

PRÁTICAS DE ARQUIVO-MORTO

IRIS HELENA



PRÁTICAS DE ARQUIVO-MORTO

Orientanda

Iris Helena França de Araújo

Orientadora

Prof.[a] Dra. Karina e Silva Dias

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Artes

PRÁTICAS DE ARQUIVO-MORTO

Iris Helena

Dissertação apresentada ao departamento de artes visuais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre.

Orientadora

Prof.[a] Dra. Karina e Silva Dias

à Brasília.

Meus sinceros agradecimentos:

Aos meus queridos pais, *Lúcio* e *Germana*, por terem me cuidado, ainda que longe de casa; por terem me dado, com amor imensurável, todas as condições para que eu corresse atrás dos meus sonhos com todas as forças;

À querida *Amanda Diniz* por me ajudar a soprar as nevoas de medo e a construir os degraus das minhas primeiras conquistas dentro da tranquilidade do amor e do companheirismo;

À querida orientadora *Karina dias* pela paciência e pelos encaminhamentos 'paisagísticos' para pesquisa e para vida. Ganho ao fim deste projeto, uma parceira de trabalho, um oráculo e uma grande amiga;

Ao *Gê Orthof* por me ensinar a jogar no time dos utópicos e distraídos e por me cuidar como um amoroso pai-adoativo;

À *Nina Orthof*, por ser a grande-amiga-irmã-de-alma-e-porto-seguro-de-agora- e-de-vários-portos-de-outroza;

À *Cecília Aprigliano* por ser a minha mãe-azul de acolhida tão amorosa juntamente com cardápios auspiciosos;

Ao mentor *Christus Nóbrega* por me tirar da zona de conforto, instigar, oportunizar, abrigar meu corpo e alma em todos os ensinamentos e desafios provenientes de nosso encontro. obrigada por ser o inventor desta minha aventura brasiliense;

À querida *Gorete 'Goga' Vulcão* por ter me acolhido carinhosamente como uma mãe-amiga em sua casa e enchido meu coração de alegria;

Às minhas musas-amigas *Júlia Milward* e *Yana Tamayo* por sustentarem com carinho, amor, amizade, paciência, referências e boas risadas as intempéries desta pesquisa;

Ao professor *Samuel de Jesus* por tão gentilmente ter aceitado participar de minha banca;

Ao querido amigo *Raphael Fonseca* pela parceria comprometida (e divertida) de todas as horas;

Aos meus irmãos *Yara*, *Isabela* e *Yuri* por seu cuidado e carinho em forma de orações, telefonemas e mensagens;

Ao primo querido *Daniel Belizário*, por seu apoio irrestrito e incondicional em todas as horas;

À CAPES por sustentar minha pesquisa;

Aos demais suspeitos essenciais para desenvolvimento deste trabalho: companheiros do grupo de pesquisa *Vaga-Mundo*, *Luciana Paiva*, *Alexandre Felix*, *Matias Monteiro*, *Samara Lima*, *Gabriel Menezes*, *Bruna Neiva*, *Max Lamare*, *Jo Oliveira*, *Ricardo Theodoro*, *Cecília Bona*, *Cecília Mori*, *Renata Azambuja*, *Ludmila Alves*, *Ludmila Correia*, *Marília Panitz*, *Irinéia*, *Olivia Orthof*, *Nayara R. Marques*, à *Coordenação do PPG-Arte* na figura do professor *Belidson*, *Léo* (*secretário da coordenação*), à professora *Luísa Günter*, *Dona Fátima*, *Fábio Baroli*, *Jaime Portas Vilaseca*, *Gus Moura*, *Dalton Paula*, *Dalton Camargos*, *Jonas Arrabal*, às *Xayas*, *Iara Gabriela Benitez*.

Aos queridos mentores espirituais pelo grande sustentáculo a todas as minhas realizações, pela fonte de força e esperança para seguir a diante.

à todos o meu muito obrigada *em chamadas!*

SÚMULA

As práticas de arquivo-morto se equilibram na linha-tênue entre a construção da memória, pela apreensão da imagem da cidade, e o desejo de promover seu apagamento. A pesquisa de suportes não-convencionais para fotografia ligados às noções de ordinário, precariedade, banalidade e efemeridade também são temas fundamentais desta pequena investigação que, apresenta a série de trabalhos *Arquivo-Morto [2013-2015]* como resultado.

Palavras-chave: lembrete, memória, apagamento, precariedade, arquivo-morto

DOCKET

The Practice of Archiving Inactive Files / Dead-File balance on the fine line between the elaboration of memory through the apprehension of the city's image and the desire to promote its obliteration. The research of non-convencional surfaces for photography linked to the concepts of ordinary, precariousness, banality and frailty are also fundamental themes of this short investigation that presents the work series *Arquivo-Morto [2013-2015]* as a result of the process.

Key words: remembering, memory, obliteration, precariousness, arquivo-morto, inactive-archives.

COLEÇÃO

GIUSEPPE PENONE <i>Rovesciare I Propi Occhi</i> , 1970.	http://www.rencontres-arles.com/Doc/ARL/Media/CMS2/c/9/9/4/ARLMSC5335.jpg	18
IRIS HELENA Esquemas (série <i>Lembretes</i>), 2008/2014.	www.irishelena.com	20
IRIS HELENA <i>Lembretes I e II</i> (série <i>Lembretes</i>). jato de tinta sobre notas amarelas. 80 x 120 cm. 2009.	www.irishelena.com	23
FRANCIS ALYS <i>Paradox of Praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)</i> , 1997.	http://www.inglebygallery.com/artists/francis-aly/	23
JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE <i>View From the window at Le Gras</i> , 1826–1827.	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg	26
KARINA DIAS <i>Janela 1</i> , 2009.	www.karinadias.net	26
IRIS HELENA <i>Notas Públicas</i> (série <i>Lembretes</i>). jato de tinta sobre notas amarelas. 210 x 297 cm. 2010.	www.irishelena.com	26
RICHARD LONG <i>Dusty Boots Line Sahara</i> , 1988.	http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/dusty.html	29
BRÍGIDA BALTAR <i>A Coleta da Maresia</i> , 2001.	http://lounge.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html	29
BILL VIOLA <i>The Reflecting Pool</i> , 1977-79.	http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/108765	29
ROBERT SMITHSON <i>Asphalt Rundown</i> , 1969	http://www.wikiart.org/en/robert-smithson/asphalt-rundown-1969	31
IRIS HELENA <i>Vizinhança</i> . jato de tinta sobre cascas de parede de ruína. 10 x 185 cm. 2015.	www.irishelena.com	31
MILTON MARQUES <i>O esquecimento é destruir, não construir</i> , 2011.	http://galerialeme.com/artist/milton-marques/	34
IRIS HELENA <i>Notas de Esquecimento</i> (série <i>Lembretes</i>). jato de tinta sobre notas amarelas. 2009.	www.irishelena.com	35
IRIS HELENA <i>Diário de Bordo para Lugares Possíveis</i> (série <i>Registros</i>), 2013	www.irishelena.com	37
IRIS HELENA <i>Linha-tênue</i> (série <i>Registros</i>). impressão térmica sobre papel térmico. 20 cm x 130 cm. 2013/2014	acervo do autor	39
LEILA DANZIGER <i>lembrar/esquecer</i> . carimbo sobre jornal apagado e encadernação, 60 pág. 66x58cm. 2006.	www.leiladanzinger.com.br/works	41
ROBERT RAUSCHENBERG <i>Erased De Kooning</i> , 1953.	https://www.sfmoma.org/artwork/98.298	41
GEORGES BRAQUE <i>Still Life</i> , 1914.	http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/61878	46
ROBERT RAUSCHENBERG <i>White paintings</i> , 1951.	http://artintelligence.net/review/?p=497	46
ROBERT RAUSCHENBERG <i>Dylaby (Combine Paintings series)</i> , 1952.	http://artobserved.com/artimages/2010/11/RobertRauschenbergDylabyCombinePainting1962GagosianGallery.jpg	46
IRIS HELENA <i>sem título i</i> (série <i>zona de conforto</i>). jato de tinta sobre embalagem metálica [<i>blister</i>] de remédio. 8,5 x 43 cm. 2013	www.irishelena.com	47
MARCEL DUCHAMP <i>A Fonte</i> , 1919.	http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html	49
ANDY WARHOL <i>Campbell's Sup</i> , 1950	http://galleryhip.com/andy-warhol-artwork-campbells-soup.html	49
IRIS HELENA <i>Skylines 1</i> (série <i>Zona De Conforto</i>). jato de tinta sobre embalagens metálicas [<i>blisters</i>] de remédio variados. 8,5 x 1,45 cm. 2013/2015	www.irishelena.com	51
JAC LERNER <i>Skin (Smoke Red)</i> , 1987.	http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/jac-leirner	52
JAC LERNER <i>lung</i> , 1987.	http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/jac-leirner	52
ROBERT RAUSCHENBERG <i>Rosalie/red cheek/temporary letter/stock (cardboard series)</i> , 1971.	https://www.sfmoma.org/artwork/2013.149	52
PIERO MANZONI <i>Achrome</i> , 1962.	http://www.wikiart.org/en/piero-manzoni/achrome-1962	52
RIVANE NEUENSCHWANDER <i>carta faminta</i> , 2000.	http://www.artconnected.org/resource/89571/carta-faminta-starving-letters	54
IRIS HELENA <i>Ode À Sena</i> , 2012.	acervo do autor	57
RICHARD SERRA <i>Tilted Arc</i> , 1981.	http://thearchist.tistory.com/category/Teo/Essey	57
ROBERT SMITHSON <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967.	http://colbyjennings.com/monuments-passaic-missouri/	57
AUGUST RODIN <i>Le Bourgeois de Calais</i> , 1889.	http://www.digital-	59

IRIS HELENA Monumentos. jato de tinta sobre marcador auto adesivo de página. 1,3 x 4,3 cm. 2011.	images.net/Images/NortonSimon/Rodin/Rodin_Burghers_ofCalais_7789.jpg	60
BERND AND HILLA BECHER <i>Cooling towers</i> , 1983	www.irishelena.com/monumentos	60
IRIS HELENA Grifos (série <i>Marcadores</i>). jato de tinta sobre marcadores autoadesivos de página. apx. 25 x 410 cm. 2015.	https://berlinromexpress.files.wordpress.com/2011/10/bernd-and-hilla-bechere28094cooling-towers-1983.jpg?w=655	61
IRIS HELENA Coluna (série <i>Marcadores</i>). jato de tinta sobre marcadores autoadesivos de páginas. dimensões variáveis. 2015.	www.irishelena.com	64
IRIS HELENA Apontadores (série <i>Marcadores</i>). jato de tinta sobre marcadores de página autoadesivos. 4,3 x 175 cm. 2015.	acervo do autor	65
LAIS MYRRHA Um quarto, 2015.	http://galeriajaquelinemartins.com.br/exposicoes/o-instante-interminavel/	68
ROBERT SMITHSON Hotel Palenque, 1962-1970.	http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5321	68
IRIS HELENA Espólios i (série <i>Ruínas</i>). jato de tinta sobre papel higiênico dupla-face. 102 x 130 cm, 2012.	www.irishelena.com	69
IRIS HELENA Quinhão (série <i>Ruínas</i>). jato de tinta sobre papel higiênico dupla-face. 120 x 162 cm, 2015.	www.irishelena.com	69
IRIS HELENA Catálogo de Ruínas vol.1 (série <i>Ruínas</i>). jato de tinta sobre papel higiênico dupla-face e dobradiça metálica. 2011	www.irishelena.com	70
WILLIAM HENRY FOX TALBOT <i>Roofline of Lacock Abbey</i> (photogenic drawing negative) 9,3 x 11,6 cm. 1839.	http://www.sunpictures.com/html/exhibition.php?e=74	75
IRIS HELENA Capital (série <i>Arquivo-morto</i>). jato de tinta sobre tickets da marca <i>cielo</i> . 2014.	www.irishelena.com	77
AMAYA GONZÁLEZ REYS <i>Yo Gasto</i> , 2008.	http://artnews.org/parraromero/?exi=18141	77
IRIS HELENA Arquivos (série <i>Arquivo-morto</i>). jato de tinta sobre cupons físicos de compras de supermercado. 2013.	www.irishelena.com	78
RIVANE NEUENSCHWANDE Colheita, 2013.	http://www.stephenfriedman.com/artists/rivane-neuenschwander/news	79
IRIS HELENA Panoramas ii (série <i>Arquivo-morto</i>), 2014.	www.irishelena.com	80
GABRIEL KURI <i>Untitled (coquete despegando)</i> . bilhetes de consumo, cartão postal e serigrafia sobre papel, 2007.	www.kurimanzutto.com	82
IRIS HELENA Panoramas i (série <i>arquivo-morto</i>), 2014.	www.irishelena.com	82
GABRIEL KURI <i>Trinity (voucher in triplicate)</i> . tapeçarias de lã tecida à mão, 334 x 118 cm cada, 2006	www.kurimanzutto.com	82
RICHARD SERRA <i>Vertical And Horizontal Reversals</i> , 2013	http://www.davidzwirner.com/exhibition/richard-serra-vertical-and-horizontal-reversals-2/	82
IRIS HELENA Diários I (Série <i>Arquivo-Morto</i>). cupons e <i>tickets</i> de compras e <i>spike files</i> de metal. 2013.	www.irishelena.com	83
ON KAWARA <i>Today Paintings</i> , 1966 – 2014.	http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/	85
IRIS HELENA Arqueologias [Im]Possíveis (Série <i>Arquivo-Morto</i>). 2015.	acervo do autor	86
IRIS HELENA Arqueologias [Im]Possíveis (Série <i>Arquivo-Morto</i>). 2015.	acervo do autor	88
ROSÂNGELA RENNÓ A01 [Cod 19.1.1.43] – A27 [S Cod.23], 2013	http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/56/1	89
IRIS HELENA Memorial (Série <i>Lembretes</i>). jato de tinta sobre notas para lembretes amarelos 2011.	www.irishelena.com/memorial	90

ABERTURA	13
I. MODOS DE ARQUIVAR	16
I.1 Olhar a Cidade	17
I.2 A Vista: Paisagem	24
I.3 Registros ou Operações Para Reter	27
I.3.1 Impressões	
I.4 <i>In Memoriam</i> ou <i>Notas de Esquecimento</i>	32
I.4.1 Apagamentos	36
II. A MATERIALIDADE ORDINÁRIA	43
2.1 Superfícies Acessíveis	44
2.2 A Materialidade Ordinária	47
2.3. Ordem/Desordem	53
2.4. Monumentos Descartáveis	
2.4.1 <i>Marcadores [2015]</i>	
2.4.2 Ruínas	
III. PARA DESARQUIVAR	71
3.1. Série Arquivo-Morto	73
3.1.1 <i>Capital [2014]</i>	76
3.1.2 <i>Arquivos [2013]</i>	78
3.1.3 <i>Panoramas [2014]</i>	80
3.1.4 <i>Diários [2013-2015]</i>	83
3.1.5 <i>Arqueologias (Im)Possíveis [2015-] Work In Progress</i>	86
FECHAMENTO	92
ALMOXARIFADO	94
ANEXOS	96
BLOCO DE NOTAS	101

Lembrar é inventar.

Albert Camus

NOTAS PÚBLICAS | carta ao leitor

Este texto vem sendo construído a partir da junção/incorporação do pensamento dos autores aos meus escritos, porém o método de escrita segue um ponto de vista muito pessoal, num tom de relato. Estes vestígios arqueológicos que você encontrará aqui serão auxiliares da montagem de apenas uma versão dos fatos: esta.

ABERTURA

Poucas palavras, sem tese nem caminho real.
Henri Michaux escrevendo ao filósofo Maurice Merleau-Ponty

Imagine que você tem à sua frente uma caixa de arquivo-morto fechada. Nela guardam-se arquivos pouco ou não-utilizados. Prescritos para a vida cotidiana, estes arquivos ainda precisam existir para a burocracia enquanto matéria física (pelo menos por um período de 5 a 20 anos a depender do grau de importância deles). Sua desapareição ocorrerá - como todas as coisas que caminham no mundo - mas, dentro desta caixa, eles existem como possibilidades comprobatórias. Ali habitam um conjunto de arquivos que são documentos, pequenos monumentos feitos do acúmulo. Produtos do hábito¹; do desejo de se fazer uma coleção de coisas.

A palavra arquivo vem do latim *Archivum* remonta para a palavra grega *ta arkheia* que significa registros ou notas públicas. Outra derivação grega da palavra é *Arkhe* que significa origem, princípio. Podemos arquivar de sensações a paisagens; de imagens materiais (fotos e postais diversos) a imagens imateriais (lembranças). Podemos arquivar coisas obsoletas e tudo mais que nos fizer sentido guardar, mas a ideia de arquivo que pretendo construir aqui é a de (re)visitar e (re)alocar um conjunto de (a)notações, pensamentos, ideias, referências, referenciais, lembretes e lacunas relacionados à vida cotidiana; pretendo deixar estes embriões de pensamento à mostra como uma cristaleira no canto da sala que sobrevive feito um pequeno museu de família² a abrigar tudo o que foi visto, vivido e digno de ser guardado. Lembranças são peças exumáveis que desejam um futuro de novas combinações e leituras. Então, te convido a abrir esta caixa de arquivo e oportunizar outros começos.

*

¹ Verbete poético retirado do livro de artista SÓ SE VIVE DUAS VEZES de Flora Leite Himmelstein e Isabella Rjeille, 2015. s/n.

² Idem, s/n.

Isto é um *dossier*.

Nele contém a estrutura de uma pequena investigação acerca das principais questões que sustentam minha produção artística de 2008 a 2015. Uma pesquisa feita de vestígios sobre o paradoxo da construção da memória e do desejo de promover seu apagamento tendo os meus trabalhos como norte. Ela, a investigação, está dividida em três momentos: *Modos de Arquivar*, *A Materialidade Ordinária e Para Desarquivar*. Optei por esta organização para que pudesse, nos dois primeiros momentos, apresentar as séries de trabalhos mais antigas para, de certa forma, enunciarem a produção recente apresentada no terceiro momento.

Em *Modos de Arquivar* não abordo sobre concepções de arquivo. Não o faço como se entende no senso comum. Tento apresentar um método pessoal de arquivar. O arquivar como sendo um modo de apreender o espaço da cidade por meio do olhar, da coleta e da fixação da sua imagem; o arquivar como sendo um processo pessoal e poético de construção de memória. A escolha do motivo de pesquisa, a observação da cidade, a criação de recortes na paisagem, o registro dessas imagens e a sua inscrição sobre uma superfície de memória frágil e traiçoeira a limitar-lhe a vida.

Introduzo este capítulo com a série de cinco trabalhos intitulada *Lembretes [2008-2011]*. Ela consiste na construção de painéis fotográficos impressos, à jato de tinta, sobre *post-its*³ amarelos. Este acessório de lembrança tão banal e fugaz onde a imagem é sustentada, constrói uma memória cuja extensão vacilante tende a atingir o limite de sua permanência. A memória seria um mar a formar pelo percurso, um leito do *Lete*⁴, o rio mitológico do esquecimento.

Objetos descartados ou utilitários do cotidiano podem ser matéria poética em potencial para produções artísticas contemporâneas. A banalidade, a precariedade e a temporalidade instável evocada por esses materiais são apresentadas em *A Materialidade Ordinária*. Aqui procuro tecer também comentários sobre a matéria (que chamo de ordinária) adotada como superfície poética dos meus trabalhos. Essas superfícies acessíveis estão

³ *Post-it* é uma marca de pequenos papéis autoadesivos para lembretes registrada pela *3M Company*.

⁴ Em definição do site *Wikipédia*: '*Lete* do grego Λήθη Lêthê, "esquecimento" ou "ocultação") é um rio do Hades onde quem bebia, esquecia-se das vidas passadas. Logo o *Lete* passou a simbolizar o esquecimento'. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lete>

ao nosso redor, são facilmente reconhecidas por todos. Estão nas prateleiras dos supermercados, sobre a mesa dos escritórios, dentro dos bolsos, bolsas, carteiras e ao alcance das mãos. Apontamentos sobre ordem/desordem, entropia, monumento e ruína também são trazidos tendo como referência a produção de artistas modernos e contemporâneos, como Marcel Duchamp, Andy Warhol e Jac Leirner.

Para Desarquivar apresenta a *Série Arquivo-Morto*, cujas práticas intitulam esta fala. Tais práticas seriam as de compor arquivos desarquiváveis, feitos a partir da coleta de materiais 'inúteis' para a vida cotidiana: como comprovantes de pagamento e *tickets* propensos a desaparecimento (pelo apagamento ou pelo lixo). Tais objetos colecionáveis são matéria-prima dos cinco trabalhos desta série então, optei por desenvolver uma espécie de memorial descritivo para falar de cada um deles.

No intuito de (re)elaborar e ampliar as questões vivenciadas na experiência como artista, organizei este trabalho de forma muito orgânica (talvez um tanto labiríntica) e, para uma melhor compreensão, escolhi disponibilizar as imagens dos meus trabalhos e das minhas referências artísticas no corpo do texto, dentro do contexto da escrita e a medida em que as questões as solicitam. Por não ter sido tão fiel à cronologia da produção, nem por conseguir abarcar todos os meus trabalhos nesta pesquisa, disponibilizo o endereço do meu portfólio digital www.irishelena.com para eventuais consultas.

I. MODOS DE ARQUIVAR

o olho

con(e)voca

a cidade

recorta

a paisagem

formato de

a vista

colete

o registro

inscrevo

sobre lembretes

notas de esquecimento

in memoriam - apagam-se nesta ordem.

I.I | OLHAR A CIDADE

*(...)De quem são os olhos que olham?⁵
O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível.⁶*

Vejo e sou vista por todas as coisas que me circunscrevem. Enquanto ser observador, vejo no mundo um pouco do que em mim habita. Entendo o olhar como um lugar de trânsitos e devir, da interseção das superfícies do mundo, do ser e do espírito (entendido como a consciência de si). *É pelo olho que a natureza se revela numa imagem (...) basta abrir os olhos para que imediatamente aflore o pressentimento de uma intimidade secreta entre a expectativa do olhar e a extensão que ele contempla, em que a natureza se oferece literalmente a visão⁷.* A nossa visão vem desenvolvendo-se ao longo do tempo em prol da necessidade de melhor detectar, estimar movimentos, distâncias, tamanhos, cores, padrões e formas. O olho é um órgão mensurador e é por seu intermédio que acesso a cidade.

O senhor Palomar, personagem do livro homônimo escrito pelo cubano Ítalo Calvino (1923-1983), realiza indagações sobre a natureza do seu próprio olhar quando pergunta ao leitor afinal *de quem são os olhos que olham?* Quem olha quando olhamos? O olhar não é apenas uma ação do órgão ligado a visão, não é só uma abertura fisiológica decodificadora mas, uma construção cultural completamente imbuída de uma memória ancestral. Então, posso dizer que quando olho, meu olho não olha sozinho. Há uma série de olhos (e modos de olhar) que olham tudo o que vejo junto comigo, que interferem na forma como vejo as coisas. Lembro-me, imediatamente, da ação do italiano Giuseppe Penone chamada *Roverciare i propi occhi* [1970]⁸, onde o artista, usando lentes de contato espelhadas, transforma seus olhos em refletores do que acontece a sua volta. Oferece ao outro, que olha através dele, a possibilidade de enxergar a si próprio e, ao mesmo tempo, ter um ponto de vista compartilhado. Na experiência de Penone, o seu

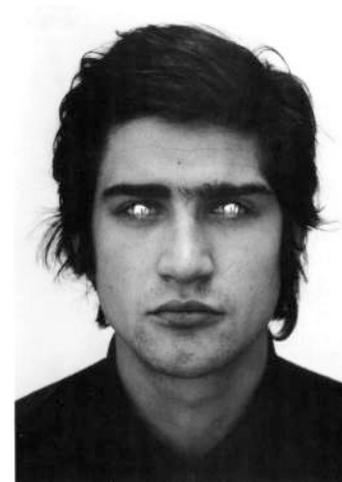
⁵ Em PALOMAR de Ítalo Calvino, p.102

⁶ Em O OLHO E O ESPÍRITO de Maurice Merleau-Ponty, p. 19.

⁷ Em VER A TERRA de Jean Marc Besse, p.46-47.

⁸ Em tradução livre "Tudo retorna aos próprios olhos".

olhar reflete o meio externo e para ele retorna transformado, redimensionado pelas mínimas e convexas lentes que carrega nos olhos. Quando olho para fora, estabeleço conexões com o que vejo, com meus ancestrais e, assim junto-me à coisa vista. Atinjo-a. Como se o meu olhar fosse um disparo e o tiro, proferido à distância, achasse, certo, seu alvo. O olhar é um instrumento cortante feito para seccionar e selecionar os espaços, movido pelas ordens sintomáticas do desejo de quem se propõe a ação de olhar. *Só se vê o que se olha*.⁹ O meu olhar recorta e tem mãos invisíveis, coletoras de vistas instantâneas. Na fala de Anne Cauquelin nós nos conectamos e fazemos parte de tudo que observamos e, criamos assim possibilidades e condições ideais para realizarmos eventuais transformações sobre estas vistas¹⁰.



GIUSEPPE PENONE | *Rovesciare i propri occhi*, 1970.

⁹ Em O OLHO E O ESPÍRITO de Maurice Merleau-Ponty, p.18-19.

¹⁰ Em ARTE CONTEMPORANEA: UMA INTRODUÇÃO de Anne Cauquelin, p. 98.

Parar.

Olhar a cidade. Vê-la desfilando o seu movimento. Ver a banalidade do cotidiano impressa sobre estes lugares. Caminhar sobre suas ruas como se fosse a primeira vez. Ter sempre olhos curiosos. Refazer esta ação repetidas vezes (mesmo que seja pelos mesmos lugares). Este é o meu primeiro modo de arquivar a cidade pois, quando observo muito o mesmo lugar, passo a acreditar conhecê-lo bem. E sem pretensão de esgotá-lo, desenvolvo uma espécie de sensação de pertencimento. Tento ver as diferenças e semelhanças, esquadrihar e setorizar os espaços da cidade. Procuo ver o que, na rapidez dos dias, perdi de vista. A artista Karina Dias argumenta em seu livro *Entre Visão e Invisão: Paisagem* que, o fato de *estarmos imersos na visibilidade não significa enxergá-la e estar em contato direto com ela não significa percebê-la*.¹¹ Porque dentro de todo visível habita o invisível, denominado por ela de *invisão*. Quando paro para observar o fluxo urbano, a cidade para mim, se apresenta. Emerge.

A cidade tem dessas coisas, *é um cruzamento de móveis*¹². Praças se formam pelo ir e vir das pessoas, os lugares de convivência vão nascendo assim, da sua utilização e apreensão. Meu olhar se derrama sobre a sua superfície, como a luz de um *scanner* que vai registrando o que cabe em sua mesa; realizo (a)notações externas do que (re)conheço rascunhado dentro de mim, porque este é um exercício de existir. Olhar a cidade é como pegar de volta algo que me pertence mas, que está arquivado do lado de fora do meu corpo, logo ando como quem caça pequenas relíquias e epifanias fugazes e, faço desta ação o início de um processo de coleta de material poético. Partindo destes contínuos exercícios de observação, iniciados na cidade de João Pessoa, PB e expandindo-os, posteriormente, para outras cidades. Eis o começo de minha investigação artística.

A série intitulada LEMBRETES, compreende cinco trabalhos *Esquemas [2008]*, *Lembretes [2009]*, *Notas de esquecimento [2009]*, *Notas Públicas [2010]* e *Memorial [2011]* e, é o resultado da utilização deste método acima descrito. Os trabalhos são produtos de visitas insistentes ao centro histórico da cidade de João Pessoa (PB). São tentativas de absorção do máximo de informações de uma paisagem tão instável, como a de um

¹¹ Em ENTRE VISÃO E INVISÃO: PAISAGEM de Karina Dias, p. 115.

¹² Em A INVENÇÃO DO COTIDIANO V.1 - ARTES DE FAZER de Michel de Certeau, p.201-202.

centro comercial no auge do seu movimento (do meio-dia às 16 horas da tarde). Quando me posiciono para olhar a cidade coloco-me à disposição dela, faço meu primeiro contato. Posso mensurá-la através do meu olho ou, pelos alcances dos meus passos flanando por suas ruas. Por não ter crescido em minha cidade natal, João Pessoa, só pude habitá-la aos 15 anos de idade, desenvolvi certo fascínio pelo centro da cidade. Ele talvez tenha se apresentado como o lugar de descobertas, aparentemente, inesgotáveis; o mais provável para se buscar ou fabricar as minhas memórias dentro da memória coletiva pelas ruas, passarelas e prédios históricos. Talvez por isso esta cidade seja tão irresistível que eu a busco inclusive dentro de outras cidades que visito, tal qual o Marco Polo¹³ de Calvino a descrever sua Veneza em todas as cidades que inventa; aquela que nunca lhe abandonou os olhos, que sempre lhe contaminou a vista e sonhos com sua presença arrebatadora. *Nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas, ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem*¹⁴. Tudo descreve, tudo mapeia, tudo revela, contém e está contido. A cidade não é outra além de mim. Um jogo de busca e apreensão de si pelo meio habitado.



¹³ Personagem fictício do romance CIDADES INVISÍVEIS (1972) de Ítalo Calvino baseado no explorador italiano homônimo.

¹⁴ Em PAISAGENS URBANAS de Nelson Brissac Peixoto, p.26.



IRIS HELENA | Esquemas (série *Lembretes*),
2008/2014

A escolha de trabalhar com a temática de espaços públicos e centros urbanos se deu, porque me interessa a possibilidade de produzir múltiplas paisagens a partir de um mesmo lugar. Nestes lugares de muito fluxo, um simples giro no nosso próprio eixo já nos oferece um cenário distinto. Tudo muda o tempo todo. Consultando um velho dicionário, vi que ele apresenta a cidade como sendo, entre outras definições, a *distância entre dois pontos, cuja área pode conter alguma coisa*.¹⁵ Essa demarcação no espaço, chamada *cidade*, é uma grande composição de coisas, de tempos e espaçamentos. Vejo uma sequência interminável de automóveis se formarem ao fechamento do sinal. Sobre a faixa, atravesso para o outro lado da rua. Da calçada me ponho a observar. Pessoas atravessam comigo, mas não sei para onde vão, tampouco se voltarei a vê-los (assim como as pessoas dos carros). Em meu ponto de observação, linhas de ônibus se repetem. *Porque conto os ônibus que passam? Sem dúvida, porque são*

¹⁵ Em DICIONÁRIO AURÉLIO – século XXI. São Paulo, ed. nova fronteira, 1999,

*reconhecíveis e regulares: marcam o tempo, dão ritmo ao ruído de fundo. Em última instância, são previsíveis*¹⁶. Assim como, previsíveis são os funcionários das lojas que estão próximas de mim, são presença recorrente naquele determinado horário, naquele local. Pequenas constâncias. Os prédios, as construções, as torres e seus sinos e relógios, antenas, viadutos, fios e postes, pouco mudam. A cada visita minha, ao longo dos dias, meses e anos, suas paredes descascam e estruturas lentamente se desfazem. O que seriam então, os meus lembretes além de esboços do que não se pode conter? Tentativas de apreender o tempo da cidade em movimento através da impressão, a jato de tinta, de sua imagem sobre conjuntos de notas autoadesivas, os tão conhecidos *post-its*. Os *post-its* são alertas visuais instantâneos. Pequenas extensões de memória acionadas pela visão mais fugaz. Sua cor é de um amarelo-brilhante, tão chamativo para justamente direcionar até o olhar mais distraído para o seu conteúdo inscrito em forma de notas. Entendo os elementos da cidade, quando observo, como pequenas notas que se movem ao redor do espaço. Pontos de vista. Cada elemento condensa em si alguma informação. Pensando nestas possibilidades composicionais e, procurando, ainda inconscientemente, exercitar o meu olhar, me propus a visitar e analisar o mesmo lugar inúmeras vezes. Queria ver o que poderia, em meio a tão massiva movimentação, me saltar aos olhos. *Esquemas [2008]*, foi o primeiro exercício, conseqüentemente, o primeiro trabalho da série *Lembretes*. Consiste em 7 imagens formadas por uma pequena composição de *post-its* coloridos impressos. As anotações dos lembretes são partes do registro fotográfico que não completa. As imagens trazem cenas que enfatizam as camadas móveis (pessoas, carros) e imóveis (prédios, pavimentação, postes) da cidade. Os lembretes são objetos íntimos, de apontamentos particulares, mas aqui expõe o que chamo de resumos do meu olhar. Esquemas que falam de esquemas.

No trabalho *Lembretes [2009]* temos um conjunto de cinco imagens de pontos turísticos da cidade. Todos eles trazem construções monumentais de ampla visitação popular. Apenas pude constatar este dado, depois de muito observar a aglomeração de visitante nestas igrejas barrocas e demais construções históricas da cidade de João Pessoa. Esses lembretes que trago, falam ou simulam o ponto de vista do outro que visita a cidade, que vê aqueles espaços pela primeira vez e decide guardar aquela foto como um *souvenir* da sua viagem. Aquela vista foi escolhida por quem a elegeu pelos próprios olhos ou, pelo “olhar” pré-definido de um folheto de roteiros turísticos? Não importa quando fazemos do nosso olhar um

¹⁶ Em AN ATTEMPT AT EXHAUSTING A PLACE IN PARIS de Georges Perec, p.32

cartão-postal.

Das formas de se tentar (em vão) absorver uma cidade inteira, o uso de um acessório ou instrumento se faz indispensável. Ele irá servir como a vestimenta do explorador-viajante. O artista belga Francys Alÿs acessou a cidade do México enquanto arrastava um cubo de gelo gigante. Ia assim demarcando temporariamente seus percursos. Seu estar-no-mundo. Descobri que o meu instrumento ideal seria uma câmera *cyber-shot 8.1 megapixels*¹⁷, que além de caber em meu bolso, estendia meu olhar com sua função *4x zoom óptico*.

A câmera é o meu bloco de notas.



IRIS HELENA | lembretes I, II e III (série *Lembretes*). jato de tinta sobre notas amarelas. 120 x 80 cm. 2009



FRANCIS ALÿS | *paradox of praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997.

¹⁷ Modelo de câmera digitais de bolso lançadas pela *Sony* a partir de 1996.

I.2 | A VISTA: PAISAGEM

*Parcial porque é parte¹⁸
Conceber uma paisagem é compor um mundo.¹⁹*

A vista é o intervalo entre o olho e a linha horizonte, até onde ela turva. Um amigo, certa vez me apresentou uma fórmula para calcular a distância que separa o meu corpo do meu horizonte. Aplicando a fórmula $D_{hoz} = \sqrt{[13 \cdot (H_t - H_o)]}$ ²⁰ soube que estou a 4,356604182158393 km de distância do meu horizonte poético e, é dentro deste intervalo que encontro o conceito de paisagem: a justa medida do meu olhar, onde ele se demora. Uma vista produz um quadro de laterais desfocadas, numa janela real ou fictícia, pelo enquadramento natural do olho ou através da abertura de uma câmera. A vista é fluxo enquanto a paisagem, suspensão. Ela, a paisagem, é uma ressonância interna do afeto e da cultura, iniciada *pelo olhar intencional quando lançado sobre um lugar (...) destaca do conjunto vivo, os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro*²¹. Podemos ser colecionadores de paisagens, podemos guardá-las como objetos. Fotos de viagens, álbuns, cartões postais, por exemplo, são horizontes pessoais redimensionados em paisagens de bolso. A paisagem pode ser também a extensão da lembrança de um lugar e a própria materialização do medo do esquecimento.

Em 1826, Niépce²² colocando sua *câmera obscura* na janela de sua casa, fez cópias de seu ponto de vista. Após oito horas, lá estava o seu recorte de paisagem “permanentemente” fixado. Em 2009, a artista Karina Dias passou 4 meses com a sua câmera de vídeo ligada para captar, da sua

¹⁸ Em ENTRE VISAO E (IN)VISAO: PAISAGEM de Karina Dias, p.

¹⁹ Presente no catálogo da exposição SER, PAISAGEM de Karina Dias e Graça Ramos, s/ n.

²⁰ Trabalho À DISTÂNCIA DO HORIZONTE, 2011 do artista Felipe Moraes. O tutorial para o cálculo e está disponível para *download* em <http://felippemoraes.jimdo.com/portfolio/2011/matem%C3%A1tica-mathematics/>

²¹ Em VER A TERRA de Jean Marc Besse, p.47.

²² Joseph Nicéphore Niépce [1765 – 1833], foi um inventor francês responsável por desenvolver o primeiro método de fixação da imagem fotográfica sobre um suporte em 1826 chamado de heliografia.

janela, a paisagem rotineira passando através do tempo dos dias. A paisagem é um estado do corpo e nós somos, como disse o pintor Paul Cézanne, a consciência deste lugar que nos atravessa.

Minha paisagem é construída como uma peça de roupa feita de malha urbana. *Quando enquadramos, focalizamos, organizamos, nós estamos “fabricando” nosso espaço como uma cena, aqui uma cena paisagística*²³. Penso o espaço da cidade como um cenário composicional e, reordená-lo num trabalho artístico é suspendê-lo, colocá-lo em evidência. Por a paisagem ser uma abstração, um espaço percebido que se oferece ao olhar de quem vê, nestas “*flaneries*”²⁴ na urbe, procurei construir uma paisagem atemporal. Em meu entendimento, um lugar-comum, onde o recorte de banalidade cotidiana subtraísse dele, o máximo de sua referência de localização geográfica. A imagem resultante deste processo passaria, então, a caber na memória de qualquer espectador a observasse. Assim pensei o conceito do trabalho intitulado *Notas públicas [2010]*. Trata-se de uma foto/instalação, de 210 cm x 297 cm, composta de 1200 *post-its* impressos, onde o tempo e o espaço da cidade são redimensionados pelos limites da abertura câmera no momento do *click*. Na captura do quadro, procurei retirar da composição da paisagem os elementos que pudesse identificar e singularizar a cena: uma torre de igreja, um prédio emblemático, uma placa de endereço ou de carro, etc. Aparecem, em primeiro plano, figuras humanas caminhando sobre calçadas em construção ou destruição pelo uso dos transeuntes. Ambulantes vendendo suas mercadorias, anúncios perdidos, prédios comuns. Um centro urbano que habita o imaginário de qualquer pessoa que já esteve em um centro comercial de alguma cidade brasileira. Baseado no relato dos espectadores presentes, nos lugares onde apresentei este trabalho, *Notas Públicas* são notas compartilhadas de quando a cidade de João Pessoa foi, ao mesmo tempo, um centro paulista, um centro cearense e um carioca.

²³ Em PRÁTICA DO BANAL: POR UMA ASPIRAÇÃO PAISAGÍSTICA de Karina dias, p. 3778. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf

²⁴ termo variante da palavra francesa *flâneur* que significa andarião ou passeante; o que gasta tempo a passear. a palavra *flâneur*, foi bastante usada por escritores europeus do séc XIX, mas popularizou-se na crítica literária de Walter Benjamin à poesia de Charles Baudelaire quando trouxe o ser que flana como a figura essencial do observador humano na cidade moderna, como o investigador da cidade.



JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE | *view from the window at le gras*, 1826–1827.



KARINA DIAS | *janela 1*, 2009.



IRIS HELENA | *Notas Públicas* (série *Lembretes*). jato de tinta sobre notas amarelas. 210 x 297 cm. 2010.



I.3 | REGISTRO OU OPERAÇÕES PARA RETER

Algum dia alguém viu algo que não queria esquecer, inventou-se a inscrição.²⁵

Na história da comunicação humana as inscrições produzidas pelos nossos antepassados nos permitiram alcançá-los. Do contorno da mão, tendo a pedra da caverna como suporte, à imagem que imprimo na *inkjet print* sobre a mesa, o desejo da fixação da imagem começa em ações do corpo; na necessidade de deixar, por onde passa, vestígios - de estender a sua existência e demarcar os espaços habitados. Do interior da 'caverna dos sonhos esquecidos'²⁶, passando pelos símbolos cunhados em argila, através das representações nas paredes dos templos, tumbas para o rastro impresso pelo ir e vir dos passos no chão, como fez o artista Richard Long.

Dos vários modos de registrar um acontecimento, a fotografia é um deles. Ela é um apontamento; uma passagem, cujo percurso sai da superfície das coisas vistas para as superfícies palpáveis de um suporte material. A foto/registro é da ordem do traço, de se fazer uma marca registrada²⁷. Demarca e evidencia minha presença. Atesta que eu estive lá²⁸, na cena do disparo. A foto é um indício que tem do real apenas impressões.

A presença da fotografia em meu trabalho é inegável, porém não o considero como sendo um trabalho fotográfico. Uso a fotografia como quem toma notas. Me interessa registrar o que acontece quando não acontece absolutamente nada²⁹. Me interessa o instante fugitivo capaz de construir o transitório '*lugar onde o tempo fica parado*', tão bem descrito (na próxima página) por Alan Lightman no livro *Sonhos de Einstein*. Como desdobramento para as minhas imagens (ou coleta de instantes), relaciono-as aos suportes que são da ordem das notas e registros também, o que reforça ainda mais a metalinguagem destas operações. O que se vê nelas são rascunhos, agentes da permanência daquilo que não se quer esquece, que não se pode conter. No vídeo *The Reflecting Pool*, o artista americano Bill Viola salta numa piscina, no entanto o seu corpo permanece no ar sem concretizar o propósito do mergulho. O instante da ação está retido quando o corpo para. A água segue a medir, em seu reflexo, a passagem implacável do tempo até que o corpo, que não cai, comece, lentamente, a esmaecer no ar. Um registro jamais consegue

²⁵ Em NOTAS SOBRE NOTAS de Júlia Milward. s/n.

²⁶ Documentário dirigido por Werner Herzog e lançado em 2011, sobre as pinturas rupestres da Caverna *Cheuvet* no sul da França.

²⁷ Em O ATO FOTOGRAFICO E OUTROS ENSAIOS de Philippe Dubois. p.61.

²⁸ Em SOBRE FOTOGRAFIA de Susan Sontag, p. 16

²⁹ Em AN ATTEMPT AT EXHAUSTING A PLACE IN PARIS de Georges Perec, p.9.

conter o real; uma nota não pode abarcar toda memória; uma foto convoca a lembrança, porém segue enquanto dispositivo traiçoeiro que suspende, mas não detém tempo.

“14 de maio de 1905³⁰

Há um lugar em que o tempo fica parado. Pingos de chuva permanecem inertes no ar. Pêndulos de relógios estacionam no meio do seu ciclo. Cães empinam seus focinhos em uivos silenciosos. Pedestres estão congelados em ruas poeirentas, suas pernas erguidas como se amarradas por cordas. Os aromas de tâmaras, mangas, coentro, cominho estão suspensos no ar.

À medida que um viajante se aproxima deste lugar, vindo de qualquer parte, ele anda cada vez mais devagar. As batidas do seu coração ficam cada vez mais espaçadas, sua respiração arrefece, sua temperatura cai, seus pensamentos diminuem, até que ele atinge o centro morto e para. Pois este é o centro do tempo. A partir deste lugar, o tempo se distancia em círculos concêntricos - inerte no centro, lentamente ganhando velocidade à proporção que aumenta o diâmetro.

Quem faria uma peregrinação ao centro do tempo? Pais com seus filhos, e amantes.

E assim, no lugar onde o tempo fica parado, vêem-se pais agarrados a seus filhos, em um abraço petrificado que nunca se desfará. A linda filhinha e olhos azuis e cabelos loiros nunca parará de sorrir o sorriso que está sorrindo agora, nunca perderá este brilho róseo de suas bochechas, nunca ficará enrugada nem cansada, nunca se ferirá, nunca desaprenderá o que seus pais lhe ensinaram, nunca pensará pensamentos que seus pais desconheçam, nunca tomará contato com o mal, nunca dirá a seus pais que não os ama, nunca deixará seu quarto com vista para o mar, nunca deixará de tocar seus pais como está tocando agora.

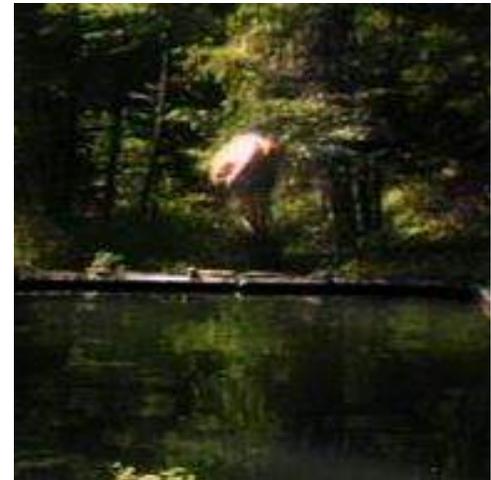
E, no lugar do tempo parado vêem-se amantes se beijando nas sombras dos prédios, em um abraço petrificado que nunca se desfará. O amado nunca tirará os braços de onde estão agora, nunca devolverá o bracelete de memórias, que nunca viajará para longe da pessoa amada, nunca se sacrificará expondo-se a perigos, nunca deixará de mostrar seu amor, nunca sentirá ciúmes, nunca se apaixonará por outra pessoa, nunca perderá a paixão que existe neste instante no tempo”.

³⁰ Em SONHOS DE EINSTEIN de Alan Lightman, p.41-42

RICHARD LONG | *Dusty boots line sahara*, 1988.



BRÍGIDA BALTAR | *A coleta da maresia*, 2001.



BILL VIOLA | *The Reflecting Pool*, 1977-79

1.3.1 | Impressões

- a. transmissão de uma informação a partir de um ponto de vista pessoal;
- b. dar impressões sobre determinado assunto ou passagem;
- c. uma sensação interior que é passada para o exterior; externalizações;
- d. meio de fixação da imagem por meio de impressora (digital ou manual);
- e. os embates que um corpo faz no outro; os efeitos desses embates; as marcas ou sinais em fundo ou em relevo; *os abalos*³¹;
- f. ato ou efeito de imprimir; comprimir uma vista; apertar para caber; exercer pressão sobre algo ou alguma superfície transferindo uma informação em negativo a esta, ou seja, a impressão da ausência. Digitalmente, a imagem já está revertida ao positivo. Duas faces de um espelho se vendo opostas. Possibilidades de reprodução e cópia.

Durante o processo de materialização dos trabalhos, na impressão, a imagem é obrigada a adaptar-se a natureza do material escolhido. As camadas de tinta são meticulosamente calculadas pelo jato de tinta despejados pela máquina, mas este cálculo binário não pode jamais prever uma subversão. Impressoras domésticas, as *desktops*, estão normalmente condicionadas a tipos limitados de papéis e de gramaturas de no máximo 200 gr. A impressora não pode prever que, ao invés do habitual *sulfite* tamanho A4 e gramatura 120 gr., estará na bandeja de impressão tiras de papel higiênico ou pedaços de cascas de parede com fiz no trabalho *Vizinhança [2015]*.

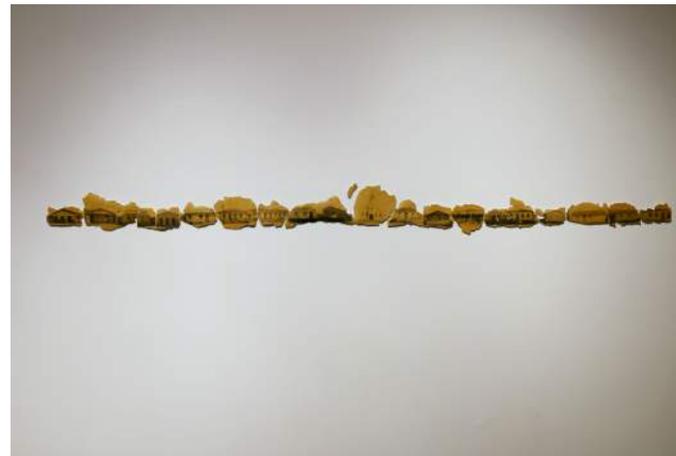
Essas pequenas “sabotagens” no programa da máquina produzem efeitos imprevisíveis. Nenhuma impressão deverá ser igual, ainda que o trabalho possua uma tiragem. As marcas documentam os limites da impressora e estas devem ser preservadas, porque este não é um exercício de

³¹ definição disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/impressões/>

perfeição, ainda que haja rigor. É o oposto. Cada falha, cada rasgo é um hiato, uma lacuna, um parênteses de significados e possibilidades infinitas. A imagem, o objeto e a impressão devem se moldar como uma amalgama. Precisa-se sempre de pouco do acaso e da desordem.



ROBERT SMITHSON | *Asphalt Rundown*, 1969.



IRIS HELENA | *Vizinhança*. Jato de tinta sobre cascas de parede de ruína. 10 x 185 cm . 2015.

I.5 | IN MEMORIAM OU NOTAS DE ESQUECIMENTO

*A memória é uma ilha de edição.*³²

*(...)Obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.*³³

Memória e arquivo são dois conceitos que aparecem frequentemente juntos. Dentro do arquivo está a memória e, esta é um tipo de arquivo. Ambas são instâncias falíveis. Faço 150 registros no centro de cidades. Descarrego o *memory card* e deposito todas as imagens numa pasta intitulada 'Imagens da Cidade'. Renomeio todas elas (incluindo as recém chegadas) com o título da pasta. Tenho, então, todas serializadas em 'Imagens da Cidade (1), (2),...(150)'. Guardo-as. Revisito-as após alguns dias, semanas ou meses, do registro para uma (re)visão. Muitas delas já estão completamente esvaziadas de seus sentidos e contextos iniciais. A mudança do título do arquivo já começa a esgarçar, suave, a memória do lugar. O esforço para uma memória-de-elefante é mérito da ordem; da organização metódica, da ajuda de etiquetas de identificação. Mas, uma coisa é certa: não se pode confiar nas instabilidades da tecnologia, tampouco na durabilidade das lembranças afixadas na mente, porque quando vemos algo, tendemos a guardar esta vista (seja num dispositivo, no sistema de 'nuvem', num aplicativo ou num dos compartimento do lobo temporal medial)³⁴e, esta ação pode nos levar a exatamente à ação contrária: a perda. A obsessão por acumular informações e memórias, gera a perda do momento vívido, do aqui-agora. *O desejo eterno e jamais satisfeito do homem não é aumentar sua força e suas faculdades, é querer estar onde não está, lembrar o passado e viver no futuro.*³⁵ Vivemos na ansiedade de tudo abarcar no presente, lançados para o futuro ao passo que, seguimos ancorados ao passado.

³² Em LABIA de Wally Salomão, p.30

³³ Em CIDADES INVISÍVEIS de Ítalo Calvino, p.10.

³⁴ Local de armazenamentos de dados no cérebro humano. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lobo_temporal.

³⁵ Em VIAGEM EM VOLTA DO MEU QUARTO de Xavier de Maistre, p.35.

Um arquivo de imagens guardadas é um arquivo-morto. Imaginemos uma festa de aniversário onde 236 fotos foram feitas em câmeras digitais. O registro do *parabéns-pra-você* quase tornou-se um filme decupado tamanha quantidade de *clicks*. As imagens arquivadas na lembrança seguem instáveis, pensamos rapidamente, então cansamos o dedo no obturador para não perder nada. Temendo o esquecimento, transferimos aqueles registros uma pasta no computador (intitulada com o nome da festa, para que a referência não se perca). Escolhemos as melhores, ou a síntese do evento para, num *display*, habitar um lugar de destaque nas paredes da casa. Contentamo-nos com a consciência da aparente segurança de tê-las guardadas num ficheiro (digital ou não). Nas ações de manutenção da lembrança, arquivar é ficar apenas com uma versão do acontecimento porque, segundo o poeta *em cofre não se guarda nada, perde-se a coisa vista*³⁶. Querer lembrar é como estar diante de um quadro do Turner³⁷, exigirá certa performance. Ver de longe, ver de perto, continuar a ver turvo. Mas, ainda assim *se anota, registra e acumula na tentativa de se anular a morte da lembrança*³⁸. Não se pode anular os apagamentos, pois o tempo é motor insistente. O esquecimento destrói, ao invés de construir? Nos indaga a obra do artista Milton Marques. Em seu trabalho, o tempo é uma roldana contínua a girar em sentido horário imprimindo as areias e, transformando, por vezes, o sentido da frase: não destruir o esquecimento. Construir o esquecimento.

O apagamento é construtor de sentido.

³⁶ Em GUARDAR de Antônio Cicero, p.

³⁷ William Turner (1775 – 1851) foi um pintor romântico inglês e um dos precursores do impressionismo.

³⁸ Em O ATLAS DE GERHARD RICHTER: O ARQUIVO ANÔMICO de Benjamin Buchloh, p. 195.

MILTON MARQUES | O Esquecimento é destruir, não construir, 2011.



Na troca de superfícies (do real para a da imagem) o que resta é a alegoria da morte. Apagar a imagem captada é lhe trair a natureza de permanência. No esmaecimento, ela revela suas informações veladas. Uma ilha que emerge. Na etimologia as palavras ‘traição’ e ‘tradição’ são primas. As duas vêm do latim *traditio* que, deriva de *tradere* (entregar, passar adiante). Na tradição, algo é passado para alguém. Costumes e hábitos seguem de um grupo para outro mais jovem. A traição também segue o mesmo princípio, mas numa conotação de transmitir um prejuízo ao outro. Trair a imagem é desqualifica-la impedir sua transmissão por meio de uma sabotagem ou subversão.

Em 2009, fui convidada pela Aliança Francesa de João Pessoa para realizar a minha primeira exposição individual em sua galeria. Na ocasião, eu já havia começado a pesquisa da série *Lembretes*, já tinha um número considerável de registro das cidade e, já me interessava pelas questões fugazes da memória. *Notas de Esquecimento* foi o título que dei a exposição e para conjunto de trabalhos que apresentei nela. A exposição compreendia seis painéis (207,9 cm x 147 cm cada) com imagens impressas sobre *post-its* amarelos. Os painéis são presos a parede da galeria apenas com a cola ordinária do lembrete, o que deixa a sustentação das imagens à mercê das intempéries dos dias. As seis imagens são cenas

cotidianas de locais de passagem da cidade, onde figuras passam enquanto outras ignoram o movimento em seu entorno. As *Notas De Esquecimento* movimentam-se pelo registro fixo da foto, tira-lhes da inércia quando, a cada queda dos lembretes, abre os espaços do branco. Memória é movimento que se desprende.



IRIS HELENA | Notas de Esquecimento (série *Lembretes*). jato de tinta sobre notas amarelas. 2009.

I.5.1 | Apagamentos

Talvez o inventor da caneta apagável tenha sentido a necessidade de escrever algo para poder esquecer. (Apagar escrevendo, escrever apagando).³⁹

O esquecimento é um apagamento interno, um movimento invisível do ser que lembra.

O apagamento é um esquecimento do lado de fora, a ação de desprender algo da superfície do mundo.

*

Duas palavras ligadas ao desvanecimento das coisas vistas.

A maior parte dos meus trabalhos trazem essas noções de esquecimento e apagamento em instâncias que explicarei a seguir. O verbo *esquecer* pode ser entendido como produto do indeterminado, do descuido de deixar escapulir as memórias sem que possamos medir com exatidão quando elas deixarão de existir; já o verbo *apagar* surge aqui como uma ação exclusiva do querer, do desejo de fazer desaparecer partindo da seguinte premissa: só poderá ser apagado aquilo que estiver inscrito sobre alguma superfície. Promover o apagamento é sabotar a memória forçando-a a encurtar sua durabilidade, é ir contra a corrente da permanência instituída pela fotografia. Apagar é a interrupção de um fluxo de energia que alimenta o tempo da lembrança, como o de uma lâmpada acesa quando apagada. Apagar a luz, apagar a foto. Construir a imagem do esquecimento.

Nos trabalhos onde uso *post-its* (série *Lembretes*) e nos que uso *tickets* de pagamento termossensíveis (série *Arquivo-Morto*) como suporte da imagem, o apagamento é parcial, acontece apenas numa das camadas da imagem do trabalho, pois compreendendo a natureza precária onde a foto está suportada, a transformação é implacável. Nestas séries o apagamento completo da imagem é receoso e, sempre tratará de deixar

³⁹ Em NOTAS SOBRE NOTAS de Júlia Milward, s/n.

pelo caminho resquícios da sua presença. Sobra algo de minhas paisagens inscritas à jato de tinta sobre aquelas superfícies tão frágeis. Ainda que uns *post-its* desacoplem do conjunto na parede ou que o conteúdo dos *tickets* sumam por completo, a inscrição que fica oferece pistas.



IRIS HELENA | Diário de bordo para lugares possíveis (série *Registros*). livro de artista. impressão térmica sobre papel de fax. 40 páginas. 2013



Nos trabalhos da *série Registros* intitulados *Linha-Tênu* [2013] e *Diário de Bordo para Lugares Possíveis* [2013], proponho o desaparecimento completo da imagem. Esta proposição seria a junção do esquecimento (acaso/interno) e do apagamento (desejo/externo) das lembranças. Ambos trabalhos são produzidos com impressões térmicas sobre papel termossensível (processo semelhante a impressão de fax).

Interessa-me muito a obsoleta tecnologia usada pelo aparelho de fax, o paradoxo explicitado em sua função: de fixar e transportar memórias temporárias. Pensar sobre tamanha urgência e fugacidade proposta nesse meio de comunicação é também questionar as instabilidades da própria memória. A lógica de funcionamento do fax parte da possibilidade de transportamos informações e documentos remotos a partir da junção de três equipamentos de comunicação: telefone, *scanner* e impressora térmica. Fazendo uma pequena analogia sobre o fax, posso dizer que, seria o telefone o equivalente a lembrança-transporte. A lembrança, por sua vez, seria a motivadora do trabalho do *scanner*, o responsável por reproduzir o que vê o olhar (externo e interno). A impressão de calor da máquina a sensibilizar o papel seria o que fica em nós dessa experiência (fixado mas sem o menor compromisso com a durabilidade da coisa impressa). A inscrição dessas imagens tem prazo de validade. Podemos armazená-las bem (conforme nos indicam os termos do fabricante) e, prolongar sua vida mas, quando menos esperarmos teremos apenas páginas em branco.

De 2011 a 2013, realizei muitas viagens por algumas regiões brasileiras (entre Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste). Estas viagens, ligadas a trabalhos com artes visuais, deixaram-me por longos período fora de casa. Houve momentos, dentro das viagens em que pude explorar estes novos lugares utilizando meus métodos habituais de observação (mencionados no item 1.1. deste documento) portando câmera-bloco-de-notas a tiracolo e um misto de saudade-nostalgia de casa. Registrei, destas novas cidades, todos os lugares que de alguma forma poderiam me remeter à minha cidade natal (já tão explorada por mim e longe de ser esgotada). *Diário de Bordo para Lugares Possíveis [2013]* é um livro de artista com 40 páginas feitas de papel de fax, encadernadas numa capa-dura e sem título de identificação. Este livro poderia facilmente chamar-se 'Diário de bordo para Possíveis (r)encontros com a cidade de João Pessoa (PB)'. Os lugares possíveis que encontrei são espaços subjetivos, aparecem e desaparecem como vultos, como nevoa que cai sobre estrada ao cair do sol, cegando quem por ela trafega. No livro não há indicativos de lugares, apenas aproximações geográficas intuitivas (por exemplo: entre o famoso mercado *Ver o Peso*, em Belém (PA), com o Parque Sólon de Lucena, no centro da cidade paraibana), de ordem dos sentidos mais íntimos. Talvez uma confluência de cheiros desses lugares, no momento em que lá estive, tenha me transportado de uma margem da Baía de Guarujá para a do Rio Sanhauá. Talvez os tons de azul de um céu ao meio dia, o calor úmido, a imagem das mangueiras carregadas de frutos tenham tido tal poder de transporte. Estou certa de que se eu pudesse refazer estes

mesmos percursos, retornar a cada uma dessas cenas, estas lembranças já teriam se desprendido de mim, porque os lugares possíveis são sinestésicos.



IRIS HELENA | Linha-Tênuê (série *Registros*). impressão térmica sobre papel térmico. 20 cm x 130 cm. 2013/2014

O trabalho *Linha-Tênuê* [2013] foi motivado por uma mudança de casa, mais precisamente de cidade (de João Pessoa à Brasília). O deslocamento entre as cidades, produz um espaço transitório chamado 'entremeio'. Conceito trazido pelo filósofo francês Michel Onfray (1959-) em seu livro *Teoria da Viagem* no capítulo intitulado *Habitar o Entremeio*. Seguindo o seu conceito, o entendemos como sendo o *sem-lugar* provisório que habitamos ao iniciarmos uma viagem. Seria quando não mais estamos no *lugar deixado e, ainda não nos encontramos no lugar cobijado*. Quando flutuamos, *vagamente ligados a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social (...) cada vez mais longe do seu domicílio, cada vez menos distante da sua destinação, circulando nessa zona branca, neutra, o indivíduo escala ficticiamente uma escalada ascendente, atinge um ponto zenital, para depois iniciar a descida. Vem-se de, vai-se para; acumulam-se os quilômetros que separam da nossa casa; reduzem-se os que nos aproximam da outra*⁴⁰. A imagem criada pelo encontro das linhas do horizonte das duas cidades (capturada do alto de duas torres de TV) são uma tentativa de absorver o máximo dessas duas paisagens. É tentar em vão ter algum domínio sobre elas. Cada

⁴⁰ Em TEORIA DA VIAGEM: POÉTICA DA GEOGRAFIA de Michel Onfray, 2009, p.32.

panorama é dividido em 4 partes e as impressões (térmicas) delas, precisam ser feitas em pares com intervalos de tempo de 20 dias cada par. Começando pelos pares das extremidades até o par que promove o encontro dos dois horizontes. Ao tentar orquestrar a durabilidade do tempo nestes curtos intervalos impressões, consigo fazer com que elas se apaguem em tempos distintos. Uma espécie de gradação dos tons de apagamento é criada, o encontro dos horizontes é a última parte do trabalho a desaparecer, porque a nitidez acompanha a presença flutuante do corpo que habita aquele ponto de encontro. Este trabalho acontece em seu processo de apagamento, na construção de paisagens transitórias. Sabemos que elas se apagarão, mas quando será? Quando chegaremos no limite do visível? Quando precisaremos semicerrar os olhos na tentativa distinguir uma imagem dentro do invisível? Enquanto este momento não chega, os olhos passeiam pelas imagens; depois tentam reconhecer os espectros; depois sobram as névoas das páginas decompostas.

Ainda sobre o apagamentos enquanto gesto intencional, temos o artista americano Robert Rauschenberg que, na década de 50, realizou a ação intitulada *Erased de Kooning (1953)*. O projeto consistia em pedir ao famoso pintor da sua época Willem de Kooning (1904-1997) que lhe fizesse um desenho a lápis para que ele, Rauschenberg, pudesse apagá-lo em seguida. Guardadas as devidas proporções comparativas desta ação que, questiona entre outras coisas toda uma tradição da pintura, nos interessa aqui a poética de promover o apagamento do visível, de ter a própria desapareição como materialidade da obra. O artista, ao fim desta ação, ainda exhibe em um *display* o desenho apagado como documento comprobatório da presença ausente de uma inscrição. Em 2001, a artista carioca Leila Danziger deu início a uma grande série intitulada *Diários Públicos (work in progress)* onde ela começa coletando/coleccionando jornais e, de sua materialidade extrai cirurgicamente as camadas (textual e imagética), deixando algumas páginas dos jornais completamente em branco. Ela encaderna essas páginas apagadas e compõem um arquivo de desarquivo quando retira toda a funcionalidade informativa, temporal e localizadora do jornal. Um dos livros desta série chama-se *Lembrar/Esquecer*, nele (seguindo o mesmo processo de extração da memória dos jornais) Danziger carimba algumas páginas com dizeres *Lembrar e Esquecer* recordando ao leitor/espectador que, em se tratando de apagamentos, lembranças e esquecimentos coexistem num mesmo espaço-tempo. Precisam um do outro para existir.



LEILA DANZIGER | Lembrar/Esquecer. carimbo sobre jornal e encadernação, 60 pág. 66x58cm. 2006.



ROBERT RAUSCHENBERG | *Erased De Kooning*, 1953.

Este trecho abriga uma página extraída do livro *Diário de bordo Para Lugares Possíveis* [2013]. Quinta-feira, dia 19 de novembro de 2015, foi o dia de sua impressão e do início da sua desapareição.

II. A MATERIALIDADE ORDINÁRIA

a superfície das coisas,
o acessível e latente,
nas instabilidades
provocadas

os monumentos
são descartáveis

o apagamento
como matriz das operações.
da 'ordem' da subversão e entropia.

(...)mais ordem implica maior instabilidade⁴¹.

⁴¹ Em IN A GIVEN SITUATION de Francis Alÿs, s/n.

2.1 | SUPERFÍCIES ACESSÍVEIS

A superfície é a primeira camada das coisas. É o que reveste e o que chega primeiro à vista. O poeta francês Paul Valéry diz que a pele é o que há de mais profundo. Nela podemos transgredi, imergir e transbordar, porque é na superfície das coisas o lugar de guardar todo acontecimento, todas as transformações e impressões da passagem do tempo. Tudo está lá contido e, ruidosamente expressado. A superfície é um lugar passível de investigação e de leitura dos vestígios. Ela é um tipo arquivo. Observando a nossa própria pele, o maior órgão do corpo, vemos que ela age como um sismógrafo externo. Abalos, arrepios, machucados, cicatrizes, excreções, acúmulos, sujeira, manchas de sol, calvície, olheiras, rugas, rasgos, tintas, tatuagens, etc. A pele é o lugar da impressão de todo histórico de mudanças do nosso corpo e, foi pensando nestas proximidades, que comecei a pesquisar suportes possíveis para as minhas de imagens urbanas. Primeiro estabeleci que eles, os suportes, deveriam sair do universo das coisas acessíveis, deveriam apresentar características em comum com o motivo destas imagens, assim como, deveriam também acrescentá-las leituras polissêmicas. Então, como falar da rapidez, do fluxo e do caos de uma cidade se o suporte habitual (papel fotográfico) não acompanhar a natureza mutável dela? Quais materiais poderiam apresentar estas características de mutabilidade? A partir deste primeiro questionamento, entendi que para sustentar uma imagem, seu suporte de inscrição precisa caminhar de mãos dadas com ela. Precisa ser, para ela, o combustível de suas transformações, delimitador de seu espaço e o mensurador do seu tempo. A justaposição entre a imagem e a superfície/suporte precisa ser como uma via de mão-dupla cujo tráfego de sentidos é intenso e contínuo, de modo que, não saibamos quem vem primeiro, o suporte ou a imagem. Quem solicita quem? O suporte precisa instituir o lugar do acontecimento, do 'estar-no-mundo'. Disse o artista Claes Oldenburg em seu manifesto: *Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida (...)* Sou a favor de uma arte de objetos perdidos ou jogados

fora na volta da escola. ⁴² O suporte para as minhas imagens precisa falar e em proximidade com (meu) dia-a-dia, então para materializar meus trabalhos, passei a selecionar, dentro dos objetos de uso cotidianos, o suporte para imagem fotográfica.

A investigação se inicia no contato com os objetos que compõem o meu primeiro universo: o ambiente doméstico. A casa sendo o lugar que nos habita, abriga tudo o que há de mais palpável e íntimo. Ela é um ponto de partida para este devaneio, porque compreende em si um microcosmos, uma mimese do que vivenciamos do lado de fora. O autor/personagem do livro *Viagem em Volta do Meu Quarto*, Xavier de Maistre, após ficar 42 dias em prisão domiciliar dentro do próprio quarto, torna-se um exímio detetive das próprias memórias a partir do contato com os objetos do ambiente. Em seu relato, ele nos deixa pequenas notas diárias que redimensionam suas experiências para além dos poucos metros quadrados que um pequeno quarto pode ter. (...) *Ainda estou em minha casa*,⁴³ disse ele, após viajar um universo inteiro tendo como gatilho (e companhia) a banalidade dos objetos que decoravam o seu quarto. Os objetos tendem evocar algumas lembranças.

Assim como Xavier de Maistre, vejo o meu processo como o de um pequeno coletor de memórias, sujeito e objeto, desses percursos labirínticos que envolvem a construção da memória. Revisando passados e caçando vestígios da menor passagem (minha e do outro) pelos espaços. Nos objetos, nos cômodos, na superfície das paredes, incrustado nos rebocos estão contidos os relatos da vida. Resignifico e releio tudo aquilo que me envolve por meio da superfície que o reveste. Por vezes acredito me conhecer/encontrar no curso do tempo, ao passo que *o que se conhece apenas é uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer 'suspender' o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido.* É neste ambiente doméstico o lugar onde encontro os fósseis que ditarão a permanência ou sobrevida das imagens que faço. *Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo (...) mais urgente que a determinação de datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade.* ⁴⁴ Os fósseis, as coisas acessíveis são geralmente objetos, precários e descartáveis. Produtos produzidos pela

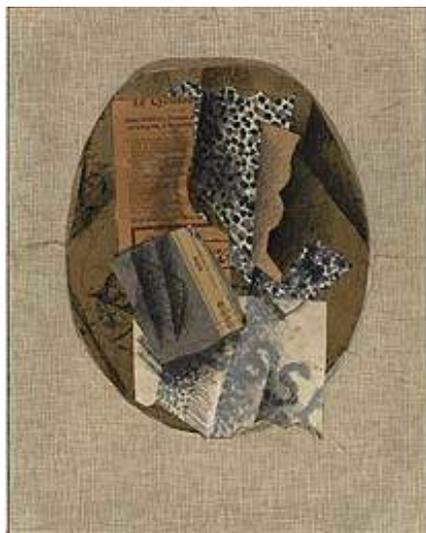
⁴² Em *SOU A FAVOR DE UMA ARTE* de Claes Oldenburg contido no livro *ESCRITOS DE ARTISTAS ANOS 60/70*, org. Glória Ferreira e Cecília Contrim, p. 70.

⁴³ Em *VIAGEM EM VOLTA DO MEU QUARTO* de Xavier de Maistre na p.89.

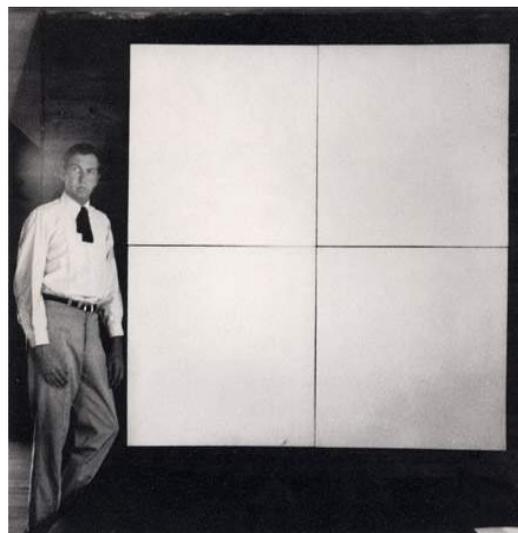
⁴⁴ Em *A POÉTICA DO ESPAÇO* de Gaston Bachelard, p 28-29.

indústria cuja utilidade me facilitou as atividades do cotidiano da vida e, o desuso, a sua subversão.

A composição das pinturas no século XX, passou a ter a tela como materialidade integrante das pinturas, não mais como a combinação *chassi &* tecido de sustentação ignorada do trabalho final. A emancipação do suporte avançou com as experiências de artistas como, Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) que procuraram anexar matérias alógenas às suas composições pictóricas. Jornais, tecidos, panfletos publicitários, fotografias e objetos davam volume e sentido às tela. Mais tarde, o artista americano Robert Rauschenberg (1929-2008) também trabalhou a ascensão do suporte em suas serigrafias, fotos, colagens e volumes sobrepostos. Processo que originou a famosa série denominada *Combine Paintings* (1955). Esta série é uma afirmação da importância da materialidade e das camadas, pois elas compreendem a elasticidade de tempos distintos e funcionam como um método de registrar as experiências cotidianas. Rauschenberg partiu das silenciosas e absorventes *White Paintings* (1951) para o seu oposto: a representação do excesso sufocante de imagens do mundo.



GEORGES BRAQUE | *Still Life*, 1914.



ROBERT RAUSCHENBERG | *White paintings*, 1951.



ROBERT RAUSCHENBERG | *Dyaby (combine paintings)*, 1952.

2.2 | A MATERIALIDADE ORDINÁRIA



IRIS HELENA | Sem título I (série *Zona de Conforto*). jato de tinta sobre embalagem metálica [blister] de remédio. 8,5 x 43 cm. 2013

Aquilo que é chamado de ordinário descende, primeiramente da palavra ‘ordem’; a ação de ‘por em ordem’, ‘arrumar’ e ‘combinar’. Com o passar do tempo a palavra Ordinário passou significar o que é ‘comum’ e ‘habitual’, ‘banal’ e ‘vulgar’; algo de pouco valor. A materialidade ordinária é a superfície dos objetos obsoletos e precários do nosso cotidiano, o que já é de casa: os utilitários.

O que faz com que esses objetos exerçam tamanha sedução a ponto de querermos deslocá-lo de seu contexto habitual e, levá-los à senda das práticas artísticas? Será que ao entrarmos em contato com estes objetos, envoltos pela sua utilidade, conseguimos enxergar suas potências se abrirem como um horizonte possível? É preciso estar atentos aos detalhes do cotidiano. Michel de Certeau chama estas práticas voltadas para a observação da banalidade cotidiana de ‘cultura do ordinário’, diz que estes detalhes: *pode confundir-se com o comum, ao passo*

que dele destaca-se (...) uma cultura ordinária parte da reconfiguração daquilo que é apresentado como acabado e finalizado⁴⁵. A apropriação dos objetos banais foi bastante praticada pelo movimento Dadaísta (1916) nos chamados *readymades* do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). Eles propunham a negação do objeto por meio da sua desfuncionalização. Os objetos prontos, desprovidos de valor estético, produzidos pela indústria eram descontextualizados e elevados à categoria de obra de arte. *A fonte (1917)*, seu *readymade* mais famoso, trata-se de um urinol que, ao ser invertido e acrescido da inscrição *R. Mutt 1917*, ganhou uma nova orientação espacial e semântica, devido a nova nomenclatura. O objeto que ascende é artístico em detrimento do objeto utilitário. Sobre o processo de seleção desses materiais feita por Duchamp, Anne Cauquelin comenta que estas escolhas pertencem ao acaso, ao encontro, à ocasião. *Num objeto fabricado, a intervenção do artista é, em resumo, mínima. Ele 'acrescenta' algumas vezes ao readymade ou ao signo, mas a materialidade do objeto continua fora dele. A atividade daquele que mostra, organizador da representação, é exercida por meio do deslocamento do objeto: muda-o de lugar, de temporalidade*⁴⁶. O suporte deve conservar ainda as suas características próprias, apesar do deslocamento de sentido, e o artista torna-se um organizador desses pequenos eventos, um *outdoor* destinado à promoção das banalidades cotidianas.

Nos anos 60, a Pop-Arte aparece com propostas artísticas que criticam a indústria e o consumo exacerbado da burguesia, ao passo que procuram desenvolver uma estética das massas. Os artistas se utilizam dos símbolos e dos refugos da sociedade como matéria prima de suas obras, construídas como mitologias de um cotidiano *prêt-à-porter*.⁴⁷ *Eles criaram alegorias da sociedade americana, estufas da (pequena) burguesia consumista*.⁴⁸ O vulgar, kitsch e ordinário eram temas representados recorrentemente. As caixas de sabão *Brillo* e as infinitas repetições dos rótulos das latas de sopas *Campbells (1962)* feitas por Andy Warhol (1929-1987); a monumentalização dos objetos banais de Claes Oldenburg (1929-) são bons exemplos da produção artística desse período. Ainda na década de 60 surgiu, na Itália, um movimento chamado *Arte Povera* onde

⁴⁵ Em PRECÁRIO de Luciana Paiva Pinheiro, p. 73.

⁴⁶ Em ARTE CONTEMPORÂNEA, UMA INTRODUÇÃO de Anne Cauquelin, p. 96.

⁴⁷ Em A EPIDERMIS DAS IMAGENS OU A ARTE DA GUERRA POP de Stephanè Huchet, p. 16

⁴⁸ IDEM, p. 17

os artistas utilizavam materiais precários ou 'pobres', além de matéria orgânica na produção de seus trabalhos. Os artistas deste movimento buscavam maximizar a experiência artística com propostas muitas vezes efêmeras mas, que estivessem mais próximas da vida e da apreensão das pessoas. Os legados Dadaístas, seguido dos movimentos de Pop-Arte e da *Arte Povera* abriram caminho para o que dita a produção artística contemporânea: partindo do mundo real, do embate com elementos do cotidiano.



MARCEL DUCHAMP | A fonte, 1919.



ANDY WARHOL | *Campbell's sup*, 1950

A matéria abjeta e não-convencional, oposta às propostas *fineart*, atravessa completamente a minha produção. Ela é feita basicamente de objetos descartáveis e efêmeros, como: post-its, papel higiênico, marcadores de página, cartelas metálicas de remédio (tomados por mim e por pessoas próximas de mim), *tickets* de compras, cupons de viagem e supermercado, cascas de parede, papéis de fax, entre outros materiais. Cada um desses objeto solicita uma imagem distinta, e quando eles se tornam suportes, passam a enunciar um aspecto da cidade. Como se construíssem um ponto de vista específico. As impressões, sobre tão frágeis suportes, são operações fadadas ao fracasso pois, pretendem salvaguardar as

imagens num lugar seguro e, ao mesmo tempo, 'salvar' estes materiais do descarte mas, quando juntos, os dois ainda caminham para a própria destruição. Esta característica dá o tônus do trabalho, direciona o sentido do olhar. São ruínas domésticas.

Maurice Blanchot diz que quando no utensílio desaparece o seu uso ele, então, aparece. *Só aparece o que se entregou à imagem e, tudo o que aparece é nesse sentido, imaginário*⁴⁹. Criar novas relações e rearranjos para os utilitários, seja negando-lhes a utilidade pelo esvaziamento do contexto, seja utilizando-os como instrumento crítico ao sistema capitalista. Do desertar um objeto de sentido, mudá-lo de lugar, de tempo e de nome, tal qual propõe o personagem do livro *Cidade de Vidro*⁵⁰, Peter Stillman. Sobre abrimos novos percursos e revelamos, de fato, a coisa vista, Stillman fala-nos sobre obsolescência das coisas e da grande dificuldade que temos em lidar com o caráter transitório delas. As palavras que usamos para nomear as coisas já não cumprem sua função, deixam a desejar. Referindo-se ao seu interlocutor no romance, ele questiona: “*O que se passa quando uma coisa não cumpre mais a sua função? Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda-chuva, permanece ele sendo um guarda-chuva? (...) Esta é a origem de todos os nossos incômodos, na medida em que ele já não possa mais cumprir as suas funções, o guarda-chuva não mais será um guarda-chuva. ele pode parecer um; ele pode ter sido um guarda-chuva, mas agora transformou-se em outra coisa. Ora, o nome continuou o mesmo. por consequência, ele não pode exprimir a mesma coisa. Ele é impreciso. Ele é falso. Ele esconde aquilo que deveria revelar.*”⁵¹ Deslocar de contexto, dar nome e *renomar é a rasura*⁵².

Um *blister* não é mais um depósito vazio. Não pode mais ser entendido como uma cartela de remédio, por não mais atender às suas necessidades. O *blister* na série de trabalhos *Zona de Conforto [2011-2015]* é o horizonte de uma grande metrópole. Sua cor metálica remete os tons de cinza de uma cidade como São Paulo. A cartela de remédio torna-se uma janela com vista para um *skyline* cravejado de prédios espelhados. Uma cidade inteira se comprime, os arranha-céus que outrora sufocaram a experiência urbana, agora se achatam numa paisagem dominada que

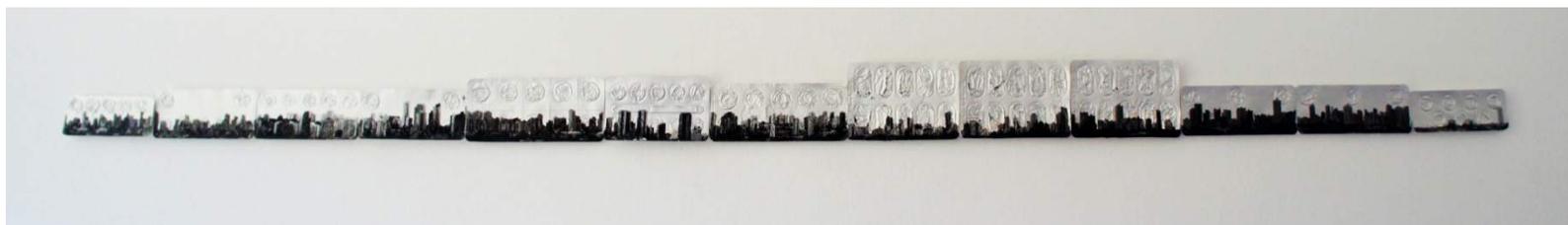
⁴⁹ Em O ESPAÇO LITERÁRIO de Maurice Blanchot, p.206.

⁵⁰ CIDADE DE VIDRO é o primeiro romance policial da chamada TRILOGIA DE NEW YORK do escritor americano Paul Auster.

⁵¹ Em A CIDADE DE VIDRO de Paul Auster, p.89.

⁵² Em ESCRITAS DAS UTOPIAS de Edson Luís de Souza, p. 5.

cabe na palma da mão. A zona de conforto se reestabelece quando vemos, à distancia, o horizonte da cidade impressa, se tornar uma espécie de tarja preta a dividir a paisagem ao meio. *Existe uma fenda entre o mundo das coisas comuns que servem às nossas necessidades e o espaço em que elas se tornam outras coisas e revelam possibilidades poéticas. Deste modo por mais que se mostre em condições perfeitas, os objetos e propostas artísticas estão sempre em uma posição de deslocamento que pode aludir a seu uso cotidiano, mas ao mesmo tempo desvinculam-se da noção habitual que tínhamos deles*⁵³. Quando o objeto perde sua função, a transcendência o convoca. Num *post-it* pode estar contida uma cidade inteira, assim como um marcador de página poderá acolher um monumento. *Papéis padronizados de instantes fotográficos dispostos no mesmo plano revelam que um rosto pode ser tão grande quanto uma montanha.*⁵⁴



IRIS HELENA | *Skylines I*, (série *Zona de Conforto*). jato de tinta sobre embalagens metálicas [blísters] de remédio variados. 8,5 x 1,45 cm. 2013/2015

Os trabalhos da paulista Jac Leirner (1961-) também fazem uso de objetos ordinários. A artista parte do acúmulo de coisas provenientes do seu consumo pessoal (como sacolas plásticas, maços de cigarro, cédulas desvalorizadas, tickets, ingressos, canhotos, adesivos, papéis de fumo, papéis de bala, envelopes, cartões de visita, etc.) e propõe uma espécie de arqueologia no espaço expositivo quando reordena de maneira quase obsessiva esses objetos. Serializando e ressignificando, ela constrói esculturas e instalações que, invariavelmente, são também uma espécie de biografia documentada nas superfícies efêmeras destes materiais.

⁵³ Em *PRECÁRIO* de Luciana Paiva Pinheiro, p.48.

⁵⁴ Em *NOTAS SOBRE NOTAS* de Julia Milward, s/n.



JAC LEIRNER | *Skin (smoke red)*, 1987.



JAC LERNER | *Lung*, 1987.



ROBERT RAUSCHENBERG | *Rosalie/Red Cheek/Temporary Letter/Stock (Cardboard)*, 1971.



PIERO MANZONI | *Achrome*, 1962.

2.4 | ORDEM/DESORDEM

*Entropy is a sinking, a spoiling, but perhaps also an irrecoverable waste.*⁵⁵

Não podemos falar de trabalhos onde a precariedade, o caráter efêmero e ordinário são características primordiais de sua materialidade sem falar de entropia. Trata-se da 2ª lei da termodinâmica responsável por medir o nível de desordem de um sistema. Não nos interessa aqui as unidades de medida entrópica, nem *joules e kelvins* ou, entramos nas alçadas da física propriamente mas, interessa-nos entendermos o conceito filosófico que a acompanha: a mensura da irreversibilidade das transformações ocorridas. Agora pouco sentei num café e pedi um *macchiato* para viagem. Alguns minutos depois, trouxeram-me, na xícara de café, uma flor desenhada sobre espuma do leite. A espuma e o café seguem independentes até o momento em que, precisando ir embora, transportei o seu conteúdo para um copo de viagem adequado. Ao misturar o café com a espuma cremosa do leite, obtive um líquido marrom. Os dois eram um só e voltar era irreversível. O estado inicial dos dois elementos só voltaria a existir se eu tivesse fotografado o singelo desenho na espuma para guardar de lembrança. Não o fiz.

O conceito de entropia foi adotado pelo artista Robert Smithson *como o referencial da subversão de valores que os próprios materiais feitos pela indústria para durarem pode conter*.⁵⁶ Ela é a degradação, tal qual o envelhecimento do copo ou de um papel que amarela esquecido numa gaveta. Nele estão acumulados os detritos da sua existência sob a forma de camadas microscópicas de poeiras e nódoas. Cupins e lesmas, ocasionalmente, podem comê-lo e, desenhar outros territórios na superfície deste papel, como no trabalho de Rivane Neuenschwander. *Matérias e materiais se desgastam porque perdem vigor no decurso temporal*. Fatalmente haverá uma morte deste objeto, ao menos em seu estado inicial, porque a entropia é motor das transformações do mundo.

⁵⁵ Tradução livre " Entropia é um naufrágio, uma deterioração, talvez até uma perda irrecuperável". Extraído de FORMLESS: A USER' GUIDE de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, p. 55.

⁵⁶ Em PRECÁRIO de Luciana Paiva Pinheiro, p.44



RIVANE NEUENSCHWANDER | Carta Faminta, 2000.

2.5 | MONUMENTOS DESCARTÁVEIS

Pirâmides, arcos de triunfo e obeliscos são pilares de gelo que derrete.
W.G.Sebald

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer a fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento⁵⁷.

Tudo que se aplica determinado grau de importância formatado no desejo de perpetuação do objeto apreciado é um monumento em potencial. Ele é um documento, ligado à noção de prova que fundamenta o fato histórico. É resultado da escolha/decisão. Lembranças e memórias podem ser monumentos, materiais e imateriais. Histórias de família contadas a exaustão em jantares natalinos tornam-se tradições, são pequenos monumentos da vida cotidiana. Códigos genéticos que são reconfigurados dia após dias e repassados para os seus descendentes, também podem constituir monumento.

Em 2012, eu ergui um monumento. Durante uma residência artística na cidade de Sena Madureira⁵⁸, o terceiro maior município do estado do Acre. Após ser apresentada à cidade (virtualmente, antes de minha chegada e *in loco*, depois que cheguei) por membros da comunidade, propus um projeto denominado *Ode a Sena* que consistia na fundação de novas tradições culturais, materiais e imateriais por meio de proposições estritamente poéticas. Durante o processo, entendemos, os alunos de artes e eu, que para conseguirmos tal feito, precisávamos envolver a comunidade num sentimento de entusiasmo, de desejo de se construir um novo monumento. Buscamos trabalhar com símbolos locais, como o hino

⁵⁷ Em A CÂMARA CLARA de Roland Barthes, p.139.

⁵⁸ A residência aconteceu de 01 a 11 de agosto de 2012, como projeto de extensão do curso de artes visuais à distância oferecido aos alunos da Universidade Aberta do Brasil (UAB) em parceria com o departamento de artes visuais da Universidade de Brasília (UnB). Todas as ações realizadas lá, foram registradas em publicação impressa e podem ser conferidas no documentário *Interações (Não) Distantes*, disponível online aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=B8LatRitKsY>

municipal, propor uma redescoberta das paisagens da cidade a fim de incitarmos a conexão da comunidade com estes signos. Iniciamos uma série de intervenções urbanas em pontos específicos da cidade para atrair mais parceiros à nossa causa 'ufanista'. Após eventos diários, conseguimos ao décimo e último dia de residência, *quórum* suficiente para elaborarmos um projeto de lei que propunha a criação do *Dia da Contemplação*. O título da nossa data fora extraído de um trecho do hino da cidade de Sena Madureira que nos convida a “*contemplan com afeto e carinho a cidade*”. Encaminhamos para a câmara dos vereadores e conseguimos aprovar o nosso ponto facultativo: uma intervenção em calendário cívico. Com doações dos empresários locais, construímos uma placa com pedestal em praça pública. Convidamos as autoridades, a comunidade e realizamos no dia 8 de agosto de 2012 às 20h a solenidade de inauguração do nosso monumento. Sabemos que chegará um momento em que a placa fincada na praça não fará sentido algum, tendo em vista que optamos por não datá-la. Não interessava tanto a sua permanência física, tendo em vista que, dificilmente a estrutura da placa resistirá ao peso dos anos, da ferrugem, dos vândalos e dos que a podem considerar um estorvo desconexo na paisagem. Haverão sempre os destruidores de monumentos, como aconteceu ao *Tilted Arc*⁵⁹. Guardadas as devidas proporções deste exemplo, o monumento destruído, ainda resistirá em outra instância do espaço e do tempo. Resistirá fluído na subjetividade dos que viveram esses momentos e dos que apenas viram, num catálogo de festividades da cidade, um dia inteiro usado para contemplar a cidade. O monumento existirá naqueles que decidirem imaginar o que poderia ter sido aquilo, ou os que, por meio das fotografias nos arquivos da cidade se depararem com a imagem do evento. Porque *pensar o monumento vai além de pensar sua verticalidade, imponência e memória digna de destaque, tem uma parcela da intuição que não pode ser negligenciada*⁶⁰. Eles são invenções, apontamentos construídos e destaques que fazemos ao redor do espaço em que habitamos. São monumentos descartáveis.

⁵⁹ TILTED ARC (1981) é um monumento do artista Richard Serra que consistia em erguer uma chapa de 37 metros de comprimento 3,7 de altura levemente inclinada, atravessando longitudinalmente a *Floey Federal Plaza* em Manhattan na cidade de *New York* nos Estados Unidos. Houve protestos porque, dentre outros motivos, muitos passantes sentiam-se inseguros a sensação de vertigem e instabilidade provocada pelo envergamento da chapa, enquanto outros apenas não queriam a obra instalada lá por ela ter dificultado a sua travessia pela praça. O monumento foi destruído em 1989.

⁶⁰ Em MONUMENTO/ANTI-MONUMENTO de Leila Danzinger, p. 106



IRIS HELENA | projeto *ode a sena*, 2012.



ROBERT SMITHSON | *The Monuments of Passaic*, 1967.



RICHARD SERRA | *Tilted Arc*, 1981.

Um monumento instituído, instalado em via pública passa a fazer parte da memória coletiva como uma (de)marcação na paisagem da cidade, nos lugares de domínio público. O horizonte é transpassado por aquela lembrança insistente e, muitas vezes, atemporal. Os passantes do local pouco ou nada sabem daquela 'homenagem', atravessam e querem apenas sentar-se nas escadas de seu pedestal, usufruir de sombra fresca (quando há) enquanto fazem um lanche ou fumam um cigarro. Monumentos grifam, como uma caneta de marca-texto, o que não se pode perder de vista. O monumento é um ponto importante na leitura das páginas da cidade. Pontos de referências tornam-se monumentos.

O artista Robert Smithson na obra *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic* faz o caminho inverso quando trata como monumento os vestígios e escombros da cidade de Passaic em Nova Jersey, onde nasceu e viveu sua infância. Ele elege neste lugar de afeto, espaços de memória nas estruturas abandonadas que são descritas e mapeadas, uma a uma, com rigor e importância. Ele próprio nos diz que aquele 'monumentos' são *um tipo de mundo de cartão-postal autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva. (...) Ruínas às avessas*⁶¹. O monumento também pode ser é um elogio àquilo que não continuou, mesmo ganhando novo fôlego quando fotografado.

*

No final do século XIX, o escultor francês August Rodin (1840-1917) ao esculpir os *Burgueses de Calais* (1889) teve duas preocupações que alteraram os pilares da escultura moderna: a) deixar visíveis as marcas do processo de feitura da escultura, como se ela fosse um esboço precário. b) A sua escultura passa a ser erguida mais próxima do solo, muitas vezes, sem a presença de um pedestal monumental. *Não se trata mais da "estátua" que se ergue a partir do pedestal, e sim de um objeto que ganha mobilidade e imprecisão, expandindo-se para o vazio ou deixando-se cortar por ele. As noções clássicas de peso e volumetria são minadas, e o que se apresenta ao espectador é mais um processo do que um produto*⁶². Pensar a redução das escalas do monumento mostra o seu interesse de fazer com que a sua escultura esteja mais próxima da dimensão humana, seria um exercício de desmonumentalização.

⁶¹ Em UM PASSEIO PELOS MONUMENTOS DE PASSAIC, NOVA JERSEY de Robert Smithson (1967), p 165.

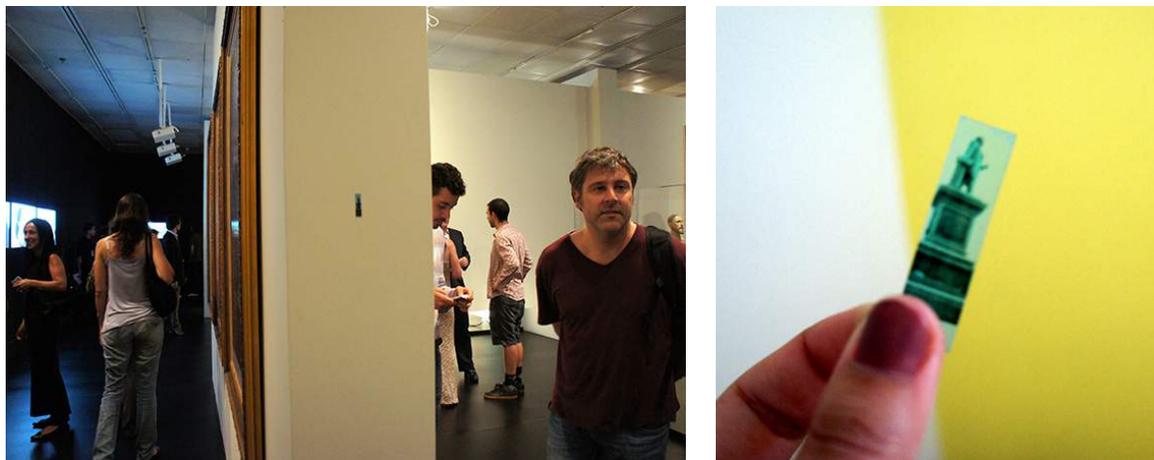
⁶² Em O FIM DA ESCULTURA de Daniel Piza, disponível em <http://www.usp.br/revistausp/42/19-danielpiza.pdf>

Pensando em ações como a de Rodin, que questionam a lógica do monumento, iniciei uma série chamada *Monumentos [2011]* que consistia em fotografar os monumentos da cidade, à medida que eu os encontrava, a fim de transportar a sua imagem para marcadores plásticos de página de 1,5 cm x 4,5 cm. Esta ação de reduzir escalas retira da representação homenageada a possibilidade ser identificada no tempo e no espaço. Subtraí suas principais características: a imponência e o seu caráter de lembrete. O monumento passa a ser um detalhe dissolvido na paisagem. Os *Monumentos*, agora menores que o meu dedo mindinho, são montado no espaço expositivo de um modo quase marginal. Quando finalizada a montagem da exposição⁶³, realizo com os marcadores interferências sobre a expografia. Espalho-os sobre o espaço com certa proximidade com trabalhos de outros artistas. Em interferência suave e descabida, como se os marcadores fossem o próprio monumento erguido na cidade, sem aviso e vivendo sua visibilidade/invisibilidade apesar de suas dimensões. O marcador colorido evoca uma atenção irresistível do olhar quando existe em sua função habitual de marcar páginas, mas solto no espaço do cubo branco, ele apenas convoca os observadores atentos; convida-os a aproximar-se do material, a apertar os olhos na tentativa vã da identificação do monumento.



AUGUST RODIN | *Le Bourgeois de Calais*, 1917.

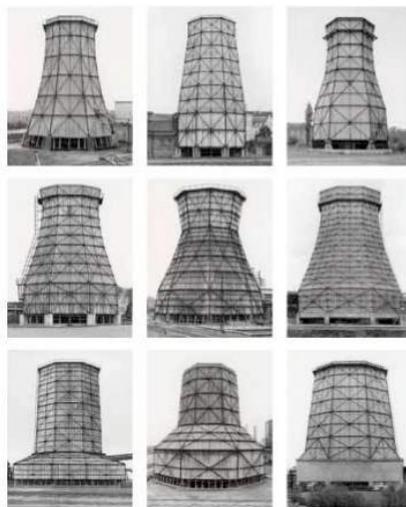
⁶³ Este trabalho foi apresentado apenas nas exposições coletivas: *Convite à Viagem* no Itau Cultural em São Paulo, 2012 e no Rio de Janeiro, 2013; *O Fio do Abismo* na Casa das Onze Janelas em Belém, 2012; *City as a Process* na II Ural Industrial Biennial of Contemporary Art em Ekaterinburg, Rússia, 2012.



IRIS HELENA | Monumentos. jato de tinta sobre marcador auto adesivo de página. 1,3 x 4,3 cm. 2011.

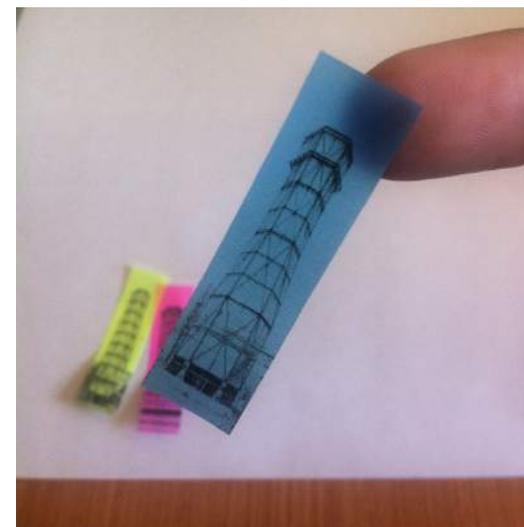
2.5.1 | *Marcadores* [2015]

*O colecionador une os objetos pelas semelhanças, o investigador pelas diferenças.*⁶⁴



BERND & HILLA BECHER, *Cooling Towers, Ruhr District*, 1983

BERND AND HILLA BECHER | *Cooling towers*, 1983



IRIS HELENA | Série *Marcadores* (detalhe). 2015

*Marcadores*⁶⁵ é o título da série e da exposição individual que desdobra o trabalho *Monumentos* [2011]. De lá para cá, continuei a coleta de imagens de monumento, porém alarguei as buscas para abarcar também os registros fotográficos de monumentos disponíveis na *web*. Entre as

⁶⁴ Em NOTAS SOBRE NOTAS de Julia Milward, s/n.

⁶⁵ *Marcadores* aconteceu na Portas Vilaseca Galeria, no Rio de Janeiro (RJ) de 02 de setembro a 17 de outubro de 2015 e teve curadoria de Raphael Fonseca. O texto completo da curadoria está disponível nos anexos deste documento.

pesquisas, me deparei com o extenso arquivo de monumentos produzido pelo casal de fotógrafos alemães Bernhard (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015). Eles coletaram e catalogaram, ao longo da vida inteira, construções e ruínas da era pós-industrial, criaram uma espécie de arqueologia destes espaços abandonados pela tipologia das imagens. Passei a me apropriar de algumas de suas imagens, assim como as de outros fotógrafos (profissionais ou não). Montei uma coleção extensa que vai dos monumentos urbanos aos naturais. Os marcadores de página coloridos prosseguiram como a materialidade precária dos monumentos. Em agosto de 2015 apresentei, numa ocupação na galeria, os mais de 5 mil monumentos coletados. As escolhas das imagens transitam entre o monumento instituído e intuído; os marcadores transitam entre o invisível e insistente marco da paisagem-página; como referências e referenciais; como inscrições de fatos no espaço/tempo da história.

Elaboramos, o curador Raphael Fonseca e eu, durante o processo de construção da exposição, uma ordem classificatória para as imagens coletadas, contendo cinco categorias:

- a. *Figura humana*: continham todas as imagens de personalidades política, ditadores, santos, beatos, cantores, atores, esportistas, conquistadores, religiosos, ativistas, militares, representantes de todas as raças e demais personagens esculpidos a semelhança da figura humana (independente de sexualidade ou faixa etária);
- b. *Pitoresco*: continha imagens das obras de artistas visuais, instalações, construções de *design* peculiar, marcos, caixas d'água, monumentos para personagens não-humanos, entre outros;
- c. *Edificações*: continha imagens de construções consideradas e instituídas monumentais, além de ruínas de cidades históricas. Do Edifício Copan às ruínas de Roma, passando do Arco do Triunfo para as edificações soviéticas desativadas, dando uma volta nas pirâmides, zigurates e observatórios;
- d. *Torres, colunas, antenas e obeliscos*: continha apenas monumentos de verticalidade, utilitários ou não. Das mais altas torres do mundo até as mais discretas torres de TV municipais; dos obeliscos egípcios aos de Campina Grande, no interior da Paraíba. Torres de castelos e relógios de praça;

e. *Naturais*: continha as elaborações da natureza que trazem, além de monumentalidade e imponência, a verticalidade como característica. Como quedas d'água, picos, montes, falésias e pedras.

Após categorizadas, as imagens coletadas foram submetidas à impressão respeitando a ordem de cores estabelecida pelo fabricante dos marcadores. Em cada pacote a sequência de cores era (da esquerda para a direita): azul, *pink*, amarelo-limão e laranja. Assim seguiu o exercício de 'aleatoriedade' controlada até o fim das impressões de todas as categorias de imagens.

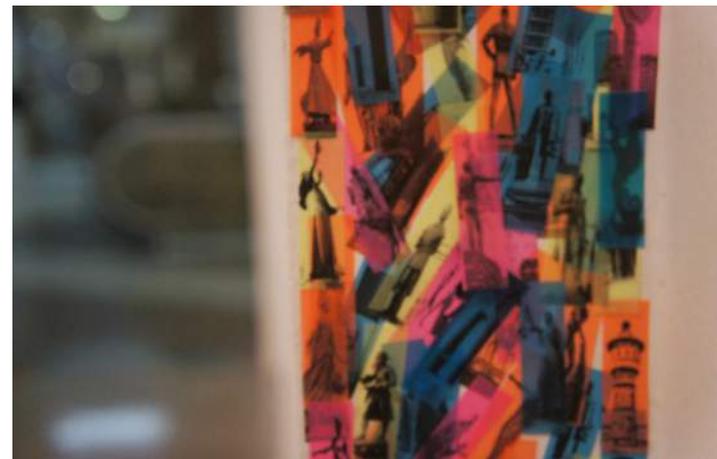
O conjunto de monumentos impressos resultou em três trabalhos: a) *Grifos [2015]*: juntamos cerca de 4 mil marcadores pela similaridade de cromática, ignorando as categorias em que foram organizados primeiramente. Encontros geográficos de monumentos mais diversos aconteceram ao acaso; um retorno à pangeia tamanha a compressão e achatamento das distâncias dentro de quatro linhas horizontais e fluorescentes a grifar o espaço; b) *Apontadores [2015]*: durante a pesquisa comecei a prestar atenção na postura corporal dos monumentos de figura humana e, passei a perceber que, em sua representação, podíamos facilmente encontrar centenas de esculturas que nos apontam direções, seja com o indicador ou com armas. Em sua postura imponente, demarcam o espaço e direcionam o olhar quase como uma ordem. Independente da cor de seus marcadores, estes estavam juntos pela similitude do gesto; c) *Coluna [2015]*: o último conjunto de monumentos acontece pelo acúmulo das imagens restante e, por este mesmo motivo desaparece enquanto construção monumental identificável. Todos os monumentos se sobrepõem na construção de um único pilar de referências. Um monumento ao monumento.



IRIS HELENA | *Grifos*, (série *Marcadores*). Jato de tinta sobre marcadores autoadesivos de página. apx. 25 x 410 cm. 2015.



IRIS HELENA | *Apontadores* (série *Marcadores*). jato de tinta sobre marcadores de página autoadesivos. 4,3 x 175 cm. 2015.



IRIS HELENA | *Coluna* (série *Marcadores*). jato de tinta sobre marcadores autoadesivos de páginas. Dimensões variáveis. 2015.

2.5.2 | Ruínas

*Um monge descabelado me disse no caminho: “eu queria construir uma ruína. embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que sirva para abrigar o abandono, como taperas abrigam.”*⁶⁶

*É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. as paisagens urbanas estão sempre em devir.*⁶⁷

Ruínas são construções do acaso.

Resistente ao tempo, a gravidade, a lógica da permanência. *Horizonte de ruínas*, ou *ruinscapes* são a *transformação da paisagem por meio da dispersão de sua verticalidade; dispersão pela queda.*⁶⁸ A ruína é um rasgo no tecido da cidade produzida pelo abandono. Não-lugares repartidos em pedaços sem reivindicação. O espólio destinado a quem vive a experiência urbana.

A ruína é um interior exteriorizado, o entreaberto. *Outdoors* publicitários tentam tampar-lhe a aparição enquanto se espera paciente sua queda completa. Aos poucos, o terreno vai sendo limpo pelos agentes do *disk-entulho* e as propriedades que salpicam a cidade já não poderão mais ser entendidas a partir de seu significado habitual de residência, habitação, lugar de acolhimento e pertencimento do ser. A casa-terreno espera o tempo da ruína sucumbir para dar vez a novos empreendimentos. Na instalação *Um Quarto* a artista Lais Myrrha constrói no espaço uma ruína, quando desloca uma volumosa massa de pó de concreto, proveniente da demolição, de exatamente um dos cômodos de uma casa. Os espaços em processo de demolição, são clareiras abertas na cidade que darão espaço para novas construções de edifícios. *Essa pilha de entulho é uma ínfima amostra do peso da obsolescência acelerada na pouco densa cidade de São Paulo, que destrói seu tecido com a mesma agilidade com que lança*

⁶⁶ Em ENSAIOS FOTOGRAFICOS de Manuel de Barros, p.31.

⁶⁷ Em PAISAGENS URBANAS de Nelson Brissac Peixoto, p.274.

⁶⁸ Em PAISAGEM CAMBIENATE: ENSAIO PARA UM BALÉ DE COISAS de Yana Tamayo Soltomayor, p. 119.

*novos empreendimentos.(...) Lais cria sua instalação, separa, fossiliza e diferencia fragmentos urbanos que seriam levados para longe dos nossos olhos, para alguns dos inúmeros redutos das excrescências das metrópole.*⁶⁹ *Havia alguma coisa mais 'firme' do que a casa?*⁷⁰ Perguntava Lina Bo Bardi em seu texto *Na Europa a Casa do Homem Ruii*, para concluir que as construções são o espelho do homem. Tão humanas e passíveis de desaparecimento quanto ele.

A ruína está no passado e no presente ao mesmo tempo, *torna-se um lugar de uma continua rememoração*⁷¹ como propõe Robert Smithson no trabalho *Hotel Palenque* (1969 a 1972). O artista apresenta 31 imagens de um pequeno hotel em ruínas que outrora fora importante por abrigar turistas interessados nas pirâmides da civilização Maia, por estar muito próximo geograficamente delas. O conjunto de fotografias dos escombros do hotel promove no espectador um deslocamento no tempo e no espaço, explicitando *os processos de erosão e desgaste do espaço e da memória provocados pelo sistema de exploração capitalista*⁷².

⁶⁹ No texto O INSTANTE INTERMINÁVEL de Paulo Miyada para a curadoria da exposição homônima de Lais Myrrha na galeria Jaqueline Martins em São Paulo em junho de 2015. Disponível em <http://galeriajaquelinemartins.com.br/exposicoes/o-instante-interminavel/>

⁷⁰ o texto NA EUROPA A CASA DO HOMEM RUII de Lina Bo Bardi foi publicado originalmente em revista rio em fevereiro de 1947, Lina o escreve recém chegada ao Brasil após ter o seu estúdio na Itália destruído nos bombardeios da II Guerra. Em contexto, a guerra destruiu os excessos de uma sociedade de *mise-en-scène* e a sua ideia de casa deveria ser simplesmente mais humana. Disponível em: <http://arquiteturaeliteratura.blogspot.com.br/2011/04/na-europa-casa-do-homem-ruii.html>

⁷¹ Em PAISAGENS URBANAS de Nelson Brissac Peixoto, p.291.

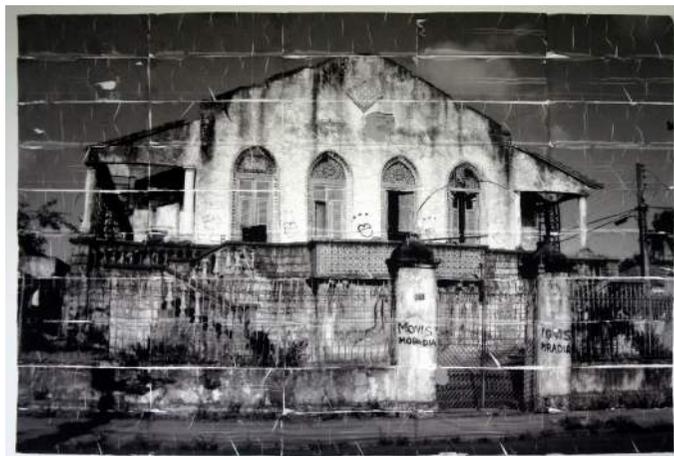
⁷² em PAISAGEM CAMBIANTE: UM ENSAIO PARA UM BALÉ DE COISAS de Yana Tamayo Soltomayor, p.66.



LAIS MYRRHA | Um quarto, 2015. ROBERT SMITHSON | *Hotel Palenque*, 1962-1970.

Para a minha série denominada *Ruínas* utilizo o papel higiênico como matéria simbólica e representativa da efemeridade desta paisagem quebradiça e instável. O papel tenta reter no objeto artístico a passagem do tempo, tão explícita nas fotografias de ruínas, atribuindo-lhes uma nova carga de tempo em sua ampulheta invisível. Ele e a ruína se aproximam em suas características de fragilidade, banalidade e descartabilidade. A ruínas é reminiscência de um passado, resistência subversiva ao planejamento urbano ferrenho, é utópica. Um lugar que sobrevive sem-lugar. A inquietação e o incomodo, quase fetichista, exercidos por estes locais de abandono, erosão de si e da própria memória são o quinhão que nos coube. Tudo está prestes a rasgar a menor passagem. Um tremular de vento poderá ser o fim. Tudo é risco.

*



IRIS HELENA | Espólios I (série *Ruínas*). jato de tinta sobre papel higiênico dupla-face. 100 x 130 cm
2012.

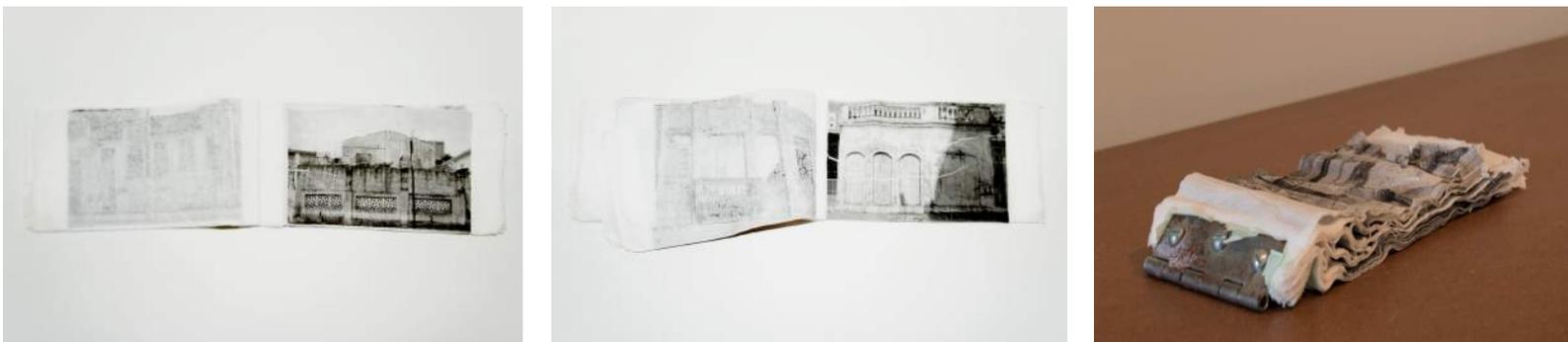


IRIS HELENA | Quinhão (série *Ruínas*). jato de tinta sobre papel higiênico
dupla-face. 120 x 162 cm, 2015.

Ruínas por ruas inteiras como as que vi na Rua das Trincheiras⁷³. Enquanto caminhei por nestes ‘sítios arqueológicos’ a céu aberto, vi terrenos abrigando escombros de tetos de outrora, fachadas de casas ocas se equilibrando sobre vigas corroídas que restaram, enquanto são devoradas por uma vegetação que cresce insistente e sustenta muitas vezes toda a estrutura. Sempre preferi fazer este passeio a tarde, para ter uma luz dura e direta atravessando as paredes rasgadas, aumentando os contornos fantasmagóricos que estes lugares podem trazer. Por muitas vezes, fiz este caminho de carro até entender que precisaria de fato caminhar entre todos aqueles anti-monumentos (o que não resistiu ao tempo), tratá-los com silêncio e respeito de quem estuda minuciosamente uma obra. Registrei apenas uma vez cada uma das ruínas e achei suficiente a minha interferência. Depois deste passeio, houve outras ruas, outras casas e outras ruínas pela cidade, até que não restava outro destino se não

⁷³ Esta rua está localizada no bairro Cruz das Armas na cidade de João Pessoa (PB). A rua das trincheiras foi durante o final do séc. XIX e início do séc. XX o endereço dos mais ricos da cidade, pois estava construída em local elevado, acima da cidade baixa.

coleccionar e catalogar as ruínas que encontrasse. O conteúdo coletado foi formatado no trabalho *Catálogo de Ruínas [2011-2013]*, contendo três volumes de 20 páginas cada, o livro destrói-se juntamente com a ruína a medida que vai sendo folheado.



IRIS HELENA | Catálogo de Ruínas vol.174 (série *Ruínas*). jato de tinta sobre papel higiênico dupla-face e dobradiça metálica. 2011.

⁷⁴ É possível ver o processo de deterioração do *Catálogo de Ruínas* após manuseio contínuo durante a sua exibição.

III. PARA DESARQUIVAR

fiz diários
de areia
para as ondas do tempo
levarem palavra por palavra
em seu curso implacável

dos arquivos de acúmulos
de ações da vida
vou até o branco
da página-perda
nas práticas de arquivo-morto
tenho um pequeno sítio
de arqueologias (im)possíveis.

4.⁷⁵

tu que permaneces. e tu

que não estás aqui.

mais boreal palavra, espargida

nas brancas

horas do mundo sem imagens —

como única palavra

que o vento enuncia e destrói.

⁷⁵ Presente no capítulo EFÍGIES do livro TODOS OS POEMAS de Paul Auster, p. 83

3.1 | SÉRIE ARQUIVO-MORTO [2013/2015]

Para transformar um arquivo em arquivo-morto você precisa guardá-lo. Para destruí-lo, inutilize-o, impossibilitando sua (re)leitura, (re)visão e (re)alocação.

O arquivo mora dentro da palavra conjunto. No conjunto habita a palavra coleção e todas essas palavras compõem o que chamamos de memória. *O arquivo é a existência acumulada de discursos*⁷⁶disse Foucault, completando que sendo ele (o arquivo), um sistema em formação e transformação constante, sua escrita/interpretação é composta de versões e vazios. Arquivar é o ato de preservação e abandono de escolhas a serem guardadas num compartimento chamado memória, seja ela real ou virtual. Intra ou extra-corpo. O arquivo pode ser uma parte indispensável de nós mesmos, que vive fora do nosso corpo, um exoesqueleto.

Aqui não pretendemos falar de técnicas de arquivamento, organização e conservação de coisas, mesmo que estas durem, nada deverá permanecer. Pelo menos, não deverão permanecer como eram de início. Não sou arquivista, deixemos isto bem claro! Isto se trata de um trabalho de coleta de dados. Não há ordenamento que não seja às avessas do que se espera para um arquivo. Este é pequeno elogio à informação que se perde, se sobrepõem, se apaga, emerge do esquecimento.

A expressão arquivo-morto é trazida nesta pesquisa poética como tudo aquilo que está fora de utilidade por estar fora de circulação. Esta dissertação não tardará a se tornar um arquivo-morto, pois não estamos aqui falando de fatos e certezas. Tudo está em movimento e mudando o tempo inteiro. Esta é uma prática de arquivo para o desarquivo. Agrupamos um conjunto de palavras, imagens (nossas e dos outros), referências, geografias, latitudes, longitudes, localizações, perdas, citações, opiniões, linhas de pensamentos, rotas de caminhos e de fugas, tiros certos e

⁷⁶ Em SOBRE AS MANEIRAS DE ESCREVER A HISTÓRIA de Michel Foucault. Resposta ao círculo de epistemologia. In: Ditos e Escritos II. Tradução Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

saídas pela tangente, reunimos atlas de memórias e esquecimentos. Sim, sempre muitas coisas ficam de fora e, são estes descartados que devem sobressair.

Falamos de volumes-mortos de documentos que habitam almoxarifados, mesas de escritórios, pastas, gavetas, carteiras, bolsas; materiais que pouco, ou nada mais, acrescentam à vida ou às investigações. O arquivo-morto não é visto, ele aguarda em estado latente. Guardamos fotos, tickets, papéis e bilhetes. Empoderamos estes objeto como meios de transporte para um canto de lembranças. Um meio de reviver um acontecimento da vida. Quando abrimos as caixas, criamos uma versão. Eu a estico, de mim até o outro, ao ponto em que o cordão elástico de memória esgarce e chegue ao seu limite indefinível. Dará um branco na narrativa e eu saberei, ao pegar aquele *ticket* que assisti ao filme, mas não mais lembrarei em qual cinema ou com quem vi. Talvez eu queira (precise) preencher esses espaços de vazio com invenções, deduções e imagens. Talvez eu deva prever este esquecimento e me antecipar imprimindo passados e futuros sobre estas lembranças. O apagamento é um caminho percorrido pelo tempo das coisas.

A série que apresentarei a seguir chama-se *Arquivo-Morto* e compreende cinco trabalhos: *Diários [2013-2015]*, *Arquivos[2013]*, *Panoramas [2014]*, *Capital [2014]* e o trabalho em processo *Arqueologias (Im)Possíveis [2015-]*. A série é resultado de uma coleção de comprovantes de pagamento de cartão magnético iniciada no ano de 2012 e ‘terminada’ em 2015. Neste intervalo de tempo, optei por usar apenas o cartão de débito nas compras e pagamentos cotidianos, para que em troca pudesse registrar nos precários papéis de máquina registradora uma espécie de biografia. Documentos de comprovação imediata, os *tickets* de venda são impressos em papel térmico e, segundo dados fornecidos pelos fabricantes no verso do papel, ele poderá ter vida útil de até 5 anos desde que sejam tomados os devidos cuidados: não expor ao calor, a luz excessiva, não colocar sobre superfícies plásticas e não usar solventes. Na prática, as informações impressas tendem a sumir por completo em no máximo 3 anos. Com exceção de *Diários* e *Arqueologias (Im)Possíveis*, os trabalhos *Arquivos*, *Panoramas* e *Capital* recebem intervenções de imagens, a jato de tinta, sobre a superfície do *ticket*. Estas imagens são todas de paisagens urbanas em preto e branco porém, suas luzes e sombras estão invertidas como num negativo de fotográfico. O negativo fotográfico é uma vista guardada, um tipo de arquivo. Ele é matriz de uma

possibilidade reprodutiva, quase nunca tratada como imagem final. Esta inversão, simulada digitalmente, traz à materialidade do trabalho a semelhança estética de uma gravura, como se a paisagem tivesse se deitado sobre a superfície como um carimbo.



WILLIAM HENRY FOX TALBOT | *Roofline of Lacock Abbey* (photogenic drawing negative) 9.3 x 11.6 cm. 1839.

3.1.1 | CAPITAL [2014]



IRIS HELENA | Capital (série *Arquivo-Morto*). Jato de tinta sobre comprovantes de pagamento da marca *cielo*. 2014.

Documentos são pequenos monumentos, índices do tempo.

Na instalação *Capital* apresento 24 imagens da cidade de Brasília (entre monumentos e construções regulares da cidade) impressas sobre comprovantes termo-sensíveis da marca *Cielo*. As paisagens da cidade/capital são sobrepostas aos vestígios da intimidade do consumo cotidiano. O trabalho faz um jogo entre as palavras capital no masculino e no feminino e aproveita a palavra italiana *Cielo* (referente a marca do papel) que significa 'céu' para evoca a imensidão acima da paisagem. O trabalho constrói diálogos entre os opostos da esfera do público e do privado, do tempo do monumento e do tempo fugaz dos movimentos que constroem a experiência do dia-a-dia (evidenciados na desapareição das informações contida nas notas térmicas). Trata-se de uma tentativa de mensurar a cidade, subvertendo a escala monumental e a imensidão de céus

à uma medida vulgar. A medida da minha mão e do meu bolso. Capital é trabalho que fala primeiramente sobre formas de habitar um espaço, fazer dele lugar. Ser este lugar à vista e de vistas da cidade.

A artista espanhola Amaya González Reys (1979-) constrói uma instalação intitulada *Yo gasto* [2008] onde ela junta por dois anos seus *tickets* de compras e replica as 719 notas fidedignamente em telas, alterando sua escala e empilhando-as verticalmente no espaço tal qual um monumento erguido numa praça. Em sua ação, a artista vende as notas/telas pelo indicado na nota e transforma o seu 'monumento/documento' em valor monetário novamente.



AMAYA GONZÁLEZ REYS | *yo gasto*, 2008.

3.1.2 | ARQUIVOS [2013]



IRIS HELENA | Arquivos (série *Arquivo-Morto*), 2013.

Chegamos num determinado estabelecimento comercial, a uma determinada hora de um dia específico do ano, destinados a comprar alguns produtos. Escolhemos aqueles que precisamos e eventualmente excedemos as nossas listas de compras, pré-definidas em casa ao pé dos armários, da despensa e da geladeira. Na consumação da compra, diante do caixa, nos é perguntado qual deverá ser a forma de pagamento, dinheiro ou cartão. - *Cartão!* Respondo. Esta escolha gera uma segunda pergunta: - *É crédito ou débito? Ou seja, - É para depois ou para agora? - Para agora!* respondo. Vamos partir do tempo presente.

Imediatamente recebo um pedaço de papel impresso pelo calor da máquina registradora, contendo o resumo deste acontecimento. Toda ação acima descrita aparece comprimida em quatro margens sensíveis de 4,5 cm de largura e de comprimento que acompanhará o número de itens que eu levar. **ISTO NÃO É UM CUMPOM FISCAL** diz em maiúsculo e sublinhado o topo da nota. Não é, mas é uma súmula de uma situação da minha

vida em números, letras e códigos. Sobre estes comprovantes biográficos em alguma instância, imprimo imagens e faço um arquivo com presenças, passagens e tempos sobrepostos: o tempo da minha ação no supermercado e o tempo do registro das imagens das minhas passagens pela cidade. A instalação conta com 75 imagens impressas sobre estes cupons desmembrados.

As imagens impressas são cenas banais do cotidiano da cidade, pessoas atravessando a rua, repousando num banco de praça, carregando suas sacolas, paradas no sinal, caminhando com suas crianças e seus animais. Todas as imagens estão em preto e branco, porém foram invertidas digitalmente. Se apresentam como a imagem de um filme em negativo. Sempre tive imenso fascínio por negativos fotográficos por ele ser uma possibilidade reprodutiva quase infinita e ao mesmo tempo ser um arquivo. Um guardado que precisa ser exposto à luz para ser identificado.

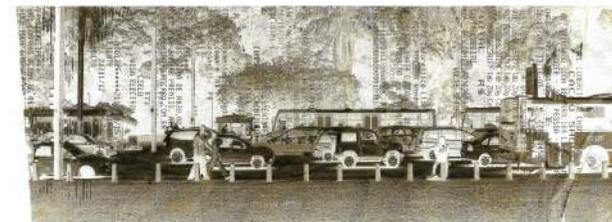


RIVANE NEUENSCHWANDE | Colheita⁷⁷, 2013.

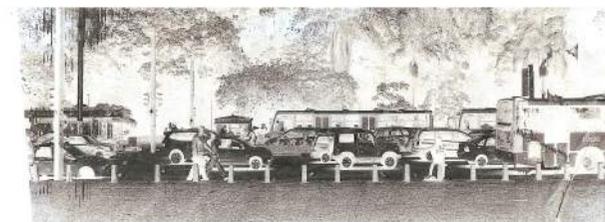
⁷⁷ A artista Rivane Neuenschwande reuniu um conjunto listas de compras de supermercado para documentar o seu cotidiano através das ausências e necessidades de sua casa. *Colheita* foi apresentado na exposição individual MAL ENTENDIDOS em dezembro de 2014 no MAM de São Paulo sob curadoria de Adriano Pedrosa.

3.1.3 | PANORAMAS [2014]

*A visibilidade inteligível pode ser obtida através das traduções realizadas por máquinas mostradoras. Apagamentos e inserções corrompem o código
arranjado: camadas se deslocam⁷⁸.*



a.



b.

ÍRIS HELENA | Panoramas II⁷⁹ (série *Arquivo-Morto*), impresso jato de tinta sobre *ticket* de supermercado 2014.

⁷⁸ Em NOTAS SOBRE NOTAS de Júlia Milward, s/n.

⁷⁹ A nota de letra 'a' foi digitalizada no dia da sua impressão, em 21 de dezembro de 2012. Em 11 de outubro de 2015 uma nova digitalização foi feita gerando a imagem de letra 'b'. A informação térmica de fundo está completamente apagada.

O panorama é um conjunto de planos e camadas, que torna movediça nossa visão quando alternamos entre eles. Precisamos de pausas contemplativas para amparar tal vista expandida e, ainda assim, não conseguimos dar conta ou compreender toda esta ampla paisagem, nem a distância, nem do alto. O panorama é uma ilusão do todo apreensível. O trabalho também chamado de *Panoramas* oferece a “vista total” de uma paisagem impressa sobre um fundo de *ticket* supermercado. O formato da nota é panorâmico e convida a imagem deitar-se sobre ele, entendendo a suas margens como um pequeno panorama íntimo. *Panoramas* existe em duas instâncias: 1ª Efêmera/móvel e a 2ª Permanente/fixa. Detalharei abaixo, o método usado para executar/pensar este trabalho.

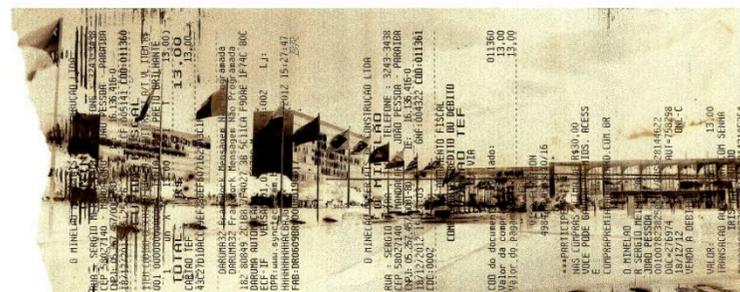
Temos um cupom fiscal, uma prova de que estivemos em algum lugar fazendo alguma coisa. Sobre estas informações, adicionamos uma camada de imagem impressa, o equivalente a nossa visão da cidade. Temos então a justaposição de duas orientações espaciais: a leitura vertical da nota, imposta pela máquina registradora, versus a leitura horizontal proposta pela imagem impressa.

- a. *Instância 1ª*: temos uma nota real impressa, onde a sua orientação vertical de leitura não prevalece em detrimento da paisagem, pois ela é efêmera, é humana e conseqüentemente instável. *A verticalização humana pode ser entendida como um posicionamento incerto que estabelece uma situação de risco constante.*⁸⁰ O risco está no apagamento inevitável do conteúdo da nota onde se impõem o horizonte.
- b. *Instância 2ª*: temos a mesma nota da '*Instância 1ª*' digitalizada, antes do apagamento de uma de suas camadas. O tempo da nota e sua entropia são congelados porque, esta passará a existir agora como um registro. Os cupons que não são produzidos para durarem e servirem de testemunho, encontram aqui o potencial desejado. Deslocando de seu contexto, de sua escala inicial, o cupom é reimpresso com tecnologia *fineart* e papel usado na conservação de documentos museológicos. Tenta-se construir um tipo de permanência, elevar esta superfície banal a um *status* arte e colocar em xeque suas principais características: a instabilidade e precariedade.

⁸⁰ Em PRECÁRIO de Luciana Paiva Pinheiro, p. 30.



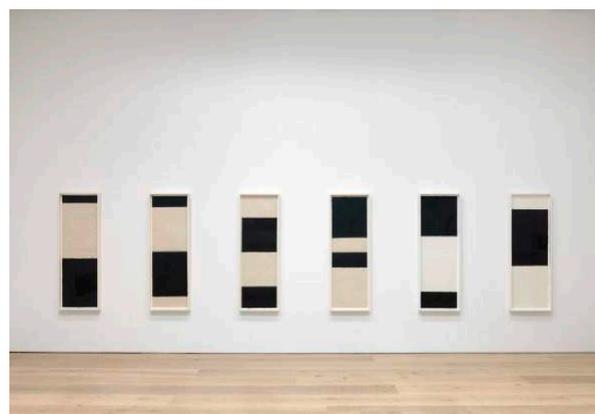
GABRIEL KURI | *Untitled (coquete despegando)*. bilhetes de consumo, cartão postal e serigrafia sobre papel, 2007.



ÍRIS HELENA | *Panoramas I (série Arquivo-Morto)*, jato de tinta sobre papel algodão.2014.



GABRIEL KURI | *Trinity (Voucher in triplicate)*. tapeçarias de lã tecida à mão, 334 x 118 cm , 2006



RICHARD SERRA | *Vertical and Horizontal Reversals*, 2013

3.1.4 | DIÁRIOS [2013/2015]

*Não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira*⁸¹.

*(...) Tudo começa com o gesto de por à parte, de reunir de transformar em 'documentos' certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição é o primeiro trabalho.*⁸²



IRIS HELENA | Diários I (série *Arquivo-Morto*). Notas, tickets, comprovantes de pagamento e spike-files metálico. Dimensões variáveis. 2013.

Estes *Diários* são escritos e (des)encontros de si.

Escrever um diário é fazer uma revisão seletiva da memória e ainda assim ter certo compromisso com calendário, porque eles são medidores de durações. Doses de rigor são necessárias para esta ação. *Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção*

⁸¹ Em DOCUMENTO/MONUMENTO de Jacques Le Goff,

⁸² Em A INVENÇÃO DO COTIDIANO V.I. de Michel de Certeau, p.81.

*dos dias comuns. Colocar a escrita sob essa proteção, é também proteger-se da escrita*⁸³. Os diários que proponho são acúmulos não de escritas, mas de inscrições.

Usando apenas o cartão magnético nas compras cotidianas, desenho um mapa dos meus deslocamentos e consumo através das informações contidas nos comprovantes emitidos pelas máquinas de pagamento. *Diários* é uma biografia temporária que se apresenta na informação revelada relativos ao ano de 2012, haja vista que as notas, com vida curta, tendem à desapareição completa. Este trabalho ganha continuidade com as notas dos anos 2013 e 2014 em *Diários II* e *Diários III* respectivamente.

Este é um diário temporal, instável e codificado. Exige do espectador atenção e proximidade ainda as pontas metálicas que suportam as notas lhe ofereçam risco. A instalação é um pequeno memorial e mapa labiríntico do (des)encontro consigo mesmo. *De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento de esquecimento: escrever*⁸⁴. Podemos substituir o verbo escrever por inscrever. A inscrição feita pela máquina registradora assume o papel da mão e produz um texto aparentemente impessoal, mas que deixa à mostra uma carga de intimidade capaz de biografar o cotidiano de alguma forma.

O desejo de agarrar o tempo contido nos atos de registro, coleta de vestígios, medição e contagem de dias, datas, fotos, fatos e mapas entre lacunas e espaços foi um dos pontos fortes da poética do artista japonês On Kawara (1933-2014). Em seu rigoroso método de registro, cada dia anotado, ou melhor, pintado, seria *um espaço preservado*⁸⁵ e reservado para a memória. Kawara, adquiriu uma ação performática em seu método de conservação do tempo, quando iniciava uma “pintura diária” esta deveria ser concluída no mesmo dia, caso contrário, seria destruída.

Construir diários com *ticketes* de pagamento é uma ação performática que gera um registro temporário. Reconstituir um cotidiano a partir das pistas oferecidas por notas desordenadas em processo de apagamento é o desafio de quem observa meus *Diários*. Este, assim como

⁸³ Em O LIVRO DO POR VIR de Maurice Blanchot, p. 270.

⁸⁴ Em O ESPAÇO LITERÁRIO de Maurice Blanchot, p. 34.

⁸⁵ Em O LIVRO DO POR VIR de Maurice Blanchot, p.273.

qualquer diário, é um documento que prova que a verdade é que ali não deverá haver verdade alguma. Cada observador será uma espécie de Champollion⁸⁶ em frente a pedra de *Rosetta* de imagens-códigos alfanuméricos e informações escondidas. Necessita-se de uma pequena caçada por uma verdade que é névoa dissipando-se. *Pertencer à sombra dos acontecimentos, não a sua realidade, à imagem, não objeto, ao que faz com que as suas próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências e não signos, valores, poder de verdade.*⁸⁷ Proponho então com *Diários*, um livro-mapa-instalativo que se transforma e propõe o deslocamento de quem o lê. A remontagem das peças-notas dispostas apontam localidades diversas que podem ser alcançadas por meio do devaneio, o grande movimento do corpo imóvel.

Um convite à viagem.



ON KAWARA | *Today paintings*, 1966 – 2014.

⁸⁶ Jean-François Champollion (1790-1832) foi um linguista e egiptólogo francês responsável por decifrar os hieróglifos egípcios.

⁸⁷ Em O ESPAÇO LITERÁRIO de Maurice Blanchot, p15.

3.1.5 | ARQUEOLOGIAS (IM)POSSÍVEIS

O número de páginas deste livro é infinito. nenhuma é a primeira, nenhuma, a última.
Jorge Luis Borges

*Um homem sem memória é um homem sem passado. mas um homem que não sabe fantasiar é um homem sem futuro*⁸⁸.



IRIS HELENA | Arqueologias (Im)Possíveis (série *Arquivo-Morto*). impressão fotográfica colorida sobre papel fotográfico. Dimensões variáveis. 2015.

A arqueologia encarrega-se de estudar, interpretar e reconstituir determinadas culturas a partir de vestígios e materiais deixados para trás. Ela carrega os tempos passados e suporta as versões para o futuro. Frequentemente, para estes arquivos-vestígios, as lacunas são comuns e resultado *de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de atos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a*

⁸⁸ Em O MITO DE SÍSIFO de Albert Camus, p.

*experiência*⁸⁹. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.⁹⁰

O último trabalho da série *arquivo-morto* é um trabalho em processo, cuja montagem conta (até esta data) com 140 reproduções fotográficas de *tickets* de cartão de crédito apagados. Cada imagem é uma peça arqueológica, na qual, tamanha a sua fragilidade, é apenas a reprodução fotográfica sua imagem o que nos chega; a preservação de um espaço em branco; aquele onde se pode fantasiar. O observador do trabalho *não toma o lugar do autor nem um lugar de autor. Invento nos 'textos-imagem' outra coisa que não aquilo que era a 'intenção' deles. Destaca os de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações*⁹¹. Posso pensar que aquilo que me é mostrado deve ser completado, socorrido e estendido, para além daquilo que vejo, pelo recurso da imaginação daquilo que julgo conhecer: ou seja, o senso comum⁹². Dobras são o além depois do aquém.

O filósofo francês Jacques Derrida desenvolveu o chamado 'mal de arquivo', conceito sustentado por um outro conceito, freudiano, a 'pulsão de morte' para falar das subversões, dissimulações e destruições do arquivo por quem detém sobre eles poder. Pulsão de morte é a mão que trabalha silenciosa em prol da perda e do esquecimento *não deixando que nenhum arquivo lhe seja próprio. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas apagar seus próprios traços.*⁹³ Muito próximo destes conceitos está o de *caráter destrutivo* do filósofo alemão Walter Benjamin, que diz que *o caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma atividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior do que qualquer ódio. (...) O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo*

⁸⁹ Em QUANDO AS IMAGENS TOCAM O REAL de George Didi-Huberman, p.211.

⁹⁰ IDEM, p.212.

⁹¹ Em A INVENÇÃO DO COTIDIANO V.I de Michel de Certeau, p. 264.

⁹² Em NO ÂNGULO DOS MUNDOS POSSÍVEIS de Anne Cauquelin, p. 109.

⁹³ Em MAL DE ARQUIVO, UMA IMPRESSÃO FREUDIANA de Jaques Derrida, p.21.

busca o seu conforto, e a sua concha é a quinta-essência dele. O interior da concha é o rasto revestido a veludo que ele deixou no mundo. O carácter destrutivo apaga até os vestígios da destruição. (...)O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas. Como, porém, vê por toda a parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes fá-lo com requinte. Como vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa.⁹⁴ Podemos dizer que o tempo seria um dos agentes mais implacáveis dessa pulsão seguidos da intensão destes apagamento. Jamais existiria a ideia de arquivo sem a possibilidade de finitude das coisas.



IRIS HELENA | Arqueologias [im]Possíveis (série *Arquivo-Morto*), detalhes do trabalho. 2015.

⁹⁴ Em O CARÁTER DESTRUTIVO de Walter Benjamin. texto publicado originalmente no Frankfurter Zeitung em 20 de Novembro de 1931 e publicado em português pela Assirio & Alvim em Imagens do Pensamento, em 2004. Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2011/06/o-caracter-destrutivo-walter-benjamin.html>

Somos todos detetives a procurar pistas ou simples descuidos de quem que deixa impressões, digitais e pegadas por toda a cena do 'crime'. Estamos em alerta. Em 2013, a artista mineira Rosângela Rennó produziu o livro de artista a partir do conteúdo restante das caixas de arquivo-morto furtadas (de 2001 a 2006) no arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. Intitulado A01 [Cod 19.1.1.43] – A27 [s|Cod.23], o livro é descontínuo e perpassado pelo esquecimento e pela presença dessas clareiras acesas pelos vestígios que foram rejeitados pelos ladrões. É possível, então construir uma narrativa com as sobras de um discurso? É possível construir um *memoria*⁹⁵ de restos e vazios? Diz, Rennó, em uma de suas entrevistas que sim e, que os brancos e as amnésias são mais interessantes para isso do que a própria memória. Eles são campos abertos de possibilidades.



ROSÂNGELA RENNÓ | A01 [Cod 19.1.1.43] – A27 [S|Cod.23], 2013

⁹⁵ Referência ao meu trabalho de diplomação intitulado *Memorial*, da série lembretes [2011], onde o espaço da obra é construído a partir das sobras dos 3 outros trabalhos da mesma série, anteriormente mencionados nesta dissertação: *Lembretes* [2009], *Notas de esquecimento* [2009] e *Notas públicas* [2010].



IRIS HELENA | Memorial (série *Lembretes*). Jato de tinta sobre notas amarelas. Dimensões variáveis, 2011.

O que fazemos quando perdemos informações? O que fazemos quando escolhemos perder essas informações? Os protagonistas do filme *Eternal Sunshine of a Spotless Mind*⁹⁶, Joel e Clementine, após a ciência do fracasso de seu relacionamento amoroso, decidem contratar uma empresa especializada em apagar memórias. O método de esquecimento consentido vai então apagando, uma a uma, cada lembrança romântica um do outro de suas mentes. Na ausência da lembrança, na presença da lacuna, nós imediatamente construímos ficções, inventamos histórias, mitologias e tapamos todos os buracos como fazedores de *kintsugi*⁹⁷. Em *Arqueologias (im)Possíveis* eu trabalho uma espécie de 'brilho eterno'; com o que ascende depois do que se apaga, com o que sobra e emerge a superfície. Os amassados, as fraturas, os restos de texto esmaecidos e fantasmagóricos, as transparências que nos permitem ver todos os planos da imagem ao mesmo tempo: das dobras da frente aos escritos do verso. Todas estas informações são marcas das passagens e impressões do tempo.

⁹⁶ *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* (título brasileiro) é um filme americano dirigido por Michel Gondry a partir do roteiro de Charlie Kaufman lançado em 2004.

⁹⁷ Técnica japonesa de restauração de cerâmica criada no séc. vx, onde as peças do objeto quebrado são coladas com laca misturada com pó de ouro. De acordo com a filosofia zen budista, neste tipo de procedimento são enaltecidos o caráter de transitoriedade e impermanência das coisas. em <http://lounge.obviousmag.org/proparoxitonas/2012/10/kintsugi-ou-a-beleza-da-imperfeicao.html>

Os vincos deixados pelas dobras dos tickets são o acontecimento. Pontes e pequenos abismos, que separam sem dividir; sugerem trajetos, caminhos de volta e trilhas do desejo feitas pelo descuido. Cada dobra é uma quadra atravessada entre os vazios da cidade, uma troca de cômodos numa casa silenciosa, são os sulcos de lápis que um papel ganham depois de ter seu conteúdo apagado. Dobras são desvios.

Quando as informações das notas se apagam vemos em sua superfície as imensidões: dos céus, oceanos e desertos com suas formações de dunas imaginárias e topografias utópicas. Um espaço que não se contém cheio de armadilhas para o imprevisível. A *utopia* é esta *inadaptação ao presente que recheia a história de anacronismos* e, o lugar de enunciação desta arqueologia é atemporal. Se apoia, como diz no poema de Paul Celan, sobre as inconsistências.

FECHAMENTO

Acabar significa parar o fluxo de um determinado pensamento, retirá-lo da zona de instabilidade para colocarmos no local da ordem⁹⁸.

Estamos prestes a fechar esta caixa de arquivo-morto, colocá-lo numa prateleira de estante. Já fizemos escolhas, já retiramos dele tudo o acreditamos precisar, o que nos fazia sentido em detrimento do que ainda precisa repousar em silêncio um pouco mais.

Tentei detalhar aqui o que seria a construção de minha pesquisa poética, sem pretensões de fechar caminhos ou solucionar questões. O propósito foi de iniciar uma reflexão em progresso, seguir cavando, seguir investigando, criando perguntas sem resposta. Porque esta foi apenas uma tentativa de alinhar um recorte da minha produção, apresentado aqui como um arquivo. Esta foi a interpretação de apenas um ponto de vista localizado pelo mapeamento de referências artísticas, pelas orientações e leituras, pelo desenvolvimento de métodos-labirínticos no processo criativo, pelo imergir na dinâmica das experiências urbanas e, pela tentativa de se narrar estes acontecimentos. Partir de experiências antigas, é visitar quem moram longe, promover a abertura de várias caixas de arquivo-morto guardadas sobre almoxarifados variados da memória. Revê-los e repensa-los é o melhor dos desdobramentos; um *abre-te, Sésamo* a sugerir caminhos prósperos para a realização de novas propostas.

Didi-Huberman diz que é preciso falarmos e colocarmos os arquivos em movimento. Precisamos experimentar todas as suas possibilidades combinatórias para que este tenha sentido e perspectivas de visibilidade⁹⁹. Os trabalhos discutidos apresentam certo potencial para a desapareição, como um relógio que marca durações duvidosas. Ainda que se apaguem, por mais que a memória traia, é preciso continuar realocando, deslocando e combinando estas ideias. É preciso caminhar/equilibrar-se sobre a linha-tênue da lembrança e do esquecimento.

⁹⁸ Em NOTAS SOBRE NOTAS de Júlia Milward, s/n.

⁹⁹ Em O HISTORIADOR, O ARTISTA, NA MESA DE DESORIENTAÇÃO de Stéphane Huchet, p.7.

Este *dossier* não contém explicações, porquês e afins nem almeja chegar a conclusões acerca das investigações poéticas. Alguns casos precisam ser insolúveis.

Brasília, 25 de agosto de 2015

os melhores escritos
são os que não fiz.

de dentro
do avião
acima da divisa da terra
a poesia uniu
céu e chão
nos finos vapores.

o
olhar vagante
tudo disse.

ALMOXARIFADO

ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra Crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

AUSTER, Paul. *A trilogia de nova york: a casa de vidro, espectros e o quarto trancado*. São Paulo: Nova Fronteira 1985.

AUSTER, Paul. *Todos os poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 2003

BARROS, Manoel. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARROS, Manoel. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro:Record,2001

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, trad. Julio Castagnon Guimarães, 1984.

BESSÉ, Jean-marc. *Ver a Terra, seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva. 2006.

BOIS, Yve-Alain; KRAUS, Rosalind E. *Formless: a user' guide*. New York, 1997.

BOIS, Yves-alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless:a user'guide*.new york:zone book, 1997;

BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*. In, Artes & Ensaio – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, numero

19. EBA/UFRJ, 2009. (online) Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de: Epharim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DIAS, Karina. *Entre Visão e Invisão: paisagem*. Ed. UnB. Ed.1ª. Brasília, DF,2010.

DIAS, Karina. RAMOS, Graça. *Ser, paisagem*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2012;

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
foucault (2000)
GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Cia. Das Letras 1999.
http://webensino.unicamp.br/disciplinas/velhos/12070::apoio::7::Sistema_Visual.pdf
HUCHET, Stéphane. *A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop*. Porto Arte. Porto Alegre, v.1, n.1. p.7-24, jun. 1990.
KRAUS, Rosalind E. *Os caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins fontes, 1998;
LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein. São Paulo: companhia de bolso, 2014*.
MAISTRE, Xavier de. *Viagem em volta do meu quarto. São Paulo: Edra, 2009*.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: cosac & naify, 2014,
MILWARD, Júlia. *Notas sobre notas*. Dissertação de mestrado defendida do programa de pós-graduação em arte, Universidade de Brasília/UnB, 2015.
ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009;
PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D' Água, 1996.
PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.
PINHEIRO, Luciana Paiva. *Precário: fragilidade e instabilidade da imagem*. Dissertação de mestrado defendida do programa de pós-graduação em artes da universidade de Brasília/UnB, 2010.
SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
SOLTOMAYOR, Yana Tamayo. *Paisagem cambiante, um ensaio para um bale de coisas*. tese de doutorado defendida do programa de pós-graduação em arte, Universidade de Brasília/UnB, 2015.
SOUSA, Edson. *"Escritas das utopias: litoral, literal, litoral"*. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n. 31, 2006.
STEPHANE HUCHET, o Historiador, o artista, na mesa de desorientação, p.7 Revista Ciclos, Florianópolis v.1, n1 ano 1. Setembro 2013
VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ANEXOS

a) 36 POSES

por Raphael Fonseca

Fotografa-se para recordar – este aparente lugar comum na abordagem crítica e teórica das imagens, não deixa de ser uma tentativa de compreensão dos objetos fotográficos e, por consequência, dizer respeito à pesquisa artística de Iris Helena. As técnicas de registro visual se alteraram com o tempo, mas o desejo de se criar uma biografia através de imagens permanece – se ontem economizávamos as trinta e seis poses do filme fotográfico (que nunca eram trinta e seis), agora pedimos aos nossos parentes que, por favor, ao menos tenham o trabalho de marcar nossos rostos e clicar na opção “compartilhar”.

Esta exposição se encontra norteada em verbo semelhante: a artista divide com o público imagens que podem ser interpretadas como uma autobiografia fotográfica. Se seu rosto não se faz presente, o mesmo não pode ser dito dos contextos onde estas paisagens foram produzidas. Da aparente tranquilidade do seio doméstico, sobreposto a imagens recentes de espaços públicos, para o excesso, a verticalidade arquitetônica e os remédios tomados capazes de acalmar a experiência em uma megalópole como São Paulo. Estes deslocamentos da artista também se fazem presentes através de uma coleção de notas fiscais. No lugar de cartões postais e de uma memória pasteurizada, nos deparamos com substratos de seu consumo. Se aquilo que foi comprado é rapidamente digerido, o mesmo se pode dizer destes documentos que, lentamente, estão fadados ao desaparecimento.

Iris Helena cria objetos artísticos que nos fazem lembrar – a infância e nossos mitos fundacionais particulares, a entrada no mundo do trabalho e das cifras. Se hoje esta exposição “passa por muitas cidades”, o distanciamento do olhar poderá enquadrá-las futuramente como não-lugares. Na incerteza do que nos aguarda, aceitemos seu convite: viajemos e tentemos fazer com que nossos encontros com geografias diversas ganhem algum sentido quando transformados em imagem.

(Texto curatorial da exposição individual *Caminho por uma rua que passa por muitas cidades*, de Iris Helena, realizada pela galeria Archidy Picado, em João Pessoa, entre 11 e 31 de janeiro de 2013.)

b) MARCADORES

por Raphael Fonseca

Este texto é escrito na companhia dos objetos que são matéria para a presente exposição – um pacote de marcadores se encontra fechado ao lado do teclado e uma pilha de livros apresenta pontas coloridas para fora de suas páginas. Uso esses pequenos pedaços de papel com cola para que seja possível retornar em frases e imagens essenciais para os assuntos que tenho pesquisado. Meses depois, ao voltar às páginas, é habitual que me questione o porquê de ter marcado essa e não aquela folha, ou até mesmo não compreenda de nenhum modo o que aquele papelito faz colado ali. Inicia-se, então, a dança dos marcadores: uns dão uma pirueta e pulam seis páginas à frente, ao passo que outros tropeçam, são amassados e amarguram na lixeira. O que é importante deixa de sê-lo e vice-versa em um processo que perdurará enquanto for possível me relacionar com aquele livro.

Ao acompanhar o processo de criação e pensamento espacial de Iris Helena para essa exposição, é possível aproximá-la conceitualmente daquele mesmo costume de marcação de páginas. Sem livros dentro do espaço expositivo, são as paredes da galeria que são marcadas por suas mãos. Os papéis aqui não atribuem importância a um objeto impresso, mas são eles próprios a superfície da impressão. Atribui-se a eles, então, uma importância dialógica aos nomes próprios, conceitos e imagens encontrados nos livros outrora marcados. O formato vertical desses banais papeizinhos recordou um elemento que atrai a atenção da artista desde suas primeiras experimentações com fotografia e impressão: o espaço público. E se as quatro margens dos marcadores formassem um nicho para esculturas que foram impostas à paisagem rotineira das cidades? A partir dessa pergunta, Iris iniciou uma vasta pesquisa que, mais do que se referir aos monumentos, diz respeito às fotografias de monumentos. Se o ato de realizar uma obra pública a fim de perpetuar uma pessoa ou acontecimento socialmente considerado como importante para a memória de um lugar é perpassado por diversos interesses políticos, não deveríamos nos esquecer de que fotografá-lo e disseminá-lo virtualmente pode endossar tanto sua aceitação, quanto seu repúdio. De todo modo, a fotografia contribui com a perpetuação de sua imagem e com o processo contínuo de monumentalização e mitologia daquilo que pela existência física já era tachado por monumento.

Quando essas fotografias são apropriadas e impressas nesses mínimos marcadores, a escala desses objetos tridimensionais é igualada e sua existência pode ser lida pela chave da patetice – o que levou a humanidade a erguer tantas esculturas de ditadores, imperadores e celebridades que nem quinze minutos de fama chegaram a ter? Como o olhar humano recortou certas pedras e quedas d'água e elevou-as à categoria de monumento? Quantas pessoas foram necessárias para se construir templos, obeliscos e até caixas d'água que explodiram, enferrujaram e foram dominadas pela ação da natureza?

Podemos agrupar essas imagens a partir de suas proximidades cromáticas, assim como os grifos fluorescentes nos livros, cruzando geografias, datas e tipografias de um ficcional álbum de figurinhas. Enquanto isso, alguns desses homens ilustres apontam em direção ao céu – uns sobre cavalo, outros portam suas espadas e um grupo menor se apresenta de modo menos militar. Independentemente do atributo que foi escolhido para dizer ao público sobre sua personalidade, é nítida a ansiedade que tinham pelo futuro e a incapacidade de conferi-lo ainda em vida. Por fim, a artista também agrupou alguns desses monumentos devido a seus percursos históricos recentes – se um terremoto abalou o Nepal e fez com que edifícios seculares se tornassem pó, religiosos extremistas destroem diariamente um pouco mais dos sítios arqueológicos da Síria. Do outro lado do globo, aqui mesmo no Rio de Janeiro, a prefeitura perpetua uma história de demolições de edifícios históricos e segue sua busca por um ideal civilizatório de progresso urbanístico de mais de cem anos.

A fragilidade desses pedaços de papel, facilmente movidos com o sopro de nossas bocas, é proporcional à sua capacidade de permanência física no decorrer do tempo e nos diversos modos de se escrever isso a que chamamos de História. A proposição da artista, mais do que comprar partido panfletário de algum historiador, nos proporciona conectar as imagens de distintas formas e escrever as nossas próprias histórias a partir do redimensionamento dessas verticalidades de pedras, cimento e ferro que fazem sombra sobre nossas cabeças nos dias de verão. Histórias da religião, histórias do autoritarismo, histórias da moradia ou histórias do desaparecimento – que cada um encontre a sua linha de pesquisa nessas imagens.

Assim como a mudança de ideia quanto à importância de uma página marcada, o modo como lidamos com os monumentos aqui reunidos é sempre proporcional à passagem do tempo. O que foi importante ontem, possivelmente não o será amanhã – até chegarmos no momento em que um edifício como o Pavilhão Mourisco (demolido no Rio de Janeiro em 1952) será apenas uma justaposição de palavras descoladas de uma imagem fotográfica ou mental.

Enquanto esse dia não chega, Iris Helena segue em viagem e amplia seu cada vez mais largo percurso de construtora e demolidora de imagens e histórias a jato de tinta.

(Texto curatorial da exposição *Marcadores*, de Iris Helena, realizada na Portas Vilaseca Galeria, no Rio de Janeiro, entre os dias 02 de setembro e 17 de outubro)

BLOCO DE NOTAS

BLOCO DE NOTAS