



Cotidiano e presentificação: a imagem-experiência como ação poética

Everyday life and presentification: image-experience as a poetic action

VIVIANE GUELLER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil

RESUMO

Esta pesquisa aborda um conhecimento engendrado em minha prática artística a partir do encontro com interstícios da vida urbana. Trata-se da imagem-experiência, uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas, originada em um gesto de colocar-se em disponibilidade perceptiva. A sua instauração em 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. Os estudos de Henri Lefebvre (1901-1991) sobre a vida cotidiana são fundamentais para refletir, investigar e aprofundar as implicações deste exercício poético que nasce do mundano, de situações de encontro entre brechas na vida que corre. A proposição de uma presentificação da imagem-experiência traz uma perspectiva de relação com a formulação dialética *site* e *nonsite*, de Robert Smithson (1938-1973), e também entre conceitos como habitar, de Martin Heidegger (1889-1976).

PALAVRAS-CHAVE

Cotidiano, imagem-experiência, presentificação, videoinstalação.

ABSTRACT

This research approaches a knowledge engendered in my artistic practice concerning the encounter with urban life interstices. It is the image-experience, an image that carries experience, invested by its marking, originated in a gesture of perceptual readiness. 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. The studies of Henri Lefebvre (1901-1991) regarding the everyday life are fundamental to reflect, investigate and deepen the implications of this poetic exercise that arises from the mundane, from situations of encounter between gaps as life goes on. The proposition of an image-experience presentification brings a relationship perspective with the dialectical formulation *site* and *nonsite*, by Robert Smithson (1938-1973), and also between concepts like *inhabiting*, by Martin Heidegger (1889-1976).

KEYWORDS

Everyday life, image-experience, presentification, video installation.

1. Um intervalo em estado de disponibilidade

Este artigo trata de parte do trabalho que desenvolvi na galeria de arte do Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na capela do antigo Convento de São Francisco, em Lisboa, e aprofundi em minha tese de doutorado em poéticas visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em maio de 2021. Trata-se de um conhecimento engendrado em minha prática artística a partir do encontro com interstícios da vida cotidiana através da captura de uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas. No trabalho que passei a desenvolver, esses interstícios diziam respeito, sobretudo, a situações transcorridas em estado de disponibilidade¹, aquilo que André Breton (1896-1966) definiu como uma percepção que possibilita uma vivência liberada de um condicionamento do corpo e da cognição, tornando visíveis aspectos que a percepção funcional não revela. Um estado de atenção que propicia o desfrute de situações inesperadas, numa disponibilidade de escuta das coisas do mundo. Se a imagem-experiência nasce na vida cotidiana, em um segundo momento, a busca da maneira mais adequada de sua instauração passou a ser fundamental em meu procedimento – colocando o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir numa perspectiva de relação, algo que me mobilizou em todas as etapas do trabalho.

2. Os pequenos acontecimentos da vida cotidiana

É a partir da Teoria dos momentos, de Henri Lefebvre, que localizo um entendimento da imagem-experiência: interstício na vida cotidiana em que algo simples se revela. Embora os momentos sejam ocultados pelo dia a dia, eles irrompem justamente “no terreno morno [...] do cotidiano”² (LEFEBVRE, 1961, p.355, tradução nossa). O autor define momento como involução, aquilo que vai para dentro de si mesmo - trata-se de algo experienciado, que podemos descolar daquilo o que é homogêneo e repetitivo na cotidianidade, certo pensar, perceber, que desponta em uma situação transcorrida na cidade em que nada aparentemente acontece, mas onde algo estranho àquele contexto pode surgir.

Em meu procedimento passei a utilizar o vídeo, agregando a qualidade perceptiva própria da imagem em movimento, uma vez que é capaz de mostrar a experiência em sua duração, trazendo aquilo que ela carrega de corporeidade. Para Vilém Flusser (1994), o gesto capturado pelo vídeo é epistemológico e existencial, de conhecimento e especulação, nossa maneira de estar no mundo como experiência a ser observada. Ao longo do intervalo de sua ocorrência, por seu transcorrer, o vídeo passou a ser para a imagem-experiência, assim como a escrita, um modo de produção e de construção no qual uma estranheza se revela na aparente familiaridade urbana.

1 “Não se dirá que o Dadaísmo não terá servido a outra coisa senão para nos manter neste estado de disponibilidade perfeita em que nos encontramos e de onde agora nos afastaremos com lucidez para o que nos exige” (BRETON, 1988, p. 266, tradução nossa). Do original: “Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous reclame”. Em *Passos Perdidos* (1922), Breton se despede dos parceiros dadaístas e parte para a criação do Surrealismo, considerando que o aprendizado mais valioso que carregaria era manter-se em disponibilidade de espírito.

2 Do original: “sur le fond [...] morne du quotidien”.

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*³. Não havia pressa em sua atividade, a folhagem ia sendo metodicamente acumulada em pequenos montes.



Figura 1. Sistema de varredura I, 2017. Frame do vídeo. Full HD. 05'52". Foto da artista.

Fonte: <https://youtu.be/J7t17f4qlyU>

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, podemos 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.

“Essa espécie de ‘atenção desatenta’ é o que permite o encontro, o afeto (no sentido literal de afetar e ser afetado) entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera” (BRASIL, 2006, p.158). Para André Brasil, o que aparece para o artista e para a câmera de vídeo não pode ser refeito, é fruto de um momento singular que provavelmente não irá se repetir. Esse tipo de imagem que permanece na tela a partir da câmera imóvel em um único quadro, como em *Sistema de varredura*, gera uma expectativa de que algo está por acontecer, ainda que quase nada aconteça. A câmera apenas observa o desenrolar de sua ação no decorrer do tempo no qual as coisas irão

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

sucedem na imprevisibilidade do agora, no espaço vivo do presente. “O pensamento que deriva dessa imagem, que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: vai se ensaiando enquanto acontece” (*ibid.*, p.159).

3. Presentificação da imagem-experiência

Várias reflexões em torno de recursos poéticos que me permitiriam reativar a imagem-experiência passaram a surgir. O que eu cogitava era como ativá-la no espaço expositivo para que novas camadas seguissem se desdobrando. Esta relação entre o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir 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. Dispositivo crítico que problematizou significativamente o lugar de acontecimento da experiência ao examinar a relação *site* e *nonsite*, sua abordagem dialética proporcionou na época rever o papel simbólico da galeria.

Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys (2015) quando propõe a instalação como uma ponte com o que está lá fora sem necessariamente fazer com o que está exposto na galeria seja insuficiente, como problematizou Smithson. Há, para ele, uma complementaridade que poderia conformar a relação interior-exterior. Segundo Groys, o que chega do trabalho no espaço expositivo, que surge de ocorrências da vida, faz um diálogo com a experiência propriamente dita. Nesse sentido, a instalação estaria para ele entre as figuras da iluminação profana, descrita por Walter Benjamin, porque transformaria o espectador em *flanêur*, despertando-o, assim como ocorrera com o artista, para o maravilhoso⁴ 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).

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.

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, de maneira que haja uma influência mútua entre trabalho e local de sua inscrição. Um tipo de obra que em parte é rastro da imagem-experiência já vivida, em outra, imagem-experiência nascente na instalação; como traz Groys, ato de inscrição na vida.

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 manifesto⁵, desejava que a imagem-experiência originária da rua fosse reativada, escolha poética que se daria, portanto, em função de um entendimento no plano conceitual. 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 dos trabalhos e a sua transposição para um espaço de exibição.

O que me interessava era fazer emergir *uma outra imagem-experiência*, sua transposição rumo a um destino ainda ignorado que se revelaria, entre outros possíveis, no Porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na capela do antigo Convento de São Francisco, em Lisboa. 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*, algo que observei a partir de minha disposição de reativá-la em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. Por tratar-se de um trabalho que nasce do mundano, de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas em espaços intervalares da vida cotidiana, as instalações buscavam fazer um trânsito entre a dimensão da rua e de espaços expositivos que carregam marcas de seu uso anterior, contextos que iriam viabilizar a ampliação das possibilidades de percepção e significação da imagem-experiência.

4. A cotidianidade de um espaço expositivo

Em 2017, por conta de uma outra exposição da 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. Ao longo do processo de instauração do trabalho no Porão, notei que havia um excesso de claridade na sala, o que usualmente é evitado em casos de videoprojeção. Após a observação em diferentes horários do dia, percebi que a incidência de luz que parecia ser um problema passou a ser parte fundamental do trabalho: vinda da rua, projetava a grade da janela, a mesma que eu havia fotografado e sobreposto à imagem do varredor capturada da janela da minha casa, em diferentes paredes da sala ao longo do dia, além de gerar sombras dos pedestres e reflexos dos carros em movimento. As mudanças de luminosidade ao longo do dia e com o passar dos dias, 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, integrando a participação e interferência da rua.

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

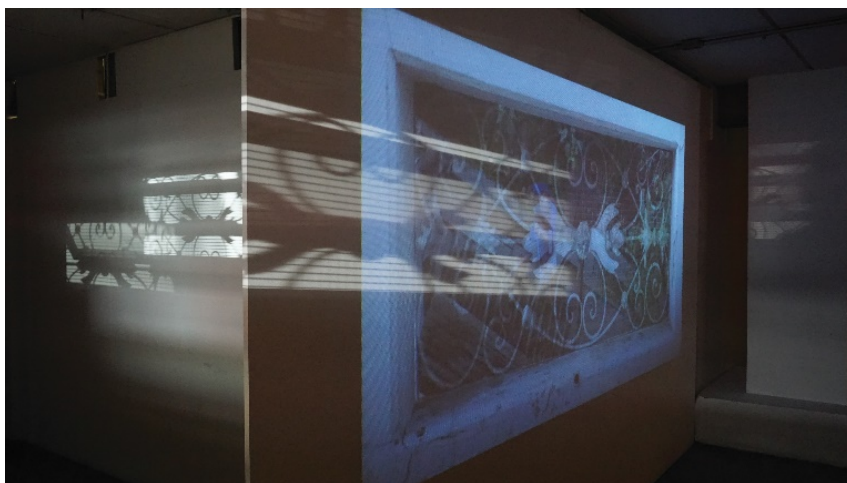


Figura 2, 3 e 4. Sistema de varredura II, 2017. Videoinstalação. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017. Fotos da artista. Fonte: <https://youtu.be/ASnrt6Rvo0E>

Por conta de um longo período trabalhando no Porão do Paço Municipal, envolvida com a montagem de duas instalações tão próximas, tive a oportunidade de observar o espaço não apenas através do evento, mas o espaço físico em sua dinâmica cotidiana. Nesse momento, resolvi fazer um programa semanal de estudo, uma espécie de laboratório de observação da instalação *in progress*, registrando-a em diferentes dias e horários e tomando notas do que ali se configurasse. Ao visitar o lugar frequentemente, chamou-me a atenção a rotina das faxineiras responsáveis pela limpeza. Atrás da parede onde acontecia a videoprojeção de *Sistema de varredura*, estava localizada a sala de descanso dos seguranças do prefeito; nos fundos à esquerda, os banheiros onde as funcionárias responsáveis pela limpeza de todo o prédio do Paço Municipal, inclusive do porão, 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 aos funcionários 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 uma característica peculiar, a presença viva das trabalhadoras que circulavam pelos corredores do Porão do Paço. O encontro com as mulheres em sua realidade imanente, limpando e cuidando daquele espaço como organismo real, uma aproximação entre diferentes esferas do cotidiano.

Essa convivência entre o meu trabalho e o delas 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 limpeza e manutenção.



Figura 5. Sistema de varredura III, 2017. Videoinstalação. Desdobramentos do trabalho no Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017. Fotos da artista. Fonte: <https://youtu.be/WpLMZghxOm8>

Neste espaço que outrora fora uma prisão, mulheres despejavam um balde de água incorporando não só o 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 o geógrafo brasileiro, a rugosidade é uma espécie de reminiscência do passado. 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.

Para Martin 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” (HEIDEGGER, 1954), 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 coisa ao abrigo de sua essência”⁶.

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. 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. Ao longo do meu habitar o porão, a instalação se tornava um dos trabalhos dentro de um espaço de trabalho, um laboratório que acolhia a existência como um todo daquele lugar. Essa prática de habitar o contexto ativado pela obra resgatava o espaço da galeria para a vida cotidiana. 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 Confinement*. “Sou por uma arte que considera o efeito direto dos elementos como eles existem no dia a dia, apartados da representação”⁷ (1996, p.155, tradução nossa).

A reflexão desencadeada em torno da imagem-experiência 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.

6 *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 Bécher (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).

7 Do original: “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.

5. Intersecção das práticas constitutivas de um lugar

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 Francisco⁸, 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.

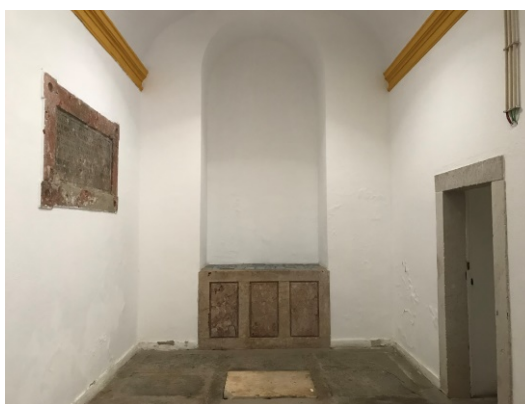
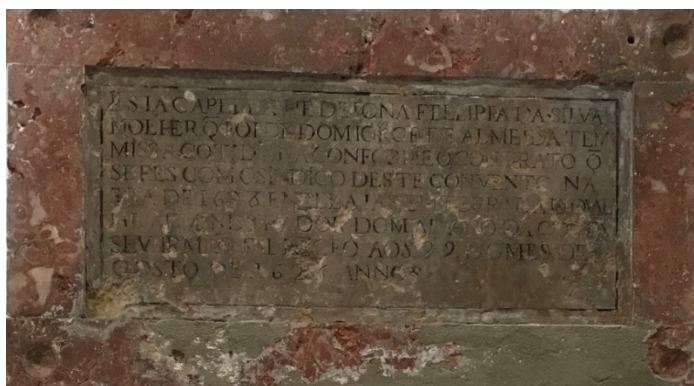


Figura 6 e 7. Galeria da Capela, 2019. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Fotos da artista.

8 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](#)).

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 distinguia 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.

O vídeo *Parada obrigatória* apresentava a marcha diária executada pelos soldados em frente ao Monumento aos Combatentes do Ultramar⁹, intercalada pelas várias pessoas que circulam alheias à paisagem de memória e à presença dos militares em sentinela. Quando após uma caminhada ao longo do Tejo, decidi voltar ao Monumento, já sabia estar diante de um marco em homenagem aos combatentes que morreram durante a Guerra Colonial, em sua grande maioria trabalhadores rurais pobres lutando em um continente que não conheciam, a serviço de uma elite social que associada a capitais estrangeiros lucrava de fato nas colônias. Como brasileira, essa condição atravessava várias questões sobre as quais refletia em meus dias em Portugal. Saber que o monumento ao qual eles guardavam e prestavam homenagem carregava em si feridas de um passado colonial me colocou à espreita, mas desde uma política implicada na vida cotidiana, entre a história e o espaço-tempo do agora, sobre o que ainda não sabemos. Ao 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.

9 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.

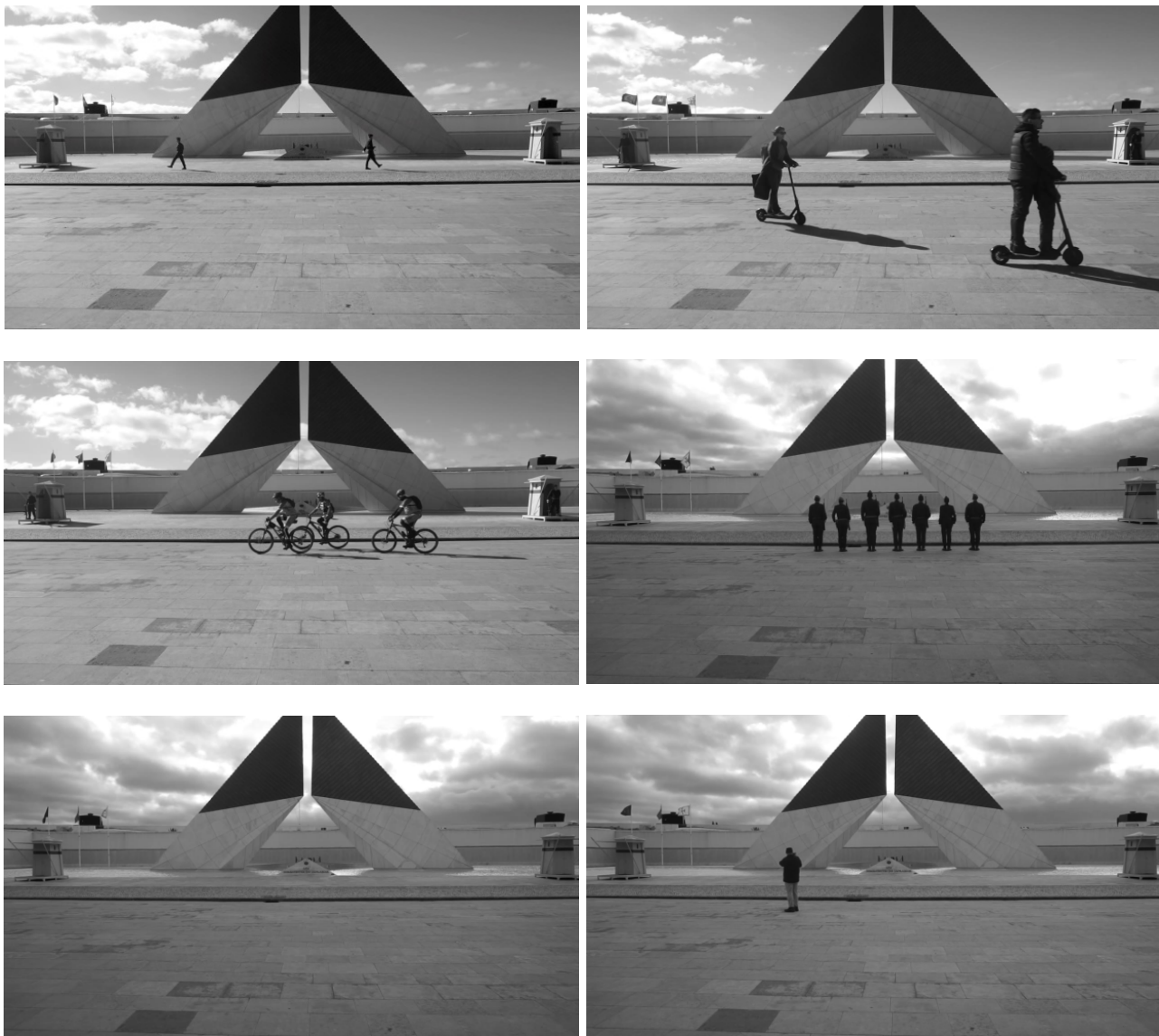


Figura 8. *Parada obrigatória*, 2019. Frames do vídeo. Full HD. 07'12". Fotos da artista.

Fonte: <https://youtu.be/AfeHR2obtZ0>

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 distinguiam 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.



Figura 9. *Reversa*, 2019. Videoprojeção. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Foto da artista.

Desde a primeira vez que entrei na capela, percebi haver ali uma potência que aquele lugar guardava. 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.



Figura 10. *Reversa*, 2019. Instalação. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. Fotos da artista.

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. Entendo que o mesmo tenha ocorrido na etapa final de *Sistema de varredura* quando passei a me aproximar das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço Municipal.

5. O encontro de um processo de subjetivação

Se em poéticas como a que se investigou nesta pesquisa é o estado de disponibilidade que produz situações intervalares, então podemos inferir que a exploração da plasticidade da nossa subjetividade para além de suas disposições automáticas condicionadas pelo contexto sociocultural é, sob certa perspectiva, um caminho para a construção de momentos, no sentido que Lefebvre coloca em sua Teoria. Acredito que ao buscar manter o visitante consciente da inclusão de uma dimensão experiencial na instância expositiva, há de certa forma essa possibilidade de construir momentos, como vislumbrou o autor, contribuindo em algum nível para outros processos possíveis de subjetivação.

A escuta porosa de um lugar, de uma dada circunstância ou situação é uma qualidade que entendo como essencial para a ocorrência da presentificação de novas imagens-experiência, o despertar para a percepção de estar não diante do trabalho, mas com ele e com o que o entorna como uma coisa só. Ter carregado comigo a imagem-experiência, o intervalo dentro desse maravilhoso banal do cotidiano num plano conceitual, mas também dos saberes que emergem da vivência no trabalho na rua, é o que me permitiu chegar aos espaços expositivos com outra expectativa, a de que o trabalho viesse a produzir presenças. A situação que na rua dava-se diante da minha percepção na duração mesmo de seu desenrolar, em uma brecha, era presentificada e problematizada em sua instauração, engendrando uma ferramenta para examinar o trabalho.

Se a função expositiva destes espaços poderia ofuscar a experiência como matéria viva da possibilidade de senti-los, de ser afetado por eles, ao habitá-los a presentificação da imagem-experiência ocorria como um antídoto a esse amortecimento. Uma apreensão a partir da observação e ativação de suas superfícies; grades, janelas, lápide e altar passavam a promover um contato entre interior e exterior, imagem e espaço, passado e presente, arte e cotidiano, evidenciando em uma intersecção as diferentes práticas constitutivas de um mesmo lugar.

Referências

BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.150-165, jan./dez. 2006.

BRETON, Andre. Les Pas Perdus. In: **Oeuvres Complètes - Vol. I**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos - Fenomenología y comunicación**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

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>. Acesso em: 15/06/2020.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, t.II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté**. Paris: L'Arche, 1961.

_____. **Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday**. London/ New York: Verso, 2002.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

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

Sobre a autora:

Viviane Gueller é artista visual, doutora e mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS (2012-2014/2016-2021). Em 2016, participou do projeto Porto Alegre/Tijuana: mulheres olhando para seu cotidiano e além dele, financiado pelo Ministério da Cultura — Programa Ibercultura. Em 2015, foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição. Em 2012, participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo. Foi selecionada para o 58º Salão de Abril, 29º Salão do Pará e II e VIII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia e premiada no 16º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre. Fez parte de exposições individuais e coletivas em Porto Alegre, São Paulo, Brasília, Belém, Espanha e Portugal. Possui uma obra no acervo do Museu de Arte Contemporânea-RS.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6078151711974524>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6878-4225>

Recebido em: 06-08-2021 – Aprovado em: 15-12-2021

Como citar

GUELLER, Viviane. (2021). Cotidiano e presentificação: a imagem-experiência como ação poética. Revista Estado Da Arte, v.2, n.2, p. 435–451. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n2-2021-62738>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.