



Caminhar na cidade, percorrer o livro: espaços da experiência na obra de Letícia Lampert

Walk in the city, scroll the book: spaces of experience in Letícia Lampert's oeuvre

LISBETH JULIANA MONROY ORTIZ

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Florianópolis SC, Brasil

RESUMO

Através de fotografias, fotomontagens, videoinstalações e livros de artista, Letícia Lampert coloca em destaque a cidade e sua arquitetura como pontos de partida para refletir sobre os espaços e as formas em que eles são experimentados na contemporaneidade. Neste trabalho, exploro a cidade e o livro de artista como eixos de reflexão sobre o espaço como constituinte na produção da subjetividade na obra de Lampert. Isto, com o intuito de observar como a artista produz operações de transformação perceptual que dotam os lugares mudos da cidade e da página de significado, abrindo, assim, as fendas através das quais os sujeitos habitantes das urbes superpovoadas do capitalismo (periférico ou não) podem reconfigurar suas experiências de espacialização e, com isso, de subjetivação.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço; espacialização; cidade; livro de artista; fotografia.

ABSTRACT

Through photographs, photomontages, video installations, and artist's books, Letícia Lampert intends to highlight the city and her architecture as a starting point to reflect on spaces and the ways they are experienced nowadays. In this essay, I explore the city and the artist's book as pillars of reflection about space as a part in the production of subjectivity in Lampert's oeuvre. This is in order to observe how the artist produces operations of perceptual transformation that endow the dumb places of the city and the page, opening, thus, the gaps through which the residents subjects in the overpopulated cities of capitalism (peripheral or not) can reconfigure their experiences of spatialization and, thereby, subjectivation.

KEYWORDS

Space; spatialization; city; artist's book; photography.

Introdução

Em 2013, a artista Letícia Lampert apresentou na Casa Mario Quintana, em Porto Alegre, sua videoinstalação *Conhecidos de vista*. A instalação consistiu na projeção “quase numa escala real” de um vídeo que continha as fotos que a artista realizou de mais de cinquenta apartamentos de Porto Alegre, “onde a vista da janela da fachada era completamente barrada pelo prédio da frente”. A instalação também era composta pela reprodução, através de caixa de som, das vozes em *off* dos moradores desses prédios relatando “os hábitos de algum vizinho que percebiam no seu dia a dia” (LAMPERT, 2020, p. 84-85), assim como as nuances dessa relação, próxima e distante ao mesmo tempo, característica da existência coletiva nas grandes cidades. Cabe frisar que em nenhuma das imagens se mostra a face das pessoas, de maneira que “o espectador pudesse criar, ele mesmo, a imagem mental de quem seria a pessoa que morava em cada apartamento” (LAMPERT, 2020, p. 85).

Esta obra de Lampert sugere interessantes perguntas sobre a percepção/invenção do(s) espaço(s) na cidade, assim como acerca das distinções que a sua organização (urbanística ou não) produz, por exemplo, entre o privado e o público, entre o possível e o proibido. E esta não é a única obra da artista que coloca no primeiro plano a cidade e a sua arquitetura como pontos de partida para refletir sobre o(s) espaço(s) e as formas em que os experimentamos na contemporaneidade – obras como *Manual prático de arquitetura* (2011-2012, livro), *Arqueologia da vida privada* (2016, instalação-livro), *Práticas pra destrinchar a cidade* (2017, em processo) y *Random City* (2019, instalação) são também outros exemplos a citar. Todas estas obras de Lampert estão conectadas, além de um fio conceitual, por uma prática que fica nas entrelinhas da imagem: caminhar na cidade. É através das arquiteturas visuais que Lampert compõe suas instalações e livros, é através delas que testemunha esse andar. Esse trafegar que poderia ser descrito usando as palavras com que Francesco Careri (2014) descreve em *Walkscapes* a obra de Hamish Fulton, artista que emprega como suportes também a fotografia e o livro: “una especie de *poesia geográfica*: frases e signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares” (CARERI, 2014, p. 123, grifos nossos). Contudo, há outro elemento que enriquece ainda mais essa reflexão sobre o(s) espaço(s) na obra de Lampert: a escolha do livro como um dos formatos de apresentação das suas fotografias, colagens e fotomontagens. Isso, porque o livro não é só um suporte democratizante no que diz respeito ao acesso à cultura, senão também porque a sua circulação foge do controle do artista, ele faz sua própria caminhada e, quando as/os leitoras/res percorrem suas páginas também, as suas.

Neste trabalho, exploro a cidade e o livro como eixos de reflexão sobre o espaço como constituinte na produção da subjetividade na obra de Lampert. Desse modo, intui-se observar como a artista produz operações de transformação perceptual mediante a fotografia, as colagens e as fotomontagens – que dotam os lugares mudos da cidade ou da página de significado, abrindo, assim, as fendas através das quais os sujeitos habitantes das urbes superpovoadas do capitalismo (periférico ou não) podem reconfigurar suas experiências de espacialização e, com isso, de subjetivação.

Arqueofotografia

Em 2016, Lampert realizou a série de fotografias *Arqueologia da vida privada* durante a sua residência em Xangai, China. As fotografias focam nos “traços da vida privada deixados para trás” (LAMPERT, 2016, s. p.) entre os escombros dos prédios derrubados sobre os quais se constroem monumentais edificações adaptadas ao crescimento

vertiginoso da cidade chinesa. Em “Experiência e pobreza” (1933), Walter Benjamin reflete sobre o que ele chama a baixa na cotação da experiência (BENJAMIN, 2012[1933], p. 195). Segundo seu argumento, o acelerado desenvolvimento técnico trouxe consigo uma pobreza de experiência que conduziu a uma “nova barbárie” (BENJAMIN, 2012[1933], p. 198), barbárie que se expressou nos excessos da guerra, a destruição das cidades e das condições econômicas de subsistência, e no silêncio dos combatentes que voltavam mudos e sem ter nada a contar ou aconselhar. Contudo, é nesse cenário de destruição e perda que Benjamin vê potencialmente um novo começo. Um começo precário, baseado na pobreza de experiência.

As fotografias de *Arqueologia da vida privada* dão conta dos restos que vai deixando o incessante avanço da técnica, mas tornam essa carência potência, “lampejo” que possibilita a visão do que não teria sido registrado pela história dos vencedores, o que está destinado ao esquecimento inclusive na memória dos ex-moradores, que perdem a referência espacial para evocar a lembrança. Assim, o que a lente de Lampert captura não é a história “objetiva” dos prédios no desenvolvimento da cidade-projeto urbanístico a serviço do capital, senão a “intermitência” de um “presente-pretérito” sobre um agora no qual está se produzindo uma (re)escrita, um palimpsesto, que, graças ao gesto fotográfico, não logra obliterar completamente as memórias que buscam ser deixadas para trás em favor da expansão capitalista.

Por outra parte, a ideia de intermitência, marcante no estilo fragmentário em que Lampert constrói o registro dos prédios em Xangai, remete ao conceito de imagem dialética de Benjamin: “essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). Em *Passagens* (2009), Benjamin diz sobre a imagem dialética:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, *formando uma constelação*. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, N2a, 3, p. 504)

Nesta passagem, Benjamin distingue o passado do ocorrido e o presente do agora. Aponta assim um elemento essencial na sua compreensão da tradição, da história e da tarefa do historiador materialista. Concepção que se sintetiza na sexta tese sobre o conceito de história, segundo a qual, a articulação do passado não significa “conhecê-lo ‘como ele foi’”, mas apropriar-se de sua luz em um instante de perigo (BENJAMIN, 1996, p. 225). Tal instante de risco é a assimilação da tradição por parte do conformismo (ibid.), e o conformismo é fixar a história aceitando a versão dos vencedores, a imutabilidade dos “fatos”. Por outro lado, cabe observar que a compressão benjaminiana da dialética é muito diferente da compreensão hegeliana do método dialético (que ele aplica entre outras matérias também à história), pois para Hegel ela constitui o passo prévio (embora essencial) à produção da especulação, do momento racional positivo, que conduz ao desenvolvimento do conteúdo, que sempre vai para frente (MAYBEE, 2020). Para Benjamin, ao revés, a dialética não conduz a uma linha única de desenvolvimento, mas a “series onmidireccionales, rizomas de bifuraciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 153-154).

Cadeiras e sofás derruídos, velhas fotos, cartazes e quadros colados nos restos de paredes, velhos desenhos, traços de vida que se justapõem nos retratos com as cores dos muros arrasados, o cinza do cimento, o café das madeiras, o laranja dos tijolos e o branco das cerâmicas, que convidam a imaginar o espaço que contornaram, e que existe ainda como fantasma nesse fragmento do agora-pretérito que se insere num agora-presente mediante a interpelação que lançam as ruínas imobilizadas na imagem. O passeio que propõe as fotos das ruínas dos prédios em Xangai ao/à espectador/a é quase uma experiência arqueológica, em que o olhar vai tirando as capas de pó, como as que retira o arqueólogo, para imaginar desde os restos a vida que foi. Precisamente, o título da série encabeça-se com a palavra 'arqueologia'. E aqui cabe lembrar o verbete desta palavra no *Vocabulário de Foucault* (2009), de Edgardo Castro, que nos lembra do significado particular que este autor deu à arqueologia. Segundo ele, para Foucault a arqueologia não trata os signos como indícios de outra coisa, mas os descreve para entendê-los como práticas. Contudo, não tece uma continuidade entre tais práticas, porém procura entender suas especificidades sem, por isso, buscar produzir sobre esses signos um discurso consistente que encaixaria com o discurso de seus produtores, mas reescreve os signos desde o que mostram em sua exterioridade (CASTRO, 2009, p. 41).

Sendo assim, da mesma forma que o arqueólogo cultural não pode produzir a partir dos vestígios, dos arquivos, das exterioridades do ocorrido outra coisa que ficções, cujo único critério de verdade é o fato de produzir nele próprio e nos leitores uma experiência, ou seja, uma dilaceração no sujeito que não lhe permite ser mais o mesmo (FOUCAULT, 2003, p. 11-13), a/o fotografa/o só pode produzir as imagens-experiência, com as quais "avança contra as intenções da sua cultura" (FLUSSER, 2011, p. 49-50), em jogo com as configurações predeterminadas do aparelho fotográfico, da câmera, quer dizer, cultivando as regiões da imaginação do aparelho que não têm sido muito exploradas (FLUSSER, 2011, p. 53). Assim, tanto a arqueologia como a fotografia criam ficções de e contra a cultura, ficções nas quais o sujeito se produz a si mesmo dos despojos da experiência. E, no caso de Lampert, poderíamos pensar numa arqueofotografia que procura as fendas a partir das quais registrar, em sutis instantâneos, toda aquela fragilidade daquilo que no espaço da cidade é submetido ao esquecimento. Especialmente a fragilidade do corpo humano ante a virulência do progresso técnico, vulnerabilidade que nas imagens de *Arqueologia...* aparece obliquamente sugerida na intempérie dos objetos *homeless* (sem teto).

A cidade escrita: desvios do urbanismo

Durante 2017 e 2018, Lampert expôs uma coleção de fotografias intervindas que denominou *Topografia do horizonte*. A obra estava formada por "60 céus", e tecnicamente havia sido composta por um recorte de fotografias que deixavam visíveis só os fragmentos de céu que os grandes edifícios das cidades permitem ver. No texto curatorial de *Práticas para destrinchar a cidade* (2018), outra obra tecnicamente semelhante a *Topografia...*, mas que inverte o procedimento deixando visíveis só os edifícios, Luísa Kiefer escreve sobre a obra de Lampert:

Ao desfazer a cena, Letícia busca compreender a composição aglomerada que forma as cidades contemporâneas. Em suas imagens, a falta de perspectiva e espaço entre os prédios, janelas vizinhas quase coladas, reduzidas áreas verdes e o pouco espaço que sobra para vermos o céu, denunciam o crescimento acelerado e sem planejamento dos centros urbanos. Propositamente uma cidade sem nome, que pode ser qualquer uma e todas ao mesmo tempo. (KIEFER, 2018, s. p.)

Em outras palavras, a desconstrução da cena, que propõe nessas séries Lampert, faz visível ao/à leitor/a a gramática da cidade. Em *O que é a cidade*, a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik (2009) afirma que a cidade pode ser entendida como se fosse um sistema de escrita (ROLNIK, 2009 [1988], pp. 15-18). Nesse sentido, as transformações que a cidade experimenta constroem frases e orações (às vezes legíveis, outras ilegíveis) que determinam a comunicação que a cidade estabelece com seus habitantes e, portanto, os limites das suas práticas. Essa comunicação que a cidade estabelece com seus habitantes está determinada por vários elementos: classe, idade, raça, gênero/sexo, etc. Pois, como aponta Michel de Certeau (2013) em “Caminhadas pela cidade”, através do conceito operacional de ‘cidade’ tenta se pensar desde o urbanismo a “própria pluralidade do real” (DE CERTEAU, 2013, p. 161). E, por conseguinte, em função da cidade o urbanismo produz uma diferenciação e uma redistribuição das partes que busca incorporar a diversidade, porém só idealmente, pois, descarta-se “tudo aquilo que não é tratável [...] (anormalidade, desvio, doença, morte, etc.)” (DE CERTEAU, p. 161).

O texto-cidade produz então tecnologias de disciplinamento que permitem às pessoas habitar esse projeto urbanístico e produzir, ao mesmo tempo, individualizações dentro desses limites¹. Contudo, a cidade foge, na América Latina isso é quase a regra, da partitura do urbanismo, ela cresce sem planejamento em todas as direções, produzindo aqui e ali contradições e sujeitos contraditórios. No mesmo sentido, escreve Lampert na descrição de *Práticas pra destrinchar a cidade – desmontar* (obra em processo) em seu website:

As imagens que compõem esta série partem de um mesmo gesto: desmembrar uma fotografia, uma vista de São Paulo, para remontar depois. Como um mecanismo que abrimos, peça por peça, para ver como funciona e depois não conseguimos mais montar, a paisagem ganha contornos tão improváveis como a cidade, que cresceu à revelia de qualquer planejamento. O horizonte confuso, ainda que absurdo em sua composição, parece trazer algo de estranhamente familiar, uma imagem nem tão distante assim da própria realidade que nos cerca.²

O trecho de Lampert frisa a versatilidade que está oculta na rigidez da cidade. Ou seja, a cidade dita os movimentos possíveis a seus habitantes, mas, ao mesmo tempo, ela é desmontável também. Ela pode ser um *playground* gigante. Neste mesmo sentido, De Certeau (2013) afirma que no texto da cidade planejada e visível estão inscritas também, nas entrelinhas, as marcas de uma cidade transumante e metafórica, uma cidade que se configura e revela mediante a caminhada: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (DE CERTEAU, 2013, p. 163). Em *Construir, habitar, pensar*, Heidegger defende que o espaço é um arranjo, uma organização que estabelece um limite (πέρας), que não determina o fim de alguma coisa, senão o ponto desde onde começa a essência de algo. Assim, o lugar e o espaço se diferenciam para Heidegger (2018 [1951]) nesse sentido, o espaço já é um produto, é uma configuração humana do lugar (HEIDEGGER, 2018 [1951], p. 287).

¹ De acordo com De Certeau, a “cidade” como conceito operacional do urbanismo é definida por: 1) a organização de um espaço racional próprio. 2) O estabelecimento de um “não tempo” ou de um sistema sincrônico que nivele as evocações históricas dos usuários/habitantes. 3) A criação da própria cidade como um sujeito universal anônimo ao qual podem se atribuir diversos predicados (DE CERTEAU, 2013, p. 160). Cabe lembrar aqui também que para Foucault uma das técnicas de poder disciplinar é a distribuição dos corpos no espaço (cf. CASTRO, 2009, “Disciplina”, p. 112).

² Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-sobre-a-paisagem/>

Em *Random City*, Lampert aproveita de novo a técnica de colagem para produzir paisagens geminadas: pelo caminhar e pela leitura perceptual posterior que, misturando a memória e a subjetividade, reescreve a paisagem. Como o título da obra já indica, a montagem das imagens arquiteta uma cidade aleatória, uma cidade que é todas e nenhuma, pois precisamente o mote da obra é a pergunta: No mundo globalizado, estariam as cidades se tornando todas as mesmas?³ E isso, sem dúvida, traz à memória a ideia de heterotopias de Foucault, que são esses espaços transversais que se encadeiam com outros espaços, mas que tem essa particularidade de vincular-se transformando aquilo ao que se juntam. Segundo ele,

Há igualmente – e isso provavelmente em toda cultura, em toda civilização – lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais, todas as outras aloções reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; *espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis*. Por serem absolutamente outros quanto a todas as aloções que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2013 [1967], p. 115-116, grifos nossos)

Foucault (2013 [1967]) cita como exemplos de heterotopias o navio e a colônia (referindo-se aos assentamentos jesuítas instalados no sul do Paraguai, norte da Argentina, sul do Brasil e norte do Uruguai conhecidos como *Missões* ou *Reduções Jesuíticas*). Contudo, podemos pensar a cidade como um exemplo contemporâneo de uma heterotopia, pois ela satisfaz as condições que descreve Foucault: é um lugar localizável que, entretanto, está fora de todos os lugares. Na descrição de *Nalgum lugar entre lá e aqui* (2012), outra série fotográfica que justapõe cenas de diferentes espaços para construir cidades heterotópicas, Lampert escreve: “Nossa percepção dos lugares e cidades está sempre contaminada por outros lugares e cidades onde estivemos antes. Fazemos comparações, procuramos similaridades e diferenças, encontramos familiaridades em lugares onde nunca estivemos antes. Memória e fantasia se misturam. Afinal, como era mesmo aquela paisagem?”⁴

No “Prefácio à segunda edição” de *A invenção da paisagem* (2007), Anne Cauquelin declara que a paisagem é “um conjunto de valores organizados em uma visão” (CAUQUELIN, 2007, p. 16). Se a paisagem é uma articulação de um agregado de valores, então o que está em jogo quando olho para a paisagem, ou seja, quando construo a paisagem, é uma auto compreensão mediada por uma interação. Esse “pano de fundo das práticas” (FOUCAULT cit. em LEMKE, p. 82) que as possibilita e lhes dá inteligibilidade é o que Foucault denomina, entre outros sentidos, experiência. No caso do/da fotógrafo/a, entretanto a experiência da paisagem ganha outra camada. Em *Filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser define o/a fotógrafo/a como “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico”; aparelho que, por sua vez, é “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias” (FLUSSER, 2011, pp. 17-18). Mas o que são as imagens?

Segundo Flusser (2011), as imagens são uma mediação entre o ser humano e o mundo. Elas codificam eventos do mundo em cenas. Nesse sentido, do mesmo modo que os textos as imagens são códigos. Elas são produtos

³ <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>

⁴ <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/nalgum-lugar-entre-la-e-aqui/>

da imaginação e resultado da capacidade de abstração (FLUSSER, 2011, p. 23). Agora, as imagens técnicas, como é o caso da fotografia, são produtos de um aparelho que é tradução material, aplicação, de texto científico (FLUSSER, 2011, p. 29). Sendo assim, as imagens técnicas se diferenciam notavelmente das imagens não técnicas: “as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 2011, p. 30). Isso determina uma das características mais marcantes da imagem técnica, a saber, o fato de que ela aparenta ser transparente, ou seja, não precisar de leitura, de decodificação (FLUSSER, 2011, p. 30). Tal efeito de transparência tem como consequência a ideia de que a fotografia não constrói um símbolo da realidade (como faz, por exemplo, a pintura), mas a representa como ela é. Essa confiança na imagem e em sua transparência, característica do nosso tempo de onipresença de imagens técnicas, embora tenha reconstruído a dimensão mágica apagada pelo domínio da codificação textual (que começa na idade média e chega até o século XIX (FLUSSER, 2011, p. 25)) foi incapaz de reunificar a cultura textual e visual, produzindo uma sociedade de massas amorfa (2011, p. 35) e contraditória, na qual vivemos ainda hoje.

As imagens que encontramos no trabalho de Lampert, entretanto, se orientam numa outra direção: raramente a artista oferece suas imagens sem antes originar a partir delas desdobramentos, reconstruindo, por meio dessa estratégia, a opacidade da imagem tradicional. Porém, isto não significa que a artista tenta reconstruir a aura das imagens técnicas, ou seja, integrá-las à tradição restaurando sua “autenticidade” (BENJAMIN, 1996, p. 164). Não, Lampert brinca com os deslocamentos que pode provocar desde a serialização característica das imagens técnicas – e consegue, através desse jogo, deixar visível que a imagem técnica é um símbolo que deve ser lido, ou seja, montado e desmontado várias vezes. Neste sentido, a prática de caminhar que está sugerida em sua obra tem um papel importante. Em “Caminhadas pela cidade”, De Certeau equipara os atos de caminhar e enunciar. Segundo ele, “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *Speech act*) está para a língua” (DE CERTEAU, 2013, p. 164). Sendo assim, o ato de “enunciação” do pedestre se compõe de três momentos: apropriação do sistema topográfico (no caso do falante, do sistema linguístico); realização espacial do lugar (no caso do falante, a realização sonora da língua); e, finalmente, relação entre posições diferenciadas, “ou seja, contratos pragmáticos sobre a forma de movimentos” (ibid.). O objetivo desta comparação é mostrar que ainda que estejam determinados por estruturas prévias, como acontece também no caso da linguagem, que é infinita dentro de limites, no ato de caminhar pela cidade, o/a pedestre “faz ser e aparecer” as possibilidades de circulação ou as proibições de circulação, mas também “desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais” (DE CERTEAU, 2013, p. 165).

As fotomontagens, colagens e variações que Lampert elabora do espaço da cidade e, como veremos a seguir, do livro, possibilitam pensar sua obra como fissura crítica através da qual os/as espectadores/as ou os/as leitores/as podem reconfigurar suas experiências de espacialização normalizadas e, por assim dizer, romper com o feitiço de que o espaço é uma imposição externa e não uma construção multidirecional. A crítica do espaço que propõem obras como *Arqueologia da vida privada*, *Topografia do horizonte*, *Práticas para destrinchar a cidade*, *Random City*, *Nalgum lugar entre lá e aqui*, entre outras, pode ser lida desde uma das formas em que Foucault compreendeu a crítica: como exposição do próprio estatuto ontológico, quer dizer, “ontologia histórica de nós mesmos” (FOUCAULT cit. em LEMKE, p. 101), pois é necessário entender os contornos do que somos para poder ultrapassá-los.

O livro-espaço

Em 1974, Ulises Carrión publicou *El arte nuevo de hacer libros*. Ali, ele propôs uma série de revisões à ideia de livro que conduziram a uma mudança radical na compreensão deste objeto cultural. Neste exame, um dos elementos mais significativos é a compreensão espacial que Carrión propõe do livro. Segundo ele, o livro é, entre outras coisas, uma sequência de espaços que, na leitura, se transforma em momentos. Por tanto, o livro é uma sequência espaço-temporal. Sendo essa a sua natureza, o escritor, o produtor de textos, só *usa* o espaço do livro mas não o “aproveita” (CARRIÓN, 2011 [1974], p. 5).

o livro existiu originalmente como *recipiente* de um texto (literário).
mas o livro, considerado *como uma realidade autônoma*, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos.
entre as linguagens, a *literária* (prosa e poesia) *não é a que melhor se adapta à natureza do livro*. (2011 [1974], p. 13, grifos nossos)

Contrário ao que séculos de tradição poderiam nos levar a pensar sobre o vínculo entre texto e livro, Carrión desnaturaliza esse vínculo e aponta para uma nova direção para a criação deste, em que a produção da escrita (literária ou não) é só um passo na série de passos até alcançar o/a leitor/a. Segundo ele, os produtores de livros na nova arte não produzem textos, como o escritor, mas *fazem* livros. Contudo, esse fazer não envolve necessariamente um trabalho artesanal, mas sim o fato de que o produtor (artista) participa de todas as fases do processo de publicação: o artista transforma-se em editor. Quer dizer, os livros da nova arte não necessariamente resgatam a aura das obras de arte que constituem. O livro artesanal e com cópias limitadas, sem dúvida, pode ser uma fonte de experimentação para os produtores de livros da nova arte, mas o fato de ser “autêntico”, para usar o vocabulário de Benjamin (1996, p. 164), não é uma característica dos livros da nova arte. Pelo contrário, eles estão adaptados às condições da reprodutibilidade técnica e aproveitam as possibilidades de massificação como forma de deselitizar o acesso à arte. Essa foi, por exemplo, a intenção de um dos livros base no movimento de livros de artista: *Twentysix Gasoline Stations*, de Eduard Ruscha (1963).

Agora, na obra de Lampert o livro ocupa um papel central. Várias de suas instalações ganharam versões totalmente renovadas em formato de livro e outros trabalhos foram apresentados unicamente como livro. Do primeiro tipo temos como exemplo 拆 [chai], versão livro de *Arqueologia da vida privada*, e *Conhecidos de vista*, homônimo da videoinstalação, e *Entre*, versão livro da exposição *(des)construções* (2008). Do segundo tipo são exemplos *Manual de arquitetura*, *Escala de cor das coisas*, *Escala de cor do tempo*. Em “A final, por quê o livro?” (2020), ensaio em que Lampert reflete sobre algumas das razões que fazem as/os artistas escolher o livro como formato para suas obras, a artista porto-alegrense comenta sobre a produção de *Escala de cor do tempo* e *Escala de cor das coisas*, duas obras que surgiram da prática de observar e registrar variações: uma no tempo, a outra nas formas de nomear as coisas, e cujo registro fotográfico a artista montou no formato de um catálogo de cores (mais conhecido como “*pantone*”):

para me apropriar verdadeiramente desse formato, para fazer uma citação mais contundente a este sistema tão conhecido [quer dizer, o *pantone*], eu não podia ficar apenas na forma. O tipo de impressão, o tipo de papel, o acabamento, a comercialização em livrarias, tudo ajudava a dar sentido ao trabalho. Era um projeto que precisava ser produzido em offset, precisava de papel couchê, precisava estar à venda em livrarias junto aos livros “sérios” e profissionais de cor que existem no mercado para assim ter seu sentido poético realizado com maior potência. É um projeto que precisava ser livro para existir. (LAMPERT, 2020, p. 80)

Neste trecho, se evidencia que a artista, como quer Carrión, está envolvida completamente na produção do livro, porque a experiência desta obra está relacionada com esses pequenos detalhes que menciona Lampert em seu depoimento, pois, como ela diz, a citação tem seu efeito poético só se o/a leitor/a encontra esse livro numa situação que causa estranhamento, é ali onde começa a interpelação. Isto, porque “para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função”. Na nova arte os livros como totalidade são os que comunicam, não seu conteúdo. Sendo assim, o próprio gesto de instigar determinado tipo de circulação faz parte da obra.

Da mesma forma, a provocação de efeitos de estranhamento com a página é crucial para provocar no/na leitor/a reflexões sobre a construção dos espaços que o circundam e sobre a sua própria forma de habitá-los. Em *Entre e Manual de arquitetura*, por exemplo, a artista constrói uma espécie de *puzzle* espacial que vai se transformando à medida que se passam as páginas. Os espaços vazios na imagem, extraídos deliberadamente dela, vão criando, através de uma porosidade visual, moradias imaginárias no universo da página e, ao mesmo tempo, vão “revelando [...] o processo criativo por trás do trabalho” (LAMPERT, 2020, p. 81). Nestas séries, literalmente, o “Livro é forma, e forma é conteúdo. Livro é lugar, estende o tempo e cria espaço. É um aqui e agora, no ritmo estabelecido pelo leitor” (LAMPERT, 2020, p. 78). O livro cria espaço, mas não só para o leitor, o livro cria espaço para a experimentação do artista, para novos (e potencialmente infinitos) percursos nos espaços das páginas em branco, que, segundo Carrión, “compõem o livro mais bonito e perfeito do mundo [...] como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que as palavras de um homem podem dizer” (CARRIÓN, 2011 [1974], p. 46). Lampert advoga para “desglamourizar” o livro, ou seja, para não entendê-lo como o fim de um projeto, mas como um processo contínuo que pode derivar ou não numa publicação (LAMPERT, 2020, p. 80).

A liberdade de experimentação que traz a página do livro também coloca uma série de desafios quando se trata de traduzir para o formato livro obras que foram apresentadas em outros formatos e nas quais determinados aspectos como a relação entre o corpo do/da espectador/a e a escala eram importantes. Sobre a montagem do livro *Conhecidos de vista*, Lampert comenta:

para me ajudaram a nortear as decisões que precisava tomar no projeto gráfico, fui estabelecendo uma série de conceitos e regras. Foram muitos bonecos de livro até chegar no resultado final. Primeiro, eu queria que o livro tivesse dois lados, que *o papel fizesse as vezes de parede, que tivesse um dentro e um fora*. Queria que o lado de dentro estivesse fechado de alguma forma, que ele não fosse visível num primeiro folhear, *que ele precisasse ser descoberto*. Mas o grande desafio era a questão das vozes. Como amenizar a falta que elas faziam? (LAMPERT, 2020, p. 85-86)

Construir nas páginas do livro uma percepção de dentro/fora implicou produzir duas faces do livro, o que orienta para uma experiência de leitura circular, pois a/o leitor não pode acessar todas as informações visuais que precisa apenas por um dos lados. Por outro lado, o problema das vozes foi resolvido mediante a inclusão de um registro fotográfico inédito que mostrava algumas faces de pessoas do lado de fora dos prédios, permitindo ao/à leitor/a criar um vínculo imaginário entre estes rostos e os interiores (como tinha sido na instalação com as vozes), embora o anonimato dos interiores se manteve também no formato livro.

Conhecidos de vista (livro) é um dos projetos de Lampert em que melhor se realiza a ideia de leitura que Carrión descreve em *A nova arte...*, pois “para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (2011 [1974], p. 61). Este livro, assim como 拆 [chai], *Entre, Manual...*, *Escala da cor das coisas* e *Escala da cor do tempo*, propõe uma leitura produtiva como a que Roland Barthes reclama em *S/Z*. Segundo o autor, “lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto” (BARTHES, 2004 [1970], p. 2). Os livros de Lampert são outras formas de exibição da sua obra que convidam a caminhar através deles, das suas páginas, e a encontrar novas rotas.

Observações não conclusivas: a leitura como sintaxe em movimento

Nas páginas que precederam esta discussão, mostramos que na obra de Letícia Lampert cidade e livro operam como convites aos/às leitores/as (espectadores/as) para desautomatizar a percepção do espaço, das formas em que refletimos sobre ele e em que o habitamos. Para concluir, gostaríamos agora de tecer algumas reflexões sobre o processo de leitura e pesquisa que possibilitem a abertura para abordagens futuras sobre o tema e, conseqüentemente, novas experiências (transformadoras) de leitura.

“En cómo nace un ‘libro experiencia’” (2003), Foucault conta que suas pesquisas foram motivadas pela curiosidade: “no sé todavía que pensar sobre um tema que atrae mi atención”, assim como por um desejo de transformação: “Cuando escribo, lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mí mismo y no pensar lo mismo que antes” (FOUCAULT, 2003, p. 9), e não pelo anseio de construir sistemas de pensamento. Por isso, seus livros se propõem aos/às leitores/as como “gestos” para se encaminhar na direção de uma experiência (FOUCAULT, 2003, p. 16). Lembre-se aqui que experiência é um conceito que tem várias nuances na obra deste autor, contudo, aqui ele o usa no sentido de situação que provoca uma dilaceração no sujeito que possibilita-lhe um trânsito até outra forma de compreensão/vida (FOUCAULT, 2003, p. 12). Contudo, embora a experiência é intransferível, seu “efeito”, diz Foucault, depende de que o indivíduo possa sair da subjetividade pura e passar/comunicar a experiência vivida de tal forma que outros/as possam, não vivê-la de novo, mas sim seguir suas pegadas para poder fazer sua própria caminhada (FOUCAULT, 2003, p. 17). Na perspectiva de Foucault, então, há duas experiências envolvidas no livro: uma que seria a experiência do/da pesquisador/a que passa por uma transformação no percurso de produção do livro; e outra que seria a experiência do/da leitor/a que segue os rastros do livro para fazer sua própria caminhada através dele.

A forma de entender as experiências envolvidas na produção e leitura do livro que propõe Foucault traz à mente a ideia de leitura que Roland Barthes sugere em *S/Z*. Segundo ele:

Leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombre, renombre: así pasa el texto: es *una*

nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (BARTHES, 2004 [1970], p. 7, grifos nossos)

Assim, a partir do olhar destes autores, a leitura não é um ato passivo de pura recepção, nem o texto (literário, visual, etc.) uma mercadoria que, uma vez consumida, deve trocar-se por outra, a leitura é movimento ativo que configura sentido, que configura experiências de subjetivação. No trabalho de Letícia Lampert, a cidade (heterotópica) e o livro oferecem múltiplas ocasiões para constelar diferentes sintaxes do espaço, para jogar uma e outra vez a reorganizar o dentro e o fora, o privado e o público, o meu e o do outro e as formas em que construímos a experiência do coletivo no comum do território. Mas, como quer Barthes, essa leitura não atinge um fim, ela é sempre uma sintaxe em movimento, como a construção da subjetividade desde os despojos da experiência.

Referências

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. de Nicols Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trads. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia De Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da história**. Trad. e org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CARERI, Francesco. **Walkscapes. El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Trad. Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 [1974].

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DE CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos avançados**, 27(79): 113-122, 2013 [1967].

FOUCAULT, Michel. **El yo minimalista y otras conversaciones**. Trad. Graciela Staps. Buenos Aires: La marca, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Trad. Victor hugo de Oliveira Marques. **Multitemas**, Campo Grande, MS, 23(53): 275-294, 2018.

KIEFER, Luísa. “Práticas para destrinchar a cidade”. Disponível em:
<<http://www.leticialampert.com.br/textos/praticas-para-destrinchar-a-cidade/>>.

LAMPERT, Letícia. A final, livro por quê? **Estado da Arte**, 1(2): 75-89, 2020.

LEMKE, Thomas. Crítica e experiência. In: LEMKE, Thomas. **Foucault, governamentalidade e crítica**. São Paulo: Editora Politeia, 2017.

MAYBEE, Julie E. “Hegel’s Dialectics”. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. ZALTA, Edward N. (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel-dialectics/>>.

MOYA, José. Migração e formação histórica da América Latina em perspectiva global. **Sociologias**, 20(49): 24-68, 2018.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

Sobre a autora

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz é filósofa pela Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (2015). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Atualmente, é discente do Doutorado em Literatura da UFSC (bolsista do CNPq). Atua principalmente nos seguintes temas: teoria comparada das artes, escrita, leitura, edição, tradução, história da escrita e o livro, poesia, escrita na arte plástica e livro objeto (de artista), dispositivos editoriais.

ljmonroyo89@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1838480435666088>

Recebido em: 26-09-2022

Como citar

ORTIZ, Lisbeth Juliana Monroy (2023). Caminhar na cidade, percorrer o livro: espaços da experiência na obra de Leticia Lampert. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.79-91, jan./jun.
<https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65046>



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