

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES | IA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | PPGAV  
Curso de Mestrado em Artes Visuais

AGENDA DE POSSÍVEIS: A PROPOSIÇÃO  
ARTÍSTICA COMO EXERCÍCIO COTIDIANO

Letícia Bertagna

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de mestre. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre  
2014

Letícia Bertagna

AGENDA DE POSSÍVEIS: A PROPOSIÇÃO  
ARTÍSTICA COMO EXERCÍCIO COTIDIANO

Orientadora:

Profa. Dra. Elida Tessler

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Programa de Pós-Graduação em Memória Social | UNIRIO

Profa. Dra. Daniela Kern

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | UFRGS

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | UFRGS

Porto Alegre

2014

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que disponibilizaram um momento de seu dia e compartilharam um pedaço de seus sonhos...

•

## AGRADECIMENTOS

À Fapergs, pelos recursos concedidos, fundamentais para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora Elida Tessler, pela proximidade, carinho, confiança e cumplicidade. E também pelo entusiasmo e generosidade no compartilhamento de experiências.

Ao Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos, por me introduzir no universo da pesquisa acadêmica, pelo afeto e pelos estímulos durante um percurso que se estende desde a graduação.

À Prof. Dra. Daniela Kern, pela atenção dedicada ao projeto e pelas contribuições fundamentais para a construção deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, pelo interesse e consideração pelo trabalho, pelas trocas e por se fazer tão presente mesmo à distância.

À Prof. Dra. Elaine Tedesco, pela conversa estabelecida durante o exame de qualificação, essencial para o direcionamento da pesquisa.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais por todo aporte concedido. Especialmente à Prof. Dra. Maria Ivone dos Santos, pelo olhar meticuloso e delicado sobre o processo.

À turma 20 de Mestrado, pelas trocas intensas e por criar um ambiente favorável ao estudo e à experimentação.

Às colegas Paula Trusz, Lilian Hack, Viviane Gueller, Janaína Rodrigues, Alice Porto, Gabriela Silva e Elisa Bauer, por tornarem leve o caminho.

Ao grupo de pesquisa p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., pelas conversas, partilhas e por me ensinarem tanto.

A Letícia Rossmann e Christian Silveira, que ajudaram a materializar o trabalho com tanto cuidado.

Aos amigos Luciano Laner e Rafael Silveira, por me conduzirem a uma fabulosa navegação por mares desconhecidos.

Aos amigos Juliano Ventura, Fabiana Kieling, Diego Passos, Janice Appel, Eduardo Montelli, Elizabeth Adams e Milena Leão que estiveram presentes durante o caminho.

Ao Rodrigo Avellar de Muniaguria, pelo amor e paciência. Por compartilhar a vida de uma forma sensível e delicada.

À minha família, pelo apoio incondicional, por acreditarem em mim e me acolherem em todas as situações. Pelo incentivo e por todo amor.

Ao Theo, por me ensinar o valor do tempo, diariamente.

A todos os que tornaram possível uma agenda de possíveis.

•

## RESUMO

O texto aqui apresentado é o resultado da investigação artística realizada durante dois anos do curso de mestrado, voltada à realização do projeto *Hoje é o amanhã de ontem* que culminou na produção do blog *Agenda de possíveis*. Através de diferentes procedimentos, a pesquisa explora questões relativas aos modos de empregar o tempo no mundo contemporâneo, as suas implicações na produção artística e na experiência cotidiana. Para tal empreendimento, busco aproximações com outros artistas e percorro alguns momentos da história da arte, a fim de contextualizar a própria prática. Também recorro à filosofia, à literatura e à psicanálise, com o interesse de explorar territórios vizinhos e criar conexões que ampliam o entendimento sobre os questionamentos suscitados pelo trabalho.

Palavras-chave: arte e vida; projeto; escrita na arte; experiência

•

## ABSTRACT

This text is the result of artistic research conducted during two years Masters Course, aimed at the realization of the project *Today is the tomorrow of yesterday* culminating in the production of blog *Agenda of possibilities*. Through different procedures, the research explores issues relating to the ways of employing the time in the contemporary world, its implications for artistic production and everyday experience. For this project, I seek approaches with other artists and I manage some moments of art history in order to contextualize the practice itself. Also I turn to philosophy, literature and psychoanalysis, with the interest to explore neighboring territories and create connections that expand the understanding of the questions raised by the work.

Keywords: art and life; project; writing on art; experience

•

LISTA DE IMAGENS

0: ANTES

Fig. 1. Letícia Bertagna, *Aqui*, work in progress, 2010 | 14

Fig. 2. Letícia Bertagna, *Aqui*, work in progress, 2010 | 16

Fig. 3. Letícia Bertagna. *109* da série *Situações domésticas para corpos clandestinos*, fotografia, 60x84 | 19

1: DIARIAMENTE

Fig. 4. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 09.05.13), 2013-2014 | 25

Fig. 5. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 08.05.13), 2013-2014 | 29

Fig. 6. Agendas utilizadas para o projeto durante o ano 2013 | 30

Fig. 7. Tehching Hsieh. *Performance de um ano (1979 – 1980)*, 1981 | 33

Fig. 8. Tehching Hsieh, *Performance de um ano (1980-1981)*, 1981 | 35

Fig. 9. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 10.05.13), 2013-2014 | 37

Fig. 10. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 21.12.13), 2013-2014 | 40

Fig. 11. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 29.05.13), 2013-2014 | 41

Fig. 12. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 08.07.13), 2013-2014 | 42

Fig. 13. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 10.09.13), 2013-2014 | 44

- Fig. 14. Agenda pessoal da autora | **45**
- Fig. 15. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 22.09.13), 2013-2014 | **48**
- Fig. 16. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 19.02.14), 2013-2014 | **52**
- Fig. 17. Roman Opalka, 1965/∞ | **54**
- Fig. 18. Roman Opalka, 1965/∞ | **56**
- Fig. 19. Yoko Ono, *Pintura para martelar um prego*, 1961 | **57**
- Fig. 20. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 07.06.13), 2013-2014 | **61**
- Fig. 21. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 16.08.13), 2013-2014 | **62**
- Fig. 22. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 18.01.14), 2013-2014 | **63**
- Fig. 23. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 25.05.13), 2013-2014 | **64**
- Fig. 24. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 23.07.13), 2013-2014 | **67**
- Fig. 25. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 27.06.13), 2013-2014 | **72**
- Fig. 26. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 03.10.13), 2013-2014 | **74**
- Fig. 27. Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003 | **76**
- Fig. 28. Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003 | **78**
- Fig. 29. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 03.09.13), 2013-2014 | **80**

Fig. 30. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 12.10.13), 2013-2014 | **84**

Fig. 31. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 03.12.13), 2013-2014 | **86**

## 2: O PROJETO COMO CAMINHO

Fig. 32. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 02.04.14), 2013-2014 | **91**

Fig. 33. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 22.08.13), 2013-2014 | **93**

Fig. 34. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 05.12.13), 2013-2014 | **96**

Fig. 35. Letícia Bertagna. *Página 00*, 2014 | **97**

Fig. 36. Antoni Muntadas. *On subjectivity*, publicação,  
1978. Fotografia realizada a partir do catálogo de  
exposição MUNTADAS – Informação >> Espaço  
>> Controle | **100**

Fig. 37. Antoni Muntadas. *On subjectivity*, instalação,  
1978 | **101**

Fig. 38. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 11.06.13), 2013-2014 | **103**

Fig. 39. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 09.06.13), 2013-2014 | **104**

Fig. 40. Hans Ulrich Obrist, *Do it*, website, desde 1993  
| **107**

Fig. 41. Miranda July & Harrell Fletcher, *Learning to love  
you more*, website, 2002 – 2009 | **109**

Fig. 42. Estudo para o blog *Agenda de possíveis* | **111**

Fig. 43. Letícia Bertagna. *Agenda de possíveis* (detalhe),  
blog, 2014 | **112**

Fig. 44. Letícia Bertagna. *Agenda de possíveis* (detalhe),  
blog, 2014 | **113**

### 3: ESPERA: ESCRITA: EXPERIÊNCIA

Fig. 45. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 12.01.14), 2013-2014 | **116**

Fig. 46. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 17.08.13), 2013-2014 | **117**

Fig. 47. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 04.12.13), 2013-2014 | **119**

Fig. 48. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 25.06.13), 2013-2014 | **122**

Fig. 49. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem*  
(detalhe do dia 11.05.13), 2013-2014 | **124**

•  
SUMÁRIO

0: ANTES

Começar é retroceder | 13

1: DIARIAMENTE

A prática artística como ritual diário | 24

1.1. Regras auto-impostas: da tarefa ao jogo | 29

1.2. Instrução e fabulações possíveis | 57

1.3. Proposição compartilhada: um lugar entre eu e o  
outro | 67

2: O PROJETO COMO CAMINHO

Do meio ao método | 87

2.1: Uma rota aberta | 88

2.2: Nos trilhos da rede | 104

3: ESPERA: ESCRITA: EXPERIÊNCIA | 114

4: ADIANTE | 125

5: REFERÊNCIAS | 130

•

0

ANTES

Começar é retroceder

*Acontece que minha história, desespero em alcançá-la.*  
*Samuel Beckett*

Toda vez é assim: o começo da escrita precipita uma crise. A angústia que acompanha esse momento vem, inicialmente, da tarefa de eleger uma entrada. Dizer a si mesma: pode ser uma porta, portão, janela, fresta, fenda ou um furo mesmo. Acreditar. Mas, no fim, a mesma interrogação: de onde partir? Onde mesmo começou tudo aquilo sobre o que se quer falar?

Busco nos 55 começos algum socorro e ali encontro as seguintes palavras de Manoel Ricardo de Lima: “não há desespero numa página em branco. Não há nenhuma página em branco”<sup>1</sup>. É quando percebo que, bem ou mal, já comecei. E não somente agora enquanto escrevo esse texto, mas quando, diariamente, folhas vazias foram sendo preenchidas e dando corpo a esse projeto. Mas como também leio nessa página que começar é retroceder, logo percebo que, sim, é preciso retornar um pouco antes de avançar, voltar ao menos até *aqui*.

É que *aqui* começa uma pesquisa. Não qualquer aqui, não somente um *aqui*. São *aquis* que cruzam as superfícies, que

---

<sup>1</sup> LIMA. Manoel Ricardo. *55 começos*. Florianópolis: Editora da casa, 2008, p. 179.

marcam deslocamentos e fissuram o tempo. Cada *aqui*: um prego. Ou poderia dizer, ainda, um *aqui* a cada acontecimento? Talvez um *aqui* por martelada.



Fig. 1. Letícia Bertagna, *Aqui*, work in progress, 2010.

*Aqui* é um prego, é uma ação, uma imagem e uma marca. *Aqui* assinala o deslocamento experimentado como fora de si, destaca aquilo de estranho que atravessa e desarticula os velhos modos de ver e existir. *Aqui* é constituído de desejo. Ele quer atenção, desestabilização, atualização, ressignificação. Há quatro anos, *aqui* é, sobretudo, uma ativação.

O trabalho é um apelo à dúvida. Se, até então, cada produção nascia antes mesmo de existir e, como ideia pronta, parecia exigir certezas exatas e controle absoluto para sua realização, o prego brota do desejo de uma “experiência do risco”<sup>2</sup>, da vontade de choque com o desconhecido, de incorporação dos acasos, dos afetos e do próprio caminho como descoberta ou invenção.

A proposição dirigiu-me para fora, não somente do espaço doméstico utilizado também como local de trabalho mas, como foi dito anteriormente, para fora de mim mesma.

---

<sup>2</sup> COSTA, Luiz Cláudio. *Tempo-matéria*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

Tatiana Salem Levy, em um livro dedicado ao conceito de Fora em três diferentes autores, comenta que “colocar-se fora de si e fora do mundo é antes de mais inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda”<sup>3</sup>. É nesse espaço sem um lugar preciso que algo desconhecido possui alguma chance de vir a acontecer e para encontrar esse espaço é preciso questionar certezas e cavar buracos na própria interioridade.

O primeiro *aqui* foi cavado em minha casa, mais precisamente na cozinha, um dos espaços mais habitados. Diariamente aquele prego me assediava, com metade de seu corpo visível, para fora da parede. A outra metade me escapava, mas ao mesmo tempo apontava para a direção contrária. Onde exatamente terminava aquele ponto?

Uma casa é feita de muitas paredes. Assim como as membranas de um corpo, elas delimitam espaços, encerram cômodos, criam abrigos e intimidades. Entre quatro paredes, estamos de certo modo protegidos, seguros de que nada que está além possa nos perturbar. Quando se vive em um apartamento, tipo de construção cada vez mais comum nas grandes cidades, algumas dessas divisórias são compartilhadas, ou seja, cada uma de suas faces pertence à privacidade de, ao menos, duas pessoas distintas. Em cada um dos lados de um mesmo muro de tijolos, se vive de uma maneira diferente. O que está dentro ou fora acaba se tornando uma questão de ponto de vista. O lado de lá, o que seria o fora de minha parede é

---

<sup>3</sup> LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 34.

o dentro para uma outra pessoa. Assim, o prego além de ativar deslocamentos, sugeria uma condição de alteridade.



Fig. 2. Letícia Bertagna, *Aqui*, work in progress, 2010.

Despido de uma única pele, estritamente individual, o corpo da casa se amplia e adquire um sentido que não nega, mas perpassa a ideia de “espaço privado”. Dione Veiga Vieira observa que

a casa é o ambiente em que se processam os primeiros sentimentos de coletividade; o lugar onde se estruturam modelos de sociedade baseados na organização familiar. Assim, a casa constitui o espaço fundamental das experiências socializantes, e como tal estabelece uma metáfora poderosa do “corpo coletivo” ou, do “corpo social”.<sup>4</sup>

*Aqui* surge então como disparador de desdobramentos. Ele não se realiza, não é concluído ou resolvido, mas faz

---

<sup>4</sup> VIEIRA, Dione Veiga. *A projeção do corpo no contexto da obra – uma reflexão a partir da instalação “A casa é o corpo” de Lygia Clark*. Sibila: Poesia e Crítica Literária, 18 março de 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-projecao-do-corpo/2269>.

emergir um pensamento gerador de outros movimentos, cada vez mais exteriores e oscilantes. Ao perfurar e se fixar, o prego paradoxalmente se dirige ao lado externo e imprime movimentos. A questão do fora e do dentro torna-se fundamental assim como a do seu encontro num lugar cuja delimitação é pouco definida. Talvez, somente o desejo de

que tudo se torne simples e claro, quando se abra o olho para o interior, com a condição é evidente de tê-lo previamente exposto ao exterior, a fim de usufruir melhor do contraste.<sup>5</sup>

A primeira dobra: um projeto realizado no condomínio onde vivo. Assim como o a casa serve de metáfora para o corpo, seja ele individual ou coletivo, a cidade também se presta à transferência. Um condomínio é uma espécie de mini cidade, e como tal se organiza. Há as hierarquias, as regras para o convívio, os encontros, desencontros, os embates de opiniões, de culturas e práticas. Viver em um grande condomínio expõe claramente, de modo micro, alguns hábitos e comportamentos que são visíveis no campo do macro-mundo. É um espaço de convívio por excelência, onde os domínios de espaço se mesclam e também se chocam. Lugar em que o espírito de comunidade é inevitavelmente exercitado nas grandes cidades contemporâneas.

E foi no contexto do condomínio onde vivo que dei início ao projeto artístico que, entre outros trabalhos, gerou a

---

<sup>5</sup> BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p. 94.

série fotográfica *Situações domésticas para corpos clandestinos* (2011), fruto de uma pesquisa que durou aproximadamente um ano. O projeto, apresentado como trabalho de conclusão de curso de graduação<sup>6</sup>, possibilitou um processo artístico mais longo e contou com diferentes fases, criando modo de produzir mais aberto, com o envolvimento e a participação de outras pessoas. A relação entre arte e vida já despertava meu interesse desde as primeiras produções artísticas, onde os ambientes domésticos se misturam a objetos pessoais e ordinários a fim de criar um cenário para construção de imagens. Já no projeto de graduação, essa relação tornou-se mais evidente e concreta, na medida em que os movimentos do trabalho muitas vezes confundiam-se aos da vivência diária. As fronteiras diluíram-se e os contágios potencializaram ambas esferas. Desse modo, o próprio processo passou a me intrigar profundamente quando dei-me conta que estava trabalhando com proposições, instruções, acontecimentos e outros procedimentos artísticos um tanto frágeis e movediços.

Coletar notas fiscais de supermercado dos vizinhos, propor um almoço em comum a partir dos itens presentes nos comprovantes, promover a troca de listas de desejos e propor a confecção de uma lista de ações realizadas em um dia foram algumas das ações elaboradas durante o período. Após dessa série de proposições, uma fotografia foi realizada em cada apartamento, onde os participantes

---

<sup>6</sup> BERTAGNA, Leticia. *Situações domésticas para corpos clandestinos: proposições artísticas para deslocamentos de hábitos*. Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais. Instituto de Artes/ UFRGS, 2011. Orientação: Profa. Dra. Elida Tessler.

protagonizaram uma cena na qual ocupam de modo inusitado o espaço doméstico, que em alguns casos é alterado por objetos externos.



Fig. 3. Leticia Bertagna. 109 da série *Situações domésticas para corpos clandestinos*, fotografia, 2011.

Com a intenção de materializar a experiência, além das fotografias, foram realizados uma pequena publicação intitulada *caminhar, parar, respirar* (2012), contendo documentos processuais e *Notas* (2012), um vídeo composto por fragmentos arquivados dos comprovantes fiscais. Esses trabalhos buscavam criar uma narrativa que desse conta de um processo, que, junto às imagens pudessem compartilhar ao menos uma parte do que havia acontecido durante o projeto.

*Lifelike art* é a denominação utilizada por Allan Kaprow para designar um tipo de “arte que é como a vida”<sup>7</sup> e que se inclina a uma mistura de procedimentos, a um encadeamento de situações que estão sempre numa condição instável e que não se vinculam aos estilos e técnicas tradicionais da arte. As práticas que se desenvolvem nessa perspectiva buscam operar mais no campo da experiência artística e, como diz André Severo, os artistas nesses casos:

procuram estabelecer sua vida e sua obra como possibilidades de refletir, menos sobre o domínio da arte, e mais sobre o conjunto do mundo humano – com seus contrastes epistemológicos, suas polaridades subjetivas, suas redes de relações, seus ambientes mutáveis.<sup>8</sup>

Desde o início do século passado as relações entre arte e vida tem sido exploradas por artistas através de diversas abordagens. Nesse sentido, interesse-me particularmente pelas propostas lúdicas do movimento Fluxus, pelas experiências vivenciais de Lygia Clark e Hélio Oiticica e pelas concepções de cunho mais antropológico realizadas por artistas como Cildo Meireles. Poderia citar outros, porém esses artistas especificamente apontam para eixos bastante importantes.

Embora alguns desses nomes não apareçam nesse texto de forma tão contundente, seus pensamentos permeiam toda a reflexão e são como disparadores para tecer algumas

---

<sup>7</sup> SEVERO, André. *Oscilações no horizonte*. In: BERNARDES, Helena. SEVERO, André. *Horizonte Expandido* (Catálogo de exposição). Porto Alegre: NAU Produtora, 2010, p. 35.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 38.

caminhos e considerações sobre o modo com que as questões entre a vida e a arte se encontram atualizadas e muitas vezes revistas tanto em projetos de outros artistas como em minhas elaborações.

*Hoje é o amanhã de ontem* é o projeto que apresento aqui. A pesquisa é mais um desdobramento das experiências realizadas até então. Ela, é claro, possui suas singularidades, mas se articula aos outros trabalhos de diversas formas e assim, possibilita também uma revisão e um acréscimo a eles, embora no texto tenha buscado contemplar principalmente o percurso atual.

*Diariamente* é o primeiro capítulo, onde busco refletir sobre o procedimento artístico que se desenvolve no cotidiano e estabelecer relações entre a arte e a vida. O trabalho *Hoje é o amanhã de ontem* foi concebido através de regulamentos que suscitaram diferentes impressões e apontaram para dois caminhos aparentemente contraditórios. Na primeira parte estabeleço algumas relações entre a produção em arte pautada por regras auto-impostas, sistemas de trabalho e os modos de utilizar tempo, procurando situar tanto as motivações da pesquisa como compreender algumas sensações provocadas por ela. Através do trabalho de Tehching Hsieh e das formulações de Nicolas Bourriaud procuro apontar algumas mudanças na relação do artista com o tempo. As considerações do campo filosófico, por meio de autores como Peter Pál Pelbart e Gilles Deleuze, foram fundamentais para compreender a temporalidade contemporânea e suas implicações na vida individual e coletiva. Em seguida, me

encaminho à outra possibilidade aberta pelo regulamento: o jogo como uma alternativa para reelaborar as relações com o trabalho e com o tempo, e como uma forma de potencializar a própria vida. Com Allan Kaprow e Johan Huizinga apresento os aspectos lúdicos do método e também o seu sentido ritualístico e vital, aproximando-os do projeto de Roman Opalka.

Ainda nesse capítulo, atento para outros recursos explorados como a instrução direcionada aos participantes, na qual o artista surge como propositor de novas funções para os objetos banais e provocador de novos olhares sobre o cotidiano. Yoko Ono, Manoel de Barros e Lygia Clark se encontram e dialogam com a dimensão poética do próprio projeto que buscou convocar o pensamento de outras pessoas e envolvê-las em um ato de criação.

Com a ideia de constituir a agenda como um lugar de reflexão, deslocamento, troca, e como um espaço disparador de processos de subjetivação, surgem algumas considerações sobre o próprio objeto e seus usos. Reflexões de Elias Canetti e Maurice Blanchot a respeito da escrita em agendas e diários e aproximações com o conceito de hypomnemata apresentado por Michel Foucault se fazem presentes juntos ao trabalho *Douleur Exquise*, de Sophie Calle, a fim de estudar suporte e suas conotações.

Na segunda parte, *O projeto como caminho*, procuro abordar algumas características do processo aberto que não visa desde o princípio alguma forma ou meio expressivo específico, aproximando-o da ideia de projeto em artes

visuais. Busco aqui narrar os caminhos percorridos durante a pesquisa, relacionando-a com as ideias de inacabamento propostas por Cecília Almeida Salles e com o trabalho de Antoni Muntadas, que utiliza o conceito de projeto para orientar sua produção. Desenvolvo também as reflexões que levaram à escolha da internet como veículo para o trabalho, apresentando alguns projetos como *Do it*, de Hans Ulrich Obrist e *Learning to love you more*, de Miranda July e Harrell Fletcher que entusiasmaram a construção do blog *Agenda de possíveis*.

*Espera: escrita: experiência* é o terceiro capítulo, onde se tecem algumas reflexões a respeito da experiência de realização desse trabalho e suas relações com a espera e a escrita. Busco cercar o conceito de experiência em textos de Walter Benjamin e de alguns de seus comentadores, como Maria Rita Khel e Jorge Larrosa Bondía, a partir de uma associação com os personagens de Samuel Beckett em seu livro *Esperando Godot*.

Tal como o projeto que foi sendo desenhado durante o caminho, esse texto se constrói buscando contemplar os seus movimentos. Muitas vezes a narrativa assume um lugar bastante particular, em uma perspectiva íntima do processo. Em outros momentos busca um olhar mais amplo e distante, a fim de enxergar as questões envolvidas no trabalho dentro de um contexto mais vasto. Como um *aqui* visto ora bem de perto e ora de longe.

•

1

## DIARIAMENTE

## A prática artística como ritual diário

É pelo meio que este projeto começa. Meados de maio: quase meio. Meio é método, um modo entre muitos. O modo escolhido: iniciar a contagem de um ano em maio, mais especificamente no dia oito. O ano é uma contagem convencional do tempo, mas neste caso surge sobretudo como duração de um percurso que adota procedimentos próprios em uma pesquisa que solicita dedicação, persistência e disciplina. Nesse caso, um ano é um artifício para estabelecer outra relação com cada um dos 365 dias que cabem no meio dele.

É justamente “do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”<sup>9</sup> que Jean Lancri propõe que se comece uma pesquisa em artes visuais e é em meio à vivência dos dias, dos meses, das horas que investigação ocorre, em busca de outra experimentação do tempo no mundo hoje. À procura de mais tempo para travar contato com o que já se conhece e para deparar-se com aquilo que se desconhece, para operar nesse espaço entre os dois através de um movimento constante “entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho”<sup>10</sup>. É preciso observar, como diz o pesquisador, que a

---

<sup>9</sup> LANCRI, Jean. *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2002, p. 18.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 19.

articulação desejada entre o processo artístico e a escrita reflexiva parte da prática, “com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita”<sup>11</sup>.

Neste caso específico, a prática é literalmente disparada por uma indagação: se amanhã você tivesse o dia inteiramente livre, o que faria? Essa é a pergunta que conduz o trabalho e produz os constantes vaivéns que o acompanham diariamente. Isso porque todos os dias, durante o período de um ano, essa questão foi dirigida a uma pessoa diferente, que era convidada, em seguida, a escrever a sua resposta na página em branco do respectivo dia em uma agenda.



Fig. 4. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 09.05.13), 2013-2014.

O meio como método é também um modo de fazer que se encontra entre a arte e a vida e que, além de levar em consideração a vivência diária, se mistura ao ambiente cotidiano no qual o processo se desenvolve e ao o contexto em que está inserido, pois é desse meio que deriva a sua existência.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 20.

Do procedimento adotado derivam os primeiros questionamentos: o que pode provocar um processo artístico que se desenvolve regularmente no cotidiano? De que forma o vínculo entre arte e vida é estabelecido? Quais as relações entre o fazer artístico e a contagem do tempo? O que está implicado no fazer repetitivo auto-imposto? Quais artistas trabalham com questões semelhantes e de que modo eles os fazem?

Quando já se tem estabelecido um vínculo entre arte e vida, entre criação e cotidiano, pode-se dizer que uma vivência banal ou mesmo um objeto ordinário são capazes de suscitar uma ideia. É porque, a partir do momento em que já não se concebe a separação entre um e outro, o seu encadeamento se realiza através de superposições, contágios, subsistências. É esse estado e entendimento que permite o surgimento de um processo de trabalho em meio a uma caminhada pelo centro da cidade.

Durante o deslocamento em uma de suas ruas mais movimentadas, parei subitamente ao observar a multidão que se locomovia rapidamente, apressada para chegar em seus respectivos destinos. Percebi que eu mesma estava, há poucos instantes, em um estado semelhante. Não havia atraso, compromisso, obrigação ou encontro algum. Ao contrário, se fez presente um profundo desencontro com o tempo, a manifestação de uma luta contra um adversário implacável. O que me causou maior desconforto foi pensar que, talvez, já não conhecesse meu próprio ritmo.

Será que já havia me acostumado a não ter tempo? O que significa ter um tempo livre hoje? Com essas questões em mente e com o corpo atravessado por sensações ambíguas, entrei na papelaria à procura de uma nova agenda.

O artista Cildo Meireles comenta que existem dois tipos básicos de procedimento em arte:

ou você opta por um caráter terapêutico e fica especulando com seus fantasmas, ou tenta elaborá-los como produtos objetivos, deflagradores de comportamentos antropológicos”.<sup>12</sup>

Seria possível, no entanto, que uma operação artística contemplasse esses dois aspectos? Foi acreditando nisso, que a ideia tomou corpo e tornou-se ato.

Por que tanta pressa? De onde vem a impressão de estarmos atrasados, atarefados, com uma sensação constante de dívida com os outros e consigo mesmo? De que modo utilizamos o tempo? Quais outras formas possíveis? Que atividades são produzidas por nós mesmos e quais são respostas a exigências externas? De onde elas vem e como nos relacionamos com elas? Se criássemos na agenda um tempo dedicado a pensar sobre isso, o que encontraríamos? Se fabricássemos um tempo para uma espécie de observação e meditação das necessidades mais íntimas ou então simplesmente um intervalo para a imaginação e exteriorização dos desejos, o que aconteceria? Como se entra em contato com as próprias vontades em

---

<sup>12</sup> SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 27.

um tempo que nos enche de conveniências e urgências e ambições de todos os tipos? De que modo aproximar-se do indispensável? Como questioná-lo? O que é preciso mesmo? Como diz Georges Perec:

O que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas ocupações, nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Quando? Por quê?<sup>13</sup>

Talvez, ao criar uma espécie de atrito entre os habituais modos de fazer e de usar o tempo, seja possível se aproximar dos “comos”, “quandos” e “porques” das ações que já não causam qualquer surpresa. Ao pensar um dia livre, um tempo vago, através de uma agenda quem sabe se possa investigar as resistências que o dia-a-dia oferece a uma experiência de contato com o próprio ritmo, com os compassos e descompassos dos movimentos que, por estarem muitas vezes automatizados, perderam a capacidade de afetar e enfrentam com dificuldade a tarefa de produzir ainda algum efeito em nós.

Ao partir para o ato, dois protocolos foram seguidos de forma complementar: o primeiro, dirigido a mim mesma, tratava-se de uma regra que consistia em realizar uma mesma ação diariamente durante um período específico; o

---

<sup>13</sup> PEREC, Georges. *Aproximações do quê?* In: Alea : Estudos Neolatinos, vol.12, no.1, Rio de Janeiro, Janeiro - Junho 2010, p. 179.

segundo se baseava em uma instrução direcionada a diferentes pessoas que seriam convidadas a participar da proposta. Entre esses dois procedimentos passou a se tecer uma complexa rede de relações entre eu e o outro e a agenda passou a configurar um meio de encontros, deslocamentos, reflexões, acasos e desejos.

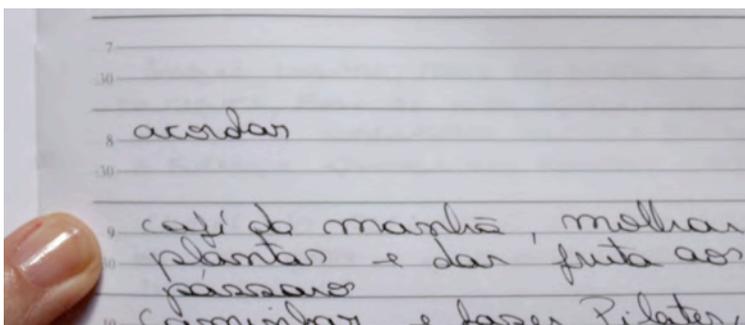


Fig. 5. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 08.05.13), 2013-2014.

### 1.1. Regras auto-impostas: da tarefa ao jogo

Curiosa estratégia esta de investigar o que seria um dia livre através de uma tarefa diária, auto-imposta, a ser realizada durante um ano. Ainda mais intrigante quando essa incumbência se trata de propor na agenda de outras pessoas o próprio dia livre de qualquer obrigação. Esse exercício, no entanto, inseriu novas condutas em minha rotina, produzindo nela algumas modificações. Passar a carregar a agenda quando saía de casa, estabelecer novos deslocamentos quando a esquecia, deixar o conforto do lar quando não havia nenhuma saída planejada, inventar um passeio, criar um percurso, são algumas das pequenas alterações provocadas pelo projeto no cotidiano. Também em momentos excepcionais algumas reorganizações foram

necessárias, como no caso de viagens, em que um espaço na mala precisava ser reservado para o seu volume.

Como seria transformar os dias sobrepostos numa grande linha do tempo? Essa imagem, do bloco ao fio, fez com que adquirisse duas agendas idênticas, com o intuito de intercalar os dias preenchidos e, assim, preservar o verso de cada página. Desse modo poderia desmembrar o objeto posteriormente sem prejudicar seu conteúdo. O intervalo entre as páginas também criava um espaço vazio para aqueles que participavam da proposta, de modo que aquele que era convidado não fosse imediatamente sugestionado pela escrita do dia anterior. No permeio entre os dois objetos, um cuidado redobrado era solicitado e a passagem de um dia a outro foi marcada pelo trânsito entre o marrom e o preto de suas capas.

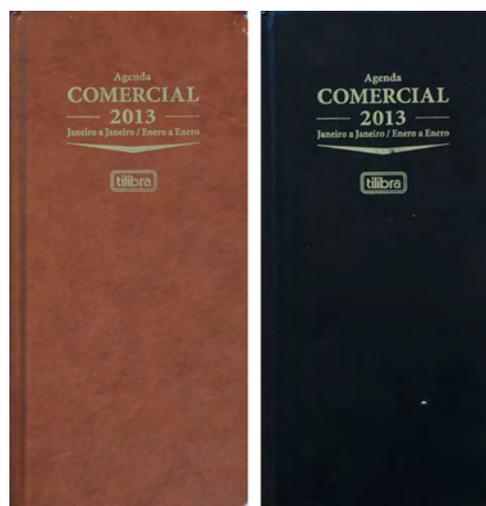


Fig. 6. Agendas utilizadas para o projeto durante o ano 2013.

O que um novo padrão introduzido no cotidiano é capaz de provocar? Nesse caso, despertou, no mínimo, duas sensações aparentemente opostas e contraditórias, duas posições distintas diante do regulamento criado. Mesmo

sabendo-se voluntária, a norma por vezes carregava o peso da obrigação, surgia como restrição dos movimentos mais livres e fluídos. Em outros momentos despertava a leveza e alegria do jogo, no qual os regulamentos inventados para a própria brincadeira se misturavam e entusiasmavam as outras atividades cotidianas.

Conforme Nicolas Bourriaud, o estabelecimento de um programa para si com a invenção de regras próprias e de seus ritmos são aspectos que diferenciam, desde a modernidade, o fazer do artista dos demais ofícios que solicitam o domínio e a realização de gestos pré-determinados<sup>14</sup>. No entanto, ao criar uma rotina sistêmica de produção é possível estabelecer algumas conexões com uma rotina de trabalho mais convencional em que, além de normas mais rígidas de horários, é pautado pela racionalização e sistematização da produção.

É interessante perceber como os diálogos entre a criação artística e os sistemas de produção são estabelecidos em diferentes contextos. No livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* (2011), Bourriaud elabora uma gênese da modernidade orientada por uma estética do comportamento, que é, sobretudo, uma postura ética dos artistas diante dos modos de produção que marcam a época moderna e das suas implicações na vida cotidiana. O crítico de arte observa que a mudança de paradigma (do objeto à atitude) ocorre a partir do questionamento dos papéis e dos procedimentos técnicos que a tradição

---

<sup>14</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 11.

concede aos artistas. No momento em que começam a perceber “os efeitos do sistema de produção capitalista que reduz os indivíduos numa cadeia de tarefas imutáveis, reduzindo-os à sua força de trabalho e subordinando-os à máquina”<sup>15</sup>, alguns passam a responder à lógica produtivista por meio da valorização do emprego de seu tempo.

Em busca de uma totalização da experiência, fragmentada entre outras coisas pelas etapas de trabalhos, alguns artistas fundamentais para esta pesquisa se afastam paulatinamente da fabricação de objetos. É o caso de Marcel Duchamp, que considera sua função como líder da equipe francesa de xadrez de importância superior ao seu papel de artista. Também são relevantes os artistas vinculados ao movimento Fluxus como George Brecht, Ben Vautier e Robert Filliou que diluíram as fronteiras entre arte e vida fazendo com que atos como comer, se vestir ou despir sejam os “objetos” de suas criações. Ao fazer convergir a prática artística à própria vida, configuram o que Nicolas Bourriaud nomeia de “estética da existência”, em que a própria atitude cria o modo poético e crítico de produção.

Ao longo do tempo, essas práticas vão assumindo novas formas e discursos, pontuando as rápidas transformações do mundo e extrapolando os limites da arte, já anteriormente esgarçados. As condições de trabalho surgem como tema central de reflexões e criações, demonstrando de maneira enfática as repercussões dos sistemas de produção nos processos artísticos e na vida

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 66.

cotidiana. É o caso de Tehching Hsieh, com suas emblemáticas performances de longa duração, pautadas por restrições bastante extremas como, por exemplo, permanecer 365 dias confinado em uma espécie de jaula sem qualquer tipo de objeto sobre o qual possa repousar a sua atenção. Distante da espontaneidade e da atmosfera de sonho que caracterizava, por exemplo, os movimentos dada e surrealista ou as práticas do Fluxus, o artista impõe a si mesmo uma série de limitações, refletindo de forma extrema o controle social e econômico que monitora de modo mais ou menos explícito os movimentos individuais e coletivos.



Fig. 7. Tehching Hsieh. *Performance de um ano* (1979 – 1980)

Conheci o trabalho de Hsieh durante uma visita à 30° Bienal de São Paulo<sup>16</sup> e somente agora percebo o seu impacto sobre mim. A segunda *Performance de um ano* (1980-81), apresentada na ocasião, instiga a reflexão já iniciada, pois ela manifesta de modo radical a vigilância à qual o enorme número de trabalhadores (mas não somente

---

<sup>16</sup> *Performance de um ano 1980-1981, Nova York (Perfurando o relógio de ponto)* foi apresentada na 30° Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas, de 7 de setembro a 9 de dezembro de 2012.

eles) está submetido. Nesse trabalho, o artista aciona diariamente, hora a hora, inclusive durante a noite,<sup>17</sup> um relógio ponto que encontra-se em seu ateliê para, em seguida, registrar sua própria imagem ao lado do dispositivo. De 11 de abril de 1980 a 11 de abril de 1981 ele desloca para o campo da arte e de sua própria vida uma prática comum aos ambientes de trabalho assalariado, assumindo de modo obsessivo o papel de quem está sujeito aos atos repetitivos e obrigatórios frequentemente vinculados ao modo de produção em massa nas fábricas.

Utilizar um uniforme com o próprio nome, raspar o cabelo no início da performance e comprometer-se a não cortá-lo até sua finalização, separar exatamente 366 cartões-ponto devidamente fiscalizados por uma testemunha (que assina, inclusive, uma declaração com o objetivo de atestar a veracidade do ato), capturar um frame a cada acionamento do relógio em uma câmera de 16 mm obrigando-se a não editá-los e abrir as portas do local ao público em determinadas datas são algumas estratégias criadas pelo artista para realizar o seu empreendimento. Desse modo, cria um ambiente em que arte e vida ocorrem simultaneamente. Em estado de indistinção, ambas são regidas por um comportamento reduzido a mínimos movimentos, tal qual os restritos gestos em uma linha de montagem. No entanto, Hsieh excede a lógica desse funcionamento produtivo na medida em que não possui dias de descanso e através da frequência com que aciona o ponto, essa muito superior àquela que

---

<sup>17</sup> Ao fim do projeto, Taching Hsieh apresenta um documento em que lista as perfurações “perdidas”, ou seja, aquelas que não foram realizadas por motivos de sono ou atraso, por exemplo.

convencionalmente é exigida dos operários. E mais: subverte a lógica operária já que sua ocupação não gera nenhum objeto final de consumo, além de não lhe fornecer qualquer tipo de remuneração.

A obra de Hsieh, parece já demonstrar a interiorização do modelo fordista<sup>18</sup> e de seus variantes. Evocando radicalmente as etapas da divisão do trabalho e levando-as até as últimas consequências, o artista expõe um momento de crise onde o próprio corpo já não é mais capaz de se opor à máquina. Resta, no entanto, o trabalho de revelar de uma forma extremamente crítica e negativa a “vida do cidadão médio, condicionado à execução de suas obrigações empregatícias, visando ao alcance e à manutenção dos padrões sociais e econômicos de vida”<sup>19</sup>.



Fig. 8. Tehching Hsieh, *Performance de um ano (1980-1981)*

Na montagem do trabalho, os cartões diariamente assinalados encontram-se dispostos lado a lado, enquanto se alinham abaixo as fotografias do próprio artista

<sup>18</sup> O modelo fordista foi criado por Henri Ford, em 1914, e estava ancorado em sistemas de produção em massa organizados em linhas de produção cujo principal objetivo era aumentar a produtividade e o lucro, diminuindo o custo de produção.

<sup>19</sup> ROCHA, Melissa. *Ponteiros da arte*. In: Revista Arte ConTexto, vol. 1, n° 3, março, 2014.

realizadas a cada hora. Nelas, observa-se os efeitos da passagem do tempo no corpo de Hsieh. Os documentos preenchem uma sala, onde também se assiste a uma projeção das imagens em película, na qual vê-se 365 dias da vida de do artista comprimidos em aproximadamente 6 minutos.

Com o tempo como questão central do trabalho, algumas perguntas surgem: que tempo é esse que o artista nos apresenta e de que modo o faz? É notável a diferença entre o emprego do seu tempo daquele reivindicado anteriormente pelas vanguardas: essa distinção pode dizer algo de nossa relação com o tempo hoje? Que relações emergem daí e o que esse tempo materializado produz em nós? O que isso pode dizer de nós mesmos, de nossos modos de experimentar o presente? Diante dessas questões, é preciso deixar claro que, através da obra de Hsieh, mais do que aprofundar a história dos sistemas de produção, interessa investigar os prováveis efeitos desses modos na vida cotidiana (coletiva e subjetiva) e nos processos artísticos.

Diante do conjunto de imagens e documentos de Tehching Hsieh é comum experimentar um certo mal-estar ocasionado pela ordenação vertiginosa de uma existência controlada, vigiada e, em certa medida, prisioneira. Ao mesmo tempo que a roupa utilizada pelo artista pode ser vista como um traje de trabalho, ela invoca imediatamente as vestimentas utilizadas por carcereiros das prisões de países desenvolvidos ou até os uniformes vestidos por internos em hospitais psiquiátricos. As

associações, no entanto, levam para a mesma direção, na qual o corpo humano é submetido a espaços disciplinares e sujeitado ao controle. É nesse sentido que o seu trabalho possibilita o início de uma compreensão mais profunda acerca de algumas questões que dispararam meu próprio processo.

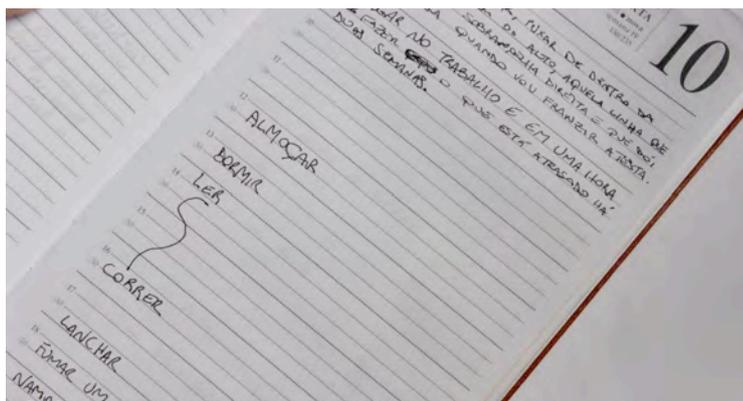


Fig. 9. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 10.05.13), 2013-2014.

Peter Pál Pelbart, ao comentar as transformações sociais ocasionadas nas últimas décadas pelos sistemas de produção e pela economia global, expõe alguns de seus efeitos no campo coletivo e na esfera subjetiva. Em seu livro *A vertigem por um fio* (2000), ele nos convida a revisitar algumas ideias de Michel Foucault sobre a sociedade disciplinar e, logo mais, a sutil transição a uma sociedade de controle, tal como foi proposta por Gilles Deleuze. A sociedade disciplinar - configurada por espaços de confinamento como a família, a prisão, a fábrica e a escola, por exemplo -, tem como objetivos “concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo, compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito

deve ser superior à soma das forças elementares”<sup>20</sup>. A passagem para a sociedade de controle se acentua, segundo Deleuze, no momento de crise dessas instituições após o período da Segunda Guerra, situação em que as formas mais ou menos estáticas e os limites mais ou menos precisos da disciplina passam a ser substituídas por modelos variáveis e oscilantes, que mudam constantemente os seus lugares e suas intensidades. É nesse processo que a empresa, por exemplo, assume o lugar da fábrica:

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo toda uma rivalidade inextinguível como a emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um dividindo-o em si mesmo.<sup>21</sup>

Deleuze ainda comenta que, aquilo que nas sociedades disciplinares se apresentava como recomeço de atividades e lugares, nas sociedade de controle tem-se a impressão de nunca finalizar nada, já que no modo-empresa, a formação e os serviços atuam simultaneamente e de forma contínua em um mesmo mecanismo. Ou seja, enquanto os espaços disciplinares se pulverizam, sua lógica se propaga por todo campo social, adquirindo formas mais “flexíveis, fluidas, tentaculares, informes e esparramadas”<sup>22</sup>. Desse modo, as

---

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 219.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>22</sup> PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio – Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 29.

anteriores regiões de liberdade entre um espaço confinado e outro, assim como a possibilidade de escolha que havia no movimento de ida e vinda entre eles perdem-se e se confundem em uma mesma dimensão.

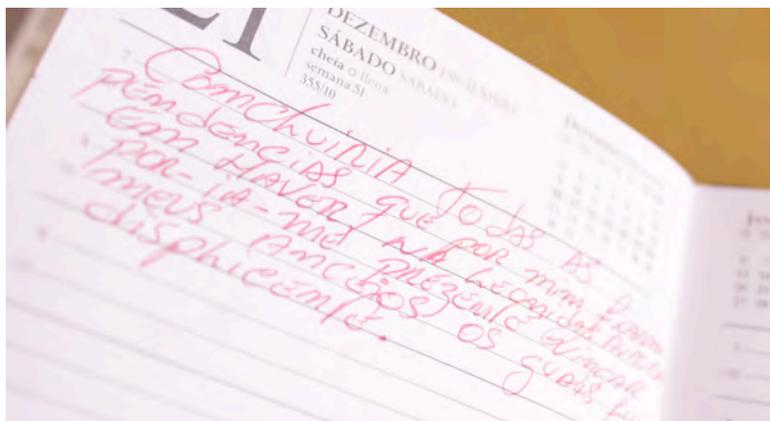


Fig. 10. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 21.12.13), 2013-2014.

Nessa transição vê-se também a passagem do homem confinado ao homem endividado, pois, como explica Pelbart, quando as fronteiras entre os espaços se apagam, tudo torna-se cárcere. Entre seus efeitos está a crescente sensação de claustrofobia a qual estamos expostos. Eis os exemplos citados por ele:

... não há mais escola, e sim um processo de formação permanente, a sociedade torna-se uma escola interminável, segundo um processo de avaliação incessante. Não há mais produção restrita à fábrica ou lazer restrito aos espaços de lazer, ou consumo reservado aos espaços de consumo: ao produzirmos estamos ao mesmo tempo consumindo e nos entretendo, ou vice-versa. Quando as fronteiras se apagam, tudo é escola, e tudo é empresa, e tudo é família, e tudo é caserna...<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Ibidem, p. 30.

Com os espaços anteriormente mais bem demarcados, o tempo livre era também definido mais facilmente. Agora, ao contrário, o tempo livre e o tempo produtivo acabam se misturando nos diversos ambientes da vida doméstica à vida social, como se vê diante do crescente número de pessoas que trabalham em casa. Dessa forma, esse espaço torna-se ele mesmo produtivo, “de modo que a empresa coloniza a privacidade do tempo livre”<sup>24</sup>. Nesse colapso das esferas bem demarcadas, há um outro tipo de investimento que é regulado pelo capital, numa lógica em que tudo pode ser comprado, inclusive a vida e o tempo. No processo, as relações com o tempo também sofrem modificações, já que cada homem “produz visando uma satisfação final, mas passam mais tempo visando essa satisfação do que usufruindo”<sup>25</sup>. Não são poucas as máquinas que servem para poupar tempo e que, no entanto, acabam por consumi-lo já que, para adquiri-las, o indivíduo precisa investir mais tempo de trabalho. E como num ciclo vicioso, o desfrute almejado é constantemente transferido para depois.

O adiamento do tempo livre dedicado aos próprios desejos e às ações para si que não visam produção de capital, seja ele real ou simbólico, é uma das questões que intriga e impulsiona o projeto aqui apresentado. O “amanhã” da pergunta busca cavar uma possibilidade iminente de realizar (ao menos através da imaginação) aquilo que está sendo preterido há algum tempo, através da própria investigação da relação que estabelecemos entre o tempo e

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 34.

nossas motivações. Por outro lado, também manifesta a intenção de refletir sobre a constante prorrogação do desfrute almejado. Quantos amanhãs mais potentes, criativos e alegres já não prometemos para nós mesmos? Quantos desses amanhãs foram negligenciados?

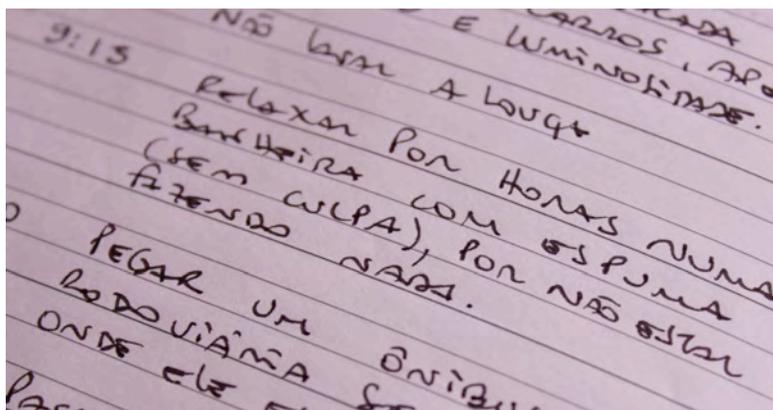


Fig. 11. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 29.05.13), 2013-2014.

A pressa constante, a claustrofobia e a sensação escassez vivenciadas durante um trajeto pelo centro da cidade, ao lado do peso da regra auto-imposta fizeram com que, aos poucos, conseguisse perceber as minhas próprias assimilações a um modelo de vida vigente, pautado pelas tantas características levantadas acima e que de certo modo estão como que interiorizadas nas ações, nos comportamentos e no modo com que se percebe o mundo. A criação de regras, nesse sentido, fez com que sentisse no cotidiano, através de uma vivência aguda e de uma observação atenta, como as transformações no contexto sócio-econômico afetam as práticas mais banais e os espaços mais comuns. As sensações opressivas algumas vezes experimentadas pelo próprio método me fizeram refletir sobre outros momentos em que sentia uma espécie de sufocamento que vinha da pressa, da angústia de

aparentemente nada finalizar, da ansiedade do tempo perdido, da culpa. Reconhecer e refletir sobre essas sensações através do trabalho diário permitiu uma identificação sutil e progressiva de pensamentos e ações próprios, de modos de ver e de fazer singulares e de outros ritmos possíveis e diversos daquele experimentado durante a caminhada pelo centro da cidade.

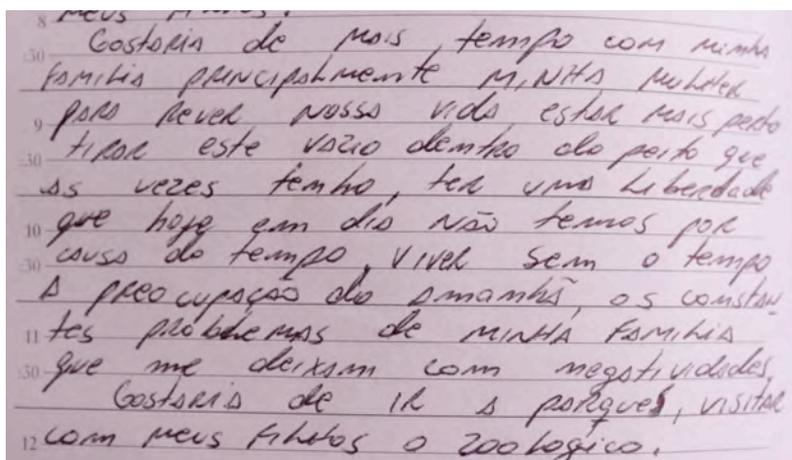


Fig. 12. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 08.07.13), 2013-2014.

Essa percepção se deu em grande parte através do exame e da observação das linhas escritas nas páginas das agendas, em que muitos dos participantes em seu dia livre desejavam colocar as atividades “em dia” ou manifestavam um descontentamento em relação ao uso do tempo, alegando sua falta ou mesmo almejando outro ritmo e outras atividades para si. A página como espaço de reflexão foi, aos poucos, construindo relações e revelando discursos que muitas vezes são naturalizados pelo senso comum, mas uma vez que são examinados com maior cautela, fazem emergir uma série de problematizações e indagações, assim como proporcionam algumas pistas para uma compreensão maior sobre o tema do tempo cotidiano. As

não poucas relações entre tempo livre e dinheiro, entre o uso prático e produtivo (e financeiro) das horas também fornecem algumas pistas através de imagens suscitadas pelos participantes.

A regra auto-imposta surgiu como uma oportunidade de experimentar dentro de um processo prático alguns modos de operação que se encontram no âmbito do imaginário coletivo, ou seja, nas relações estabelecidas com o trabalho, fazendo com que fosse também possível através dessa aproximação aprofundar o entendimento acerca da sua construção histórica, seu funcionamento e seus efeitos na vivência cotidiana e na sensibilidade daqueles que, com mais ou menos intensidade, fazem parte da minha vida. Na tentativa de ressignificar ao menos em parte seus valores e suas atribuições, algumas escolhas formais também foram de suma importância.

Não foi por acaso que optei como suporte para o trabalho a *Agenda Comercial*, entre tantos outros modelos disponíveis na papelaria. A escolha foi motivada primeiramente pelo aspecto formal do objeto que, a meu ver, possui um tipo de sobriedade, um caráter normativo e burocrático que comumente é vinculado ao trabalho e ao seu entendimento como algo grave e penoso. De algum modo, sugerir um dia livre nesse contexto era visto por mim como uma possibilidade de desarticulação dos valores vinculados a princípios mais racionais e produtivistas.

Outro aspecto relevante desse modelo eleito é a ausência do ano corrente em suas páginas, que cria um ambiente

incerto quanto ao período exato de sua execução e, com isso, abre a possibilidade de atualização a cada período subsequente. Ao trazer uma extensa lista de horários específicos (o dia dividido em períodos de meia hora), se percebe que as delimitações da agenda se referem a um período de tempo normatizado. No caso desse exemplar específico, o dia inicia às 7h30 e termina às 22h30 e, desse modo, apresenta um espaço de tempo determinado pelo pacto habitual de superprodução. De uma forma mais ou menos implícita, essa definição expõe o período do dia em que se deve manter em atividade, a demarcação do tempo que pode e deve ser dedicado ao trabalho. Essa delimitação foi, inclusive, questionada e alterada por alguns participantes que discutiam ou modificavam a sua lógica.

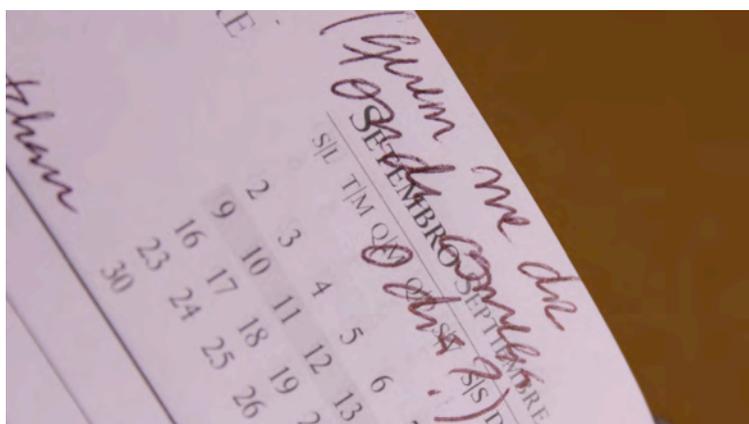


Fig. 13. Leticia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 10.09.13), 2013-2014.

Em meio a essas considerações, busco minha própria história, assim como as referências pessoais de uso desse objeto. A recordação mais antiga que surge de minha relação com uma agenda remete a um hábito que minha avó possuía de anotar diariamente os gastos e também pontuar os lugares que porventura foram visitados durante o dia. Na época, ainda criança, morava com ela e, à

medida que fui crescendo, muitas vezes era responsável por tais notas, que me eram ditadas oralmente.

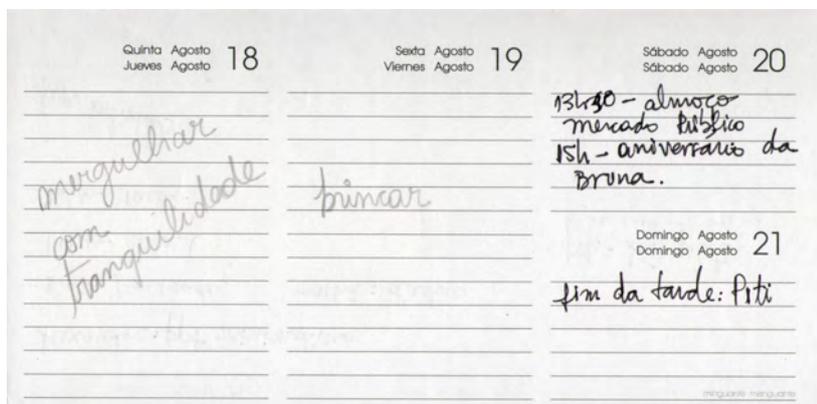


Fig. 14. Agenda pessoal da autora.

Assim como ela, há alguns anos tenho o costume de utilizar o mesmo modelo de agenda para minha organização particular. Ao folhear as antigas agendas, deparo-me com inscrições que me surpreendem: mergulhar com tranquilidade no dia 18 de agosto, brincar no dia seguinte. A estranheza vem, primeiro, pelo fato de não reconhecer minha própria letra e da repentina sugestão de uma outra pessoa ter escrito tais palavras em meu calendário íntimo. Em seguida, surge do próprio teor das atividades que, após o sobressalto inicial, remetem à outra situação que o método do trabalho proporciona.

A princípio pode soar um tanto contraditório, porém a criação de regras próprias também trouxe consigo uma possibilidade de distanciamento do peso e da gravidade vinculadas à obrigação, através da perspectiva do jogo, da brincadeira. Já que estamos todos expostos a um modo operacional pautado pela máquina que captura o nosso tempo e nossos desejos, como escapar? Não seria o jogo

um modo de inventar uma via para outro tipo de relação com o tempo?

A arte, enquanto nos faz perceber camadas pouco visíveis de nossa realidade, também tem a capacidade de nos lançar para além dela; permite que se crie outros sentidos a partir do que nos é dado. A criação de regras enquanto ritual diário surge também como uma “forma significativa”, uma “função da vida”<sup>26</sup> em que um dado é lançado para sensibilizar e transcender. De fato, a ação repetitiva de abordar diferentes pessoas nas mais diversas situações com a pergunta direta sobre a sua própria interpretação acerca do dia livre gerava espanto e surpresa não somente em quem era abruptamente interpelado, mas também em mim, que era confrontada com diferentes reações, questionamentos e que percebia a cada abordagem um novo lance, um jeito diferente de falar, de me aproximar. A cada dia, algo distinto ocorria. A cada solicitação, o ritual se repetia como um modo de reproduzir a mim mesma tal como no dia anterior, mas novamente de um jeito diferente.

Allan Kaprow, no texto *A educação do an-artista*, elabora uma interessante reflexão sobre um tipo de produção artística que, esvaziada das características tradicionais da arte, compromete-se mais com questões da vida. Segundo ele, uma das operações realizada pelo adepto da an-arte<sup>27</sup> se baseia na imitação de atividades normalmente

---

<sup>26</sup> HUIZINGA: 7

<sup>27</sup> No texto, Allan Kaprow elabora quatro senhas para os integrantes do mundo da arte: Não-arte, Antiarte, Arte-Arte e A-Arte (ou An-arte), sendo que esse último é o que mais se afasta da arte como tradicionalmente é concebida.

desempenhadas em outro campo que não o artístico, muitas vezes fundamentadas em gestos cotidianos ou regimentos próprios de outras áreas de atuação. No entanto, nessa operação que aproxima a prática artística a outros fazeres e que estabelece, entre outras coisas, uma relação entre a arte e o trabalho, Kaprow defende a manutenção de uma postura alegre. Diz ele:

quando o an-artista copia o que está acontecendo fora da arte ou copia uma nem tão visível natureza em seu modo de operação, isso não precisa ser um negócio grave e austero. Seria demais parecido com o trabalho. É para ser feito com gosto, humor, alegria; é para jogar-brincar.<sup>28</sup>

Ele sugere a imagem do mundo como playground e do jogo como um modo de reelaborar, através da arte, a visão que temos do trabalho e as relações que estabelecemos com ele:

Imitação como é praticada pelos não-artistas pode ser um modo de enfocar o jogo-brincadeira num plano moderno e ainda assim transcendente, o qual, por ser intelectual – ou, melhor, *inteligente* – pode ser desfrutado por adultos que temam parecer crianças. Do mesmo modo como o jogo-brincadeira de imitação das crianças pode ser um ritual de sobrevivência, esse pode ser um estratagema para a sobrevivência da sociedade. Na passagem da arte para a an-arte o talento do artista para revelar o intercâmbio das coisas pode ser tornado disponível para “o mal-estar da civilização” – em outras palavras, pode ser usado para unir o que foi separado.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> KAPROW, Allan. *A educação do an-artista II*. In: Concinnitas, ano 5, n° 6, julho de 2001, p.169.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 172.

Nesse sentido, Kaprow apresenta o jogo como uma possibilidade de revisar e, quem sabe, substituir o significado do trabalho, incorporando aspectos lúdicos a uma tarefa historicamente carregada pelo peso e pelo sentido de obrigação. É evidente que o processo artístico não possui as mesmas características que normalmente são atribuídas a uma ocupação considerada mais convencional com horários e regras estabelecidos, porém nesse caso de um trabalho diário, há alguns claros pontos de contato e contágio.

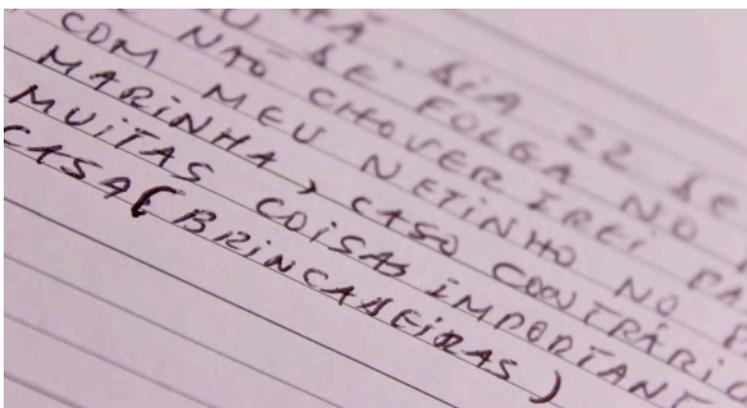


Fig. 15. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 22.09.13), 2013-2014.

A princípio, percebo que o processo experimentado por mim durante o período de um ano se relaciona com a ideia de jogo na medida em que é uma atividade inventada e também pelo prazer experimentado em grande parte das ocasiões em que foi realizado. O entusiasmo, nesses casos, brotava do próprio ato de brincar. Entre essas circunstâncias, encontram-se as inúmeras vezes em que deparei-me inesperadamente com amigos ou conhecidos e, no meio de uma conversa informal o projeto era mencionado e realizado. Outras vezes, o prazer vinha

justamente da observação, da ação de busca e escolha de qual desconhecido abordar, por exemplo, em um restaurante, na rua ou no supermercado. Assim, o trabalho se transformava também em um jogo de tática em que na maioria das vezes era jogado de forma solitária comigo mesma, já que, nessa etapa, era a única que tinha o conhecimento da brincadeira.

Conforme Huizinga, “para o indivíduo adulto e responsável, o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo”<sup>30</sup> e se liga aos momentos de ócio justamente por não estar relacionado a nenhum dever físico ou moral. Ser livre é, segundo o autor, uma das características fundamentais do jogo, e esse aspecto está intimamente ligado ao fato de o jogo se apresentar como um momento de escape temporário da vida real, já que ele se localiza fora das necessidades e desejos imediatos. Ele se introduz como um intervalo na vida cotidiana cuja finalidade não é outra além de sua própria realização e da satisfação que advém dela. Esse intervalo se diferencia da “vida comum” embora se integre a ela.

A partir das colocações de Johann Huizinga, constato que o processo, quando experimentado enquanto jogo, foi uma forma de encontrar e praticar momentos de liberdade dentro da vivência diária mas também de testar minhas próprias habilidades como jogadora de um atividade lúdica inventada. Uma vez sem adversários, tanto os elementos de tensão e diversão concediam valores éticos na medida em que eram postas à prova algumas qualidades

---

<sup>30</sup> Huizinga, p. 10.

como: força e tenacidade, habilidade, coragem e lealdade, já que faz parte do jogo seguir suas regras próprias<sup>31</sup>. A autonomia que a prática proporcionava vinha justamente da compreensão de que ela não participava do rol das tarefas funcionais diárias, assim como dentro de uma lógica capitalista, esse processo não fazia nenhuma diferença. De certo modo, a sua graça vinha justamente daí, da aparente inutilidade do ato. Embora o projeto fosse pautado por uma meta de realizar a ação todos os dias, a priori ele não visava a obtenção de algo concreto e objetivo tanto para mim quanto para aqueles que participavam, e sim buscava contemplar uma espécie de desafio e provocação para ambos.

Nota-se aqui, que o jogo difere da atividade competitiva, embora ambas possam encontrar algumas ressonâncias no que diz respeito à fabulação e espontaneidade. No jogo, porém, não há preocupações em vencer ou perder, joga-se independentemente do resultado e a satisfação reside na participação contínua por si mesma<sup>32</sup>.

Porém, quando se joga principalmente consigo mesmo, que espécie de disputa ou de prova está em questão? Qual tipo de atmosfera o jogo proporciona àquele que brinca de modo mais ou menos solitário, ou então estabelece seu próprio regulamento? Talvez o que mais chame a atenção ao ambiente no qual o jogo se constrói seja referente a sua instabilidade, ou seja, há algo no jogo que foge do controle do jogador, algo que envolve-o em certa atmosfera de

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>32</sup> KAPROW, Allan. *A educação do an-artista II*. In: Concinnitas, ano 5, n° 6, julho de 2001, p. 178.

insegurança. O âmbito no qual a brincadeira se desenvolve surge como algo transitório e inconstante. É dessa maneira também que o jogo se relaciona com a vida, na medida em que é um modo não somente de representá-la, mas de exercitá-la através de uma atividade que lida com elementos e componentes fundamentais a ela. Como lembra Huizinga:

A qualquer momento é possível a “vida cotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, a um desencanto.<sup>33</sup>

O processo enquanto jogo se associa também ao tempo durante o qual estive exposta a acontecimentos que poderiam inviabilizar o término do projeto. De fato, foi preciso driblar alguns impedimentos, superar dificuldades e algumas vezes simplesmente aceitar as impossibilidades, acolher as falhas e os equívocos. Saber perder, assumir a própria limitação. Reconhecer que muitas vezes aquilo que é planejado sai do controle, que pode-se sim mudar as regras do jogo, que a disposição, a concentração e a energia não são constantes e que o erro faz parte daquele que joga permitem uma aproximação com a natureza da vida e com as condições que ela impõe.

---

<sup>33</sup> HUIZINGA: 25



Fig. 16. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 19.02.14), 2013-2014.

Para jogar é preciso se arriscar e para manter o jogo por um longo período de tempo, por vezes é preciso reinventá-lo para que ele não perca o seu encanto e graciosidade. Assim, frequentemente propunha um desafio que soasse maior a mim mesma, como me expor de modo mais incisivo, convidando pessoas em situações aparentemente menos seguras e confortáveis, como é o caso de abordar pessoas que, na minha imaginação, poderiam resistir mais à proposta, encarando-a com desconfiança. Ou então, expondo o próprio projeto a um perigo concreto. Assim, aos poucos fui abrindo a possibilidade de alguns participantes levarem uma das agendas para casa, mediante um acordo prévio de devolverem no dia seguinte. Nesse movimento co-habitavam a confiança e a suspeita quanto a continuidade da proposta.

No limite, estava em jogo a própria existência, já que o fato de estar viva era fundamental para cada jogada e, conseqüentemente, para a concretização do projeto como um todo. A instabilidade a qual o jogo está exposto coloca-o em uma relação íntima com a própria expectativa

de vida e com perspectiva de finitude à qual ela está destinada.

Recordo de Roman Opalka, artista cujo projeto artístico e projeto de vida fundem-se radicalmente. A partir de 1965, Opalka se propõe um mesmo gesto que dá corpo a toda sua obra: numerar telas de um mesmo tamanho, do um ao infinito. O fundo da tela, sempre na cor preta, recebe a cada novo quadro a quantidade de 1% a mais de cor branca. Ao fim de cada *detalhe* – título dado pelo próprio artista para cada uma das telas-, o artista realiza uma fotografia de si mesmo. Assim, cria uma imagem potencial da passagem do tempo. Nesse ritual, é a própria vida quem determina o trabalho, ou melhor, o fim da vida promove o seu encerramento<sup>34</sup>.

Quantos números cabem entre um corpo e seu completo desaparecimento? Como diz Elida Tessler em relação ao trabalho de Opalka: “do zero ao infinito, temos somente incertezas”<sup>35</sup>. *Jogo do tempo, ritual de existência, 1978/1-∞* evidencia o aspecto sagrado que aproxima ambos os termos e abre assim um novo sentido ao trabalho de repetição dos gestos e de contabilidade do tempo. Emergem assim aspectos mais sensíveis relacionados à passagem temporal e ao modo com que se apreende a vida por meio de movimentos que seguem uma ordem pré-estabelecida. Eis o lado cerimonial da regra.

---

<sup>34</sup> O fim do projeto de Roman Opalka deu-se com sua morte, ocorrida no dia 06 de agosto de 2011.

<sup>35</sup> TESSLER, Elida. *Zerar*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Livia do. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 251.



Fig. 17. Roman Opalka, 1965/∞

Ao estabelecer associações entre o jogo e o ritual, Johann Huizinga observa

que o “ato ritual” representa um acontecimento cósmico, um evento no processo natural. A palavra “representa”, contudo, não cobre o significado exato do ato, pelo menos não sem sua conotação mais ampla e moderna; pois aqui “representação” é realmente a *identificação* do evento. O ritual produz um efeito que é então não tanto *mostrado figurativamente* quanto de fato *reproduzido* na ação. A função do ritual, portanto, está longe de ser meramente imitativa; ela faz com que os adoradores participem do próprio acontecimento sagrado.<sup>36</sup>

Pode se considerar que a contabilidade do tempo através do ritual permite um envolvimento mais profundo com a sua transitoriedade e, conseqüentemente, com a efemeridade de um corpo que está fadado ao

---

<sup>36</sup> HUIZINGA, p. 14.

desaparecimento. Das regras que regem o movimento repetitivo, pode emergir o novo, o diferente. Roman Opalka repete os mesmos gestos, no entanto, as inscrições nunca são as mesmas. Assim, vislumbra-se que a repetição se funda em relação àquilo que não pode ser substituído<sup>37</sup>. Ao comentar a repetição através de Nietzsche, Deleuze não hesita diante do caráter aprisionador que reside nela, porém, assim como Opalka para esta pesquisa, ele abre outras perspectivas ao afirmar que a repetição “também salva e cura, e cura, antes de tudo, da outra repetição”, pois há nela, simultaneamente, “todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo o jogo teatral da morte e da vida”<sup>38</sup>. De cada quadro realizado, de cada imagem fotográfica emerge a singularidade de cada momento, manifestando uma condição que diz respeito a todos nós:

O tempo, enquanto o vivemos e o criamos, incorpora nosso desaparecimento progressivo; estamos ao mesmo tempo vivos e diante da morte - esse é o mistério de todos os seres vivos. A consciência desse desaparecimento inevitável amplia nossas experiências sem diminuir nossa alegria. Há sempre a ideia onipresente da natureza, do fluxo e refluxo da vida. Esta essência de realidade pode ser universalmente compreendida; não é só minha, mas pode ser comumente partilhada em nosso *unus mundus*<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 19.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>39</sup> OPALKA, Roman. "Rencontre par la séparation", AFAA, Paris, 1987. Tradução livre do seguinte trecho em língua inglesa disponível no site do artista, traduzido do francês por Mark Selwyn: "Time as we



Fig. 18. Roman Opalka, 1965/∞

Investigar construções culturais e torná-las visíveis, experimentar e partilhar condições, eis o complexo desafio ao qual me propus através do projeto *Hoje é o amanhã de ontem*. Acredito que a criação de regras próprias no contexto da criação artística pode apontar, portanto, para duas direções: em um primeiro momento permite uma aproximação com o tempo através da própria história da arte, por meio das modificações em suas formas de produção, de seus discursos e das aproximações que realiza com os modos de viver coletivos e individuais; por outro lado, possibilita a experiência do tempo por um viés mais amplo, através de percepções sutis de sua passagem e das tentativas de materialização de algo que, mesmo constantemente presente, nos escapa e ultrapassa.

### 1.1. Instrução e fabulações possíveis

---

live it and as we create it embodies our progressive disappearance; we are at the same time alive and in the face of death—that is the mystery of all living beings. The consciousness of this inevitable disappearance broadens our experiences without diminishing our joy. There is always the omnipresent idea of nature, of its ebb and flow of life. This essence of reality can be universally understood; it is not only mine but can be commonly shared in our *unus mundus*”.

*Era um prego sozinho e indiscutível.  
Podia ser um anúncio de solidão.  
Prego é uma coisa indiscutível.  
Manoel de Barros*

Em 1961, a artista japonesa Yoko Ono dá a seguinte instrução: martelar um prego todas as manhãs em um espelho, vidro, tela, madeira ou metal, amarrando um fio de cabelo caído na mesma manhã em torno do objeto, até cobrir a área do suporte previamente escolhido. O enigmático nome que dá à proposição é *Pintura para martelar um prego*, título que acompanhará outras versões do trabalho até o final da década de 90.

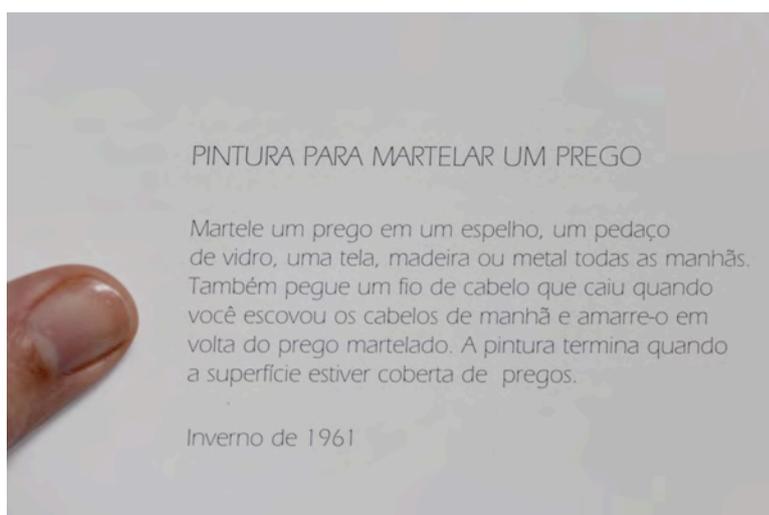


Fig. 19. Yoko Ono, *Pintura para martelar um prego*, 1961.

O prego, esse objeto ínfimo e ordinário, funciona para ser fixado, retido. Ele solicita uma profundidade. O ato de martelar um prego é afirmativo, não se pode hesitar diante dele sob o risco de não efetivar o gesto de retê-lo, a intenção de firmá-lo. Através de uma instrução, Yoko Ono nos convida a golpear diariamente o objeto sobre uma superfície, espécie de registro cotidiano que conserva nele

tanto a concentração que o gesto necessita quanto o fio de cabelo uma vez perdido, agora recuperado e preservado. O prego assume, então, uma dimensão existencial e crítica na medida que opera como um instrumento *de e para* a atenção assim como cria um lugar de visibilidade e memória para aquilo que perdemos muitas vezes sem perceber. O trabalho é um convite à observação meticulosa e precisa do mínimo.

Em *O catador*, Manoel de Barros nos apresenta um homem que recolhe pregos do chão ao longo dos dias. Uma vez abandonados, perdem também a sua função e adquirem assim um certo privilégio que, segundo o poeta, somente as coisas inúteis possuem.

Um homem catava pregos no chão.  
Sempre os encontrava deitados de comprido,  
ou de lado,  
ou de joelhos no chão.  
Nunca de ponta.  
Assim eles não furam mais – o homem pensava.  
Eles não exercem mais a função de pregar.  
São patrimônios inúteis da humanidade.  
Ganharam o privilégio do abandono.  
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar  
pregos enferrujados.  
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.  
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.  
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.  
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.<sup>40</sup>

Poderíamos perceber no gesto do catador alguma semelhança com o ato que a artista propõe: ambos, ao deslocarem a utilidade do objeto atribuem-lhe uma outra

---

<sup>40</sup> BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 381.

qualidade. O prego, agora, adquire uma dimensão poética - assim como o fio de cabelo resgatado.

Há aqui uma ideia de inversão. Primeiro diante da funcionalidade do objeto protagonista da instrução. Quando um objeto é destituído de sua função, o que resta? Que tipo de relação passamos a ter com ele? Um nível mais profundo de consciência e sensibilidade nos é exigido diante da mudança, é preciso inventar outra zona de contato, mudar de posição, sair do habitual. Ao sugerir uma superfície como vidro ou espelho para cravar as peças, Yoko Ono nos perturba. Afinal, quem de nós seria capaz de firmar ao menos um prego em uma superfície tão frágil sem, no entanto, fraturá-la? Nesse caso o que está em jogo? O que é preciso reter? O que é preciso rachar?

“O trabalho de um artista não é destruir, mas mudar o valor das coisas. (...) Para mudar o valor das coisas, você tem que saber sobre a vida e a situação do mundo”, nos diz a própria artista<sup>41</sup>. Atribuir uma outra função ao prego, qualificar um fio de cabelo, elevar o mínimo ao máximo e assim criar novos sentidos para si são estratégias para inverter a ordem das coisas. O que está em jogo já não é “quais são as obras de arte, mas qual é a nossa percepção de algo se o vemos como arte”<sup>42</sup>. Para alterar o significado e a qualidade de algo talvez seja preciso certo afastamento do que já está dado e criar um espaço para (re)descobrir o

---

<sup>41</sup> ONO, Yoko. *Qual a relação entre o mundo e o artista*. In: *Árvores do desejo para o Brasil* (Catálogo de exposição), 1998, p. 205.

<sup>42</sup> DANTO, Arthur C. *O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia*. In: *O que é Fluxus? O que não é! Porquê* (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 31.

óbvio. Assim, quem sabe, seja possível tocar suavemente o relevo das coisas mais simples.

Enquanto nos empenhamos pela verdade, vivemos em um tormento auto-induzido, esperando na vida algo que não seja uma ilusão. Se nós reconhecermos que nada é verdadeiro ou ilusório, nada tem um valor próprio antes de outros valores, e aquilo que existe é apenas uma conveniência em sua proximidade, então poderemos continuar daí para frente a ser otimistas e a sorver a vida como ela nos chega.<sup>43</sup>

A vida chega sempre, diariamente, ao acordar. Justamente por sua evidência, algumas situações tornam-se opacas em seu retorno repetitivo. Foi preciso algumas páginas de agenda, durante o processo do projeto *Hoje é o amanhã de ontem*, para perceber a vigor presente no ato que inaugura, a cada manhã, um novo dia. Ao questionar diferentes pessoas a respeito das ações projetadas para um futuro dia livre e observar a escrita recorrente do verbo “acordar” no topo muitos amanhãs, pude perceber uma vontade comum que, no entanto, raramente desperta a nossa atenção: o primeiro desejo do dia é abrir os olhos e saber-se vivo. É a partir desse momento, e somente dele, que os próximos movimentos terão condições de existir.

---

<sup>43</sup> ONO, Yoko. *Pintura Instrução*. In: Árvores do desejo para o Brasil (Catálogo de exposição), 1998, p. 37.

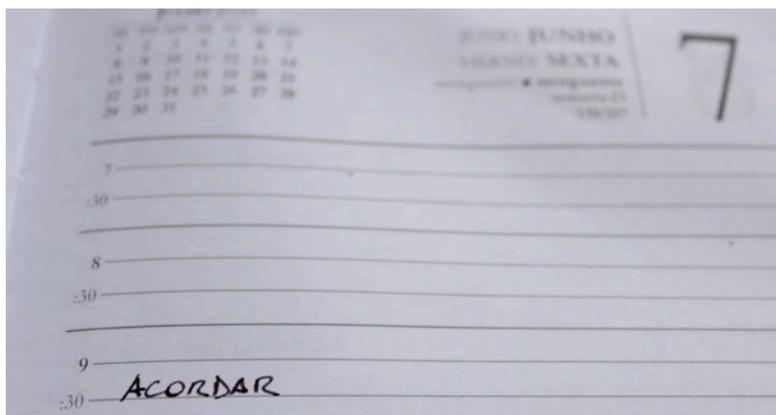


Fig. 20. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 07.06.13), 2013-2014.

Se, por um lado a instrução de escrever um dia imaginado lançou uma luz sobre gestos concretos e imprescindíveis à manutenção da vida, por outro, ela extrapolou a relação com a realidade, já que a proposição buscava estimular não somente sobre um exercício de reflexão, mas também de criação. Assim como não é preciso martelar pregos sobre uma superfície e amarrar fios de cabelo neles para que a instrução de Yoko Ono produza seu efeito, os textos inventados pelos participantes não precisavam ser realizados, nem mesmo realizáveis. Bastava que fossem imaginados. Uma provocação semelhante a de Yoko Ono, que comenta: “meu maior interesse com minhas pinturas com instruções é ‘pintar para construir dentro da sua cabeça’”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> ONO, Yoko. *Para o pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) – uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966*. In: : O que é Fluxus? O que não é! Porquê. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 116.

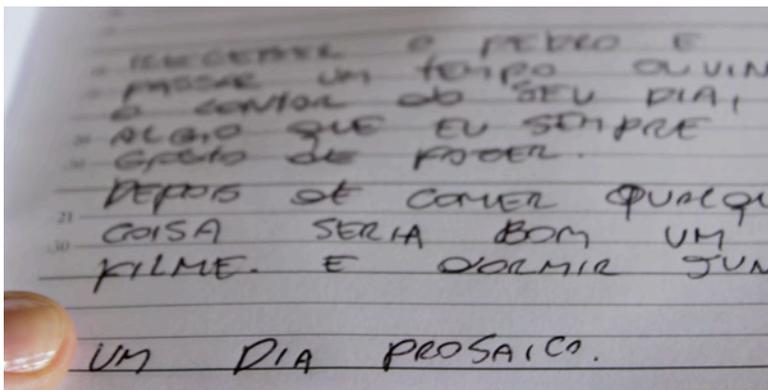


Fig. 21. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 16.08.13), 2013-2014.

Nesse aspecto, emerge uma das motivações do trabalho relacionada ao endereçamento de instruções a pessoas mais ou menos próximas: a possibilidade de estimular reflexões sobre a sua própria vida e fazê-las participar de um processo criativo. Como diz o artista e pesquisador Michel Zóximo, “podemos observar que a palavra *instrução* tem agregada ao seu significado indícios de uma função pedagógica, ao colaborar em um processo educativo”<sup>45</sup>. Essa atribuição é patente nos diversos formatos em que as instruções circulam no cotidiano, através de manuais, livros didáticos, bulas e receitas gastronômicas, por exemplo. Zóximo ainda observa que, enquanto a instrução em outros contextos ou em outras áreas do conhecimento podem conter explicitamente esse caráter de ensino, com recomendações comportamentais mais normativas, no campo da arte ela surge como desvio, operando de forma inversa e assumindo um “caráter subversivo, ambíguo, e até mesmo, vazio de certezas”<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> ZÓZIMO, Michel. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, 2008, p. 31.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 35.

Penso que o aspecto provocativo mais evidente de *Hoje é o amanhã de ontem* trata-se da própria questão colocada, que em muitos casos questiona os movimentos cotidianos repetitivos, alguns já imóveis, desestabilizando a relação mais habitual com o uso do tempo. Outro ponto, não menos inquietante, vem da indicação de que a abordagem, o convite e a orientação se associam a uma proposta artística - algo que, para aqueles que não estão muito familiarizados com procedimentos artísticos contemporâneos, desperta interesse, desconfiança, incerteza, curiosidade, hesitação.

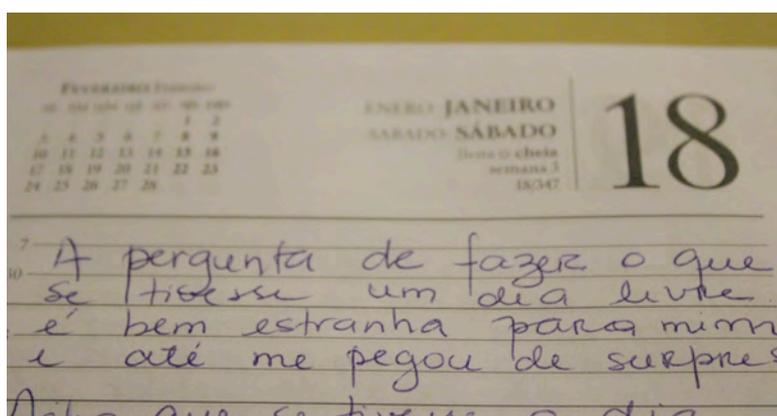


Fig. 22. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 18.01.14), 2013-2014.

Ao longo do período de um ano em que dirigi o mesmo convite a diferentes participantes, percebo que a própria instrução foi se modificando, o que efetuou também transformações no desenvolvimento e na forma do trabalho. Um exemplo disso foi a indicação dada aos participantes no começo do projeto para que escrevessem suas ações no formato de lista, apontando seus horários e durações aproximadas. Somente quando fui surpreendida por um texto em outro estilo compreendi outras possibilidades do projeto. Num primeiro momento levei

um susto, pois a escrita do dia 25 de maio de 2013 era um desvio da ideia inicial, uma subversão da ordem criada por mim. Entretanto, foi algo fundamental para entender que o formato de lista era um tanto controlador, que se tratava de uma projeção do modo com que organizava minha própria agenda e que nem todas as pessoas formatavam as suas dessa maneira. Estava oferecendo uma página em branco para que alguém pudesse escrever o seu dia livre, mas ao mesmo tempo, não estava permitindo uma total autonomia de escrita. A situação me soou contraditória demais e, a partir desse dia, passei a ressaltar a licença a qualquer modo de escrever, ampliando consideravelmente o espaço para a fabulação.

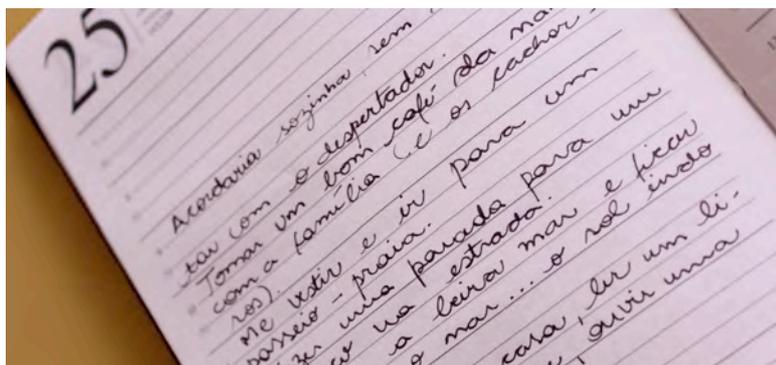


Fig. 23. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 25.05.13), 2013-2014.

Outra mudança significativa foi o abandono da caneta imposta por mim para tal atividade. Assim, além de permitir a escolha do participante em relação à ferramenta de escrita – o que não deixa de ser uma espécie de autoria dentro da proposição –, a presença de diferentes cores, texturas e espessuras tece as páginas de um modo mais orgânico. Afinal, quem utiliza a mesma caneta durante o ano inteiro? De certo modo, essa alteração revelou tanto a dinâmica do cotidiano dentro desse espaço, evidenciando

as diferentes pessoas e ocasiões, quanto a presença do acaso no dia-a-dia que, com sua leveza e fluidez, foi se mostrando rico e potente ao projeto.

Poderia se dizer que as mudanças relatadas acima caracterizam grande parte dos trabalhos que embaralham a noção de autoria e confundem a ideia do trabalho artístico enquanto objeto finalizado. Tanto em relação à instrução de Yoko Ono quanto ao processo aqui apresentado, poderíamos nos perguntar: onde se encontra o trabalho? Seria ele a instrução dada, a imagem mental fabricada ou a efetivação da proposta? Onde começa e onde termina? Quem seria o artista nesse caso: aquele que propõe ou aquele que imagina ou pratica a atividade?

Lygia Clark, em um curto ensaio intitulado *Nós somos os propositores* (1968), revela a operação implicada na arte como proposição, que provoca e convoca o ato e o pensamento mais do que oferece uma obra pronta. Escreve ela:

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido de nossa existência. (...) enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.<sup>47</sup>

Tanto Clark quanto Yoko Ono oferecem algumas pistas de um tipo de trabalho artístico que se baseia em um ato, uma construção compartilhada, em que o artista já não é a figura central da prática criadora, assim como o espectador

---

<sup>47</sup> CLARK, Lygia. *Nós somos os propositores*, 1968. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br>

é convocado a participar e atuar ativamente, ou seja, a obra depende desses dois agentes e só acontece a partir da relação e da comunicação entre eles. É nessa tessitura que o projeto *Hoje é o amanhã de ontem* foi composto, utilizando a instrução como um modo de compartilhar o ato de criação e de propor a fabricação de outros sentidos na vivência cotidiana.

Uma manhã com prego, martelo e fio de cabelo em mãos. Um amanhã livre, imaginado e redigido à mão. Artifícios que instruem e propõem outros sentidos e novos significados para aquilo que está dado, inclusive para os papéis estabelecidos e para as relações construídas em um processo artístico. Como escreve João Cabral de Melo Neto, em *Tecendo a manhã*:

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.<sup>48</sup>

O trabalho de arte vê-se então envolvido em uma trama de manhãs e amanhã, de *eus* e outros galos que, juntos, borram os limites entre o começo e o fim de um processo e atribuem outros valores à arte e fabulam outros horizontes para vida.

---

<sup>48</sup> NETO, João Cabral de Melo. *Tecendo a manhã*. In: *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008, p. 219.

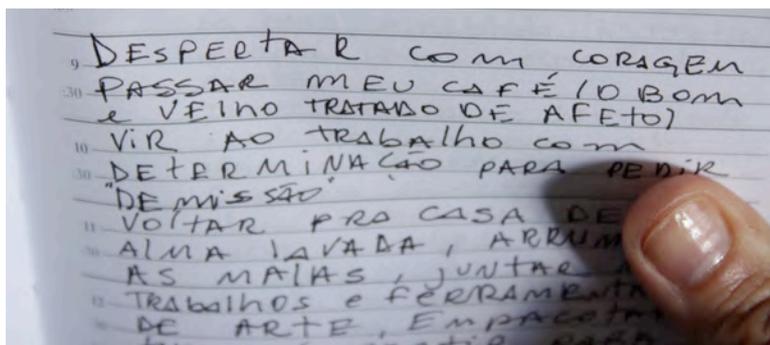


Fig. 24. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 23.07.13), 2013-2014.

### 1. 3 Proposição compartilhada: um lugar entre eu e o outro

Uma agenda é um exercício do tempo. Normalmente utilizada para organizar os horários, determinar tarefas, controlar as atividades e arquivar dados referentes à rotina diária, a princípio, o espaço da agenda nada mais é do que a listagem dos 365 dias que cabem no intervalo de um ano. Durante o período, páginas em branco são gradativamente preenchidas, transformando o objeto numa textura dos acontecimentos cotidianos. A agenda é um modo particular de colocar em prática o calendário, buscando a correspondência entre a contagem convencional dos dias e a sistematização dos movimentos da vida, dos previstos aos mais fortuitos. No calendário, cujos diferentes modelos foram criados a partir da observação e da necessidade de compreensão dos fenômenos naturais, a ordenação e o registro do tempo expressam a vontade humana de se situar no mundo e também de exercer certo domínio sobre ele.

Em relação ao calendário, Elias Canetti comenta que “a contagem do tempo exprime de maneira precisa aquilo que o ser humano mais deseja. O retorno dos dias, cujos nomes conhece, lhe dá *segurança*.” E completa: “Segurança e desejo de uma longa vida encontram-se na contagem do tempo...”<sup>49</sup>. Mas que espécie de segurança é essa sugerida pela contagem do tempo?

Não por acaso o escritor dispõe o anseio por segurança ao lado do desejo por uma vida longa. Ambas se relacionam à única certeza que todos nós, humanos, possuímos desde o nascimento: vamos morrer. Não sabemos como, nem quando, mas em algum momento isso inevitavelmente vai acontecer. A consciência da própria mortalidade é um dos aspectos que fundamentalmente nos diferencia de outras espécies animais, e medir o período específico em que se vive é um efeito dessa percepção da finitude. Conta-se o tempo com o desejo que ele sempre avance um tanto mais. Quem de nós não se sente tranquilizado ao imaginar que depois de hoje haverá um amanhã?

Como observa David Erwing Duncan, o fato de o calendário ir sempre adiante, apontando sempre para o futuro, é que o diferencia de outra espécie de contabilidade do tempo amplamente utilizada e que é proporcionada pelo relógio. Uma distinção formal que manifesta também a divergência no uso cotidiano de cada um dos suportes: enquanto o primeiro é quadrado, o segundo é circular. Como ele comenta:

---

<sup>49</sup> CANETTI, Elias. *Diálogo com o interlocutor cruel*. In: *A consciência das palavras: ensaios*. São Paulo: Schwarcz, 1990, p. 58.

o tempo do relógio corre atrás de si mesmo como Oroborus, os ponteiros ou números piscam voltando ao lugar onde começaram em uma progressão que não tem início nem fim. Ele continuará seu ciclo haja ou não gente por perto para observar os ponteiros ou os números brilhantes. Em contraste, o tempo do calendário é feito de pequenos quadrados que contém tudo o que cabe em um dia, mas não mais. E quando o dia acaba, você não pode mais voltar àquele quadrado. O tempo do calendário tem passado, presente e futuro, terminando finalmente em morte quando os quadrados acabam.<sup>50</sup>

No calendário, os números e nomes dos dias retornam a cada mês, assim como os meses retornam a cada ano, mas nesses os algarismos somente avançam. Assim, embora a repetição dos números e dos nomes criem uma espécie de continuidade familiar, cada mudança de ano evidencia o tempo que não volta. É nesse momento que se festeja o período vindouro e também hora do balanço, de reflexão sobre o ano que passou. Quando progride, é hora de adquirir uma nova agenda. Nela, o espaço será dedicado ao cultivo dos próximos tempos. É onde se tenta estabelecer um tipo de ordem face ao movimento inapreensível da vida.

A agenda é um objeto que precisa do risco para criar vida, do traço, da marca, do rabisco. São essas impressões que constroem as páginas, que preenchem os meses e conectam os dias a alguém específico, a única pessoa que poderia se

---

<sup>50</sup> DUNCAN, David Erwing. *Calendário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 16.

dizer proprietária de tal agenda. Embora cada vez mais os papéis cedam espaço ao formato digital, onde o traço não se apresenta de modo tão evidente, o certo é que não existem duas pessoas com a mesma agenda e podemos dizer que, mesmo digitada em um teclado ou em uma tela de celular, esse tipo de marcação sempre diz respeito a alguém específico, aquele que conhece as peculiaridades associadas a cada uma das notas.

Em outra direção, poder-se-ia ver que em uma agenda há pouco ou nenhum espaço para o risco. O perigo, o incerto, o inseguro... não são agendados. Eles até podem aparecer como notas de alguma aventura ocorrida ou um imprevisto surpreendente, mas não surgem no rol das atividades projetadas. Nela, habitualmente a escrita e seus temas são mais objetivos, não há lugar para grandes divagações no campo do desconhecido.

A escritura como uma espécie de ritual cotidiano e a contagem dos dias são elementos próprios da constituição de uma agenda, seja ela portadora de enunciados mais ou menos objetivos, porém não são exclusivos dessa espécie de dispositivo. Como diz Georges Perec:

existem poucos acontecimentos que não deixam ao menos um vestígio escrito. Quase tudo, em algum momento passa por um pedaço de papel, uma folha de bloco, uma página de agenda, ou não importa que outro suporte ocasional sobre o qual vem se inscrever, numa velocidade variável e segundo técnicas diferentes, de acordo com o lugar, a hora, o humor, um dos mais

diversos elementos que compõe a vida de todo dia.<sup>51</sup>

Muitas vezes esses vestígios escritos passam a ocupar o lugar de testemunhas do vivido. Uma vez arquivados, os documentos muitas vezes são revisados, reordenados, reclassificados e, desse modo, ajudam a construir uma imagem de si para si e também ocasionalmente para os outros. Esse arquivamento da própria vida, segundo Phillipe Artières, tem a função de “responder a uma injunção social”<sup>52</sup>, como um modo de manter a vida bem organizada, tal qual um bloco coerente e controlado. Nesse trabalho de arquivamento uma outra atividade é realizada paralelamente: a edição. Há uma atividade de manipulação dos registros na qual se insere uma certa intenção autobiográfica, onde se conservam algumas coisas e outras são rasuradas.

Para além de um controle pessoal sobre o próprio tempo de vida, os documentos em geral (e não somente as agendas) servem para construir uma identidade reconhecida, sobre a qual poderemos nos inserir em uma sociedade. Para existir, é necessário garantir a certidão de nascimento, apresentar o documento de identidade e, para dar continuidade à existência social, é preciso o boletim escolar, o currículo profissional, assim como o comprovante de residência, o diploma universitário e o passaporte, entre outros. Nesse sentido, é importante

---

<sup>51</sup> PEREC, G. *apud* ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Revista Estudos Históricos, vol. 11, n° 21, 1998.1998, p. 9.

<sup>52</sup> ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Revista Estudos Históricos, vol. 11, n° 21, 1998, p. 10.



acordo de não esconder as próprias fragilidades, na tentativa de primeiro contato, de uma aproximação, para então ser possível superá-las ou se não, ao menos, ajudar a suportá-las.

O diário é um espaço de queda. Elias Canetti atenta justamente para o desmoronamento dos bons momentos como deflagrador para a escrita no diário, já que nos momentos de alegria e tranquilidade não se sente a necessidade de escrever lá. Ao contrário, o que move é a crise, é onde se inicia a conversa consigo mesmo.

Já Maurice Blanchot recorda que, assim como as agendas, o diário vive sob o controle vigilante do calendário. O autor evidencia as diferenças entre a escrita dos diários e das narrativas. Para ele, escrever nesse espaço íntimo é “colocar-se sob a proteção dos dias comuns”<sup>54</sup> e também limitar a escrita à imposição da sinceridade, já que os diários são construídos sob o pacto com a verdade. Esse acordo que assegura a transparência não permite àquele que escreve descer às profundezas e, uma vez que se encontra sempre na superfície, não se consegue ir além daquilo que nos vincula a nós mesmos e aos outros. Já a narrativa estaria no lugar em que o acaso e o encontro com um outro de nós tem espaço.

Blanchot comenta ainda que o diário é um meio contra a solidão e que a sua armadilha reside na tentativa de solidificar a vida, como se ela pudesse se transformar em uma matéria tão compacta a ponto de ser de agarrada. O

---

<sup>54</sup> BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

empreendimento um diário, diz ele, está ligado à crença que podemos e devemos nos conhecer, devemos confessar a nós mesmos aquilo que supomos ser<sup>55</sup>. Como lugar de ruminação e revisão dos atos e pensamentos, o caderno de notas pessoal atua como o parceiro do solitário, livrando-o também do olhar do outro.

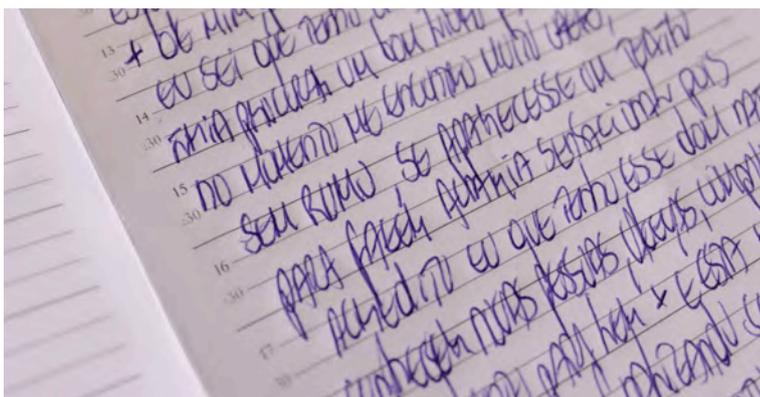


Fig. 26. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 03.10.13), 2013-2014.

Percebe-se então que o exercício de escrita pessoal e íntima assume diferentes lugares e intenções, por vezes paradoxais. Se por um lado podem ser um modo de estabelecer um contato consigo e elaborar a própria narrativa, por outro lado resistem ao embate com o outro, encontro esse que permite o distanciamento e a revisão de convicções próprias, que afeta através da diferença e que lança a outras possibilidades de si. Porém, o que acontece quando um diário íntimo é tornado público ou então quando passa a atuar como espaço compartilhado de escritas pessoais provenientes de diferentes pessoas e contextos? Quando abarca diferentes pontos de vista e posicionamentos diante de uma mesma questão?

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 274.

Como foi dito, as aproximações, divergências e os contágios que ocorrem entre as agendas, diários e outros cadernos pessoais tornam os seus limites e definições muitas vezes imprecisos. Alguns artistas utilizam esses formatos e, assim, evidenciam essa ambiguidade. Como lugares de produção de subjetividade, esses espaços muitas vezes são apropriados enquanto seus usos são corrompidos, como é o caso de agendas e diários constituídos por diversas vozes, por diferentes sujeitos.

Em *Douleur Exquise* (2002), Sophie Calle realiza uma espécie de cruzamento entre a agenda e o diário, no qual chama a atenção a contagem particular de dias baseada em um fato biográfico e a combinação de narrativas da própria artista e de outrem habitando um mesmo espaço. Trata-se de um livro concebido a partir de uma experiência vivenciada por Calle em 1984, quando partiu para o Japão com uma bolsa de estudos de três meses. Ao fim desse período a artista, que iria encontrar seu companheiro na Índia, recebe um telefonema no quarto do hotel onde o aguarda com a notícia de que ele não iria mais ao seu encontro pois havia se apaixonado por outra mulher. Depois, ao voltar a Paris, Sophie Calle relata diariamente, durante 92 dias, a história a amigos e desconhecidos, para em seguida perguntar-lhes: “quando você mais sofreu?”.

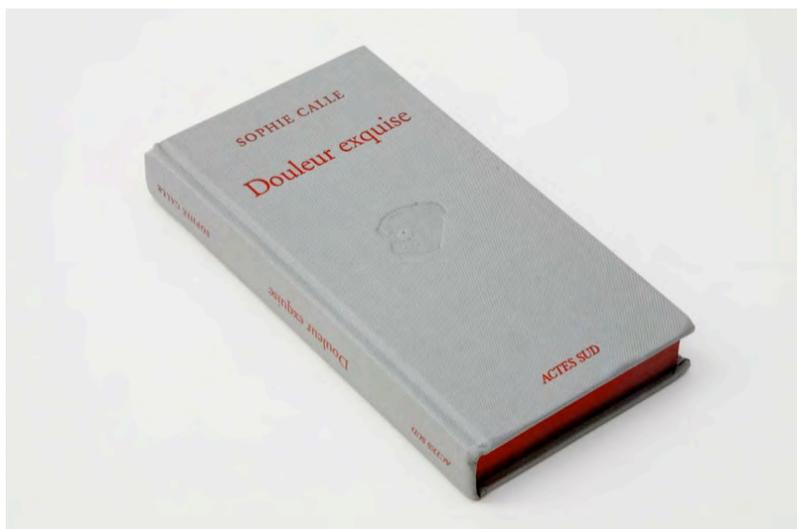


Fig. 27. Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003.

A contagem do tempo para Sophie Calle surge como um modo de levantar de uma queda, de recuperar-se do trauma da perda e da rejeição, contando também com o auxílio de outras pessoas para tal recuperação. Sobre o método do trabalho, a artista escreve:

Esta troca terminará quando eu tiver consumido minha própria história pelo esforço de contá-la. Ou talvez relativizada minha pena face a dos outros. O método foi radical: em três meses estava curada. O exorcismo venceu, no temor de uma recidiva, eu abandonei meu projeto. Para exumá-lo quinze anos mais tarde.<sup>56</sup>

Como a artista comenta, somente alguns anos depois, ela finaliza o livro que reúne documentos fotográficos e textuais da viagem sob o ponto de vista da ruptura amorosa. O livro é dividido em duas partes: na primeira, a

---

<sup>56</sup> CALLE, Sophie. *Douleur Exquise*. Paris: Actes Sud, 2003, p. 203. Tradução livre do original: Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale: en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard.

artista narra em contagem regressiva a sua viagem desde a saída de Paris até o dia em que recebe o telefonema. São 92 imagens acompanhadas, às vezes, por pequenos textos, provérbios ou trechos de cartas trocadas com seu amante.

Na página central, vê-se a fotografia do telefone vermelho sobre a cama no quarto de hotel, objeto que marca o rompimento, que imprime a dor que o acompanha e vincula essa sensação à experiência da própria artista. A segunda parte do livro é marcada pela contagem progressiva do mesmo número de dias, em que a imagem do telefone é repetida diariamente sobre a narrativa de Calle, que a cada página expõe novamente a história. A cada dia, uma forma diferente de narrar o mesmo acontecimento. Na página ao lado, a narrativa de alguém que, sob anonimato, compartilha seu maior sofrimento com a artista e, conseqüentemente, conosco. Acima desse relato anônimo, uma imagem sempre inédita. Aos poucos, vemos que o texto de Sophie Calle sobre sua história vai tornando-se mais curto e as letras brancas sobre o papel preto vão diluindo-se no escuro, até desaparecerem por completo ao final do livro, enquanto a imagem do telefone permanece intacta.

Tania Rivera observa que o trabalho de Sophie Calle exhibe “de forma inequívoca algo que é central à arte, mas muitas vezes se apresenta de forma dissimulada: sua potência de convocação do sujeito”<sup>57</sup>. No caso de *Douleur Exquise* a convocação é feita a partir da dor da artista que, ao

---

<sup>57</sup> RIVERA, Tania. *O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea*. In: *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 1, 2007, p. 15.

partilhá-la com outro e receber desse a sua própria narrativa, cria um circuito que é artístico e terapêutico.



Fig. 28. Sophie Calle, *Douleur Exquise*, Actes Sud, 2003.

Rivera aponta que nesse encontro entre arte e psicanálise, o que move são os *efeitos de sujeito*. Conforme a psicanalista, o efeito de sujeito não significa necessariamente a presença do artista em uma obra e, por mais autobiográfica que seja, ela “se distancia do eu que a anuncia em prol de uma universalidade”<sup>58</sup>. Sophie Calle, ao convocar o outro a tecer o relato de uma experiência íntima a partir de sua aventura, nos lança à nossa própria, fazendo com que refaçamos a nossa relação com a própria dor. E, além disso, consegue tanto realizar a reunião de diferentes impressões e interpretações acerca de uma sensação que é comum a todos como apontar para as singularidades da vivência de cada um.

O trabalho que se realiza através de um pacto intersubjetivo, em que, num primeiro momento há uma provocação, para depois ocorrer uma reunião de diferentes

<sup>58</sup> Ibidem, p. 16.

sentidos sobre um mesmo estímulo. Desse modo, além de compartilhar um processo com seus colaboradores, Sophie Calle deflagra um processo de deslocamento e rearticulação que ocorre simultaneamente em ambos os lados envolvidos:

De modo que não se trata mais de tomar o artista em oposição complementar ao espectador, mas de conceber o *sujeito* como algo que se produz fugidamente entre os dois, graças a um certo arranjo situacional que é sempre um arranjo simbólico. Seja ele um dispositivo, uma ação, um conceito ou certa presença de um corpo, um objeto ou um lugar, ele deve estar em medida de convocar o sujeito e reconfigurar suas relações ao objeto.<sup>59</sup>

De modo semelhante ao de Sophie Calle, no projeto *Hoje é o amanhã de ontem*, percebo que o ato de questionar outras pessoas acerca do dia livre era um modo de provocar a reflexão também em mim, diariamente. Ao invés de narrar, como fez Calle, toda a ação de abordar, explicar, provocar, perguntar, convidar, aguardar, observar, ler e pensar era uma forma simbólica de elaborar a relação com o tempo, colocando-me quase sempre para além de mim mesma. Cada dia, ao tocar o outro e ser sensibilizada por ele, sentia como se me perdesse um pouco de mim, fazendo com que momentaneamente me colocasse em seu lugar na tentativa de compreender suas escolhas, de meditar suas reflexões e de participar de suas criações.

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 19.

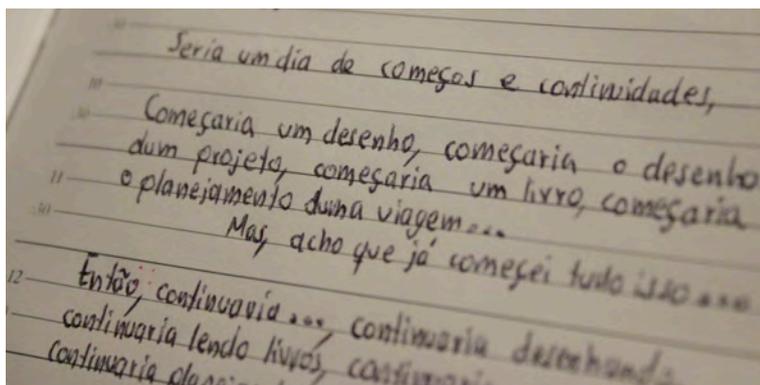


Fig. 29. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 03.09.13), 2013-2014.

Nesse sentido, aproximo as agendas às escritas de si, tais como propostas por Michel Foucault, que analisa essas práticas num contexto anterior, onde elas estavam ligadas a outros valores que não somente confessionais, espirituais ou transcendentais. De modo retrospectivo, ele aponta que a escrita insere-se dentro de um programa de exercícios cuja finalidade é um adestramento de si para que se possa aprender a arte de viver. Foucault identifica dois modos distintos com que os antigos gregos utilizavam a escrita em sua ascese: os *hypomnemata* e a correspondência. Sobre o primeiro tipo Foucault diz:

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro

acumulado, à releitura e à meditação ulterior.<sup>60</sup>

Associados à meditação, os *hypomnemata* eram cadernos que deveriam estar disponíveis para a consulta, constituíam uma espécie de ferramenta de subjetivação e de recurso para as ações. Diferentemente dos diários ou outros relatos de experiências íntimas, eles não tem por finalidade a confissão e purificação, pelo contrário, visam reunir o que se pode ouvir e ler, mas com o objetivo de constituição de si<sup>61</sup>. O que diferencia essa escrita das escritas confessionais encontradas no período posterior e ligadas ao pensamento cristão, punitivo e purificador, em diante é que, enquanto o primeiro busca desenvolver uma ética do cuidado de si, o outro trabalha sobre uma moral religiosa que visa expurgar o mal através de uma escrita espiritual e redentora.

Essa ética do cuidado de si tinha por objetivo uma relação consigo mesmo mais ajustada e íntegra. Para tal prática, que exigia obstinação e regramento, sabia-se necessário recorrer aos outros já que se sabia impossível encontrar sozinho os caminhos para uma conduta adequada. Através da leitura e escuta, o outro surge como exemplo, como modelo que auxilia nessa prática. A escrita corre paralelo a esse processo, como modo de colecionar elementos diferentes que serão posteriormente singularizados através de seus usos por aquele que os recolhe. Uma espécie de digestão fundamental que constitui o próprio processo de subjetivação. É um modo de construir a própria

---

<sup>60</sup> FOUCAULT. Michel. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992, p. 134.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 137.

identidade mediante a coleção de coisas já ditas, mas que foram assimiladas.

Nesse sentido, percebo uma aproximação entre a função dos *hypomnemata* e das agendas referentes ao o projeto desenvolvido, já que o recolhimento de diferentes percepções e posturas oferecia a cada dia um novo modelo de ação, com informações e recursos inéditos, assim como diferentes composições entre elementos cotidianos semelhantes. À medida que a agenda foi sendo completada, era possível não somente deparar-me com um conteúdo sempre único, mas também retornar às escritas anteriores, selecionar as formas que desejava absorver e desconsiderar aquelas que não queria incorporar.

Também percebo essa intenção por trás do livro de Sophie Calle. Embora o trabalho não se limite à função de auxiliar nos procedimentos de constituição e cuidado de si, para mim é evidente que ele ocupa também esse lugar. Ao recusar o caráter único absoluto de nossas próprias interpretações é possível se abrir e apreender outros aspectos de uma situação, ampliando a visão que temos sobre uma questão e até transformando a relação que estabelecemos com ela. Assim, o atividade de escuta do outro torna-se um exercício de desenvolvimento pessoal.

Próximas aos *hypomnemata*, as correspondências também criam um espaço para uma tarefa pessoal, pois mesmo endereçada a outro, é possível ler o que se escreve na medida em que se vai escrevendo. A carta afeta aquele que

a recebe mas também aquele que a escreve<sup>62</sup> ou seja, é um movimento de mão dupla, já que há uma troca efetiva entre o destinatário e o remetente. Foucault atenta para a diferença entre os dois modos de escrita, já que na correspondência aquele que escreve se mostra, se manifesta, se faz visível ao modo de uma abertura ao outro. É na missiva que Foucault visualiza o início do desenvolvimento histórico da narrativa de si, que muitas vezes assume o lugar de uma “narrativa da relação a si”, que se caracterizaria por impressões da alma e do corpo mais que ações, os laços, assim como a relação com os dias. Como Foucault comenta,

é possível avaliar o quanto este procedimento da narrativa de si na quotidianidade da vida, com uma meticolosíssima atenção àquilo que se passa no corpo e na alma, é diferente tanto da correspondência ciceroniana como da prática dos *hypomnemata*, recolha de coisas lidas e ouvidas, e suporte dos exercícios de pensamento. Num caso – o dos *hypomnemata* – tratava-se de se constituir a si próprio como sujeito de acção racional pela apropriação, a unificação e a subjectivação de um “já dito” fragmentário e escolhido; no caso da notação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles. No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as acções quotidianas às regras de uma técnica de vida.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 160.

Acreditando nesse caráter de correspondência, a proposição buscava também contemplar o outro, viabilizando um espaço no interior do cotidiano para tal exercício. Desejava com isso que o ato de escrita promovesse um momento de sensibilidade e manifestação do que se passa sutilmente com o corpo, com os pensamentos e os desejos de cada um. Ao mesmo tempo em que o convite era dirigido ao outro, aquilo que ele escrevia era endereçado a mim. Isso é patente em algumas páginas em que meu nome surge como interlocutora direta, mas também foi percebido através de diálogos posteriores em que alguns participantes declararam seu cuidado para fazer convergir na página as suas aspirações às minhas. Assim, muitas vezes aquilo que era imaginado, relatado, descrito ou apontado não surgia tanto como uma narrativa de si, mas uma narrativa em relação a si e em relação ao outro.

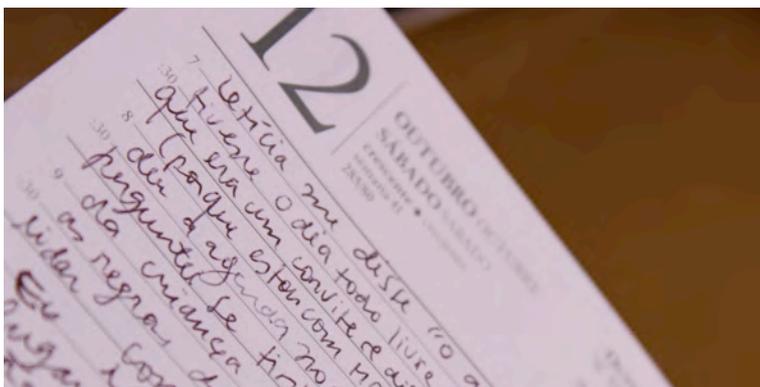


Fig. 30. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 12.10.13), 2013-2014.

Algo bastante curioso foram as diferentes reações diante da proposta. Enquanto para algumas pessoas era muito fácil preencher a página em branco, outras tinham dificuldade. Comentários como “tenho uma letra horrível”, “não sei

escrever” , ou “não consigo pensar em nada” eram muito comuns. No entanto, para muitas pessoas isso não foi um empecilho à participação. Um dos relatos mais impressionantes que recebi em relação à proposta foi: “há muito tempo não escrevia à mão, nem me lembrava mais da minha letra”. Foi nesse instante que me dei conta também do potencial da proposição enquanto um exercício onde o próprio corpo está implicado. A escrita de um modo que atualmente já está em vias de desaparecimento para alguns.

De fato, chama a atenção atualmente a relação que estabelecemos com o próprio corpo. Possuímos cada vez mais aparatos tecnológicos que mediam nossos gestos, facilitando e acelerando os movimentos corporais, mas eles também geram um gradual afastamento em relação ao corpo. Impressiona a capacidade que temos de incorporar as tecnologias e como elas formatam nossos hábitos, comportamentos e também moldam o nosso corpo.

Quando escrevemos à mão sinto que se pensa diferente, numa outra velocidade, numa outra intensidade. Há o papel, a sua textura, a cor, se há linhas ou não; a caneta, com sua tinta, seu peso, a força da mão implicada, a posição do corpo que se projeta sobre a página, o som da ponta deslizando sobre a superfície e aos poucos depositando as ideias com tinta, criando formas sempre diferentes de uma letra que em conjunto apresenta certa coerência. Cada letra carrega a sua assinatura. Recordo de uma participante, a única que, por engano, participou duas vezes do projeto em ocasiões diversas e que comentou

que poderia reconhecer o dia que havia escrito anteriormente pois saberia através de sua própria letra. Assim, o trabalho também relativiza a noção de anonimato, na medida em que, mesmo sem um nome próprio, cada página possui uma assinatura, uma marca.

Tal como um *aqui* que assinala um deslocamento e uma ativação, cada página escrita corresponde a um contato estabelecido concretamente e dá corpo a uma troca efetuada diariamente durante um ano em meio ao cotidiano. O conjunto pontua encontros realizados e caminhos percorridos, mas também constitui um lugar em que uma outra escrita para si torna-se possível. E quem sabe, para o outro também.

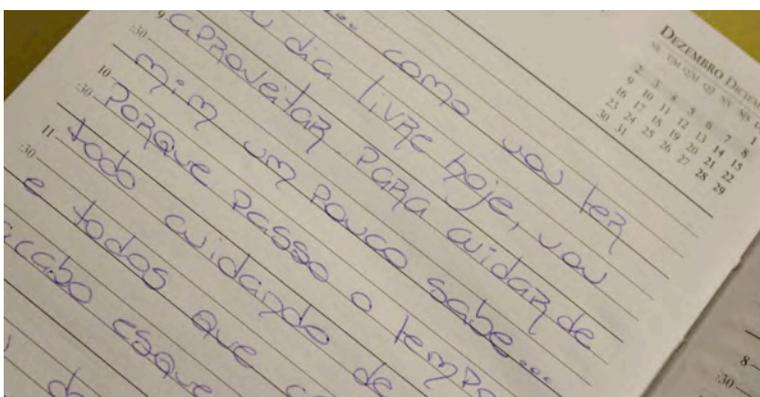


Fig. 31. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 03.12.13), 2013-2014.

•

2

## O PROJETO ENQUANTO CAMINHO

Do método ao meio

*Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer essa viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos.*

*Federico Fellini*

Um projétil é lançado. Uma vez recebido o impulso, ele passa a se movimentar por conta própria no espaço. Embora o arremesso possa ter em vista um alvo, não há certezas sobre o percurso exato realizado pelo corpo; ao longo da trajetória podem ocorrer desvios que o fazem encontrar, quem sabe, um destino inesperado.

Aqui o projétil pode ser uma ideia, um problema, um desejo. Pode ser os três juntos e, nesse caso, há um projeto. Um projeto sempre nasce, me parece, ao menos da união entre dois desses termos. É a partir deles que se cria um plano de atuação. Esse plano é definidor das ações que sustentam o movimento de investigar, problematizar e criar.

Aqui a opção pelo termo projeto surge de uma hipótese: a de que a palavra processo talvez não dê conta das diferentes ações realizadas durante o desenvolvimento de alguns trabalhos que extrapolam a idealização e realização de um único objeto e se inserem em um campo mais

abrangente de pesquisa e atuação. A relação com os projetos de Hélio Oiticica se faz evidente. Como diz David Sperling, o termo “projeto” conferido por Oiticica para alguns de seus trabalhos questiona qualquer definição artística que possa vir a rotulá-lo:

Ao largo de categorizações normatizadoras (inclusive da relação público-obra), apresenta-se como algo “a ser concretizado” para além do ato de projetar. Mais ainda, refere-se ao ato de projetar(-se) como o lançar-se em proposições futuras, “experimentalizar o experimental”.<sup>64</sup>

Pensar o projeto é refletir justamente sobre essa distância *entre* a projeção e a efetuação de algo em um movimento de assimilações, resistências e percepções das experiências que cabem no meio das duas. Um modo de produzir que incorpora e joga com elementos e situações exteriores, trabalha no limite entre o controle e o descontrole dos acontecimentos, que busca experimentar as possibilidades que se abrem. Na distância que separa o lançamento e o pouso de uma ideia, diferentes rotas são percorridas, o acaso é incorporado e os pontos de chegada são experimentos, muitas vezes transitórios e abertos a novas formulações.

## 2.1 Uma rota aberta

---

<sup>64</sup> SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark*. In: Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica - Edição especial da Revista do Fórum Permanente, 2006.

Disponível em:

[http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea\\_ho/ho\\_sperling](http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling)

Há algum tempo cresce meu interesse em percursos abertos de criação, que se desenvolvem através de diversas operações e necessitam de um longo período para que se ensaie algum pouso. O estado de indefinição ao lado da multiplicidade de caminhos que se abrem solicitam uma percepção aguçada, uma intuição sensível aos inesperados e às mudanças de direção. Exigem uma postura afirmativa diante dos acontecimentos não programados, uma disponibilidade para aprender com eles e também para criar a partir deles. Nesse movimento, interessa-me testar meus próprios limites e desvendar o modo com que me relaciono com as oportunidades e as impossibilidades que se apresentam. Investigar o uso que faço das coisas que acontecem. A ideia de projeto se estende a uma participação coletiva, onde o trabalho se constrói a partir de diferentes agentes e segue orientações à medida em que estabelecem as relações e comunicações.

No livro *Gesto inacabado* (2009), Cecília Almeida Salles observa a arte a partir do movimento criador e coloca em xeque o conceito de obra finalizada e definitiva. Provoca, desse modo, uma reflexão em torno da realidade movente e transitória dos processos de criação e assinala a coexistência de diversas obras possíveis durante um caminho cuja delimitação é sempre imprecisa:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão

foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão.<sup>65</sup>

Salles expõe a complexidade da criação artística nas quais as diversas manobras realizadas criam zonas incertas entre a antecipação e a realização de algo. Assim, abre a possibilidade de pensar em cada trabalho como desdobramento de um processo sempre incompleto, parte de um projeto mais amplo e, provavelmente, inacabado. Há um termo muito comum utilizado quando se pensa em um projeto e que associa à ideia de desdobramento: a noção de *etapa*. Ela carrega consigo ao menos dois sentidos que me interessam: por um lado a concepção de percurso e avanço, ou seja, de movimento; mas também a ideia de distância entre uma parada e outra, ou seja, pausa, interrupção momentânea. A etapa e, conseqüentemente, o projeto trabalham em uma relação permanente entre inércia e ação, percepção e movimento, passado e futuro. Posições opostas que, em constante oscilação, passam a indicar e conduzir os movimentos seguintes.

Cada etapa poderia então ser vista tanto como uma espécie de rota mais ou menos vaga que direciona as próximas ações dentro de um mesmo processo, como também a efetivação de um trabalho artístico que, no entanto, ancora-se em um projeto poético mais amplo. Em ambos se percebe que a prática é comprometida com princípios que regem as escolhas de cada artista: são os valores, as crenças, as relações que mantém com os acontecimentos e

---

<sup>65</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009, p. 29.

que torna cada projeto algo “pessoal, singular e único”<sup>66</sup>. Ou seja, compromissos éticos e estéticos caminham juntos no percurso, um produz o outro e é nessa relação que o artista conduz suas ações e pensamentos. Desse modo, o projeto passa de um programa elaborado que contempla uma ideia para ser uma série de condutas que atravessam grande parte da produção artística e existencial. Cecília Almeida Salles expõe o seguinte:

Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.<sup>67</sup>

Nessa direção, poderia dizer que cada trabalho é um *aqui* que assinala um ponto de uma trajetória que, no entanto, prossegue por vezes sem ter em vista um fim específico, um lugar de chegada. E, como uma voz inominável, diz em intervalos: “Isto dito, continuo, é preciso”<sup>68</sup>.

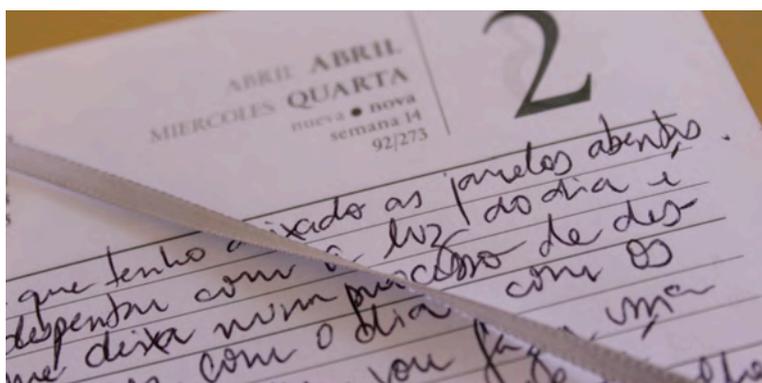


Fig. 32. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 02.04.14), 2013-2014

<sup>66</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>68</sup> BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p. 33.

O desejo de ir adiante é o motor da prática que se desenvolve sob essa perspectiva. Mas, ao contrário de um encadeamento ansioso, está implícita nessa continuidade a vontade da experimentação do tempo como devir. Com isso é possível tecer algumas associações com o conceito de duração, como proposto por Henri Bergson, que o difere do tempo em sentido generalizado. Conforme Bergson, o presente é “o próprio tempo do decorrer”. Ou seja, não se trata de um instante preciso, mas sim de uma duração que se situa aquém e além do instante como ponto matemático e ideal:

Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde, portanto, se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente estará além e aquém ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e meu futuro. (...) É preciso, portanto, que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato.<sup>69</sup>

Assim, compreendo que o sistema sensório-motor ativado na experiência do tempo presente é necessário para as maturações e decisões tomadas durante o desenvolvimento do processo. Como esclarece Maria Rita Khel, a duração

---

<sup>69</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 161.

pensada por Henri Bergson possui “a função de conservação do passado no presente necessária a cada tomada de decisões que a vida impõe aos homens”.<sup>70</sup> E é justamente essa tentativa de se apreensão do presente através de percepções e ações que estimula a escolha por caminhos cada vez mais abertos de produção, o que modifica, aos poucos, o entendimento sobre a localização exata de um trabalho para enfim passar a apreendê-lo enquanto projeto, com processos que se infiltram, se desdobram, continuam uns nos outros, permitindo certo grau de atualização e de revisão que apontam para outras ações.

As etapas, nesse sentido, se apresentam enquanto tempos distendidos nas quais um corpo experimenta sensações para, em seguida, executar movimentos. Acredito que é a partir daí que os caminhos vão sendo escolhidos, assim como algumas possibilidades de suporte vão despontando no horizonte e algumas escolhas se efetuem.

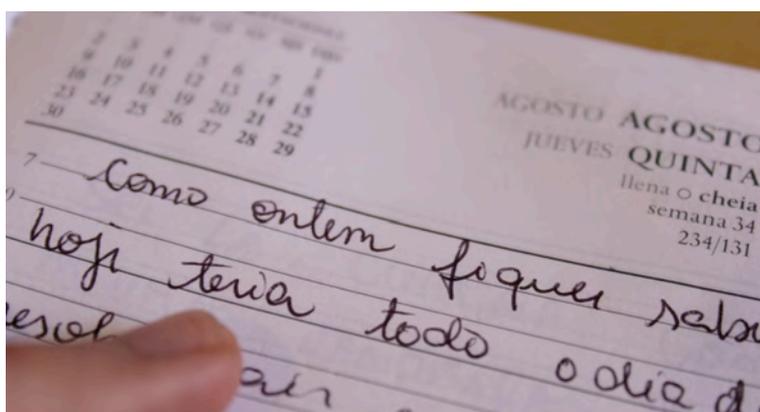


Fig. 33. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 22.08.13), 2013-2014

<sup>70</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 141.

Durante o que considero a primeira etapa do projeto *Hoje é o amanhã de ontem*, como já foi dito anteriormente, estabeleci que dirigiria a proposição a uma pessoa diariamente por um ano. Para mim, essa fase consistia unicamente enquanto proposição, no ato de sua realização. Porém uma questão me acompanhava diariamente: que forma dar a esse projeto? Haveria a possibilidade de compartilhar o material recolhido durante a proposição e ao mesmo tempo mantê-la ativa?

A certa altura do desenvolvimento observei que não havia registros da ação, nenhuma fotografia ou vídeo que comprovasse ou que formalizasse o ato da escrita dos participantes ou o movimento de aproximação e contato entre eu e eles. De fato, esses registros não me interessavam enquanto imagem. Por outro lado, o fato de não possuir nenhuma imagem fez emergir o potencial narrativo do projeto: quando descrito por mim, o trabalho produzia efeitos e reações naqueles que escutavam. Poderia um projeto de artes visuais ser uma narrativa transmitida verbalmente?

Essa característica revelou-se coerente com a própria estrutura conceitual do projeto na medida em que, desde o início preocupava-se mais com os comportamentos provocados do que com a manufatura de um objeto artístico propriamente dito. Desse modo, percebo uma aproximação com as considerações de Cildo Meireles a respeito do trabalho que se sustenta na oralidade:

Contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o

trabalho sobre a *oralidade*. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser “contado”, sem grande perda de substância.<sup>71</sup>

Se o vigor do trabalho reside em grande parte na questão provocada pela pergunta colocada e pela parcela de imaginação que ela produz – aspectos que a narrativa também proporciona –, no entanto o simples relato não dá conta do conteúdo presente em cada agenda. No primeiro momento do projeto a proposição ocupava um espaço privilegiado, porém, com o decorrer do tempo, as páginas preenchidas tornaram-se tão importantes quanto o questionamento do qual derivavam. Assim, por mais que a oralidade apontasse para a dinâmica do próprio método e refletisse o modo como o projeto foi constituído – já que esteve desde o princípio estruturado pela troca verbal, através do diálogo e da escrita –, a exposição oral não parecia capaz de abranger todo o percurso.

Ainda nesse estágio, à medida em que passei a convidar cada vez mais pessoas desconhecidas, incorporei na proposição a solicitação para que preenchessem a agenda telefônica localizada nas páginas finais do caderno caso desejassem ser atualizadas a respeito do encaminhamento do projeto. Esse movimento deu-se a partir da percepção de que muitos dos participantes, embora soubessem que se tratava de uma proposta artística e que o material seria exposto em algum momento, independente de sua forma,

---

<sup>71</sup> SCOVINO, Felipe. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 29.

provavelmente não teriam acesso a ele. Além disso, a curiosidade despertada sobre do que as outras pessoas haviam escrito me fez perceber a força que residia no confronto das diferentes posições e interpretações por parte daqueles que já haviam enfrentado individualmente a questão.

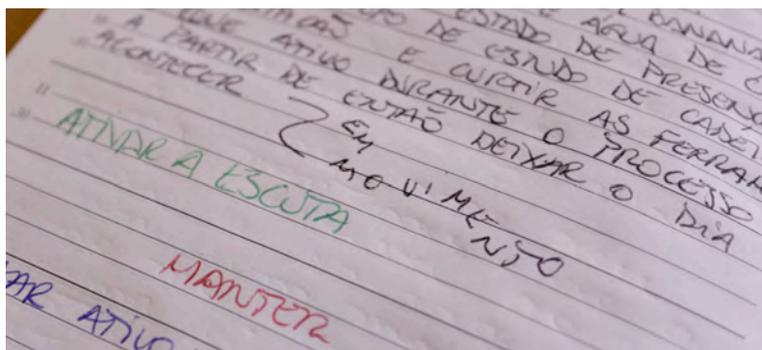


Fig. 34. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 05.12.13), 2013-2014.

Em um projeto que se propõe a um caminho aberto é preciso observar as pistas que o próprio desenvolvimento do trabalho fornece. Tal qual em um procedimento cartográfico, em que o desenho “acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem”<sup>72</sup>, o processo de criação vai sofrendo variações durante a procura dos meios que melhor podem lhe dar forma. Nesse interim, a menor faísca podem produzir um lampejo e, assim, alterar a rota ou oferecer um pouso momentâneo.

Um desses pousos se deu através de uma experiência gráfica, em que reproduzi a página da agenda, esvaziando-a, no entanto, de qualquer referência a uma data ou hora

<sup>72</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007, p. 23.

originalmente presente nas folhas de papel originais. *Página 00* é ainda um esboço para um trabalho impresso que diz respeito tanto aos dias em que recebi como resposta uma página em branco como aos dias em que, por diferentes motivos, não consegui realizar a proposta.



Fig. 35. Leticia Bertagna. *Página 00*, 2014.

*Página 00* é um vazio que se fez desvio. Foi a partir dela que notei a vontade de que o trabalho fizesse uma espécie de volta na contagem que estava sendo estabelecida, que voltando de algum modo ao início, fizesse com que o

processo continuasse aberto mesmo depois de um ano, após o término do que entendia como a primeira etapa. O zero como o vazio, é uma condição de preenchimento, a premissa para que a sucessão de números se constitua<sup>73</sup>.

Antoni Muntadas assume o projeto como método de trabalho e como forma, sobre a qual articula a sua produção. Em entrevista a Adolfo Montejo Navas, o artista catalão traz à tona outros aspectos em relação ao método de trabalho, além de evidenciar algumas características já citadas anteriormente:

Das palavras “obra” e principalmente “peças”, mantenho distância, prefiro usar a palavra projeto. De certo modo, a forma de trabalhar em um projeto pode vir do campo da arquitetura, em que se podem ver mais claramente as etapas, ou do cinema, pois parte-se de uma ideia e daí já se desenvolve um processo, que muitas vezes é longo – no meu caso –, até que se realiza um trabalho. O que acontece é que esses projetos deixam, muitas vezes, situações abertas, em que há continuidade, revisão ou reedição. Tem algo de trabalho não fechado, o que, em cada sujeito de análise, em cada projeto, existam características especiais definidas no próprio projeto. Eu nunca começo um projeto com o meio definido. A definição acontece durante o próprio processo de busca, de pesquisa, que leva a determinação do meio, isto é, se vai ser uma série fotográfica, um vídeo, uma instalação, ou se vai ser um programa para televisão ou para internet, um livro ou uma publicação. Então, para mim, projeto e processo de trabalho caminham juntos, e há um tempo de desenvolvimento orgânico. Eu acho que

---

<sup>73</sup> CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008, p. 84.

os projetos sempre começam por curiosidade e por querer saber mais sobre algo. No momento em que você dedica um tempo para ler, ver, explorar, pensar sobre algo, existe a possibilidade de que você chegue a entender melhor as coisas.<sup>74</sup>

Muntadas chama a atenção para outros aspectos da ideia de projeto desenvolvido no âmbito artístico: o desejo de conhecer mais profundamente sobre algum assunto surge como impulso, assim como a própria pesquisa e consequente exploração fornece pistas e determina a execução do trabalho, o meio e a linguagem que será utilizada para dar forma.

*On subjectivity* (1978) é um exemplo de projeto executado por Muntadas. Entre junho de 1977 e junho de 1978, o artista enviou uma série de 50 fotografias para 250 pessoas “envolvidas no mundo das imagens”. Junto a uma carta, ele solicitava à sua rede seus colaboradores que fizessem uma legenda interpretando cada uma das imagens retiradas do livro *The best of Life*, que reunia as melhores fotografias publicadas originalmente na consagrada revista norte-americana *Life*. Uma vez sem comentários, cabia ao participante enfrentar a provocação e elaborar a narrativa que a imagem lhe suscitava. Para Muntadas, o trabalho estaria completo quando os colaboradores recebessem a publicação com todas as legendas, onde poderiam contrapor suas interpretações com as demais.

---

<sup>74</sup> MUNTADAS, Antoni. *Outra margem*. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro: Revista Dasartes, ano 1, n. 5, ago/set 2009, p. 66.

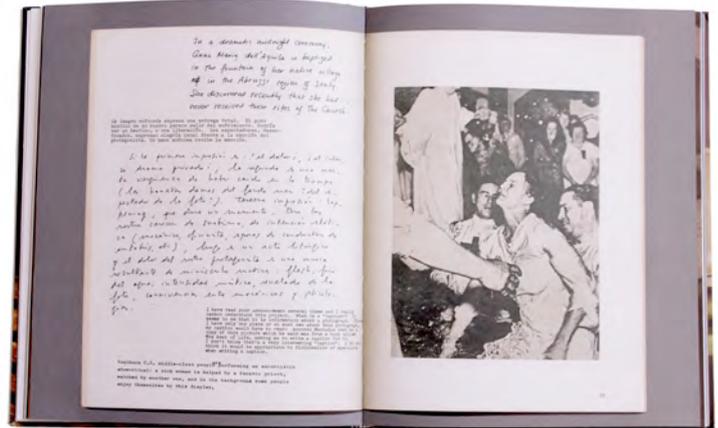


Fig. 36. Antoni Muntadas. *On subjectivity*, publicação, 1978. Fotografia realizada a partir do catálogo de exposição MUNTADAS – Informação >> Espaço >> Controle.

Segundo o artista, “toda imagem tem uma leitura diferente para cada pessoa; e toda imagem possui um número infinito de interpretações. Cada significado atribuído a uma imagem é o resultado de um conjunto de influências, conhecimentos e personalidade de cada indivíduo”<sup>75</sup>. Ao utilizar imagens associadas ao avanço dos meios de comunicação, vinculadas a uma linguagem jornalística que pressupõe certo teor de informação e verdade, e propor novas leituras a elas, que passa pela subjetividade de cada participante, Muntadas provoca uma discussão entre objetividade e subjetividade. “Subjetividade crítica” é como o artista nomeia o “compromisso de cada indivíduo fazer uma leitura da informação, até a compreensão de uma ideia de objetividade a partir da busca de diferentes pontos de vista.”<sup>76</sup>

<sup>75</sup> MUNTADAS, Antoni. In: MUNTADAS – Informação >> Espaço >> Controle (Catálogo de exposição). Estação Pinacoteca, São Paulo, 2011, p. 61.

<sup>76</sup> ROCA, José; MARTIN, Alejandro. In: MUNTADAS – Informação >> Espaço >> Controle (Catálogo de exposição). Estação Pinacoteca, São Paulo, 2011, p. 15.

*On subjectivity* se apresenta enquanto publicação e também como instalação. Embora assuma diferentes configurações e em cada uma delas proponha uma situação diversa de exibição e fruição, em ambos os casos o projeto sugere continuidade e abertura a novas formulações à medida que solicita sempre novas interpretações às imagens e às legendas, estabelecendo assim uma “rede de relações inesgotáveis”<sup>77</sup>.



Fig. 37. Antoni Muntadas. *On subjectivity*, instalação, 1978.

De acordo com Umberto Eco, poderia se dizer que qualquer obra exige uma resposta “livre e inventiva”<sup>78</sup> por parte do intérprete, pois sempre há algum tipo de interpretação no ato de recepção, mesmo nas obras ditas acabadas. No entanto, o autor ressalta que na contemporaneidade o artista passa a ter maior consciência disso e ao invés de se sujeitar à abertura que é inerente ao trabalho artístico, passa a construir seu projeto de modo a provocar a maior abertura possível de sentidos e

<sup>77</sup> ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 41.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 41.

interpretações. É o caso de Antoni Muntadas e diversos outros artistas, como Paulo Bruscky e Cildo Meireles para citar alguns exemplos, que vêm potencializando a operação de leitura no contexto da arte contemporânea por meio de seus projetos.

A respeito do regime de legibilidade nas artes visuais, Maria Ivone dos Santos faz importantes reflexões, traçando também um interessante percurso histórico de práticas que vem sendo desenhadas desde as ações conceitualistas. Através das observações de Michael Foray, a pesquisadora comenta que, com o intuito de romper com a noção de objeto e com a primazia da pintura e escultura no campo das artes plásticas, a linguagem e o texto foram incorporados à prática do artista visual<sup>79</sup>. Com tendência a um tipo de invisibilidade, contestam também o primado do visível na arte<sup>80</sup> e, desse modo, o espectador agora leitor, passa a ser um “ativador de presenças e ausências”<sup>81</sup>. Cabe lembrar que essa situação já estava sendo colocada por Marcel Duchamp no texto *O ato criador* (1957)<sup>82</sup>, no qual salienta o papel do público no ato de decifrar e interpretar uma obra de arte, contribuindo na criação da mesma.

---

<sup>79</sup> SANTOS, Maria Ivone. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. In: Revista Palíndromo, n° 2, ago/nov 2009, p. 127.

<sup>80</sup> FORAY apud ZÓZIMO, Michel. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, 2008, p. 152.

<sup>81</sup> SANTOS, Maria Ivone. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. In: Revista Palíndromo, n° 2, ago/nov 2009, p. 128.

<sup>82</sup> DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.517-519.

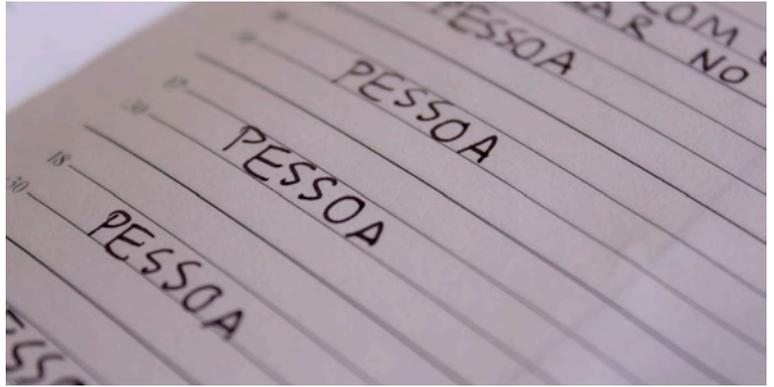


Fig. 38. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 11.06.13), 2013-2014.

Maria Ivone dos Santos ressalta a abertura que existe na prática da leitura, já que tal prática não assegura o entendimento de um único sentido do que está escrito. Segundo Santos,

Nos cruzamentos entre o visível e invisível, e entre legível e ilegível, existe a intermediação dada pelo signo. A leitura se abre então como operação de interpretação, como operação aberta. Ao público-leitor caberá projetar conteúdos e imaginários de acordo com sua própria bagagem. O público, convidado a um deslocamento pela experiência do ler, é confrontado também com os contextos de inscrição, seja uma exposição de arte, seja uma publicação ou outros modos mais pessoais de aceder à experiência proposta.<sup>83</sup>

Assim, é possível perceber que a comunicação entre trabalho e público e a sua recepção não está dissociada de todo o pensamento que acompanha a sua realização. Do mesmo modo como, durante as proposições, busquei uma abertura aos desvios gerados pelas experiências pessoais e pelas participações, penso que essa possibilidade a uma compreensão, a um modo de ver de várias perspectivas é

<sup>83</sup> SANTOS, Maria Ivone. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. In: Revista Palíndromo, n° 2, ago/nov 2009, p. 128.

um fator importante também no momento em que uma proposta artística desse tipo se relaciona com o público. Uma de minhas preocupações centrais passou a ser, então, a busca por uma forma de ampliar a experiência propositiva, potencializando a experiência dos participantes e estendendo a possibilidade de participação a outras pessoas. Ativar uma rede de interpretações possíveis e de usos distintos passou a ser imperativo para mim.

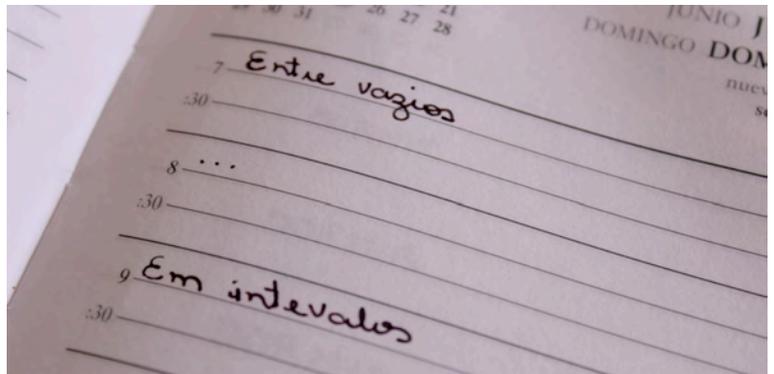


Fig. 39. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 09.06.13), 2013-2014.

## 2.2 Nos trilhos da rede

Qual a melhor maneira de fazer circular uma ideia hoje?  
Qual seria o suporte mais acessível e mais capaz de se abrir a outras direções, seguindo seus caminhos inesperados?

Após algumas experiências expositivas, passei a questionar o espaço institucional da arte como único lugar para tornar um trabalho visível. Durante a exposição individual *Lugar de passagem*, apresentada no Instituto Goethe em

Porto Alegre<sup>84</sup>, me propus a passar algumas tardes no ambiente, observando a circulação do local e a recepção do trabalho. Trazia comigo uma certa desconfiança de outras situações anteriores, nas quais o trabalho parecia declinar lentamente após o momento de abertura das mostras. Evidentemente nenhuma dessas situações esteve ligada a um grande evento ou a uma instituição com ampla visitação, o que garantiria a ele uma conjuntura favorável de visibilidade e, quem sabe maiores possibilidades de intercâmbio com um público. De qualquer modo, as trocas estabelecidas após a montagem para mim eram muito escassas.

Entretanto, houve uma situação que me marcou profundamente durante o período em que *Lugar de passagem* esteve montada: a visita de um grupo de estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, mais especificamente da disciplina Laboratório de Textos ministrada por Elida Tessler. Após uma conversa sobre o trabalho, seu processo e apresentação, a turma realizou um trabalho que consistia em uma carta endereçada a mim com percepções, comentários e análises da exposição. Nesse caso, senti que uma intensa conversa, de fato, foi estabelecida. O curioso é que esses alunos foram convidados a remeter seus comentários por correio, criando assim uma espécie de rede que partia da exposição, se dirigia para o lugar em que cada carta era redigida e depois voltava a unir em um mesmo ponto, em diferentes

---

<sup>84</sup> A exposição *Lugar de passagem* esteve em cartaz entre os dias 12 de setembro e 11 de outubro de 2012 no Goethe Institut, em Porto Alegre/RS.

tempos. Um circuito que se estabelecia para além do espaço expositivo.

Tal atividade fez com que pensasse sobre as possíveis formas de atingir um público não tão familiarizado com o ambiente mais tradicional de exposição, prolongando também o tempo de apresentação e ação da proposta artística. Tendo gerado a ação de escrever cartas em uma situação bastante específica, passei a questionar: que outras situações um trabalho poderia suscitar?

Percebo nas páginas escritas um potencial performático, enxergo cada dia como uma espécie de roteiro cinematográfico, em que as indicações de ações, lugares e objetos dirigem criam cenas, fabricam itinerários e criam cenas. Desse modo, podem servir como guias que fornecem alguns exercícios e instruções para um dia livre.

Dois projetos me atraem especialmente nesse sentido: *Do it*, de Hans Ulrich Obrist<sup>85</sup> e *Learning to love you more*<sup>86</sup>, de Miranda July e Harrel Fletcher. Ambos assumem o espaço virtual da internet para fazerem veicular uma série de instruções e, com isso, questionam tanto a noção de obra acabada quanto o lugar tradicional de exposição.

---

<sup>85</sup> Disponível em:

[http://www.eflux.com/projects/do\\_it/itinerary/itinerary.html](http://www.eflux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html)

<sup>86</sup> Disponível em: <http://www.learningtoloveyoumore.com/index.php>



Fig. 40. Hans Ulrich Obrist, *Do it*, website, desde 1993.

Em *Do it*, o curador de arte suíço reúne, em um *website*, instruções de diversos artistas que podem ser realizadas em qualquer lugar por qualquer pessoa que acessá-las. Como está escrito no texto de apresentação do projeto, Obrist nesse projeto estava interessado em

uma noção hipotética e lúdica de dispersão, e o potencial de uma exposição de arte para estender além de seus limites tradicionais. Assim surgiu a ideia de fazer uma versão em casa sob a forma de um livro interativo e um site com textos para uso doméstico.<sup>87</sup>

O projeto se apresenta como uma exposição aberta e em permanente construção na medida em que é um espaço receptivo a colaborações no qual qualquer pessoa que queira pode disponibilizar documentos em imagem e/ou texto da experiência realizada a partir de determinada instrução. Ou seja, o site faz coincidir trabalhos de artistas provenientes de diferentes épocas e lugares, alguns com amplo reconhecimento internacional e outros menos conhecidos, com colaboradores que não necessariamente

<sup>87</sup> OBRIST, Hans Ulrich. In: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/itinerary/itinerary.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html) Tradução livre de: What interested me is a hypothetical and playful notion of dispersion, and the potential of an art exhibition to extend beyond its traditional limits. Thus arose the idea of a do it home version in the form of an interactive book and a Web site with texts for home use.

fazem parte do universo artístico. O projeto torna ainda mais complexo o questionamento em torno da autoria, já presente no próprio formato instrutivo de proposições artísticas.

Algo semelhante ocorre no projeto *Learning to love you more*, onde Miranda July e Harrel Fletcher propuseram uma série de 70 tarefas como, por exemplo, recriar um objeto do passado de alguém, fazer um panfleto do seu dia, escrever a história de sua vida desde o nascimento até o momento atual em menos de um dia, fazer uma fotografia do sol, fazer uma exposição de arte na casa dos seus pais, etc. Cada indicação trazia um pequeno texto explicitando o modo como o exercício deveria ser realizado. Como descrito no próprio site:

Os participantes aceitaram uma missão, a completaram seguindo instruções simples, mas específicas, enviadas através do formulário disponível (fotografia, texto, vídeo, etc), e seus trabalhos foram publicados on-line. Como uma receita, prática de meditação ou uma música familiar, a natureza prescritiva dessas atribuições tinha a intenção de orientar as pessoas para a sua própria experiência.<sup>88</sup>

Entre os anos de 2002 e 2009 o projeto esteve aberto a colaborações, que depois foram compiladas em um livro homônimo. Com uma grande quantidade de

---

<sup>88</sup> Tradução livre de: Participants accepted an assignment, completed it by following the simple but specific instructions, sent in the required report (photograph, text, video, etc), and their work got posted on-line. Like a recipe, meditation practice, or familiar song, the prescriptive nature of these assignments was intended to guide people towards their own experience. Disponível em: <http://www.learningtoloveyoumore.com/hello/index.php>

participantes, é possível comparar os diferentes ensaios sobre um mesmo exercício e daí extrair algumas reflexões, criar novos sentidos, traçar panoramas distintos e reelaborar conceitos por meio do choque com outros pontos de vista.

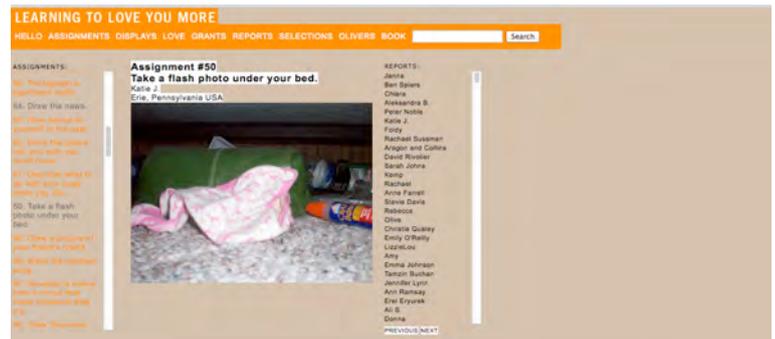


Fig. 41. Miranda July & Harrell Fletcher, *Learning to love you more*, website, 2002 – 2009.

Esses projetos abriram para mim a possibilidade de pensar na *web* como um meio de veiculação de meu próprio projeto, em consonância com a própria rede de contatos estabelecidos. Seria tanto uma forma de disponibilizar o acesso ao trabalho para as pessoas que já haviam participado como também de ampliar o processo, tornando-o contínuo mesmo após o período de um ano que o havia configurado. Além disso, pensava no potencial de performatividade que cada página trazia consigo, no sentido de uma perspectiva de fornecer um tipo de guia, de criar um banco de ideias para aqueles que desejem disparar ou exercitar algumas atividades ou comportamentos presentes nas agendas ou, ainda, de criar a partir delas um dia diferente para si. De um modo semelhante com que Fletcher comenta:

A ideia é que, às vezes é bom não ter de se preocupar em ter uma ideia e, ao invés

disso, concentra-se na experiência. Para nós, os depoimentos enviados funcionam como receitas que as pessoas podem querer seguir no início e depois, quando se sentirem mais seguras com os resultados, possam seguir cozinhando à sua própria maneira.<sup>89</sup>

Buscando cultivar o princípio cotidiano e diário que atravessou o projeto desde o começo, busquei por um formato muito comum ao ambiente virtual cujas características mantém a coerência do processo: o *blog*. É interessante perceber que a própria nomenclatura dessa plataforma aponta para o seu conceito. *Blog* é uma palavra que deriva de *weblog*, termo de língua inglesa que designa “diário da rede”. Desse modo, a ideia de postar diariamente uma página da agenda nesse espaço seria, para mim, um modo de compartilhar o seu conteúdo fazendo com que o método presente na primeira etapa continuasse presente.

E não somente isso, mas introduzir no ambiente virtual algo proveniente de um material concreto e de encontros reais é, para mim, um modo de criar uma tensão também nesse espaço. Ao apresentar uma página manuscrita no lugar de fontes digitais creio que se estabelece um atrito entre diferentes tecnologias, bem como, ao veicular escritos que evocam imagens íntimas e cenas cotidianas sempre anônimas, cria-se uma espécie de contraposição ao excesso de imagens pessoais presentes na internet,

---

<sup>89</sup> FLETCHER, Harrell. *Algumas ideias sobre Arte e Educação*. In: CAMINITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Org.). *Educação para a arte/ Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 59.

principalmente nas redes sociais<sup>90</sup>. Abre-se assim, um outro espaço reconhecimento e, quem sabe, deslocamento para aqueles que participaram da proposição inicial e um distanciamento do referente que concede uma atividade de imaginação àqueles que se deparam com um texto cujo autor é desconhecido e, no entanto, possivelmente muito próximo.



Fig. 42. Estudo para o blog *Agenda de possíveis*.

<sup>90</sup> Aqui refiro-me a sites de relacionamento como *Facebook* (www.facebook.com), e *Instagram* (www.instagram.com), entre outros.

Afim de gerar maior incerteza a respeito das identidades dos participantes e de preservar suas intimidades, passei a reescrever as páginas com minha própria letra. Como se sabe, no espaço virtual perde-se o controle sobre o destino de qualquer informação e sobre os seus usos. Sendo a letra uma espécie de assinatura, penso que veicular as páginas com as escritas originais seria, de certa forma, uma quebra do pacto de confiança estabelecido no contexto do encontro, já que, transformadas em imagens digitais, essas páginas podem circular indistintamente e seus usos podem ser facilmente corrompidos. Por outro lado a reescrita confere à agenda uma unidade formal, através da qual pode-se supor que o objeto pertence somente a uma pessoa, a alguém com inúmeras perspectivas.

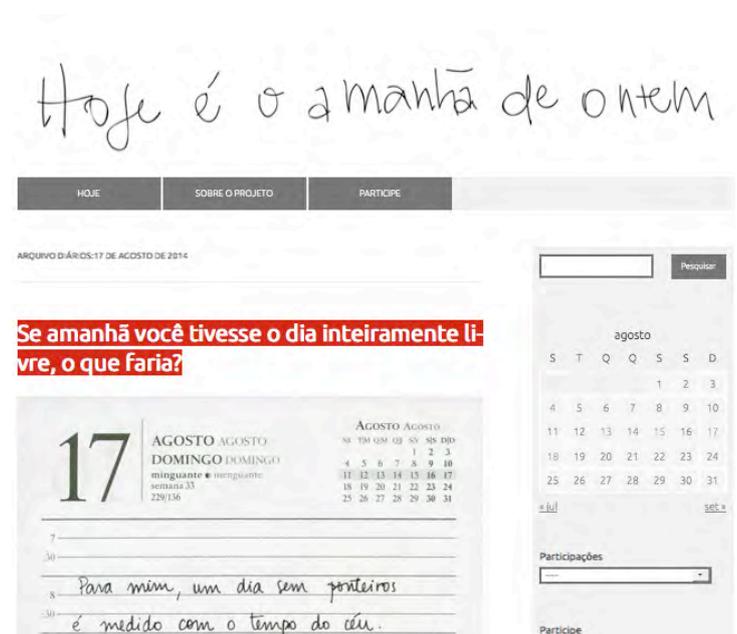


Fig. 43. Leticia Bertagna. *Agenda de possíveis* (detalhe), blog, 2014.

*Agenda de possíveis*<sup>91</sup> dá nome ao endereço do *blog*, cuja data de início coincide com o começo das proposições na agenda, com a diferença de um ano. O espaço é aberto a

<sup>91</sup> [www.agendadepossiveis.art.br](http://www.agendadepossiveis.art.br)

outras colaborações, onde os participantes podem enviar textos, imagens, áudios e vídeos. A cada dia, a respectiva página da agenda é atualizada, e o amanhã do passado transforma-se no amanhã de hoje.

*Hoje é o amanhã de ontem*, título do projeto como um todo, vem de uma frase dita por meu filho quando esse era ainda pequeno e não compreendia de que modo se dava a sucessão dos dias nem a forma de nomeá-la. Theo confundia-se com os tempos verbais da língua e com a temporalidade do cotidiano. Dizia, por exemplo, “ontem vamos ir ao cinema”. Ao entender os significados das palavras, espontaneamente lançou a frase que, com uma obviedade chocante e surpreendente própria das crianças e de sua inteligência poética, multiplicou os sentidos do hoje para mim. O aqui e agora passaram a ter outra duração. Um ano agora se desdobra em dois.

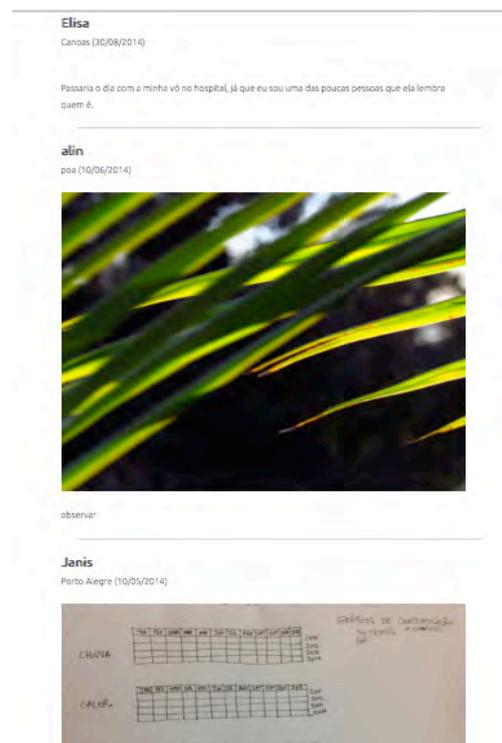


Fig. 44. Letícia Bertagna. *Agenda de possíveis* (detalhe), blog, 2014

•

3

## ESPERA: ESCRITA: EXPERIÊNCIA

Vladimir e Estragon, personagens de Samuel Beckett, atravessam os dias a esperar por Godot, esse algo desconhecido que está prestes a chegar e que nunca vem ao seu encontro, lançando-os a um estado de incerteza constante. Dotados de uma memória deficiente, adquirem o hábito de passar o tempo diante da ausência de outras aparentes opções de vida, na tentativa frustrada de preencher um grande buraco existencial.

Em meio aos diálogos repetitivos, nos quais o ontem, o hoje e, provavelmente o amanhã pouco diferem, Vladimir reflete sobre o próprio ato de aguardar. Diz ele:

Estamos esperando. Estamos entediados. Não, não me conteste, estamos tremendamente entediados, é inegável. Bom, aparece uma diversão e o que nós fazemos? Deixamos apodrecer. Vamos, ao trabalho. Num instante, tudo se dissipará, estaremos sós mais uma vez, rodeados de solidão.<sup>92</sup>

Se por um lado a apatia, a passividade e resignação estão em pauta, a espera, a demora e a lentidão parecem não tomar parte na agenda contemporânea. Nesse sentido, Vladimir e Estragon são quase imorais ao perderem tempo de forma tão descarada. Como diz Maria Rita Khel: “Nada causa tanto escândalo em nosso tempo quanto o

---

<sup>92</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 164.

tempo vazio. É preciso “aproveitar” o tempo, fazer render a vida, sem preguiça e sem descanso”<sup>93</sup>. Vista de outra forma, a atitude extremamente apática e imóvel dos personagens aponta para uma incapacidade de desejar e criar sentidos já que “a passividade anda de mãos dadas com a tristeza que constata que está tudo sempre tão igual, e que há, enfim, alguém que pensa por nós, que faz por nós, e o que é pior, que vive por nós”<sup>94</sup>, como coloca Edson Sousa. Atados a um compromisso urgente e misterioso e na expectativa de um Godot que nunca chega, o tempo passa sem que nada aconteça.

Num mundo imerso numa temporalidade que é ditada pelos ponteiros do relógio, torna-se muito complicado conceber um ritmo que não seja ditado pela velocidade e pela pressa<sup>95</sup>. Isso reflete de muitos modos na vida cotidiana: desde uma alimentação pré-fabricada que auxilia mais na manutenção do compasso acelerado do que na nutrição até os equipamentos tecnológicos que permitem um acesso instantâneo à informação e uma comunicação imediata e ininterrupta que, quando falha em sua rapidez desestabiliza completamente o usuário. Quanto mais ávido de novidade e de agilidade, mais escapa o tempo necessário para assimilar o que se passa, mais insatisfeito e infrutífero se torna.

---

<sup>93</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 125.

<sup>94</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. *Furos no futuro: utopia e cultura*. In: BARCELLOS, Marília de Araújo; SCHÜLER, Fernando (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 178.

<sup>95</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 123.

A relação entre a velocidade e a dificuldade de fruir a vida com a mais vigor já havia sido disparada anteriormente, seja durante o percurso no centro urbano, seja em outras diversas situações. Ao longo do projeto, pude perceber de que modo essa associação se estabelece, se fixa no imaginário e impõe obstáculos para que uma experiência, tão almejada e distante ao mesmo tempo, possa se produzir. Ao fim, constato que os últimos projetos realizados buscam justamente investigar essa ideia de experiência enquanto procuram também abrir possibilidades para que ela aconteça. Nesse sentido, a espera surge como uma ausência que funda.

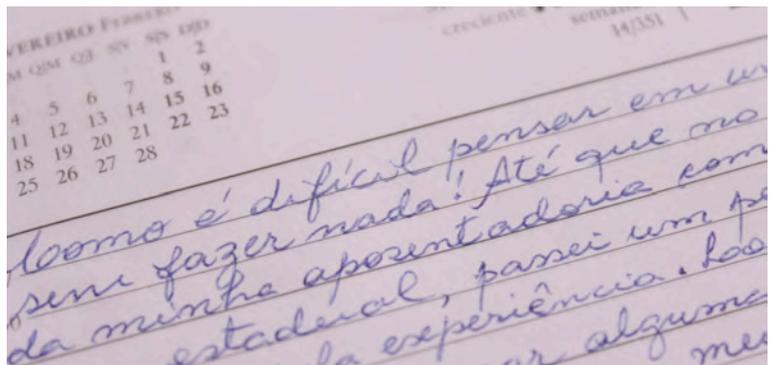


Fig. 45. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 12.01.14), 2013-2014.

Quando não se sabe mais como ou quando parar, é preciso inventar um fundamento, desenhar uma advertência ou arquitetar uma saída de emergência. Enquanto *aqui* se faz num impulso, ele é também uma interrupção, um desvio no percurso, ele só acontece sob uma condição de pausa e desaceleração. Assim também ocorre o projeto apresentado, que precisa de um outro tempo que não o da velocidade incessante para acontecer. Ele solicita observação, indica uma parada e exige espera. Depende também do tempo do outro, de sua predisposição e de seu

ritmo. Estabelecer um programa aberto nesses trabalhos é uma forma de criar condições para que algo aconteça, para que alguma coisa toque de maneira significativa, para que os dias não passem ilesos.

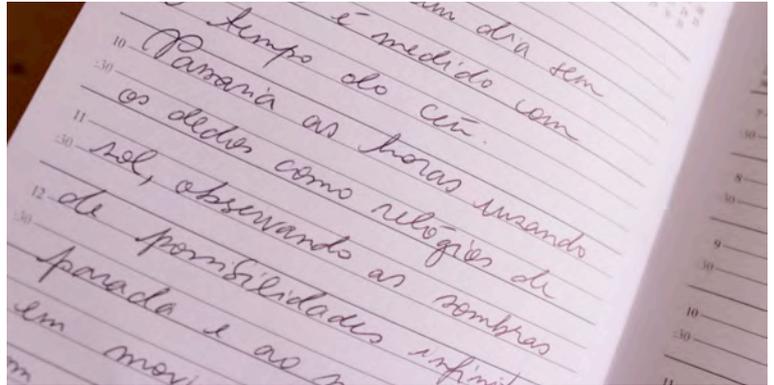


Fig. 46. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 17.08.13), 2013-2014.

Para alguns, uma agenda pode ser muito pouco, quase nada em sua insignificância prática. Para outros, pode ser uma forma de manter firme a ordem do dia. Para mim, uma agenda pode conceder pausas e esperas, tecer esperanças. Com sua função invertida, produz interrupções no fluxo, furos no ritmo frenético, cria espaços e entrecruza tempos.

Agenda de possíveis e impossíveis, de prováveis, de imaginação, projeção, de lembranças inventadas, de histórias criadas. Mas também composta de expectativas e sonhos, repleta de ausências que fazem imagens. Habitam ali uma série de memórias do que ainda não aconteceu e que talvez nunca acontecerá. Os “dias livres”, muito deles idealizados e pautados por sonhos de consumo, são como chaves para compreender as associações entre liberdade e consumo que habitam o imaginário ou a imensa

dificuldade de imaginação e criação que assombra o cotidiano. Refletem assim, a própria dificuldade em criar uma vida mais inventiva, menos evidente e insistente. Nesse sentido, vejo o potencial utópico presente nos textos da agenda. Conforme Edson Souza

o texto utópico, de alguma forma, poderia apontar para as espécies de fronteiras que não nos deixam transitar. Não se trata portanto de anunciar o sonho que falta, mas sobretudo indicar o fracasso do sonho que cultivamos (por vezes, é exatamente, o sonho de consumo)<sup>96</sup>

Da ausência ao fracasso, um passo que me dirige a *Experiência e pobreza*, texto no qual Walter Benjamin anuncia a carência daquilo que nos vincula a nós mesmos e aos outros. No texto, o autor analisa lucidamente seu contexto e, numa crítica voraz ao seu tempo, discute sobre a desvalorização da experiência, principalmente sob a ótica de sua narratividade e de seu caráter transmissível. Segundo o autor, o fenômeno não é estranho em uma geração que vivenciou um dos mais assombrosos acontecimentos da história recente

porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. *Furos no futuro: utopia e cultura*. In: BARCELLOS, Marília de Araújo; SCHÜLER, Fernando (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 174.

<sup>97</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

Embora se refira a Primeira Guerra Mundial, o cenário descrito por ele se ajusta perfeitamente a outros acontecimentos que aterrorizaram épocas posteriores e que continuam a ameaçar, sob diferentes formas, a vida contemporânea. Conforme Benjamin, um dos preocupantes sintomas gerados pelas lutas de poder no início do século passado refere-se a uma mudança radical no que diz respeito à experiência, ao menos à forma com que até então ela havia sido compreendida. A opção pelo silêncio diante de uma condição de vida desmoralizada teria desqualificado e empobrecido o ato de narrar como transferência de um tipo de conhecimento íntimo e singular das coisas do mundo. Esvaziados de sentidos, aos sujeitos restaria somente o reconhecimento de sua própria carência.

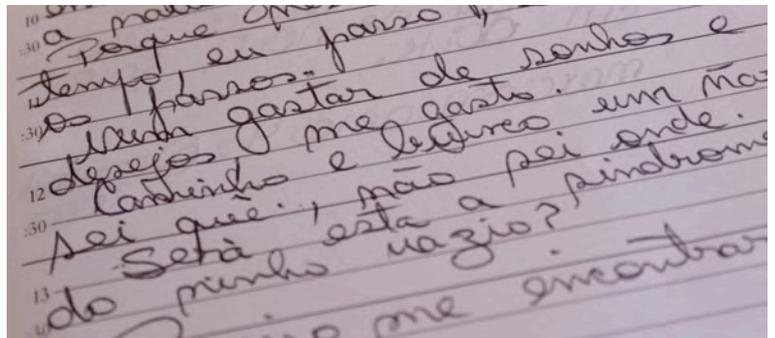


Fig. 47. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 04.12.13), 2013-2014.

Desde então o desenvolvimento e fortalecimento da técnica, apontada como o deflagradora “de uma nova forma de miséria”<sup>98</sup>, vem aniquilando ainda mais a temporalidade e a narratividade, vitais à experiência em termos de sua transmissão. Ou seja, essa carência se trata, sobretudo, “do empobrecimento de uma dimensão

<sup>98</sup> Ibidem, p. 124.

fundamental do saber e da memória, que escapa a todas competências técnicas e científicas”<sup>99</sup>, como aponta Maria Rita Khel em uma análise que compreende *O narrador*, importante texto de Walter Benjamin que complementa e amplia sua discussão em torno da noção de experiência.

O percurso traçado por Benjamin faz perceber de que modo a violenta instauração de um novo modelo de mundo acomete a experiência em um plano privado e coletivo. Com o horror produzido pelas diversas disputas, a memória é suprimida por fins de sobrevivência e a atenção é toda direcionada às mudanças que exigem cada vez mais rapidez, que produzem um número crescente de estímulos e demandas. E cansaço.

Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.<sup>100</sup>

Diante da exaustão teríamos nos convertidos em pessoas praticamente incapazes de produzir sentidos, de experienciar a própria vida, de falar sobre o que se passa conosco? Conforme Jorge Larrosa, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, o que acontece, o que toca”<sup>101</sup> e enquanto mais coisas se passam, menos coisas nos acontecem. Para ele, o

---

<sup>99</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 155.

<sup>100</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 128.

<sup>101</sup> BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. In: Revista Brasileira de Educação (online), n. 19, 2002, p. 21.

primeiro obstáculo para a experiência reside no excesso de informação, que faz com que cada vez se saiba de mais coisas, se conquiste e processe um volume maior de dados mas ao mesmo tempo, cada vez se está mais sobrecarregado de fatos “impregnados de explicações”<sup>102</sup> e com menos espaço para a interpretação, para a imaginação.

Em seguida, o excesso de opinião e a obsessão em comentar tudo o que passa é, ao lado da informação, um empecilho à experiência na medida em que ocupa o espaço do devir. Somam-se ainda a já conhecida falta de tempo e o excesso de trabalho, que impõe um ritmo veloz de atividade constante. Sem conseguir parar, torna-se impossível a receptividade para que algo se passe conosco, que aconteça em nós. Nessa perspectiva a narrativa também é algo impraticável.

Bondía comenta ainda que a experiência não é algo que se faça, que se provoque, mas sim, é algo que se deixa produzir em si, que se recebe. Citando Martin Heidegger, o autor propõe o sujeito da experiência não como aquele que atinge o que se propõe, mas aquele que é apanhado por algo que o invade:

fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios por aquilo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos assim ser transformados por tais experiências, de um

---

<sup>102</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 219.

dia para o outro ou no transcurso de um tempo.<sup>103</sup>

Nesse sentido, vejo que, por mais que desejasse viver algum tipo de experiência durante o projeto, quando algo acontecia era realmente fora do meu controle. Por meio da administração do projeto, a disciplina que ele solicitava foi abrindo espaço para outros movimentos na vida de um modo tão silencioso e discreto, que não é possível apontar uma situação específica que tenha desencadeado mudanças como a inserção diária da prática meditativa no cotidiano. Por outro lado, algumas vezes era pega de surpresa por alguma participação, algo no conteúdo da página ou durante a conversa que se estabelecia me deslocava completamente.

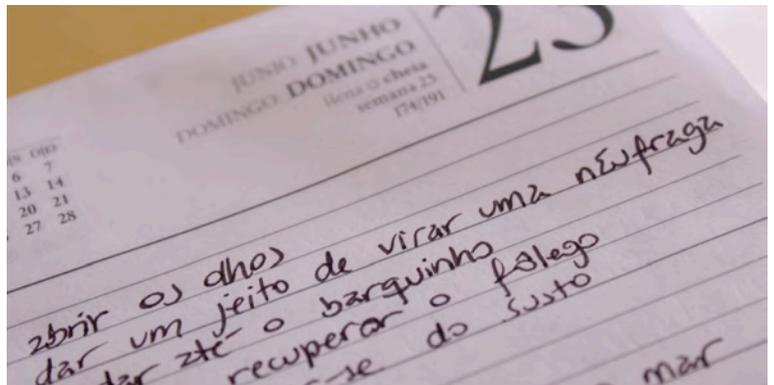


Fig. 48. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 25.06.13), 2013-2014.

A experiência não é algo que se persegue. É uma questão de receptividade. De um corpo que permite ser atravessado pela escrita do outro. Uma escrita que invade pensamentos e questiona algumas certezas. De fato, a experiência está mais próxima do tombo do que do êxito.

<sup>103</sup> HEIDEGGER, M. apud BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. In: *Revista Brasileira de Educação* (online), n. 19, 2002, p. 25.

Do mesmo modo o outro é interpelado quando seu fluxo é interrompido e uma abertura é solicitada. Como diz John Cage, “se existe uma experiência que conduz mais do que as outras para a receptividade, trata-se da experiência de ser atrapalhado por alguém, interrompido por alguém”<sup>104</sup>. E não somente ser parado, mas ser chamado a um exercício em que a escrita assume um papel fundamental, pois, “as palavras criam sentido, criam realidade e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação”<sup>105</sup>. Seriam as palavras também um recurso para a experiência?

Da lista ao texto, percebo a riqueza da narrativa, que permite mais do que a aproximação com o “que”, ela abre também a perspectiva do “como” e amplia consideravelmente o espaço para a imaginação.

Pensamos com palavras, criamos imagens com elas. Assim como dizemos com elas, elas falam de quem somos e de quem queremos ser. Quando posteriormente a escrita do outro assume a forma de minha letra, há um atravessamento intenso. A caligrafia imprime outra forma ao texto, enquanto o texto concede outras histórias para minha escrita. Ambas se deformam e transformam. A reescrita favorece um escape momentâneo do “si mesmo” e

---

<sup>104</sup> CAGE, John. *O futuro da música*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006, p. 336.

<sup>105</sup> BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. In: Revista Brasileira de Educação (online), n. 19, 2002, p. 19.

cria um espaço simbólico onde é possível, ao se colocar no lugar do outro, tornar-se outro. Camadas de tempo distinto que se depositam em páginas ainda em branco, onde o passado é atualizado no presente e ambos seguem em direção a um futuro em que o gesto de “acordar” diariamente já não passa mais despercebido.

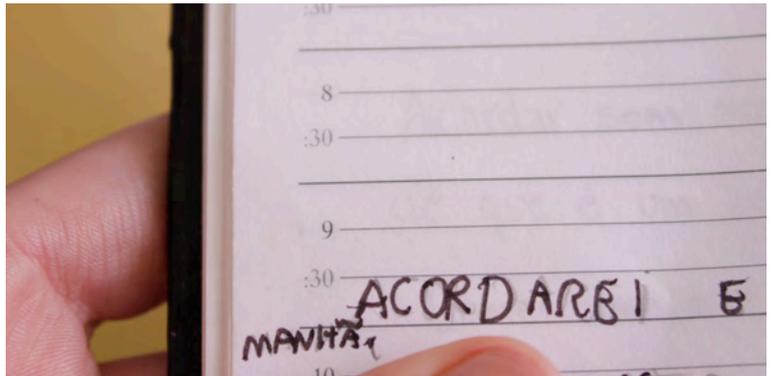


Fig. 49. Letícia Bertagna. *Hoje é o amanhã de ontem* (detalhe do dia 11.05.13), 2013-2014.

Como concluir um trabalho aberto? Entre possíveis e impossíveis, talvez aqui caibam mais perspectivas do que desfechos.

Se você tivesse o dia inteiramente livre, o que faria?

Talvez, depois de tudo, seja mais adequado perguntar: como seria esse dia? Qualquer coisa cabe numa página em branco, inclusive o vazio que deixa aberto um espaço para os possíveis ainda inéditos. Num dia livre, mais do que fazer, importa ser e deixar-se acontecer.

A partícula “se”, como diz Anne Cauquelin, “isola um momento determinado”, aquele no qual algo poderia acontecer, cria a expectativa sobre algo possível, mas pouco provável em que “nada sugere que algo vai acontecer, assim como nada diz que não acontecerá”<sup>106</sup>. Portanto, aquilo que está condicionado ao “se” só virá a ser tempo quando este ceder seu lugar a um “quando”, assim que um ato lhe der corpo.

De “ses” e de “quandos” foi feito esse trabalho, entre esperas e ações, entre condições, possibilidades e disponibilidades. Foi feito também de fracassos e frustrações, queda de convicções e mudança de alguns valores. De dobras e desvios.

---

<sup>106</sup> CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008, p. 95.

Um projeto que se propõe aberto é um risco. Nele se desenham horizontes múltiplos e moventes. Ele impõe seu próprio ritmo ao mesmo tempo em que cria os próprios contratempos. O risco está na palavra experiência, que vem do latim *experiri*, mesmo radical de perigo (*periri*), mas que também carrega o sentido de travessia, de passagem (*per*). Atravessar o meio ou ser atravessada por ele. De qualquer modo, expor-se é um risco, pois é lançar-se ou se deixar colocar para fora de um lugar conhecido e estável.

Quando estar no meio é um método, esse estado é sempre oscilante e precário. Isso porque também o meio como contexto foge do controle e enquanto linguagem é somente um ponto de chegada entre outros possíveis. Penso que a sensação de estar no meio do caminho dá forma à minha prática artística desde o princípio, como uma espécie ambiguidade fundadora. Mais ou menos como Julio Cortázar escreve neste trecho:

Sempre serei criança para muitas coisas, mas dessas crianças que trazem em si o adulto desde o princípio, de maneira que quando o monstrinho vira realmente adulto acontece que este por sua vez traz em si a criança, e *nel mezzo del camin* se dá uma coexistência poucas vezes pacífica de ao menos duas aberturas para o mundo.<sup>107</sup>

São ao menos essas duas aberturas que permitem que se encontre em uma mesma situação pontos de vista diferentes e às vezes paradoxais. O meio é onde o

---

<sup>107</sup> CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 34.

inacabado tem espaço, estar no meio é saber-se como um ser em processo.

É com essa sensação de meio do caminho que chego aqui. Percebo que durante a pesquisa foi possível compreender muitos dos questionamentos iniciais, e que tanto a prática quanto o a investigação teórica forneceram subsídios para isso. Por meio de um estudo que desviou para outros campos além do artístico, foi possível cercar a questão dos modos como se utiliza o tempo na sociedade contemporânea, os impactos que uma temporalidade acelerada produz. Também foi possível aprofundar o modo com que essas relações são trabalhadas e apresentadas por um viés artístico, através de diferentes propostas poéticas que se apresentam enquanto denúncia, resistência e transfiguração de um tempo ditado somente pelos ponteiros de um relógio.

Nesse sentido, vejo algumas possibilidades ainda para o trabalho aqui apresentado. Penso bastante sobre o potencial performático que residem nas páginas. Vejo cada dia como uma espécie de roteiro para um pequeno filme, ou para a construção de uma imagem. Percebo que explorar essa dimensão seria também um modo de experimentar o seu conteúdo de forma mais livre e inventiva, aproximando-o ainda mais ao conceito de jogo e ampliando suas interpretações. Que imagens são essas que as escritas criam? Que associações ou memórias elas evocam?

Da mesma forma um caminho em direção à literatura é aberto já que as escritas ali depositadas suscitam outros textos e solicitam uma escavação mais profunda. O que se pode apontar de cada dia, o que se pode ler nas entrelinhas?

O projeto *Agenda de possíveis* permanece em construção e segue seu curso, produzindo algumas reverberações interessantes, bem como estimulando contatos e conversas com diferentes pessoas e desdobrando-se em imagens e outros textos. Esse trabalho me fez voltar ao projeto desenvolvido no condomínio, onde foi possível perceber que após a realização das fotografias, uma série de movimentos e deslocamentos se efetuou em cada um dos participantes, em suas vidas particulares. Algumas mudanças foram evidentes, enquanto outras foram mais sutis, mas ambos os casos direcionam para o potencial transformador de uma proposição artística que ocorre no cotidiano, que se realiza enquanto ato e que estimula um processo criativo compartilhado. Será possível que uma proposição artística se realize de fato enquanto experiência naquele que participa de uma proposição, ampliando assim sua receptividade e sensibilidade?

Essas perguntas me lançam a outros suportes e também a outros tipos de processos e investigações. Tanto a linguagem fotográfica quanto o vídeo e a publicação são meios que, embora não tenham comparecido ainda nesse projeto, ainda pedem passagem.

Percebo a necessidade de aprofundar a pesquisa sobre o conceito de experiência. Penso que, ao penetrar nessa investigação será possível abordar algumas questões que me interessam e que não foram levantadas nesse texto, como a relação entre a experiência e a ficcionalização. Seria a ficcionalização de si ou da realidade uma forma de abrir espaço para algum tipo de experiência?

Em todos os casos, a relação entre arte e vida é um caminho aberto a experimentações. De forma cada vez mais contundente interessa-me investigar como a arte pode transformar o modo com que vivemos nossas vidas a partir de uma reflexão sobre quem somos, onde estamos e de que forma vivemos. Um tipo de arte capaz de perfurar alguma camada do real para extrair um tipo de saber que parece distante ou inacessível, que traz a superfície algo sobre o que nos cerca e o que nos constitui e que, no entanto, por vezes não é visto ou percebido. Algo que nos conecte novamente e potencialmente com nossa vida, nossos ritmos, nosso espaço, nossos desejos e pensamentos.

•  
5  
REFERÊNCIAS

Bibliografia Consultada

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAGE, John. *O futuro da música*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

CALLE, Sophie. *Douleur Exquise*. Paris: Actes Sud, 2003.

CANETTI, Elias. *Diálogo com o interlocutor cruel*. In: *A consciência das palavras: ensaios*. São Paulo: Schwarcz, 1990.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal. 2006.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUNCAN, David Erwing. *Calendário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. 8.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LANCRI, Jean. *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Manoel Ricardo. *55 começos*. Florianópolis: Editora da casa, 2008.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio – Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SCOVINO, Felipe. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Furos no futuro: utopia e cultura*. In: BARCELLOS, Marília de Araújo; SCHÜLER, Fernando (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TESSLER, Elida. *Zerar*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Livia do. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

### Periódicos

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Revista Estudos Históricos, vol. 11, n° 21, 1998, pp. 9 - 34.

KAPROW, Allan. *A educação do an-artista II*. In: Concinnitas, ano 5, n° 6, julho de 2001, pp. 167- 181.

PEREC, Georges. *Aproximações do quê?* In: Alea : Estudos Neolatinos, vol.12, n.1, Rio de Janeiro, Janeiro - Junho 2010, pp. 178 – 180.

SANTOS, Maria Ivone. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. In: Revista Palíndromo, n° 2, pp. 114-146.

Sites

CAMEIRA, Emanuel. *De que falamos quando falamos de Tehching Hsieh?*. Arte Capital, 15/04/2009, disponível em: <http://www.artecapital.net/opinia0-81-emanuel-cameira-de-que-falamos-quando-falamos-de-tehching-hsieh/>  
Acessado em maio 2014.

DELIA, Bajo; CAREY, Brainard. *In conversation: Tehching Hsieh*. The Brooklyn Rail. 01/08/2003, disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2003/08/art/tehching-hsieh>  
Acessado em maio 2014.

GROOM, Amelia. *Indifference and repetition: an interview with Tehching Hsieh*. Das Platforms/ Contemporary Art, 25/04/2013, disponível em: <http://dasplatforms.com/magazines/issue-26/indifference-and-repetition-an-interview-with-tehching-hsieh/>  
Acessado em maio 2014.

ROCHA, Melissa. *Ponteiros da arte*. In: Revista Arte ConTexto, vol. 1, n° 3, março, 2014. Disponível em: [http://www.artcontexto.com.br/artigo-melissa\\_rocha.htm](http://www.artcontexto.com.br/artigo-melissa_rocha.htm)  
Acessado em maio 2014.

Tehching Hsieh:  
<http://www.tehchinghsieh.com/>  
Acessado em maio 2014.

Miranda July e Harrel Fletcher:  
<http://www.learningtoloveyoumore.com/>  
Acessado em agosto 2014.

Do it :  
[http://www.eflux.com/projects/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://www.eflux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html)  
Acessado em agosto 2014.

Roman Opalka  
<http://www.opalka1965.com>

Acessado em julho 2014.

Lygia Clark:

<http://www.lygiac Clark.org.br/>

### Catálogos

COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Tempo-matéria*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

BERNARDES, Helena. SEVERO, André. *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: NAU Produtora, 2010.

MUNTADAS – Informação >> Espaço >> Controle. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2011

O que é Fluxus? O que não é! Porquê. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Yoko Ono – Árvores do desejo para o Brasil. Secretaria de Cultura e Esporte do Distrito Federal e Museu de Arte Moderna da Bahia, 1999.

### Tese

ZÓZIMO, Michel. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, 2008.