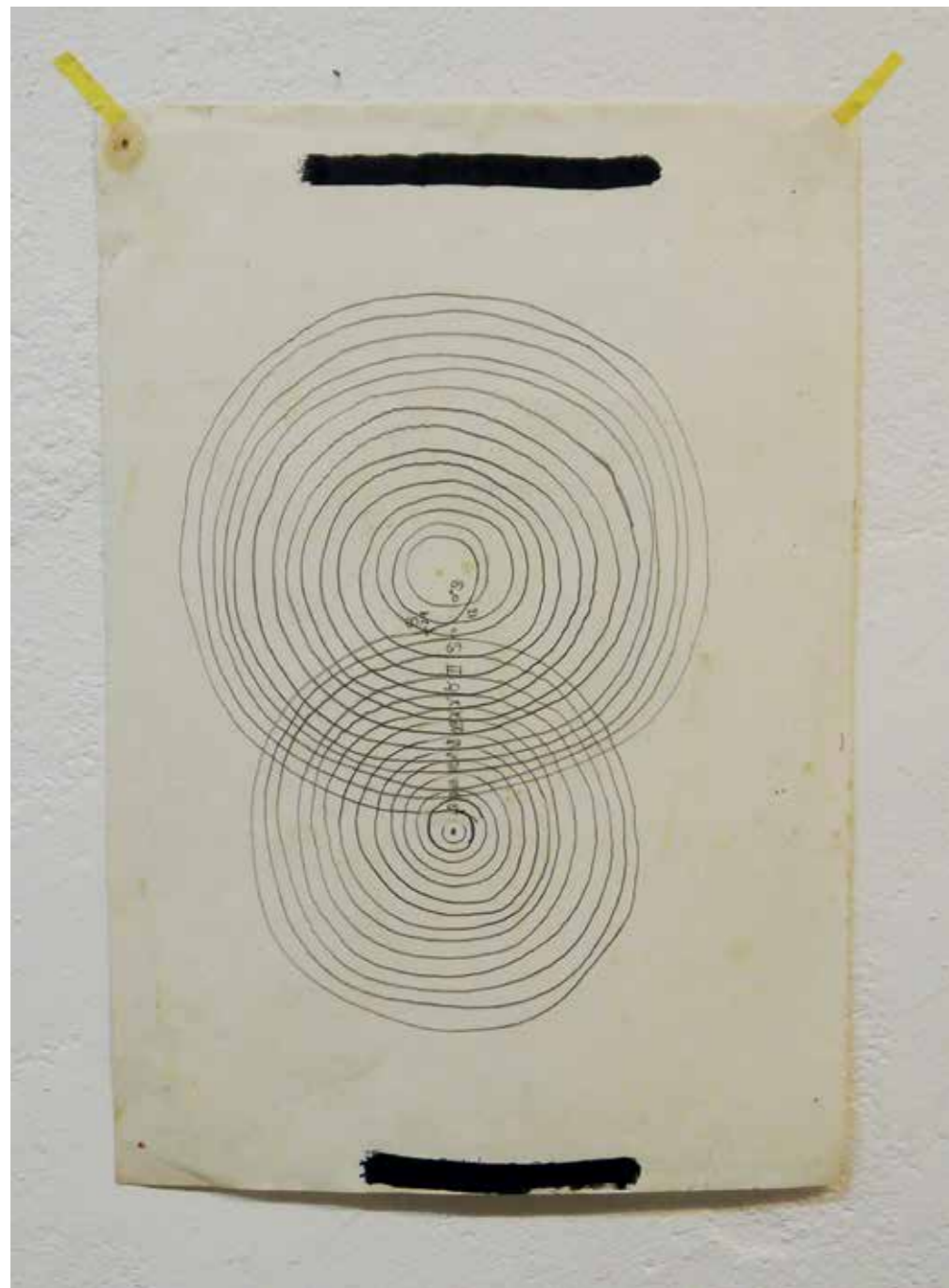
já é sol, calor, miríade de sensações e estados de experiência que criam um mundo.

A consolidação deste mundo, portanto, se dá quando nômade e estepe se fundem. Quando um cruzamento de olhares se torna um só olhar. A estepe “vê” o nômade, na mesma medida em que o nômade vê a estepe; o nômade cria a estepe na mesma medida em que a estepe cria o nômade; a estepe fala a linguagem do nômade na mesma medida em que este fala a linguagem da estepe. E quem enuncia esta fala não é nem o nômade nem a estepe, mas o entreplano vivo de sua simbiose. Esta simbiose – espécie de estado de consciência, ou inteligência, plano sobre o qual só pode haver uma coisa: a experimentação-vida.



A *Nona Conferência sobre Cosmogonia*, realizada por Rudolf Steiner em Paris, no ano de 1906, traz uma descrição fenomenológica do mundo astral, do ponto de vista das influências e impactos que este mundo exerce sobre o desenvolvimento humano, no contexto de uma longa evolução cósmica. Para fazer jus à precisão da descrição contida no texto – da qual somente um aspecto será posto em foco aqui – é preciso esclarecer, em primeiro lugar, que o chamado mundo astral não é um lugar, mas um estado (*Zustand*), no qual nos encontramos imersos, sem no entanto conseguir propriamente percebê-lo, defini-lo ou delimitá-lo enquanto tal, da forma como conseguimos perceber, definir e delimitar os diferentes estados do mundo físico. Como num ininterrupto mergulho, tateamos na escuridão de seus fluxos, intuindo seus volumes ao sentir o ondular, às vezes suave, às vezes violento, de suas pulsões. Característico (e este é o aspecto que gostaria de salientar aqui), é que tudo ali se desenrola em sentido inverso ao que percebemos pela nossa organização sensorial física. No sentido mais literal, cada detalhe





Hórus, 2008  
Grafite e marcador sobre papel  
31,5x22 cm

ali percebido, se revela como o exato espelhamento espacio-temporal de nossa percepção habitual. Isto significa que este espelhamento não ocorre apenas no nível visual (o número 365 se leria como 563), mas também cada evento, em seus mais mínimos detalhes, se desencadeia na sequência inversa, ou de trás para frente: As consequências de um ato ou fenômeno são percebidas antes das causas. Corpo caído, voo no vazio, salto. Montanha de escombros, fragmentação de um grande constructo, explosão, vazio silencioso de um edifício. A vida em *rewind*.

Caso nos fosse dado perceber ambos os mundos em simultaneidade, teríamos uma completa coincidência de causas e consequências. Perceberíamos, ambas, como essencialmente equivalentes, ou mesmo idênticas. Salto no vazio e corpo inerte, ruína e construção seriam percebidos como uma e a mesma coisa, princípios mutuamente imanentes e mutuamente determinantes. Resolveria-se assim, *pela via experimental, o problema teleológico que nenhuma metafísica conseguiu resolver por meio do pensamento abstrato* (STEINER, 2001, p. 61)<sup>1</sup>.



A afirmação de que *a essência linguística das coisas é sua linguagem* (BENJAMIN, 2011, p. 53) carrega a noção da existência de uma essência espiritual das coisas, que se expressaria por meio de uma linguagem específica de cada coisa (que não é a coisa em si, mas sua existência em um nível comunicante, a coisa-linguagem). Este núcleo essencial compartilha do mesmo tipo de teleologia descrita anteriormente. Em certa dimensão, o som de uma palavra, um nome, comumente algo dado após a consolidação de uma coisa como tal, seria a origem desta mesma consolidação, uma espécie de *big-bang* de cada objeto e

<sup>1</sup> "Das Hellssehen löst also auf experimentellem Wege das teleologische Problem, das keine Metaphysik durch den abstrakten Gedanken lösen konnte" (Tradução do autor).





*Cone, 2017*  
Cone de sinalização, marreta e figura de  
metal  
69,5x39x30 cm





ser vivente, estado no qual estes seriam ao mesmo tempo ideia e coisa consolidada num só e único ato sonoro.

Com um certo *delay* temporal, constato este tipo de teleologia ao observar, sob determinado ponto de vista processual, a atividade artística. O momento em que o trabalho se apresenta pronto coincide com o momento em que se descobre a causa ou o motivo pelo qual o trabalho teve início. O início do trabalho é como o pressentimento de uma resposta quando ainda não se sabe articular a pergunta. Pergunta e resposta vão se consolidando ao longo do processo e se revelam uma à outra no final.

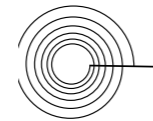
O embate artístico com o material, que caracteriza a dinâmica acima descrita, acontece em cada trabalho individualmente e define um entreplano processual onde se desenvolvem e se cristalizam certos caracteres e figuras; mas, num panorama mais amplo, é o conjunto do trabalho, na relação entre os diferentes elementos que o constituem (desenhos, pinturas, colagens, objetos e o conjunto de seus processos), que pode ser concebido como entreplano de articulação de linguagem, no qual certas conjunções, pontuais em cada trabalho, ganham um fluxo transitivo de significados na constelação de relações que os diferentes trabalhos estabelecem entre si. O plano assim descrito define, em suas mutações, o terreno sobre o qual o trabalho configura, em rastros circulares, uma linguagem singularmente articulada. O artista, como o nômade, também vive uma “imobilidade a grandes passos”, transitando numa linha de fuga sedimentada em diversas camadas de tautologias, sem que nenhuma delas diga a mesma coisa da mesma maneira. Os casos, nos quais o tipo de sincronicidade descrita acima (nominalmente, aquela em que os princípios se revelam nos fins) pôde ocorrer de forma mais nítida, se tornam paradigmáticos por trazerem à tona processualmente certas conjunções formais e simbólicas que se repetem em outros trabalhos, tornando possível agenciá-los fora da lógica de “série”. Elementos que reemergem em trabalhos de diferentes épocas, ou em diferentes contextos materiais e processuais, vão alinhavando um plano simbólico que não se circunscreve a um trabalho ou outro,



*Ponto e vírgula*, 2016  
Graveto e tecla de máquina de escrever  
19x45x13 cm

mas se ativa na relação entre eles, abrindo assim também a possibilidade de pensá-los em relação a elementos do âmbito coletivo, nos quais tais figuras também se revelam.

Tais trabalhos, em seu conjunto denotam um percurso ou delimitam e abrem um espaço de agenciamentos. No percurso, o que se desenvolve são relações formais ou simbólicas por intermédio de elementos que encontram expressão em vários trabalhos, criando uma espécie de identidade comum. Por meio do agenciamento, estes símbolos e formas se articulam dinamicamente no entreplano aberto do “E”, prismatizando não somente as possibilidades de percurso, mas as maneiras como forma e símbolo entram em ação, dinamizados em caminhos que se bifurcam ao infinito.



*A palavra como denominação é originalmente apenas predicado de um sujeito desconhecido*<sup>2</sup> (GOMBRICH, 2012, p. 64). Esta anotação, feita por Aby Warburg em 11 de dezembro de 1886, alude de forma enigmática à formação dos rudimentos da linguagem no ser humano primitivo que, ao reagir às impressões do mundo, cria imagens de suas causas (imaginando). Esta forma de apreensão imediata do mundo por meio do organismo sensorial, e a expressão-reflexo instintivo que a segue, se situa no polo oposto à postura do cientista, que lida com signos convencionados e, totalmente consciente de seu caráter arbitrário, vivencia o mundo intermediado por conceitos. No longo decurso entre estes dois tempos, o enfraquecimento das impressões sensoriais foi um fenômeno simultâneo e proporcional ao desenvolvimento e paulatino domínio do pensamento lógico<sup>3</sup>. A tensão entre o impulso para

<sup>2</sup> “Das Wort als Bezeichnung ist ursprünglich nur Prädikat eines unbekanntes Subjektes” (Tradução do autor).

<sup>3</sup> Autores contemporâneos a Warburg, como Hermann Usener ou Karl Lamprecht, buscaram, cada um à sua maneira, definir o espírito como uma “Tábula Rasa”, preenchido pelas impressões do corpo sensorial, a partir de cujos resíduos elabora

uma orientação espácio-temporal consciente e a submissão cega a influências incontroláveis, define o *zwischenraum*<sup>4</sup>, no qual se cumpre *o incessante labor simbólico da memória social* (AGAMBEN, 2015, p.127).

Tal entreplano, no entanto, não configura uma temporalidade homogênea e estavelmente direcionada, uma linha evolutiva retilínea na qual os progressos constantes de novos presentes se sobrepõem a um acúmulo de passados inertes. A consciência objetiva, a lógica e o esclarecimento com seu impulso unificador, não extinguem a sobrevivência fragmentária da magia, do mito e mesmo da animalidade. No contratempo do *zeitgeist*, o pulso do *nachleben*, a sobrevivência (como uma vida após a morte de imagens e ritos cotidianos), eterno retorno de pedaços soltos de tempos passados indica uma brecha, um ponto de fuga ou vazamento, imperceptível sismo e fissura nas camadas do tempo e da história, pela qual a temporalidade aparentemente programada e controlada das agendas contemporâneas é inundada por fantasmas.

Vagamos, constantemente à beira de abismos temporais que fogem à nossa percepção. Tal sobrevida oculta não retorna como a repetição de um signo ou símbolo, transmissor de uma mensagem. Ela não reflete o eco de um antigo conhecimento, inteligência humana que retorna renovada. Os fantasmas sobreviventes retornam ciclicamente, em seus tempos descontínuos, metamorfoseados pela ação da própria força mnêmica, como a onda de choque de um trauma indelével da existência, eco do *pathos* caótico e anacrônico, reflexo de uma energia volitiva cega e irrefreável que altera o sentido das coisas, assim que se apropria delas.

O artista (a exemplo do historiador), muito além de ser o narrador dos fenômenos visíveis, é quem

uma memória e uma dinâmica de associações, uma vida do espírito, que pode corresponder ou não ao mundo exterior. Este simples sistema deveria, segundo estes teóricos precursores de Warburg, dar conta de sistematizar e explicar não somente a evolução de religião, cultura e arte, mas a própria saída do ser humano da barbárie em direção à civilização.

<sup>4</sup> Tomei a liberdade de traduzir este termo utilizado por Warburg como entreplano, apesar de traduções precedentes que o designam como intervalo.



*Círculo hermenêutico*, 2017  
dobradura e fita adesiva sobre saco de  
ráfia  
73,5x85 cm

inscreve e transmite os fenômenos invisíveis que se articulam por debaixo do solo comum. Arqueólogo deste entreplano de tempos descontínuos registra as mutações destes restos sobreviventes que reemergem impercebidos nas fissuras da história, cantando seu devir com vozes espectrais.

## 2. Cidades sobrepostas



*O inusitado*

*Cerca de sete anos. Meu pai começou a me levar para ronda das matas, a cavalo. Um desfiladeiro. Noite. Envoltos na neblina. Nem via meu pai. Uma vereda estreitíssima. Meu pai provavelmente empurrou com a manga um ramo de roseira-brava. O ramo cravou os espinhos em minhas faces. Soltando pequenos gritos, vou tirando os espinhos. De repente, desaparecem a dor e o nevoeiro. Na neblina que se dispersou sob os nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado.*

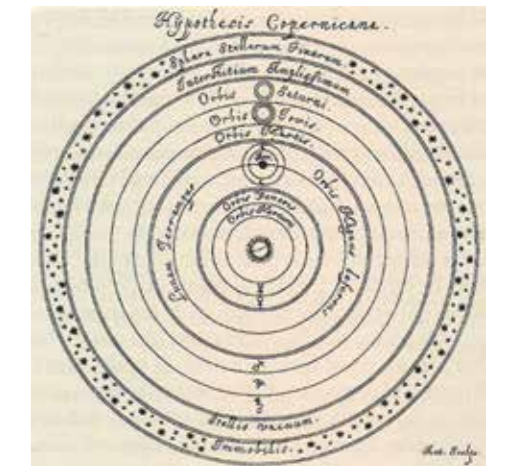
(MAIAKOVSKI, 2003, p. 31)



A primeira publicação impressa de *O Casamento Alquímico de Christian Rosenkreutz Anno 1459*<sup>5</sup>, foi feita por Lazare Zetzner<sup>6</sup>, em Estrasburgo, no ano de 1616. O texto já circulava como manuscrito antes desta data, tendo sido escrito entre 1603 e 1605 pelo jovem Johannes Valentinus Andréä, *um teólogo alemão que a princípios do século XVII descreveu a sociedade imaginária da Rosa-Cruz – que outros logo fundaram, a imitação do prefigurado por ele* ( BORGES, 1986, p. 16).

<sup>5</sup> Obra na qual são narradas, na forma de um romance alquímico ou simbólico, as experiências iniciáticas de Cristian Rosenkreutz, que levaram finalmente à fundação da escola ocultista rosacruciana.

<sup>6</sup> Lazare Zetzner (1551-1616), editor e impressor alemão, conhecido por editar o *Theatrum Chemicum*, uma coleção de escritos alquímicos. Editou, também, obras de Paracelso, Galeno e, entre outras, as obras de Johann Valentin Andréä.





3 planetas, 2016  
Colagem  
19x37 cm

Na narrativa de Jorge Luis Borges a respeito da sociedade criadora de Uqbar, do planeta Tlön e da enciclopédia Orbis Tertius, Andreä é citado como autor de um dos livros nunca encontrados sobre dito país fictício: *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* (Ibid.). Andreä representa a si mesmo na ficção e Borges – traçando um irônico círculo vicioso – faz com que ele “repita” a história, ao descrever um país imaginário que outros – alguns séculos depois – irão fundar, à imitação do prefigurado por ele.

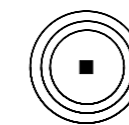
Do esforço de uma sociedade secreta por inventar um país (Andreä era um membro desta sociedade, assim como George Berkeley), sobraram apenas poucos fragmentos – uma sumária descrição do país fictício Uqbar. Após dois séculos de perseguições (tudo havia começado no princípio do século XVII), o impulso seguiu vivo, como um minúsculo furo na realidade pelo qual um mundo imaginado invadiria este mundo e se deitaria sobre ele.

O planeta desconhecido Tlön, derivação colossal de Uqbar, arquitetado a partir de 1824 por *uma dispersa dinastia de solitários* (Ibid., p. 34) ao redor do mundo, *com suas arquiteturas e seus baralhos, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e sua metafísica* (Ibid, p. 18), é um constructo intelectual de tal beleza e simetria monumental que, ao ser revelado, fez com que a realidade imediatamente cedesse. *Mas como não se submeter à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: leis desumanas – que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens* (Ibid., p. 34).





N, 2017  
Marcador permanente, spray e colagem  
sobre papel carbono  
84x46 cm

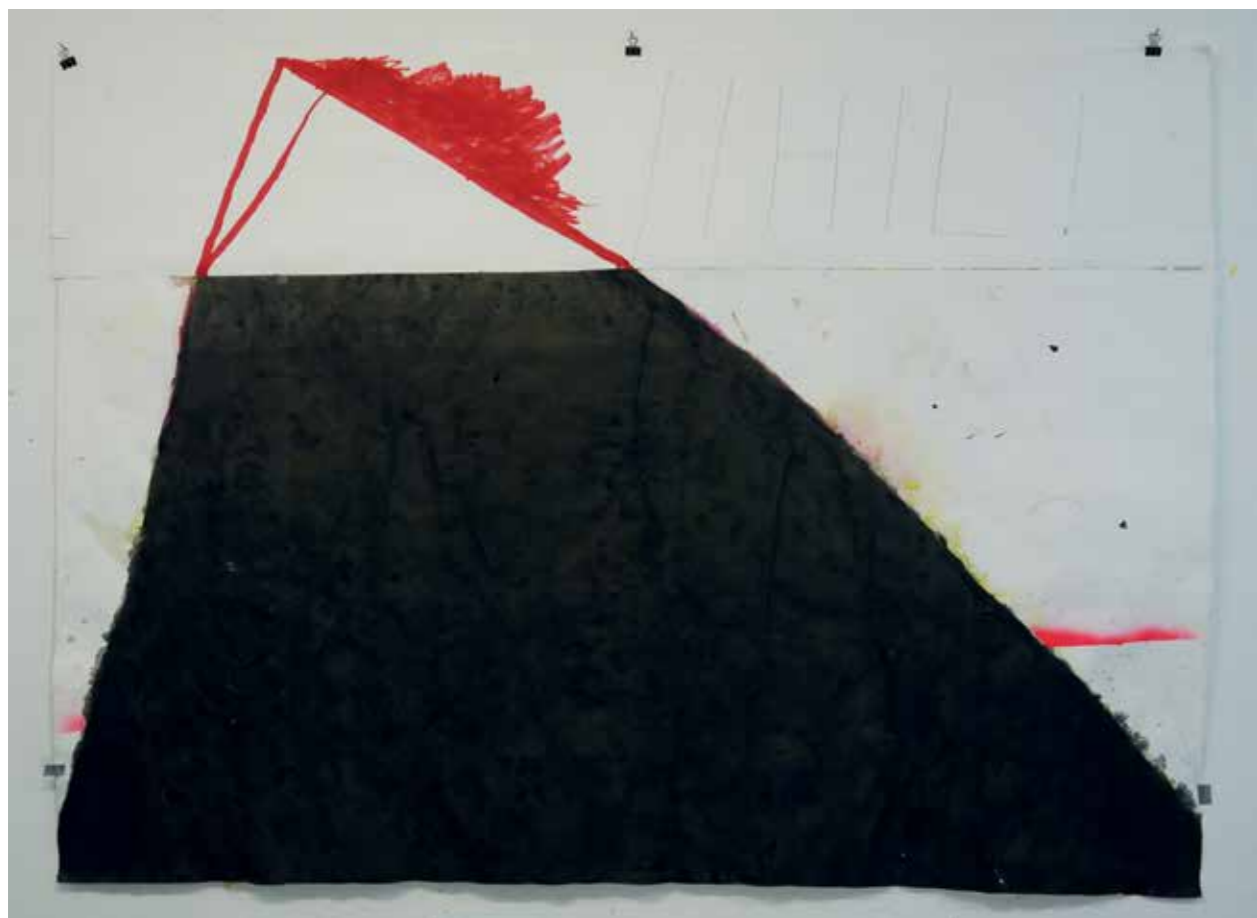


Se as palavras “cidade” e “civilização” compartilham a mesma raiz etimológica, podemos dizer que os complexos simbólicos que formam a civilização (a cultura, os hábitos, a religião, as ciências, as artes e todo o complexo coletivo de vida anímica e intelectual nos quais o indivíduo se insere, com sua subjetividade) e os recursos materiais e técnicos que formam as cidades (acolhendo e estruturando materialmente o desenvolvimento e a efetivação de tal universo simbólico no campo social) se engendram mutuamente em ciclos de causa e efeito. Difícil, na intrincada trama histórica, determinar se a esfera de evolução espiritual determina a esfera de realização material, ou se, inversamente, é a esfera material quem define os limites para o desenvolvimento sensível e intelectual. Tendo a ceder à possibilidade de que ambos sejam finalmente faces da mesma moeda, emergindo ora como ideia, ora como técnica.

Há evidências de que, nas civilizações pré-incaicas da antiga região de Quito (os *Shiris* ou *Shillis* e os *Quitu-Caras*), hoje conhecida como região dos Andes Equatoriais, menires, pirâmides e discos líticos eram construções utilizadas para uma precisa observação dos movimentos dos astros, marcação de solstícios e equinócios e medição do tempo em ciclos precisos. Tais construções, em seu conjunto chamadas *huacas*<sup>7</sup>, uniam, como construções destinadas ao culto, à ciência, à defesa e à comunicação, toda a concepção de mundo de tais povos, determinada em todos os seus aspectos pela veneração do Sol e da Lua como divindades.

<sup>7</sup> Por definição, *huaca* é um termo quéchua (grupo de dialetos ancestral unificador das populações andinas) para definir um local sagrado. Pelo fato de, na época pré-colombina, não existir diferenças entre as autoridades administrativas e as religiosas, *huacas* são todo o patrimônio monumental e arquitetônico pré-colombino como templos, centros administrativos, fortalezas, cemitérios, etc.





*Nihil*, 2016  
Têmpera, spray, marcador, lápis e  
colagem sobre papel  
109x150 cm



*Proposição 1*, 2016  
Dobradura e fita adesiva sobre saco de  
ráfia  
56x86 cm





O posicionamento de cada uma destas construções, tanto em relação à geografia local (cuja configuração montanhosa propicia a medição precisa do posicionamento dos astros e planetas), quanto às coordenadas celestes, formava uma complexa rede de pontos espalhados com precisão ao longo de imensas extensões territoriais. Servindo simultaneamente como locais de observação astronômica, de culto e de comunicação estratégica, eram o epicentro estruturante da cultura Quitu, a partir de onde se ocupava e se dava sentido ao espaço geográfico, em conjunção com a rotação das órbitas planetárias, numa cosmologia em devir.

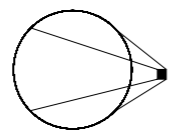
Para os Incas, à época já um poderoso império, o Sol era o principal de seus Apus (divindades) e expandir seus territórios até a linha equinocial, *significava alcançar o assento do sol, o assento de seu deus Inti* (COBO, 2012, p. 48). A chegada dos cuzquenhos a Quitu, após uma campanha militar que se estendeu durante décadas, modificou a cidade e sua arquitetura. A corte e toda a administração do império inca foi para ali transferida. O centro cerimonial Shilli, se transformou no que antigos cronistas chamaram de “o outro Cuzco”. Os Incas trouxeram as construções em pedra que, em monumentalidade se sobrepuseram às construções do povo nativo, mantendo porém suas funções, visto que suas culturas e práticas eram bastante próximas.

Seguir o movimento do Sol foi uma expressão religiosa imperial inca, que os espanhóis tentaram suprimir. Em 1570, o concílio de Quito decretou a ordem de *colocar cruces nas muitas huacas e adoratórios que mandamos destruir* (COBO, 2012, p. 158). Antes disso, em 1543, o cabildo espanhol já havia ordenado que fossem derrubadas todas as construções antigas, com o que foi apagada grande parte dos resquícios da ciência astronômica e das práticas religiosas dos povos nativos. Ao Sol e à Lua, se sobrepuseram a cruz e a virgem. No entanto, as pedras e fundações das construções indígenas foram utilizadas para a construção da cidade branca e as igrejas cristãs da Quito colonial – numa sobreposição simbólica da





mais fina complexidade – seguem posicionadas sobre os eixos astronomicamente estabelecidos pela civilização solar dos quitus.



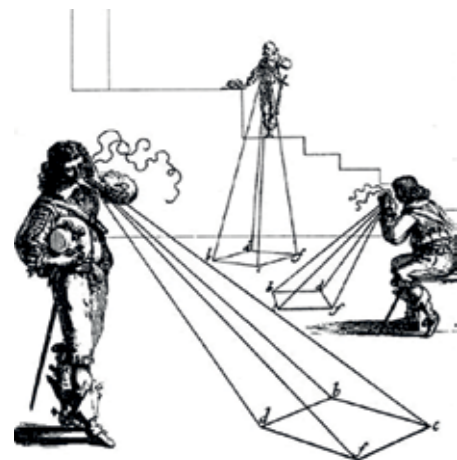
A organização do espaço na qual estamos inseridos atualmente – mensurável, constante e homogênea – não foi desde sempre um dado a priori. A perspectiva plana, *sistema por intermédio do qual a impressão visual subjetiva foi racionalizada a tal ponto, que podia servir de fundamento para a construção de um mundo empírico solidamente fundado e, num sentido totalmente moderno, “infinito”* (PANOFSKY, 1973, p. 49), se consolidou somente durante o período que chamamos de renascimento.

A síntese da representação do espaço, capaz de criar na obra de arte pictórica a impressão de uma janela que, negando sua condição de superfície plana, se abre para que através dela olhemos para o que está ali contido como espacialidade ou espaço projetado, é uma conquista que levou séculos e tem seu desenvolvimento paralelo na filosofia e nas ciências exatas, visto que a concepção de espaço em si, foi se mutacionando ao longo desta evolução, na qual a consciência do espaço, de subjetiva passa a ser objetiva, de intuída, passa a ser construída.

O espaço racionalizado se estende, conforme o concebemos hoje, infinito, constante e homogêneo, em altura, largura e profundidade; vetores neutros que abarcam ou abrigam objetos, seres e o espaço entre eles num continuum unificado. Podemos tomar como um exemplo para tal modelo de espaço neutro e mensurável, a interface de qualquer programa de CAD (*Computer Aided Design*), cuja retícula vetorial assume qualquer angulo de projeção e de visão, sempre dentro desta unidade espacial unificadora. Inserindo neste sistema de vetores a altura, largura e profundidade de qualquer objeto ou



Vulcão, 2016  
Nanquim, spray e colagem sobre papel  
79x109 cm



elemento espacial, obtemos sua projeção sob os mais diversos ângulos de perspectiva. Aceitamos tal representação de espaço como condizente, em elevado grau, com a nossa atual percepção de mundo. Desta maneira, se compararmos uma maquete computadorizada com a experiência visual que temos na cidade, notamos uma grande proximidade entre as duas.

No entanto, para compreender o significado desta “conquista” do espaço, devemos em primeiro lugar, considerar as prerrogativas que sustentam a perspectiva plana. Para garantir a construção de *um espaço totalmente racional, isto é, infinito, constante e homogêneo, a “perspectiva central” pressupõe duas hipóteses fundamentais: primeiro, que enxergamos com um único olho, imóvel e, segundo, que a intersecção da pirâmide visual dever ser considerada uma reprodução adequada de nossa imagem visual* (PANOFSKI, 1973, p. 8).

Ambos os pressupostos (assim como o fato da projeção da imagem no nível físico ocorrer, no olho, sobre uma superfície côncava e não plana) significam uma ousada abstração da realidade efetivamente vivenciada, se considerarmos como realidade, aquilo que de fato conseguimos apreender, com dois olhos em movimento, numa experiência visual “psicofisiológica”. Para a percepção imediata, não racionalizada matematicamente, não só as direções espaciais não compartilham o mesmo valor neutro (a frente é qualitativamente diferente de atrás, esquerda de direita, acima de abaixo, etc.), mas os corpos sólidos também não são regidos por uma mesma lei de relação entre si e com o espaço vazio entre eles, que se tensiona de maneiras diversas e constantemente variáveis.



*A percepção desconhece o conceito de infinito, se encontra unida desde o início a determinados limites da faculdade perceptiva, e ao mesmo tempo a um campo limitado e definido do espaço. E posto que não se pode falar de uma infinitude do espaço perceptivo, também não se pode falar de sua homogeneidade (...). O espaço homogêneo nunca é o espaço dado, mas o espaço construído,*



*Na noite do luto da natureza, 2016*  
Colagem, têmpera e grafite sobre papel  
64x45 cm

de modo que o conceito geométrico de homogeneidade pode ser expresso no seguinte postulado:  
a partir de todos os pontos do espaço é possível criar construções iguais em todas as direções. No espaço da percepção imediata não existe identidade rigorosa de lugar e direção, mas cada lugar possui sua peculiaridade e valor próprio <sup>8</sup> (PANOFSKI, 1973, p. 10).



A retícula ciclópica, do espaço unificado pela perspectiva exata, sobreposta, como interface decodificadora, à nossa experiência visual, torna real – pela representação – a homogeneidade que o espaço fisiológico desconhece, transformando assim o espaço psicofisiológico em espaço matemático. A forma como nos adaptamos a ela, mostra como, entre a imagem de fato captada pelo olho e aquela percebida como experiência, acontece um processo de equalização, que evidencia um entrelaçamento entre visão e cosmovisão.<sup>9</sup> A forma como percebemos o espaço se mostra diretamente ligada à forma como o representamos, imaginamos ou conceitualizamos e tal processo ocorre em via de mão dupla. A cidade, como *medium* de percepção cognitivo-sensorial – isto é, estético -<sup>10</sup> é espelho da cosmovisão de sua época e a projeta, nas diferentes formas de “urbanismo”. A perspectiva como forma simbólica, ao conquistar o ponto de fuga único, alia infinito e individualidade observadora num mesmo plano. Se ela, por um lado, *parece reduzir o divino a um mero conteúdo da consciência humana* (PANOFSKY, 1976, p. 56) ao racionalizar o espaço, esvaziando-o de toda a sua heterogeneidade, eleva simultaneamente *a consciência humana a um receptáculo do divino* (Ibid.). No encontro das linhas de fuga, o ser humano

<sup>8</sup> Citação textual de trecho da *Filosofia das formas simbólicas II* (o pensamento místico) de Ernst Cassirer, presente como nota na obra de Panofsky.

<sup>9</sup> Importante considerar, neste ponto, que a percepção imediata do espaço não se dá somente pela visualidade, mas também pelo tato e pela audição.

<sup>10</sup> Para compreender a estética como forma de percepção cognitivo-sensorial, se torna necessário retomar uma análise etimológica do significado desta palavra: *Aisthítkos*. A palavra grega que designa aquilo que é “perceptível pelo sentir”, é a experiência de percepção sensorial. Segundo Susan Buck-Morss, no ensaio *Aesthetics and anaesthetics* (BUCK-MORSS, 1992) esta experiência estética, que em sua origem, se relaciona diretamente com a realidade, é uma forma ativa de cognição e tem como via de realização o toque, a visão, a audição o olfato e o paladar, num encontro pré-linguístico entre a mente e o mundo.

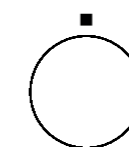


*Alvo*, 2017  
Pneus, vara metálica, lança de portão e  
martetele de piano  
95x220x70cm



Cisão, 2016  
colagem  
25x45 cm

moderno e depois o habitante da metrópole, olha no olho do que um dia foi um infinito imperscrutado.

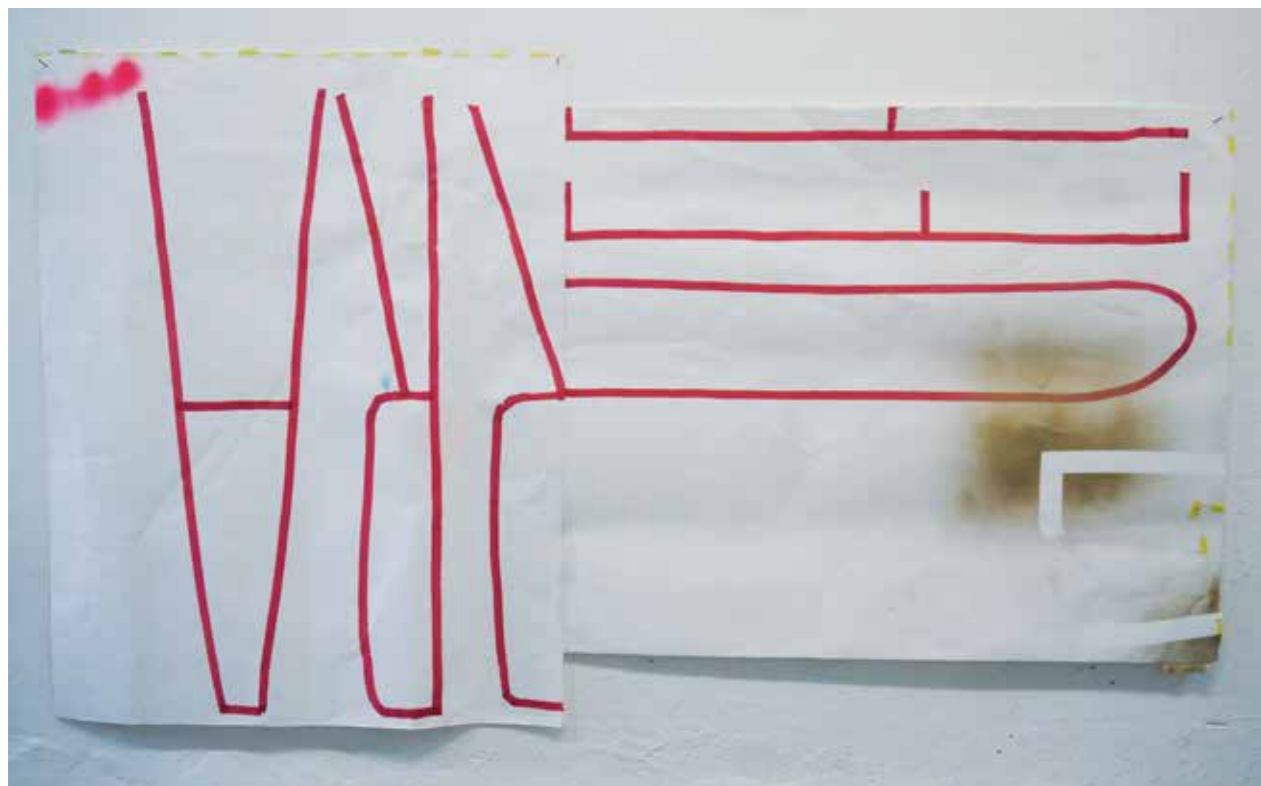


Nas projeções ficcionais de um futuro próximo, o aumento da verticalização das cidades traz a probabilidade de que o paradigma da mais absoluta concretude, e referencial para a própria noção de ser e se projetar no espaço chegue a se esvanecer. Para o habitante destas cidades arranha-céus, projetadas a alturas vertiginosas, o chão, o horizonte, extensão atual de nossos passos, círculo do qual sempre somos o centro, e centro gravitacional de nossas relações espaciais, pode chegar a se tornar apenas uma miragem. Habitando então o que hoje é ainda uma abstração, viveríamos a sobreposição total e definitiva do tecnológico sobre o humano, num habitat distópico e artificial.

Os fatores que nos possibilitam conceber, projetar ou ficcionalizar esta derradeira e opressora tecnologização da vida nas cidades, expressam uma característica angústia existencial e tem início com a crescente industrialização e concomitante desaparecimento da natureza no habitat. Se a cidade não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia e do desespero teriam bem pouco sentido e não seriam – como no entanto são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana (ARGAN, 1992, p. 214). E se o organismo cultural complexo que é a cidade, se configura como ponto concreto de convergência, meio de realização e veiculação da arte como conceito de unidade cultural de uma sociedade, quando se fala em crise e morte da arte, fala-se também em crise e morte da cidade (Ibid., p 78).

No embate diário com a cidade atual, com suas arquiteturas escarpadas, por vezes abismos angustiantes, outras vezes planos de voo perfeitos, sentimos ainda o sublime. Nas vertigens e opressão do concreto,





*Guerra, 2016*  
Marcador e spray sobre papel  
94x166 cm



*ARQ, 2017*  
Colagem  
74x72 cm



do vidro e do ferro – subjugada pela técnica humana – a potência da natureza ainda ecoa a memória das imensas massas inertes de montanhas, rochedos e abismos vertiginosos. A natureza que circundava as antigas cidades era o espaço de projeção ou habitat de potências misteriosas, ou ininteligíveis e determinava também a relação do habitante citadino no mundo. Os limites do espaço em que habitava, se contrapunham à *dimensão ilimitada e incomensurável do ser. E como se sabe que as estruturas do espaço não estão na realidade objetiva, mas no pensamento que a pensa, a dedução é fácil: a cidade é a dimensão do ego; a natureza sublime, a dimensão do superego* (ARGAN, 1992, p. 213).

Na subjugação das potências naturais pela técnica, o ser humano sobrepôs esta última às primeiras e o papel mítico do terrífico e do sublime que as forças naturais desempenhavam, passou a ser exercido pela tecnologia humana. A máquina e sua produção superaram as habilidades manuais, e a inteligência artificial ameaça superar e até mesmo subjugar a inteligência humana.

O desvanecimento da natureza<sup>11</sup> no plano da civilização corre paralelo ao desvanecimento do protagonismo histórico do indivíduo nas cidades. Na cidade do deus-máquina, o protagonismo é exercido pelas estruturas e infraestruturas, que possibilitam a circulação de bens de consumo, capitais e informação. Do asfalto ao satélite, tudo é cidade. E na onipresença absoluta e opressora desta cidade, o indivíduo é ínfimo. A escala super-humana da realidade exclui a possibilidade de compreensão pelo ponto de vista meramente humano. Resta apenas dominá-la ou subjugar-se a ela, ser um vencedor ou um derrotado. A cidade se tornou um deserto autômato.

*O deserto é o progressivo despovoamento do mundo.*

*O hábito que adquirimos de viver como se não estivéssemos no mundo. O deserto está na proletarização contínua, massiva, programada das populações (...) lá onde o sofrimento consiste justamente no fato de*

11 “E entendo a natureza como realidade indefinidamente estendida além do horizonte dos conhecimentos e das possibilidades exploratórias e operativas do homem, ou seja, a natureza como mundo das causas primeiras e as finalidades últimas”. (ARGAN, 1992, p. 212).



*My failure*, 2017  
colagem  
22x38 cm



*ninguém parecer já reconhecê-lo.*

*Que hoje não se consiga discernir o deserto, só confirma ainda mais o deserto.<sup>12</sup>*

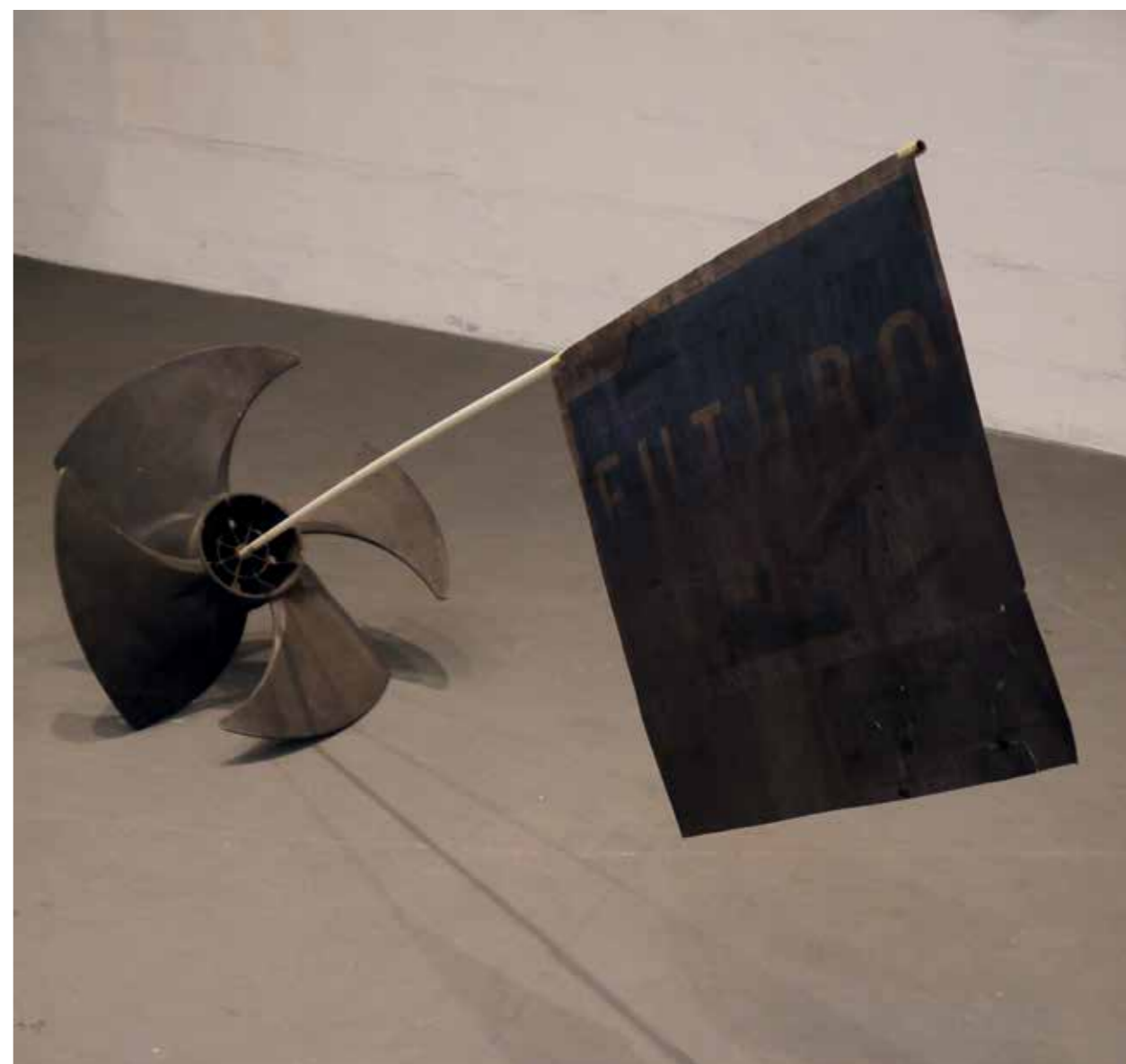


Poderíamos pensar que, com a crescente desertificação natural e simbólica do habitat, qualquer contato com um entreplano simbólico, não mediado pela tecnoestética<sup>13</sup>, se tornaria impossível. De fato, tem se tornado cada vez mais difícil encontrar pontos de fuga no deserto em que perambulamos. A longa rota desmistificadora do esclarecimento, nos posicionou cada vez mais num mundo onde não há nada além daquilo que vemos. Como fato oco, as relações simbólicas, alegóricas e, em última análise, formais das expressões humanas e dos fenômenos percebidos no mundo que habitamos caem como cacos de um espelho que reflete a nós mesmos, como o *Anjo da História*. Impossível *parar e acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído* (BENJAMIN, 2012, p. 14). E o vendaval, que nos arrasta constantemente para diante, não vem mais carregado da esperança no progresso. Restamos reconstruir, a partir da nossa própria racionalidade, uma cosmologia possível diante da iminente finitude de nosso mundo.

Talvez somente o tempo, com sua ação de desgaste, revele as estruturas daquilo que uma sociedade constrói. O que herdamos da antiguidade, através de sua decadência e ruína é a essência sublimada de todo o organismo civilizatório de uma época. A pirâmide egípcia pode se desfazer em areia, mas os

<sup>12</sup> Citação de trecho do livro *Appel*, Edições Antipáticas, 2008.

<sup>13</sup> "Phantasmagorias are a technoaesthetics. The perceptions they provide are 'real' enough-their impact upon the senses and nerves is still 'natural' from a neurophysical point of view. But their social function is in each case compensatory. The goal is manipulation of the synaesthetic system by control of environmental stimuli." (BUCK MORSS, 1992, p. 22).



*Futuro*, 2017  
Hélice de exaustor, varão metálico e folha de jornal  
111x160 cm

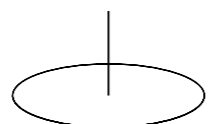




princípios que ela concretizou, vivem como ideias nas futuras sociedades. Assim, a ruína poderia ser vista como a força sublimadora e purificadora que deixa passar somente a essência estrutural das coisas. Nela, o olhar eterno do mundo, atravessa a finitude das coisas, revelando-se em tempo.

O pathos do cotidiano contemporâneo se mostra em sua ruína iminente e silenciosa. A ruína não é o cansaço de ser, ou a veneração de um fim apocalíptico que já aconteceu sem que ninguém percebesse. Ela é o que nos espreita no silêncio dos corpos, no espaço vazio, na presença perscrutante do inanimado. Em tudo que escapa pelas frestas do mensurável e do calculável.

Não há mundo em construção. O deserto é retroalimentado por todas as forças favoráveis ou contrárias a ele e as engloba em sua lógica, assim que as transforma em imagens de sucesso ou discursos explanatórios. A ruína, como monumento às avessas, desvela o espelho de um esclarecimento que reflete (ainda) o grande mistério. Bandeira deste esclarecimento, que desintegra a ilusão de ordem sobre a qual os sistemas eclipsados fundaram o deserto; a ruína, como contramolde da conquista e do sucesso, preserva aquilo que estes venderam para serem aceitos como bem maior. *A successful man, or simply one who is no longer attacked, is a dead man*<sup>14</sup> (BRETON, 2003, p. 7). A ruína é o processo de fragmentação da conquista, a dissipação de sua fixidade. A ruína como força ativa, traz a possibilidade última de insurreição e ressurreição humana, enquanto a conquista é uma submissão às regras. Assumir a ruína é assumir a margem. A força está na margem.



Em seu livro *Walkscapes – o caminhar como prática estética*, Careri define percurso como um ato que

<sup>14</sup> Um axioma que, segundo Breton, os dadaístas invocavam com frequência: “Um homem bem sucedido, ou aquele que simplesmente não sofre mais ataques, é um homem morto”. (Tradução do autor).



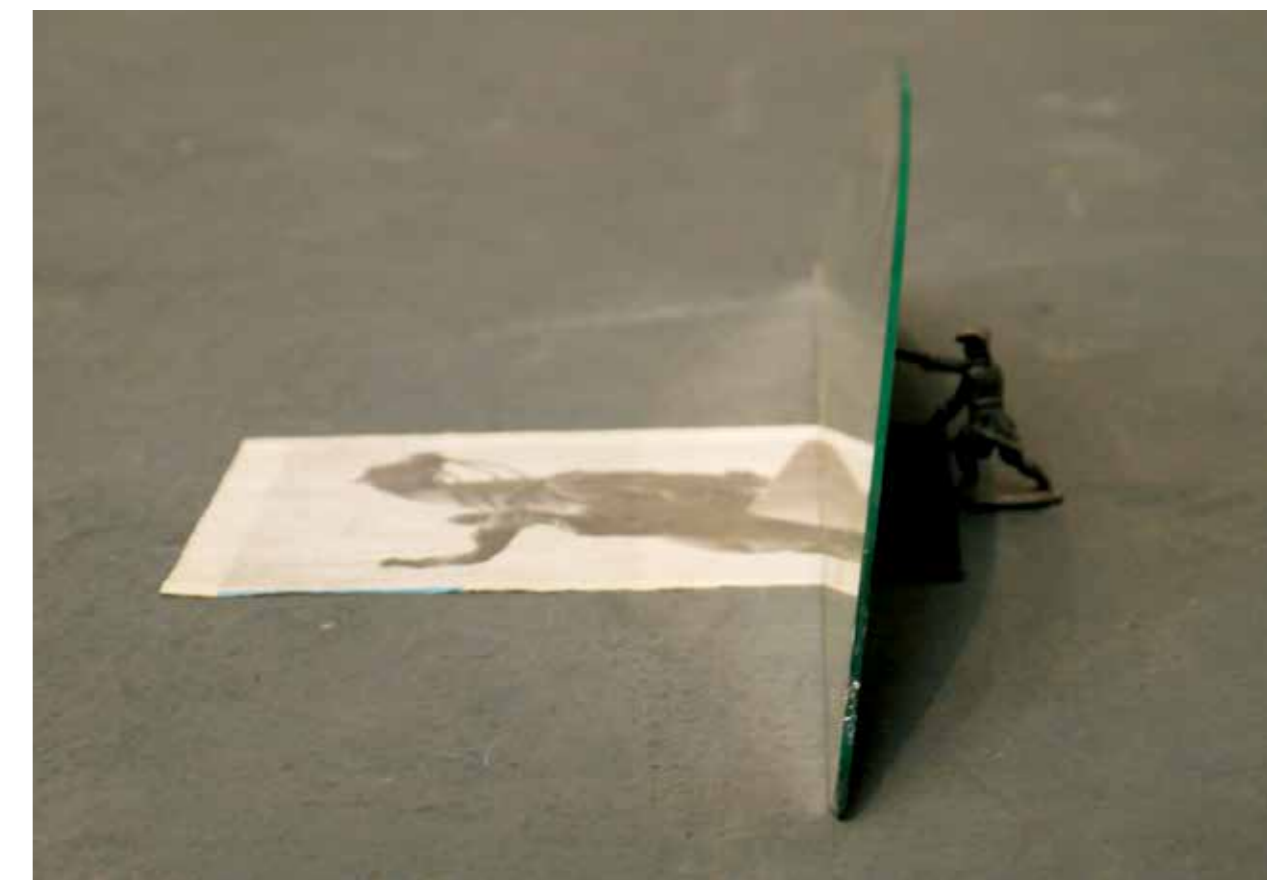
Brasília, 2017  
Colagem  
23x35 cm



desencadeia três esferas de significado: A primeira é a do deslocamento físico em si, o ato de percorrer um caminho, que desenvolve determinada relação com a paisagem percorrida. A segunda se dá por meio do registro deste percurso, na forma de uma narrativa, que abre espaço para o acontecimento da terceira esfera de consolidação do percurso, que é o desenho mesmo que este percurso traça no habitat, determinando um território, com toda a riqueza de significados simbólicos e experienciais que ele passa a conter. Desta forma, o percurso é a primeira forma de determinar espaços artificialmente e dar um significado específico a certos locais, sedentarizar elementos da vida no habitat, formando, através de um ato nômade, o que Careri denomina arquitetura do espaço vazio. Este local se constitui primeiramente de significado, antes de se constituir de formas e funções.

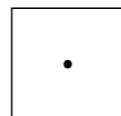
Sobrepor a arquitetura do espaço vazio, nômade, com seus percursos e derivas, às estruturas e infraestruturas de circulação da megacidade atual é uma estratégia possível para reposicionar o indivíduo como protagonista em seu habitat. Se o nômade, ao deparar-se com um habitat “vazio”, criou em seu perambular um plano simbólico, dotando este habitat de um significado, o habitante das cidades tem que criar este vazio dentro de si e, a partir dele, encontrar brechas na trama urbana, espaços para serem ressignificados de acordo com valores singulares. Redimensionando a cidade à sua escala, o nômade urbano, como flaneur, volta a estabelecer horizontes habitáveis sobre os ambientes tecnológicos.

O nomadismo segue ocupando uma dimensão paralela ao sedentarismo nas cidades atuais e seus vazios não se configuram apenas no espaço físico, mas também nos espaços subjetivos de seus habitantes. O próprio perambular, antes ainda do ato de caminhar a esmo, se configura no nível subjetivo, como a prática de redimensionar-se diante da experiência estética urbana. O percurso, neste sentido, se re- e desconstrói, como embate perceptivo com o cotidiano urbano, não somente no espaço arquitetônico, mas no espaço existencial. O ato de perceber a cidade e seu cotidiano sem os filtros da funcionalidade se dá de diversas formas, porém, sempre à margem. A margem caracteriza uma forma, um espaço e



*Ocaso*, 2017  
recorte de jornal, caco de espelho e  
miniatura  
10x26x13 cm

um tempo próprios. A margem como espaço neutro reestabelece a possibilidade de entrar em contato com um entreplano simbólico singular, sincronizando a condição perceptiva a um tempo-espaço real que, em si, não precisa estar situado à margem das estruturas instituídas da cidade. A cidade precisa ser rearticulada pelos seus habitantes, como o complexo e flexível sistema de linguagem que ela é.



No habitat deserto, o artista é redescobridor de ruínas. Os objetos, ao deixarem de cumprir uma função, alcançam seu estado de presença pura, no qual é possível um significado além do pré-determinado. Essas coisas que se nos apresentam como presenças autonomizadas, ou marginalizadas, e ocupam uma dimensão de espaço ou existência paralela, definem o tipo de objetos e materiais com os quais gosto de trabalhar. O paralelismo de seu espaço de presença não ocorre em relação ao mundo físico. Tais objetos e materiais não se configuram como pertencentes a outra realidade, mas contém em si, pelas circunstâncias em que acontecem, algo totalmente diverso ou inclusive adverso ao planejado. Podem trazer à tona poéticas curiosamente fora de situação, certa monumentalidade, certa presença marcante que contrasta com qualquer julgamento ou avaliação racional. Estes materiais marginais testemunham uma história que corre paralela, que se desenha no caos de fragmentos espalhados pelas vastidões solitárias do habitat urbano. Desencadeamento inútil e antifuncional abre brechas numa realidade planejada para devires irreais e implanejáveis, fenômenos imprevisíveis, acidentes, acasos cuja existência talvez reflita aspectos da vida humana que caminham por estes mesmos trilhos.

Tomoo como ponto de partida para a realização do trabalho, a relação de experimentação com o material.



Refiro-me a uma experimentação simples, não necessariamente a busca por fazer algo inusitado ou inovador, mas de buscar uma relação direta com as informações que o material traz e tento fazer com que as intervenções que faço nele, sejam integradas à estrutura do trabalho, isto é, que o trabalho como objeto estético se consolide a partir destas intervenções, ou – de forma inversa – que estas intervenções funcionem como uma espécie de dicção da linguagem do trabalho.

O que permeia todos os trabalhos no nível processual – e desta forma estrutura seu conteúdo de linguagem – é a busca por construí-los por sublimação, a partir de sua ruína. Partir de um limite, seja este um limite de valor ou condições, em se tratando de materiais marginais, seja o próprio limite do material, em resistência ou precariedade. O saco de rafia, o recorte de jornal, materiais encontrados em abandono, são como efemérides da narrativa da cidade, a força proveniente da tensão entre desgaste e resistência.

Materiais marginais incorporam uma poética das intempéries. Por estarem expostos a tudo aquilo de que nos protegemos para existirmos dentro do paradigma do real instituído, se perpetuam em resistência. Que *o real é aquilo que resiste* (COMITÊ INVISÍVEL, 2012, p. 155), é sua afirmação constante e ao compartilhar seus territórios, compartilha-se também este paradigma. A poética da resistência norteia, portanto, a maioria de procedimentos com os quais busco abordar tais materiais, trazendo à tona, poéticas do desgaste, da densidade e a gravidade do espaço gerado no embate.

Não busco dominar o material. Não quero negar as limitações que enfrento no embate com ele. Não busco ocultar o traço de minhas ações, nem as marcas do tempo no material, pois não quero calar as narrativas contidas nele e nos processos que integram a construção do trabalho. Não quero isolar o trabalho em pequenas ou grandes caixas brancas – que seja o parergon o próprio silêncio da pergunta, que pulsa na estrutura do trabalho. Quero expor as intempéries, voz deste espaço mudo de confronto constante com o caos e a iminência de desintegração. A cidade nômade vive dentro da cidade sedentária





e se alimenta de seus dejetos. Narrada no tecido esfarrapado de toda matéria descartada, ela se tornou uma espécie de nova natureza, que povoa de vazio os lugares que o planejamento não preenche. Tal cidade segue uma lógica *sui generis*, escrita no reverso do planejamento. Aberta para qualquer tipo de existência, esta cidade é a imagem refletida pelo grande espelho daquela que julgamos habitar.

### 3. Expansões



*Somente um observador superficial pode negar que haja correspondências entre o mundo da técnica e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia.*

(Citação de *Paris, Capital du XIX Siécle*, Walter Benjamin. In: DIDI-HUBERMAN, p. 179)



A obra final de Aby Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, se manteve inacabada. Trabalhava nela quando, faleceu, vítima de um infarto, no dia 26 de outubro de 1929. Tal projeto derivou sua concepção do método – apresentado ao estudioso do *zwischenraum* pelo seu colega e colaborador Fritz Saxl – de expor uma conjunção de ideias por meio de imagens afixadas a uma tela, de tal forma que o material exposto podia ser facilmente ordenado e reposicionado em combinações sempre novas. A exposição destas constelações de imagens, em reordenações constantemente mutáveis, tornava possível concatenar a intrincada rede de relações formais e simbólicas que Warburg via, na trajetória de certas imagens recorrentes ao longo da história. Quando da morte de Warburg, havia quarenta painéis, a maioria coberto até a borda com fotografias de formatos diversos, ao todo quase mil. Não havia legendas nem comentários detalhados. O projeto visava funcionar como registro do complexo panorama da psicologia e memória coletiva apresentando uma espécie de história das imagens, narrada pelas próprias imagens. O terror diante das potências míticas e a potência esclarecedora formam novamente os polos de tensão entre os quais a reverberação da “dor original”, do *pathos*, é a energia dinamizante que caracteriza cada



*Atirador/David (Nachleben), 2017 -  
Imagem de jornal e fita de alumínio, cópia  
xerox - 19,5x45 cm*

ressurgimento – sobrevivência e metamorfose – como um “eterno retorno”, no qual se pode acompanhar, por vezes, o paulatino refinamento e distanciamento de suas origens primitivas; em outras, a presença de superstições no núcleo dos processos esclarecedores.

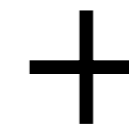
O distanciamento é um elemento que caracterizava para Warburg a própria condição para a sublimação positiva desta espécie de trauma original (epicentro da energia dinâmica captada pelo *nachleben*) num processo de esclarecimento pelo qual a expressão gerada pelo contato com esta energia primal viria a ser dominada pela razão. O processo pelo qual as divindades astrológicas, que determinam o destino do homem antigo, se transformam em constelações astronômicas a orientar o navegante que explora mundo é exemplar para o processo de sublimação simbólica que caracteriza tal distanciamento. A antiga simbologia segue latente, no entanto, iluminada pela razão. É pelo que esta distância – no intervalo entre estímulo e reação e na pausa entre impulso e ato – engendra que o entreplano de significações se complexifica e elabora.

Um dos objetivos da pesquisa histórico-cultural de Warburg no fim de sua trajetória era o de ampliar seu círculo investigativo a todo o escopo da produção de imagens. Os painéis do Atlas, assim como as pesquisas que precederam sua realização, congregam imagens de obras de arte clássica, desenhos e diagramas antigos, fotografias jornalísticas e imagens publicitárias. *A moça no folheto publicitário de viagem é uma ninfa decaída, como o marinheiro é uma Vitória*<sup>15</sup> (GOMBRICH, 2012, p. 571). Com a expansão e a multiplicação dos meios, a arte se configura como um entre os muitos sistemas de explicação e representação do mundo e o plano de memória coletiva – e entreplano de elaboração dos conteúdos simbólicos coletivos – passa a ser refletido por praticamente todos os objetos no mundo construído pelo homem.

<sup>15</sup> “Das Reisefräulein auf dem Reklamezettel ist eine heruntergekommene Nympe, wie der Matrose eine Viktoria ist”. A citação é do diário de Aby Warburg, do dia 20 de setembro de 1929, e se refere às imagens contidas no anúncio publicitário da linha marítima Hamburgo–EUA.



*Pathos*, 2017  
Colagem  
17x23 cm,



No ensaio *Outros Critérios*, Leo Steinberg se contrapõe ao formalismo de Clement Greenberg, que define o moderno em oposição ao clássico, traçando na história da pintura uma linha evolutiva que realiza um lento e paulatino *fade-out* da representação para a revelação crua e autoanalítica da superfície pura. Steinberg afirma que a quebra de paradigma realizada pelo modernismo não se deu pelo citado expurgo da representação de profundidade na pintura (que em vão perseguia o fim de toda representação e a total tautologização do plano pictórico), mas da quebra na concepção vertical do trabalho de arte.

A posição do observador, até então, definira a maior parte dos procedimentos e representações da arte em extratos verticais: a parte de cima do quadro se referia à cabeça e a de baixo gravitava próxima aos pés, ou de outra maneira, a concepção da obra acontecia sob as leis da gravidade e, portanto, da natureza. O que Steinberg define como o *plano do quadro de tipo flatbed* constitui uma quebra nesta ordem gravitacional e instaura planos que não dependem da correspondência com a posição humana e não simulam mais campos verticais. Este novo plano faz alusão a (...) *qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa (...) a superfície pintada, já não é mais o análogo da natureza, mas de processos operacionais* (STEINBERG, 2008, p. 20). Esta virada do plano do quadro da vertical para a horizontal representa para Steinberg uma transformação profunda na forma como estas imagens interpelam o espectador, e significa uma mudança radical do tema da arte e sua passagem da natureza para a cultura. O plano horizontal assim proposto opõe ao plano pictórico tradicional uma superfície neutra e aberta a todo tipo de presenças e intervenções.

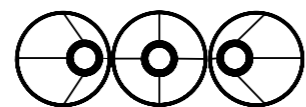




Desta forma, o processo e o objeto em seus agenciamentos, se dinamizam na vastidão de um *plano flatbed*, instaurada pelas diferentes presenças, ações e processos que ocorrem sobre ele. Mesa, chão ou parede, ao se transformarem em deserto e planície, proporcionam a possibilidade de percurso no vazio de um campo aberto e redimensionável para existências inter-relacionadas no qual o artista e sua dimensão também se incluem.

Todas as formas de projeção, demarcações, figuras, letras ou planos processuais que compartilham e encontram expressão no campo dos meus trabalhos, partem deste mesmo esforço, por estabelecer ou se estabelecer como um ponto, um epicentro a partir do qual seja possível instaurar a experiência dos vastos espaços. Estabelecer este epicentro, que ora é o trabalho em si, ora uma figura dentro dele, ora o próprio espectador.

A imensidão é uma imaginação sem objetos. O olhar que o mundo nos devolve. O que se encontra no fundo da ruína. Chegamos a imaginá-la nos desertos e planícies, atualizadas nas wastelands apocalípticas que habitamos. Inútil, no entanto, procurá-la nos fenômenos ou nos lugares. Ela em realidade vive e cresce em nossos espaços internos, a cada vez que nos defrontamos com estes olhares ao longo do tempo.



A imensa gama de meios (meios de produção, de comunicação, de transporte, etc.) presentes na cidade atual, ocupa (assim como a própria cidade) a totalidade do mundo conhecido pelo ser humano comum, compondo – na medida em que atua como extensão de seu organismo físico e sensorial – o seu *medium*



*Wasteland-N*, 2017  
Colagem  
34x45 cm

de cognição sensória e intelectual<sup>16</sup>.

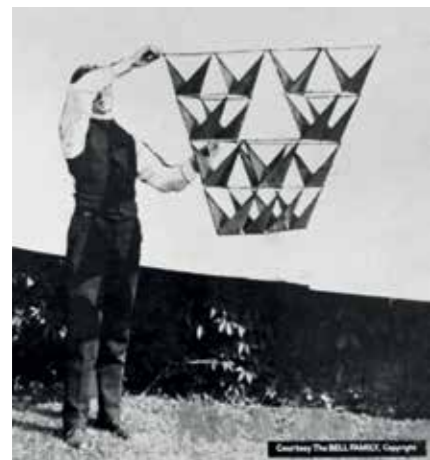
Ao dominar a natureza, a tecnologia humana passou a mediar também as forças simbólicas que atuavam por meio dela. No domínio tecnológico dos meios, se expressa ainda tal potência mítica, dominada pela racionalidade. Os logros fenomenais da ciência e da tecnologia nos últimos 250 anos, se mostram nitidamente como expressões de tais potências e o logos científico que manipula e conduz tais poderes, atua como demiurgo deste mundo totalmente “humanizado”. Fonte e destinatário de sua própria mensagem, a cidade se reflete em cada ícone que gera, num monólogo uníssono de milhões de vozes. A arte segue um caminho intuitivo – se por intuição entendermos uma forma mais complexa de racionalidade – para penetrar tais estruturas, acessando, no reverso da manifestação do progresso e da ordem, uma via para ressignificar seus fenômenos. O entreplano dinâmico das sobreviências de Warburg vaza, inelutável, pelas frestas de todos os meios, e de toda a produção, construção e ruína destes meios e nos alcança, como estilhaços minúsculos de um buraco negro, na imanência silenciosa do objeto e do dejetos industrial.

No dia 30 de Setembro de 1967, Robert Smithson empreendeu o que ele chamou de *Tour aos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Registrou tal percurso por meio de fotografias e um texto. Existe uma ponte que, ao abrir passagem para uma forma quadrangular que flutua inerte na superfície da água, gira sobre seu eixo central. Com este giro, sua extremidade oeste passa a apontar para o sul e a extremidade leste, para

<sup>16</sup> Tal condição, dos meios como extensões do organismo sensorial, se mostra de forma bastante nítida na descrição que R. Smithson faz da visão de um dos monumentos de Passaic: “Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of “stills” through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed s an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank”. (SMITHSON, 1996, p. 70)



*Horizonte*, 2016  
Colagem  
130x55 cm



o norte, sugerindo *os movimentos limitados de um mundo obsoleto*<sup>17</sup> (SMITHSON, 1996, p. 70).

Monumento.

Um pouco ao norte, saindo de uma bomba no meio do rio, uma longa tubulação percorre trecho da superfície aquática deitada sobre boias metálicas, para depois se estender por uns 300 metros sobre a margem do rio, desaparecendo dentro da terra. O grande tubo se conecta de forma enigmática a uma cratera artificial localizada na margem do rio. Dentro desta um pálido e límpido açude alimenta seis longos tubos que, como chaminés horizontais, lançam ao rio um jato de fumaça líquida, como um orgasmo maquinal.

Ruínas.

O futuro começa na ruína. Não a ruína romântica, na qual submergem grandes construções históricas, mas a *ruína em reverso*, para dentro da qual construções emergem, como “monumentos” dispersos, do tempo sem história nem passado racional dos subúrbios anônimos.

Não mais a eloquência de imagens mítico-religiosas canalizadas pela sensibilidade do artista, nem mesmo a interpretação psicanalítica, apenas o inelutável olhar de coisas que estão ali.

*A cidade industrial como um produto artístico ela mesma*<sup>18</sup> (ARGAN, 1992, p. 73) se torna *a catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas* (BENJAMIN, 2012, p. 14), que crescem até o céu diante dos olhos esbugalhados do Anjo da História. Em ciclos cada vez mais acelerados de construção e ruína, projeta seu futuro na fumaça dos canos de escape.

17 No original: “the limited movements of an outmoded world” (Tradução do autor).

18 “A cidade favorece a arte, é a própria arte”, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.



*Chaminés*, 2017  
Colagem  
34x27 cm



Poderia se afirmar que o longo “trajeto” percorrido pela inteligência técnica, lógica e imaginativa do ser humano, para a consolidação de determinado grau de perfeição de um objeto, se encontra condensado nele (como espécie de memória), de forma que a densidade simbólica de cada uma dessas “coisas que estão ali” as torna de fato objetos complexos per se. Complexo fruto da cidade, o objeto industrial é um átomo, cuja cisão dispara uma reação em cadeia de signos que, numa explosão prismática, reconstroem sua trajetória, de tecnologia a impulso natural. Espelho negativo da natureza, por meio do qual a noite do seu luto nos espreita, o objeto, pulsando intermitentemente entre mito e discurso racional, se torna *o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179).

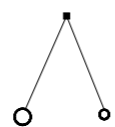
A noite do luto da natureza é o que se revela no entreplano da cidade. Nas espirais das perfuratrizes, o mundo logocêntrico penetra cada vez mais fundo na matéria e na morte, contrafaces de seu esclarecimento. Nosso presente são as ruínas reversas. Ressurgir das ruínas quer dizer encontrar na decadência o ponto para a ressurreição. A partícula divina escondida no dejetos.

O deus que está nos detalhes.

Quem ressurgir do *nachleben* da paixão, na ruína do objeto, é o pensamento; que ilumina o entreplano entre ruína e ser humano, abrindo a passagem para além da cisão significativa. Objeto e forma são já a tumba vazia, da qual o espírito – pensamento ressurreto – ascende, no animismo esclarecido que será a linguagem-pensamento do ser humano do futuro. A arte, como foi dito, é apenas um entre muitos meios. Seu fim não é a forma, a representação ou a imagem. Ela é o caminho, pelo qual o cadáver da civilização pode transcender, alcançando seu verdadeiro fim.



*Fin, 2016*  
*readyfound*  
*12x11x13 cm*



O *readymade* originalmente proposto por Duchamp (objeto industrial escolhido sem critério de gosto, neutro de significações subjetivas, que é lançado pelo próprio ato da escolha ao estado de arte e se dinamiza em nível simbólico por meio da palavra), instaura no objeto e por intermédio dele um genial ciclo tautológico. A escolha neutra de um objeto industrial carrega uma dupla negação. A negação da natureza, inerente ao objeto industrial, entra em cena por meio da negação da subjetividade artística, criando o círculo mágico em que se nega a utilidade do objeto comum, enunciando sua profundidade simbólica para, no mesmo golpe, negá-la e sublimá-la com elegante ironia. A fenda de significação que o objeto abre – presente na tensão polarizada do distanciamento significativo entre objeto e observador – não é negada, mas a abstenção de apropriar-se dela e torná-la linguagem é a abstenção de transpô-la ou humanizá-la.

O drama da fenda que, em seu mutismo, apresenta mito e esclarecimento como faces da mesma moeda é como o ponto de fuga que, realizado pela perspectiva geométrica, revela os segredos do infinito e como devir nomádico, o animismo de um mundo em construção. A tautologia do *readymade* duchampiano, ao buscar esvaziar o conteúdo subjetivo da relação com o objeto, não considera que o *princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito* (ADORNO&HORKHEIMER, 1985, p. 23). Apesar de quebrar a aura do objeto artístico único e o universo de culto a que ele se atrela, realiza a suspensão (*Aufhebung*) da contemplação retiniana na contemplação mental de um vazio<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Segundo trechos de uma entrevista, contidos no texto de Stefan Banz *Joseph Beuys- Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet- ein Missverständnis*, em resposta à pergunta feita por Philip Collin sobre como um *readymade*



Porta, 2017  
Colagem  
5x22 cm

A estratégia mental do *readymade* é uma lâmina, que cinde o objeto ao distanciar dois espelhos, posicionados frente a frente. Uma partícula de luz – pêndulo da hipnose tautológica – se move rapidamente de um espelho a outro, sem nunca perder velocidade, nem sair do lugar. A cisão do objeto revela o silêncio impenetrável que guarda o uníssono de milhões de vozes. Espelho deste eloquente e absoluto mutismo, o silêncio de Marcel Duchamp. Guardiã desta porta, aponta sua existência, sem no entanto atravessar para o outro lado. O lado em que se veria a cidade pelo avesso, num ato libertador de resignificação total.

O tipo de cuidadosa contemplação da qual emerge o *readymade* de Duchamp já era impraticável no mundo do pós-guerra, no qual o objeto industrial em sua esmagadora multiplicidade ocupa o *epicentro do desastre, controle e dominação* (*Art since 1900*, v. 2, p. 482). Este fato por si só, poderia explicar por que Joseph Beuys, numa ação performativa televisionada no ano de 1964, rejeita explicitamente o legado de Duchamp, ao pintar o notório cartaz *O Silêncio de Marcel Duchamp é superestimado* (*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*).<sup>20</sup>

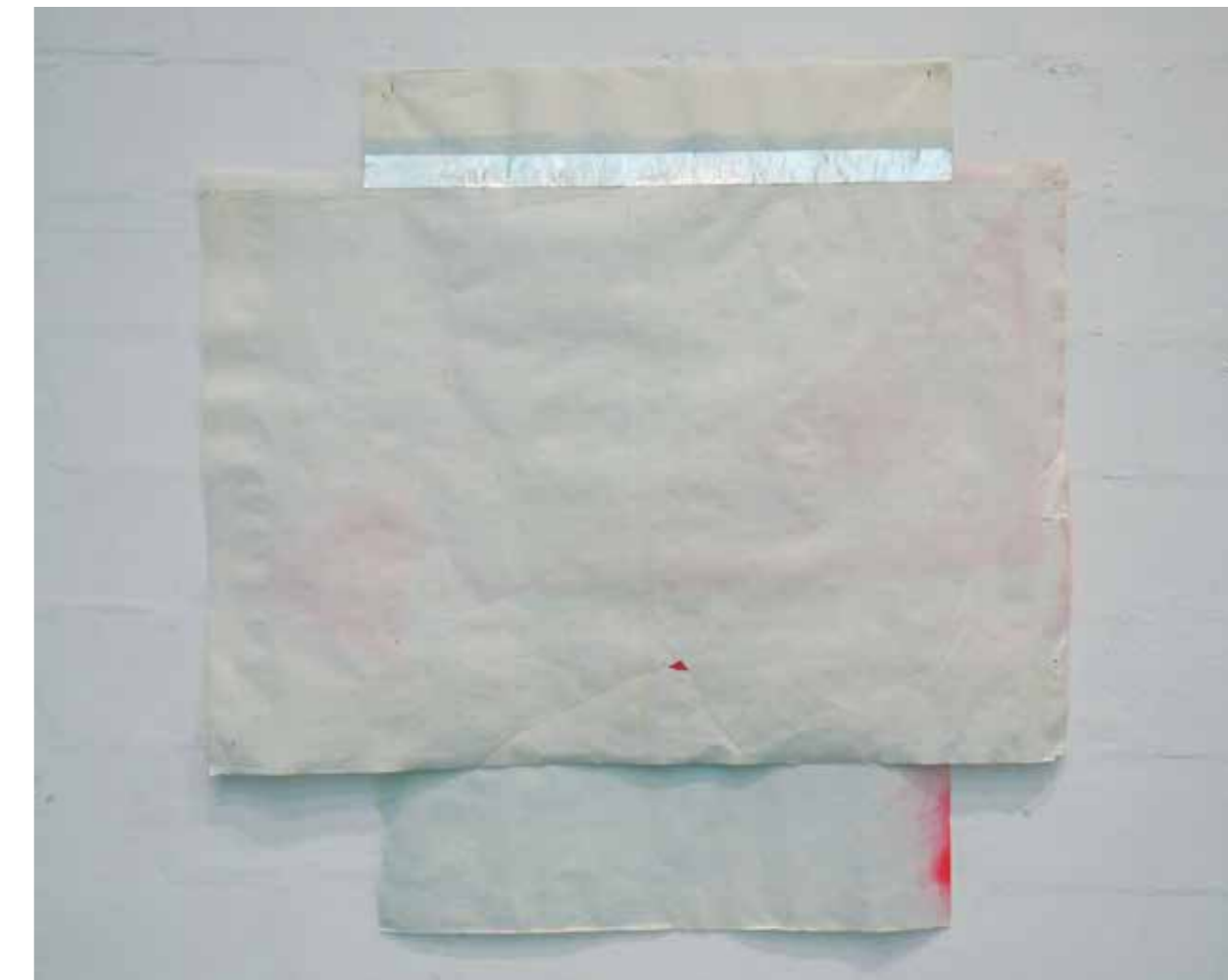
Na Alemanha dos anos 50 e 60, tensionada entre um passado traumático – no qual o poder mítico coletivo havia sido utilizado para estabelecer o nefasto totalitarismo nazista – e a sedução alienante do capitalismo corporativo – Auschwitz em seu caráter contemporâneo –<sup>21</sup> Beuys se coloca diante da

---

deveria ser visto pelo espectador, Duchamp responde: “não se deve olhar para ele. Ele está simplesmente ali, constatamos que ele existe com os olhos, mas não o contemplamos como se contempla um quadro. A ideia da contemplação desaparece por completo. Simplesmente tomamos nota, que é um porta-garrafas, ou que foi um porta-garrafas que mudou sua finalidade” (Tradução do autor).

20 A ação de Beuys consistiu em realizar um canto de gordura, logo, um canto de feltro e, em frente a ele, uma peça com ruído de sinos que estavam no chão. Em seguida, pintou sobre uma placa com chocolate e tinta na cor da cruz marrom, as palavras que vieram a dar título ao trabalho, além de deitar seu cajado de caminhada no chão e prolongar ambas suas pontas com gordura e chocolate.

21 “(...) A condição humana é Auschwitz, e o princípio de Auschwitz encontra sua perpetuação em nossa compreensão da ciência e dos sistemas políticos, na delegação de responsabilidade a grupos de especialistas e no silêncio de intelectuais e



Cruz, 2017  
Colagem  
128x128 cm



*Proposição, 2017*  
*Dobradura e fita adesiva sobre saco de ráfia*  
*83x71 cm*

questão de reinstaurar a aura do objeto. Se o preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o qual exercem poder (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 21), a abordagem do objeto feita por Joseph Beuys busca re-traçar o círculo mágico dentro do qual seria possível acessar a memória coletiva, a partir do interior da produção totalitária de bens de consumo, ressignificando quase ritualmente seus objetos e investindo-os, se não de uma catarse ritual, ao menos de uma dimensão mnemônica, ao mesmo tempo em que busca realçar a condição do objeto como pura matéria e processo, numa ação próxima ao simbolismo substitutivo do universo mágico. Ao explicar quadros para uma lebre morta, conviver com um coioote, varrer um bosque, fundar um partido de animais ou enfaixar a faca após ter cortado o dedo, o artista evoca a figura do xamã que, por congrega a ligação entre forças materiais e forças espirituais, num universo simbólico em que signo e imagem coincidem, representa, no contexto da sociedade materialista, a possibilidade de um futuro no qual a palavra, a ação ou o objeto – *media* do poder demiúrgico ancestral capaz de invocar potências e instaurar fenômenos na aurora do esclarecimento – possam partir do luto da natureza, do vazio gerado pela aniquilação do mito, para criar uma cosmogênese humana, cuja origem, ao invés da natureza, seja o pensamento.



No início dos anos 50, Tony Smith, acompanhado de três estudantes, dirigiu noite adentro por uma estrada em construção. Somente asfalto escuro e breu na paisagem da planície. A estrada não tinha sinalização de nenhum tipo e o automóvel foi engolido pelo vazio do espaço em construção. Ao longe,

---

artistas. Eu acredito, por exemplo, que nós estamos hoje experienciando Auschwitz em seu caráter contemporâneo". Comentário de Beuys sobre a obra/vitrine *Auschwitz Demonstration* (1956-64).



*Estrada, 2017*  
Colagem  
55x34 cm

as luzes da cidade indicavam o grande campo de expansão que tal experiência tomara. Smith pensou consigo mesmo “é claro que é o fim da arte”. O fim da atividade artística não é a obra, mas o salto no vazio de sinapses desconhecidas. A obra, assim como a estrada noturna de Tony Smith, é um caminho, nada mais.

Antes de morrer, uma estrela se condensa num só ponto minúsculo. Depois se expande a ponto de quase se diluir e logo explode e irradia em raios cósmicos tudo o que conseguiu consolidar ao longo de sua longa vida de estrela. A estrela é como a arte, que vai também se expandir, perder suas fronteiras e se desfazer em raios sutis, se tornando a *lumens subtilissima* que constituirá a matéria espacial do novo pensamento.





## **Bibliografia**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira, coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução por Ivone Castilho Benedetti, 2007.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação Artística - Paralipómenos à teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome. In: A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANTONIO, Emile de. *Painters Painting*. Filme documentário, 116 min, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. In: *Bachelard*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKER, Colleen. *Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm*. *Journal of Art Historiography*, n. 9, p. CB1, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica*. Tradução José Lino Grünewald. In: *Os Pensadores*, v. XLVIII. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: *O Anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*. In: *Escritos sobre mito e Linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 42. Reimp. Buenos Aires: Emecé Editores, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Os precursores de Kafka*. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRETON, André. *Artificial Hells. Inauguration of the 1921 Dada Session*. Tradução para o inglês de Matthew Witkowsky. In: *October*, v. 105, p. 3-10. MIT Press, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered*. In: *October*, v. 62, p. 3-41. MIT Press, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *The city as dreamworld and catastrophe*. In: *October*, v. 73, p. 3-26. MIT Press, 1995.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: GG BRASIL, 2013.

COBO, Cristobal. *Astronomia Quitu-Caranqui, Catequilla y los discos líticos, Evidencias de la astronomia antigua en los Andes Ecuatoriales*. Quito: Quimeradreams Editores, 2012.

CRARY, Jonathan. *Eclipse of spectacle*. In: WALLIS, Brian. *Art after modernism, rethinking representation*, p. 283. New York: New Museum of Contemporary Art, 1991.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. In: *October*, v. 45, p. 3-35. MIT Press, 1988.

DELEUZE, Gilles; PARNET, C. *Da superioridade da literatura anglo-americana*. In: *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução de Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *The Parergon*. Tradução de Craig Owens. In: *October*, v. 9, p. 3- 41. MIT Press, 1979.

DIDI HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Tradução de Juan Catalavra. Madrid: Abada Editores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg Eine intellektuelle Biographie*. Tradução para o alemão de Matthias Fienbork. Hamburgo: Philo Fine Arts, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Rev. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerks (1935-36)*. In: Holzwege. Frankfurt: Vitorio Klosterman Verlag, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Überwindung der Metaphysik*. In: *Vorträge und Aufsätze*. Klett-Cotta, 2004.

HOME, Stewart. *El asalto a la cultura - movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Tradução para o espanhol de Jesus Carrillo e Jordi Claramonte. Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002.

INVISÍVEL, Comitê. *Aos nossos amigos: Crise e insurreição*. Tradução de Edições Antipáticas. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

KESTER, Grant H. *Aesthetics after the end of art: An interview with Susan Buck-Morss*. In: *Art Journal*, v. 56, n. 1, p. 38-45, 1997.

MALEVIČ, Kazimir. *Die gegenstandslose Welt*. Munique: Albert Langen Verlag, 1927.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. 7. ed.. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução de Virgínia Careaga. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

PEÑAHERRERA, Costales Dolores; SAMANIEGO, Costales Alfredo. *Huambracuna*. 1. ed.. Quito: Ediciones Abya Yala, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Interviews, v. I*. Editado por Thomas Boutoux. Milão: Charta, 2003.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. São Paulo: 7Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RICKEY, George. *Construtivismo*. Tradução de Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

STACHELHAUS, Reiner. *Joseph Beuys*. 3. ed. Munique: Wilhelm Heyne Verlag, 1991.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEINER, Rudolf. *Kosmogonie*. 2. ed. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 2001.

WAGSTAFF, Samuel. *Talking with Tony Smith*. In: *Minimal Art: A critical Anthology*. Editado por Gregory Battcock. Dutton & Co. Inc, 1968.

WESCHEL, Herta. *La historia de Collage. Del cubismo a la actualidad*. Tradução de Enric Vasquez. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

## Índice de imagens

### Imagens do autor

Cruz-dobra.....	24
Moebius.....	26
Infinito.....	28
Cone.....	30
Vista de conjunto com cone em primeiro plano.....	31
Ponto e vírgula.....	33
Círculo hermenêutico.....	36
3 planetas.....	42
"N".....	44
Nihil.....	46
Proposição 1.....	47
Vista de conjunto com Nihil! e Vulcão.....	49
Vulcão.....	51
Na noite do luto da natureza.....	53
Alvo.....	55
Cisão.....	56
Guerra.....	58
ARQ.....	59
My failure.....	61

Futuro.....	63
Brasília.....	65
Ocaso.....	67
Conjunto com Ocaso e Na noite.....	70
Atirador/David.....	76
Pathos.....	78
Wasteland-N.....	81
Horizonte.....	83
Chaminés.....	85
Fin.....	87
Porta.....	89
Cruz.....	91
Proposição.....	92
Estrada.....	94

## Outras imagens

Transporte fluvial de troncos (foto de arquivo da cidade de Lychen).....	12
Diagrama ptolomaico do cosmos geocêntrico.....	27
Frames do vídeo da implosão do Edifício Mendes Caldeira.....	29
Demolição da <i>Torre Tesla</i> .....	41
Modelo heliocêntrico de Nicolau Copérnico, 1566.....	41
Imagem do encarte do álbum <i>Presence</i> , da banda Led Zeppelin.....	43
Planta solar no deserto de Mojave . . . . .	43
Disco lítico de Catequilla, Quito EC.....	45
Relógio solar em Macchu Picchu.....	45
Vulcão Iliniza e Cruz, visto a partir de Papallacta, EC.....	48
Ilustração <i>Camera obscura</i> , por Thomas Jeffrey 1754.....	50
Imagem urbana de São Paulo.....	50
Gravura <i>Les Perspectiveurs</i> , 1647 de Abraham Bosse.....	52
Olho da providência (nota de dólar).....	52
Imagem de satélite de edificação em formato de suástica.....	54
Vista de edifício, a partir da cobertura do Edifício Copan, São Paulo.....	57
Edifício abandonado no centro de São Paulo.....	60
Vista a partir da Av. do Estado, São Paulo.....	60
Ruína na Avenida Cerro Corá, São Paulo.....	62
Bandeira do município de São Paulo, no Mercado Central.....	62
Muros na Avenida do Estado.....	64

Fachada em demolição, bairro do Brás, São Paulo.....	64
Guarita vazia.....	66
Estrutura improvisada de cavalete.....	68
Estrutura com tela solta.....	69
Imagem de objetos pessoais de morador de rua, bairro da Lapa, São Paulo.....	79
Guindaste na Av. do Estado sobre o Rio Tamanduateí.....	82
Pipa tetraédrica de Graham Bell.....	84
Túnel, na região central de São Paulo.....	95

