

MUROS E MAPAS: A CIDADE ENTRE LINHAS E SUPERFÍCIES¹

Marina Bortoluz Polidoro, UFRGS/UniRitter

Resumo

A motivação para este artigo emerge da minha produção artística pessoal, especificamente a partir do desenvolvimento de três trabalhos: *Papel de parede sobre parede*, *Mapas falsos* e *Muros cultivados*. Aqui procuro pensar a cidade de dois pontos de vista distintos, do solo e de cima e como essa diferença de ponto de vista altera o desenho da cidade. Estabelece-se um diálogo, abordando trabalhos de Robert Rauschenberg, Rivane Neuenschwander, Man Ray e Marcel Duchamp.

Palavras-chave: cidade, mapas, muros, superfícies.

Abstract

The motivation for this paper emerges from my own artistic production, specifically from the development of three works: Papel de parede sobre parede, Mapas falsos and Muros cultivados. Here I seek to think about the city from two different points of view, from the soil and from above and how this difference of viewpoint changes the drawing of the city. Is established a dialogue, approaching the work of Robert Rauschenberg, Rivane Neuenschwander, Man Ray and Marcel Duchamp.

Key words: city, maps, walls, surfaces.

Durante o outono de 2008, iniciei uma busca por texturas e sobreposições nos muros da cidade. Procurei nos muros camadas sobre camadas de tinta, acumuladas e descascadas, onde interfeiri: incluí mais uma camada, com a colagem de um recorte de papel de parede, para então fotografar. Com essa ação, fiz uso da cidade, do muro, do trabalho realizado pelo tempo em descascar e revelar o passado daquele lugar. A superfície da cidade passa a fazer parte do trabalho, tanto quanto o fragmento de papel de parede e sua estampa, desenhada por outro para decorar, por mim recortada para parecer com as áreas irregulares e craqueladas das camadas de tinta e com elas misturar-se.

A cidade vista do solo e vista de cima revela dois desenhos bastante distintos. A identificação e o reconhecimento das coisas dá-se de maneira diferente dependendo da posição e do ponto de vista do observador. O muro que divide os espaços públicos das propriedades e estas de outras, quando visto do solo se apresenta como um impedimento de passagem, uma superfície que estende-se diante dos olhos, visão tátil. De cima, a concretude do muro torna-se uma linha codificada, mas

que divide e separa tanto quanto o anterior.

Papel de parede sobre parede

O resultado das buscas pelas paredes descascadas e as intervenções sobre elas – 10 fotografias foram selecionadas – é apresentado em uma caixa que se oferece à manipulação (figs. 1 e 2). As intervenções permanecem nos muros, podendo por acaso, apesar da sua discrição, serem notadas por algum passante. Comigo levo as colagens recortadas do cenário urbano por meio da fotografia e as guardo na pequena caixa (que não é uma, é um múltiplo). Tenho interesse que a caixa mantenha sua independência como trabalho, além de ser um souvenir das intervenções, da mesma forma que as intervenções não foram apenas encenações para as fotografias.



Fig. 1: Marina Polidoro. *Papel de parede sobre parede*. Vistas da caixa. 11,5x16,5x3,5cm. 2009.



Fig. 2: Marina Polidoro. *Papel de parede sobre parede*. Fotografias. 10x15cm (cada). 2009.

Essas intervenções foram ofertadas sem aviso, sem convite e sem divulgação. Assim, a estranheza desses pequenos vestígios não é imposta, depende da disponibilidade do transeunte para ocorrer, sendo que essa ação produz uma presença efêmera e quase imperceptível, furtiva. Ardenne aborda essa questão em seu estudo sobre arte contextual, ao tratar da cidade como espaço de prática artística. Aponta o paradoxo de algumas obras que, silenciosas, investem a cidade em segredo: “tantas realizações presentes porém ausentes ao mesmo tempo, deliberadamente ilegíveis e mal separadas do seu suporte, que fundem-se na matéria urbana mais do que a afrontam abertamente” (Ardenne, 2004, p. 113)².

Para encontrar os muros descascados para as intervenções, fez-se necessário empreender algumas caminhadas pela cidade. A proposição de explorar a cidade por meio da caminhada foi retomada na arte como atitude artística pelos dadaístas e depois pelos situacionistas, e, ainda antes deles, a figura do flâneur de Benjamin, um personagem que mapeia a paisagem social, perambula aparentemente distraído e sem rumo pela cidade em busca de sensações e experiências. Evidencia-se aqui a distância que separa as minhas ações desses conceitos, não apenas pela diferença temporal, social e contextual.

Porém, uma anotação referente a isso no *Passagens* é pertinente: a flânerie é entendida como uma técnica para habitar as ruas da cidade – “os parisienses transformam a rua em intérieur” (Benjamin, 2006, p. 466, M 3, 1). Esta leitura provocou uma reflexão sobre esta ação de aplicar um papel de parede, projetado para a decoração interna das casas, em espaços externos, voltados para a rua. As minhas interferências misturam-se às sobreposições recorrentes na cidade, a não ser por um detalhe: como pode a tinta descascada ter revelado um papel de parede em um espaço externo, um espaço público? O pedaço de papel de parede – parte do interior – revelado no exterior: é como um pedaço de parede ao avesso.

As caminhadas empreendidas para esse trabalho, ainda que tenham proporcionado situações que permitiram surpreender-me e apropriar-me mais profundamente da cidade, tinham como objetivo encontrar muros, paredes ou tapumes com as características anteriormente descritas. De maneira que, munida de máquina fotográfica digital e de alguns recortes de papel de parede, fui à busca dos muros.

Estes, para serem escolhidos e participarem do trabalho, precisavam ainda apresentar cores ou formatos de craquelados – e essas foram escolhas formais – que se relacionassem com algum dos fragmentos de papel que levava comigo.

Utilizei o contorno de mapas como molde para o formato dos recortes de papel de parede utilizados nessas intervenções, por perceber em suas formas importantes semelhanças com os contornos da textura produzida pelo descascado das paredes. Ainda que as primeiras indicações para busca desses mapas tenham partido de lugares que me são próximos e com os quais possuo vínculos (como a cidade onde moro ou a em que nasci), logo essa relação com as regiões é eliminada. Assim, passo inclusive a unir mapas diferentes para a formação de um novo contorno, um novo desenho destacado de qualquer território.

Foi olhando para as superfícies descascadas que vi a aproximação formal com os mapas. Ainda sem saber, segui indicação de Leonardo da Vinci, que também não foi o único a tratar disso na história da arte: ver em manchas: “como composições podem ser sugeridas pela visão de paredes ‘cobertas de manchas’ ou ‘feitas de pedras de espécies diferentes’. Os acidentes de uma parede excitam ‘o intelecto’ do pintor a ‘invenções diversas’”(Lascault, 1996, p. 37). Além disso, e isso aparece para mim em um segundo momento, sabe-se que tanto o mapa quanto o muro informam os contornos da cidade. A vida nas cidades-estado era delimitada e protegida por seus muros (Arendt, 2005). Dar-se conta dessa informação veio reforçar a opção por recortar os papéis de parede seguindo o desenho de mapas.

Hannah Arendt (2005, p. 74) aponta a importância do muro na conformação da cidade, “a palavra polis tinha originalmente a conotação de algo como ‘muro circundante’”, relação que repete-se em outras línguas como o inglês e o alemão. Consoante a isso, no grego ainda há uma importante aproximação entre as palavras lei e muro: na Grécia antiga

o legislador era como o construtor dos muros da cidade [...] Antes que os homens começassem a agir, era necessário assegurar um lugar definido e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudessem exercer todas as ações subseqüentes; o espaço era a esfera pública da polis e a estrutura era sua lei (ibidem, p. 207).

De maneira que para a vida política acontecer, a estrutura da cidade precisava estar estabelecida, com muros e leis. O muro, a cerca, também diferenciam o espaço

público, comum aos cidadãos, do lugar privado. É na perpetuação da polis o único lugar onde o homem aspira a imortalidade, e a solidão seria o resultado de uma eventual privação da vida pública.

O oposto acontece com o privado, que também é necessário para a cidadania, porém é o lugar onde ocultam-se e preservam-se as coisas que não são pertinentes ao comum, irrelevantes e encantadores acontecimentos da vida íntima e singular. Separando essas duas esferas, abrigo cada uma e resguardando uma da outra há uma linha divisória, que não pertence a ninguém: “impossível haver uma esfera política como existir uma propriedade sem uma cerca que a confinasse; a primeira resguardava e continha a vida política, enquanto a outra abrigava e protegia o processo biológico vital da família” (ibidem, p. 74).

Contemporaneamente, talvez esses limites não sejam mais tão evidentes, com a proliferação de não-lugares, que “à maneira de um imenso parêntese [...] recebem indivíduos cada vez mais numerosos” (Augé, 2005, p. 102). Para Peixoto, se na modernidade o flâneur podia caminhar lentamente e viver na rua como se estivesse em casa, sob o impacto da velocidade, agora a cidade perde em profundidade, “a paisagem urbana se confundindo com outdoors” (2006, p. 361).

Peixoto (2004, p. 13) apresenta as cidades como as possíveis paisagens contemporâneas, onde a saturação de imagens e a aproximação com o muro apagam os contornos, excluem a perspectiva, o olhar em profundidade: “o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. [...] Tudo é textura: o skyline confunde-se com a calçada: olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro”. E o muro também é superfície construída camada por camada: acumulação efêmera, competitiva e muitas vezes confusa de impressos, cartazes de entretenimento, mensagens políticas e publicitárias. A cidade como colagem é uma superfície saturada de imagens e informações que contaminam umas às outras: quase não há descanso para o olho cuja atenção é constantemente requisitada, enquanto percorre a justaposição desses materiais que preenchem especialmente os centros das cidades.

Nas fotografias digitais que compõe o *Papel de parede sobre parede* ressalta-se a presença física e matériaca da passagem do tempo, evidente nas texturas produzidas

pelo desgaste. Não há perspectiva, mas superfícies comprimidas no papel fotográfico, marcadas pelo tempo, que contrariam o que seria talvez o próprio princípio da fotografia: preservar do esquecimento. Aqui a visão relaciona-se com o tato – somos lembrados por Merleau-Ponty da imbricação entre o tangível e o visível, que “todo o visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade” (2007, p. 131) – e preocupa-se com a qualidade inerente em cada um dos materiais presentes nas superfícies das imagens.

Essas fotografias são afixadas sobre placas de acrílico leitoso, que lhes confere um peso muito diferente que o papel fotográfico, e apresentadas em uma caixa, de onde podem ser retiradas e manipuladas para visualização: a imagem ganha corpo, vira objeto. E, assim, o trabalho aproxima-se de uma coleção e pode-se pensar no que envolve as caixas de guardados: “os estojos, as capas protetoras, as caixinhas – com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior – eram outros tantos dispositivos, para registrar e conservar rastros” (Benjamin, 2006, p. 261, l 7, 6). A caixa, como uma maneira de abrigar e organizar lembranças pessoais, em sua pequena dimensão, convida o espectador a uma aproximação inclusive física – tanto no pequeno recorte inserido nos muros, quanto no espaço da caixa, que precisa ser manipulada para ser vista.

Ainda nesse sentido, o formato de cada fotografia – 10 x 15 cm – foi escolhido por ser o formato típico de foto pessoal, que guarda lembranças e pode compor um álbum (ainda que a fotografia digital já pareça minimizar essa tradição). Também é o tamanho comum de cartões postais: a intervenção na paisagem, ainda que sutil, poderia ser suficiente, caso não existisse o desejo de levar consigo, ter um pedaço dessa paisagem e guardá-lo. Na expressão paisagem urbana está a decisão pelo formato horizontal das fotografias: o que está sendo capturado não é um retrato, que seria melhor enquadrado na vertical, mas uma paisagem.

Robert Rauschenberg parece concordar com a dimensão íntima e particular das caixas, a julgar pela maneira como chamou o seu conjunto de caixas, exibidas em Roma em março de 1953: *Scatole Personali*, ou seja, caixas pessoais (fig. 3). O artista viajou para a Europa e para o norte da África em 1952 e, segundo Taylor (2006), é nesse período que presta mais atenção à sensibilidade de bricoleur, com relação a objetos, imagens e formas. Realiza colagens de pequeno formato a partir

de materiais como embalagens de lavanderias italianas, recortes de jornais, gravuras antigas e pergaminhos marroquinos. A abertura do conceito de bricolagem, das colagens de fragmentos de papéis para a produção de objetos propriamente ditos, acontece a partir dessas experiências.



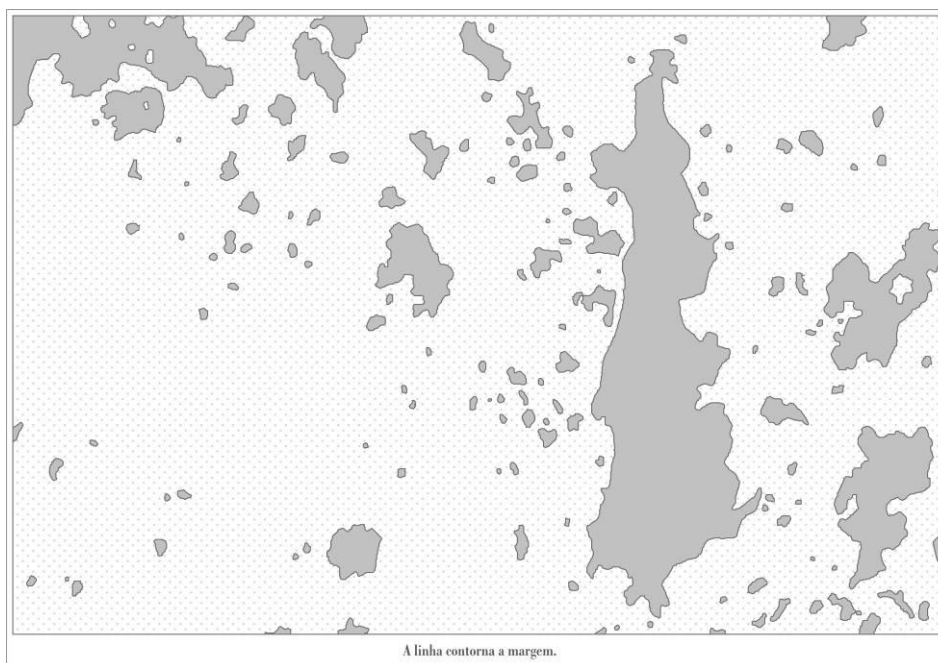
Fig. 3: Robert Rauschenberg. *Sem título (Scatole Personali)*. 3,8x7,6x5,4cm. 1952.
Fonte: www.palazzodiamanti.it/index.phtml?id=244.

Com pequenos formatos – a “caixa pessoal” cuja imagem é reproduzida neste texto não chega a ter oito centímetros de comprimento –, essas obras foram constituídas na sua maioria por objetos encontrados, como terra, pregos, pedras, imagens impressas, lente de aumento, etc. A respeito da escolha do conteúdo das caixas, Rauschenberg escreveu para a exposição em Roma: “o material foi escolhido por um desses dois motivos: a riqueza do seu passado: como ossos, cabelo, tecido e fotografias desvanecidos: luminárias quebradas, penas, paus, pedras, fios e corda; ou pela sua vívida realidade abstrata: como espelhos, sinos, peças de relógio, insetos, plumagens, pérolas, óculos e conchas” (Taylor, 2006, p. 151)³. Uma vez que o significado da combinação desses objetos é desconhecido, cria-se a sensação de haver ali um segredo, de tratar-se de um pequeno relicário.

Mapas falsos

Dessas ações e das reflexões que relacionaram a colagem à cidade, o muro à linha de contorno e aos mapas, desencadeou-se um trabalho onde investigo desenhos de mapas a partir das fotografias do trabalho anterior. Se usei contornos de mapas

como referência para os recortes de papel de parede que foram inseridos para se misturarem aos craquelados dos muros com camadas de tintas descascadas, aqui percorro o caminho inverso. Desenho a partir das linhas indicadas pelos craquelados dos muros; construo mapas que não se referem a nenhum lugar, não podem ajudar na localização de ninguém. A única referência que fazem é a respeito da idéia de projeção cartográfica e algumas de suas convenções mais difundidas.



A linha contorna a margem.

Fig. 4: Marina Polidoro. *A linha contorna a margem*. 63x90cm. 2009.



A forma termina na linha.

Fig. 5: Marina Polidoro. *A forma termina na linha*. 63x90cm. 2009.



Fig. 6: Marina Polidoro. *A borda vira linha de contorno*. 63x90cm. 2009.

Assim, realizei três desenhos de mapas falsos (já que não se referem a fronteiras territoriais reais), cada um acompanhado de uma inscrição, que também o intitula: *A linha contorna a margem*, *A forma termina na linha* e *A borda vira linha de contorno* (figs 4, 5 e 6). Essas frases podem denunciar a falta de ligação territorial desses supostos mapas, enfatizando a sua condição de desenho, sendo também consequência de um pensamento que coloca lado a lado a borda do recorte e a linha do lápis.

A primeira etapa de cada desenho foi realizada manualmente: com uma lâmina de acetato transparente colocada sobre as fotografias realizadas para o trabalho *Papel de parede sobre parede*, pude simplesmente percorrer com a caneta as principais e mais nítidas linhas dos craquelados. Esse procedimento resultou em desenhos formados unicamente por nítidas linhas pretas que delimitam formas ou atravessam o quadro. Os desenhos manuais foram digitalizados e transformados em desenho vetorial, de modo que a continuação do desenho e sua finalização foram realizadas por meio do computador. Nesse trabalho o uso de cor ficou reduzido a um único tom de cinza médio e as diferentes texturas de cada área demarcada foram trabalhadas como se seguissem uma suposta legenda de identificação.

Os mapas de 63 x 90 cm cada, impressos digitalmente em plotter, são dobrados: três dobras horizontais e sete verticais. Isso faz com que quando são novamente abertos, as dobras no papel formam linhas perpendiculares. As marcas das dobras, pelas finas sombras que projetam no papel, desenhavam uma grade também comum nos mapas, como as latitudes e longitudes. Na sua apresentação, são simplesmente afixados à parede da galeria com tachinhas.

De volta às questões suscitadas em decorrência do muro e do que este simboliza, Peixoto (2004) ao falar de desenho, reforça a relação entre o contorno, a linha e o muro. O muro ou a fronteira no mapa são como a linha de contorno no desenho, que é capaz de destacar a figura do fundo. Ao mesmo tempo em que divide, configura-se como um espaço de partilha entre dentro e fora. Pertence a quem?

Uma teoria da opacidade se delineia aqui. Não se deveria ver o traço, na medida em que o que lhe resta de espessura colorida tende a se extenuar para só marcar a borda de um contorno. Atingido esse limite, não há mais nada a ver. O desenho remete a esse ponto em que só aparece o traço. Nada pertence ao risco, que só liga ao separar. O traço marca fronteiras, intervalos sem apropriação possível (ibidem, p. 195).

Christine Buci-Glucksmann (1996), ao abordar os mapas e a projeção cartográfica na arte, aponta que neles o horizonte e o ponto de vista fixo do espectador são suprimidos, enquanto o globo terrestre é planificado em uma superfície. O mapa é uma imagem não mimética do mundo, ao mesmo tempo visual e conceitual: “um mundo projetado, um ‘Imago mundi’, onde um artefato espacial torna-se o portador do documento e do lugar, do ornamento e da informação, da letra e da imagem em uma verdadeira escrita de signos” (ibidem, p. 21)⁴. O mundo todo pode ser descrito em um pequeno espaço e ser apreendido na sua totalidade. Se do chão, a vista rente ao muro tateia uma superfície saturada de elementos, desse outro lugar, visto de cima, as fronteiras transformam-se em linhas.

Apesar desses desenhos terem sido concebidos a partir do contorno das camadas de tinta, o tratamento da superfície reaparece nesse trabalho, com a utilização de estampas em repetição bastante comuns e utilizadas exaustivamente nos mais diversos materiais produzidos em massa, de tecidos a papéis de presente: o petit-pois e a risca em diagonal. A escolha por esses padrões deve-se justamente por sua banalidade e também por lembrarem as tarefas escolares em que era preciso

desenhar mapas e, com cores e hachuras diferentes, diferenciar os territórios dos países ou as porções de água.

Pode-se pensar nos mapas de Rivane Neuenschwander, lembrada aqui especificamente pelos delicados trabalhos da série *Carta d'água*, de 2007 (fig. 7). Estes são mapas que não representam lugar nenhum, não têm a utilidade esperada. Antes disso, fazem-se passar por mapas, imitando sua linguagem. A obra desta artista brasileira “desarma, com delicada firmeza e por meios diversos, os dispositivos convencionais de sentir e entender o mundo” (Anjos, 2007, p. 65). Elementos de aleatoriedade permeiam a sua produção, sendo recorrente a confiança na ação da água. Com o trabalho *Chove chuva* (2002), Neuenschwander cria um delicado ritmo a partir do cair incessante e contínuo de gotas d'água que caem de baldes furados presos junto ao teto dentro de outros baldes colocados no chão.

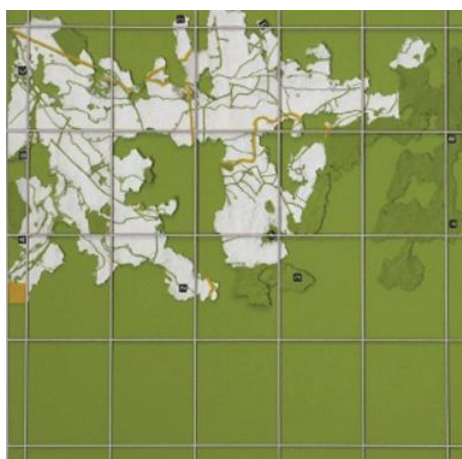


Fig. 7: Rivane Neuenschwander. *Carta d'água*. 36x36cm. 2007. Fonte: Anjos, 2007, p. 68.

Mais recente, *Carta d'água* é uma série composta de pequenos mapas de papel. Quem define parte do contorno desses mapas é a chuva: por exposição à sua ação prolongada, algumas partes dos papéis são dissolvidas pela água. Depois de secos, a artista os repinta, recuperando a sua cor e “assim, partilha sua posição de autora ou intérprete, concedendo espaço a algo ou alguém mais para que suas proposições produzam possíveis sentidos a serem atribuídos à obra” (Anjos, 2007, p. 65). Esses novos mapas são colocados sob estruturas de grade, que supostamente permitiriam a sua identificação espacial. Dessa maneira, aponta para uma geografia construída por limites arbitrários e impermanentes. Se as cartas geográficas assinalam um

ponto de vista único sobre o mundo, desconstruir, transformar ou criar o seu próprio pode ser uma maneira de olhar os territórios a seu modo.

Muros cultivados

Outro desdobramento desta mesma pesquisa são os *Muros cultivados* (fig. 8): duas placas de gesso acartonado de 70 x 100 cm – mantendo a posição horizontal das fotografias realizadas para o trabalho anterior – que receberam a aplicação de papel de parede e diversas demãos de tinta. Durante um ano as duas placas repousaram, sob um teto que as protegia da chuva direta, mas ainda assim expostas ao tempo, à umidade, ao pó e à fuligem da cidade.



Fig. 8: Marina Polidoro. *Muros cultivados*. 70x100cm cada (díptico). 2009-2010.

Sob essas condições, de tempos em tempos, era aplicada nova camada de tinta. As aplicações não respeitaram nenhuma periodicidade, de maneira que não posso contar quantas demãos de tinta foram pintadas. O papel de parede consiste em uma das primeiras camadas nos dois gessos, sendo que posteriormente ficaria evidente que ele não seria resgatado das camadas de tinta da maneira esperada. As aplicações de tinta também não respeitaram nenhuma seqüência pré-estabelecida. Ao invés disso as camadas que seguem em cada “muro” são variações de quatro cores comuns da cartela básica de tintas de parede interna.

Até que chegou o momento em que elas começaram a craquelar. Desde então, além de aplicar novas demãos de tinta, passei a colaborar com o processo inverso, tentando revelar novamente as camadas cobertas. Por muitas vezes esperei preguiçosa e pacientemente que o tempo desse conta desse trabalho. Porém, em

outros momentos atuei ativamente agredindo a tinta nas áreas em que já levantavam bolhas e onde apareciam as primeiras ranhuras. De maneira que contribui para aumentar o desgaste com operações que envolveram desde o lixar até a retirada de lascas de tinta com o auxílio de bisturi e espátula. Além disso, em certos momentos de aplicação da tinta, ainda que não sempre, desrespeitei deliberadamente algumas das recomendações do fabricante.

O resultado dessas ações faz com que nesses muros seja mostrado mais do que deveria aparecer: uma tinta coberta por outra é como se não existisse. Uma das coisas que marca a transição entre dois moradores em um mesmo ambiente, que segue ao esvaziamento dos móveis e coisas pessoais, é a pintura das paredes dos seus cômodos. A pintura contribui para que ele pareça novo, neutro, pronto para receber o seu novo habitante, acompanhado dos seus pertences. Nesse sentido, a nova tinta encobre a passada que pode ser esquecida e só se faz lembrar e só aparece na falha, em um raspão, uma batida ou em um canto mal pintado.

Esse trabalho surge do interesse em ver as imagens do *Papel de parede sobre parede* em tamanho real. Primeiramente, esse interesse poderia ser sanado ao ver as intervenções na cidade, uma vez que eu nunca as retirei. Porém, para a concretização desse encontro era preciso ter sorte, contar com o acaso: não bastaria informar a localização de tais lugares, se a intervenção é tão sutil na paisagem e seu material tão frágil e ao alcance da mão, que poderia ser retirado por qualquer passante sem esforço. Assim, imaginei levar um pedaço de muro para um espaço de exposição convencional. Mas que muro recortaria, com que passado, de que lugar? Desdobro a idéia e decido cultivar eu mesma esse muro, aplicando as suas camadas e acompanhando a sua transformação.

Dessa maneira, evidencia-se aqui um processo de produção em que participa a exposição ao tempo, como nos mapas de Rivane Neuenschwander e no *Élevage de poussière*, de Man Ray e Marcel Duchamp. Man Ray vinha registrando o trabalho de Duchamp com o *Grande vidro*. Certa vez, fotografou o painel inferior que, deitado horizontalmente sobre cavaletes, havia acumulado muita poeira: “a imagem resultante parecia uma paisagem lunar, com colinas, vales e marcas misteriosas em baixo-relevo” (Tomkins, 2004, p. 253). Man Ray e Duchamp dividiram a autoria da obra que foi batizada de *Élevage de poussière*, pelo segundo (fig. 9).



Fig. 9: Man Ray e Marcel Duchamp. *Élevage de poussière*. 1920. Fonte: Tomkins, 2004, p. 254.

Feita a fotografia, Marcel Duchamp fixou com verniz a poeira, para então mandar revestir uma parte com prata. Dessa maneira, além da imagem fotográfica, a poeira acumulada e os volumes resultantes dela passam a fazer parte do *Grande vidro*. Fez-se, assim, o registro-captura do lento processo de acumulação de diferentes espessuras de camadas sobrepostas, camadas essas compostas por resíduos, poeira. Em nota na *Caixa verde*, também sob o título de *Criação de poeira*, Duchamp (1989, p. 53) registra algo que revela como a espera pela acumulação de poeira pode ser um programa, bem como o seu interesse na utilização da poeira na realização de camadas translúcidas:

Criar poeira sobre Vidros-Poeira por 4 meses. 6 meses. que depois são fechadas hermeticamente = Transparência / – diferenças. a serem trabalhadas / Para as peneiras no vidro – permitir que a poeira caia nesta parte, uma poeira de 3 ou 4 meses, e limpe bem em torno de tal modo que esta poeira será um tipo de cor (pastel transparente) [...] / Também tentar encontrar diversas camadas de cores transparentes (provavelmente com verniz) uma em cima da outra.⁵

De maneiras diferentes, nessas obras fica evidente a espera – mesmo que propositadamente ou não – pelos rastros e pela acumulação, pela decantação e a própria ação do tempo. Conservar a poeira, conservar os vestígios, pode dar uma medida do tempo.

Por fim

Realizar um trabalho artístico na/com a cidade implica em descobrir – descascar e revelar – coisas sobre esse lugar, que são incorporados ao trabalho. Concomitante a isso, enquanto a cidade torna-se parte do trabalho, a ação do artista produz

interferências, mesmo que singelas, na mesma. Aceitar essas relações é premissa para esse tipo de produção, bem como as contaminações e os acasos provocados pelas passagens dos transeuntes, pela exposição ao tempo e aos movimentos da cidade.

¹ Este artigo é uma versão de um capítulo da dissertação defendida pela autora em março de 2010 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, sob o título: *Capturar, acumular, recombina: sobre a espessura da imagem instaurada a partir de camadas*, com orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

² Tradução da autora, em francês no original: “autant de réalisations présentes mais absentes à la fois, volontairement illisibles et mal détachées de leur support, qui se fondent dans la matière urbaine plus qu’elles ne l’affrontent de manière ouverte”.

³ Tradução da autora, do texto em inglês: “the material was chosen for either of two reasons: the richness of their past: like bone, hair, faded cloth and photo: broken fixtures, feathers, sticks, rocks, string and rope; or for their vivid abstract reality: like mirrors, bells, watch-parts, bugs, fringe, pearls, glasses, and shells”.

⁴ Traduzido do original: “un monde projeté, une ‘Imago mundi’, où un artefact spatial devient porteur du document et du lieu, de l’ornement et de l’information, de la lettre et de l’image en une véritable écriture de signes”.

⁵ Traduzido pela autora da versão em inglês: “To raise dust on Dust-Glasses for 4 months. 6 months. which you close up afterwards hermetically = Transparency / – Differences. to be worked out / For the sieves in the glass – allow dust to fall on this part a dust of 3 or 4 months and wipe well around it in such a way that this dust Will be a kind of color (transparent pastel) [...] / Also try to find several layers of transparent colors (probably with varnish) one above the other”.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. Rivane Neuenschwander: Continente-Nuvem/Carta d’água. In: ANJOS, Moacir dos et al. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **L’oeil cartographique de l’art**. Paris: Galilee, 1996.
- DUCHAMP, Marcel. **The writings of Marcel Duchamp**. Nova York: Oxford University; Da Capo, 1989.
- LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, nov. 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.
- TAYLOR, Brandon. **Collage**: the making of modern art. Londres: Thames & Hudson, 2006.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Marina Bortoluz Polidoro

É artista visual. Possui mestrado em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atualmente realiza o doutorado. É professora da Faculdade de Design do Centro Universitário Ritter dos Reis e editora da Revista-Valise (PPGAV-UFRGS).