



A casa em volta de si, a casa como organismo vivo

Bianca Bernardo

O presente artigo é fragmento de um capítulo que pensa a casa como pele e investiga as poéticas de *outros* espaços possíveis para o trabalho dos artistas. Busca promover um encontro sensível com a máquina-pensamento de Hundertwasser propondo a escrita a partir da experiência. Ana Mendieta, Lygia Clark e Cristina Ribas são as três artistas trazidas para o teto deste texto, artistas que, no rastro de um vento contínuo, estabelecem posicionamentos que ativam o “habitar” no desejo de remir sua essência.

Terceira pele, heterotopia, experiência artística.

Seguidamente as *animatas*¹ na estrada para o sul. Cruzamos parte do trajeto² de vento frio e forte, pesado de areia. O sol se esticava no encontro do horizonte enquanto a nuvem de poeira esfumaçava nossos rastros. Depois de um certo tempo no deserto, a paisagem se repete como extensão, cor e linha. Qualquer miragem é sublime. A primeira *animata* que encontrei estava abandonada. Casinha pequena, sem janelas, uma porta de vidro e telhado inclinado de madeira. No seu interior, fotos, cartas, velas, terços, flores, santos, santinhos e sapatinhos de bebê. De pé. Olhando para ela. Intrigada. Durante a noite você acena de longe como farol.

Como uma cachorra que urina no chão

Em entrevista a Linda Montano, publicada em parte no Guia da 27ª Bienal de São Paulo, Ana Mendieta, respondendo a quatro perguntas-chave que elucidam o início de sua produção artística, menciona a necessidade de concentração, de se situar, do processo de escolha dos lugares para seu fazer artístico. Esse lugar de privacidade que a artista desenha para si também é o *temenos*³ de seu ritual na arte. Minha primeira proposta é abordar a *performer* cubana como uma “sacerdotisa”, seguindo as conceituações de Camille Paglia. Segundo a autora de *Personas sexuais*, no período pré-histórico da civilização a identificação da mulher com a natureza possuía caráter universal. A subsistência das sociedades sob regime de caça e coleta era totalmente dependente da natureza. É o culto à ‘femealidade’ o princípio imanente da fertilidade, que dominava o simbolismo primitivo. Em tempos ancestrais, a mulher serviu de protótipo para todas as figuras da Grande Mãe. Correndo o mundo, coroando o nascimento da religião, a mulher estava no centro, era em si causa e fim. Seus “misteriosos poderes de procriação, e a semelhança de seus seios, barriga e quadris redondos com os contornos da terra”⁴ sacralizaram seu corpo como *temenos*. O corpo da mulher era, então, o modelo mais perfeito de todos os espaços sagrados.

Bianca Bernardo. *Descanso*, Morro da Conceição, 2008. Foto: Rafael Adorján.

1 Pequenos altares urbanos espalhados por todo seu território, principalmente ao longo das estradas.

2 Há dois anos fiz uma viagem pela Patagônia com um casal de amigos. O território chileno é recortado por zonas climáticas que variam de uma rica floresta verde a extensos desertos amarelos. Durante um mês atravessei a região de carro.

3 Do antigo grego *temenos*, recinto ritual.

4 Paglia, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 20.

Minha tese é a de que Ana Mendieta se aproxima de uma “sacerdotisa que guarda o *temenos* de mistérios daimônicos”⁵ a partir de sua crença declarada na força motora do neolítico que materializa nos ritos a consagração do seu habitar: habitar os espaços da terra como espaços da arte.

Como uma cachorra que urina no chão, Ana Mendieta é posseira do território que escolhe para obrar.⁶ Tradicionalmente, os antigos povos patagônicos queimavam seus mortos, empilhando sobre seus corpos um monte de lenha. Foi o que um velho senhor chileno nos contou enquanto apontava pequenos relevos ao longe. E cada morto era presenteado com uma pedra. A pedra era fincada ao chão sobre suas cinzas. Ao largo das cinzas desenhavam um anel de pedras. Esse círculo de pedras é a fronteira que limita e que concebe aquele espaço como cemitério. Poeticamente exemplificado por Michel Foucault como lugar heterotópico, o cemitério é espaço que mantém ligação inevitável com todos os indivíduos de uma sociedade.⁷ Na maneira pela qual o mundo experimenta a si mesmo como organograma, as heterotopias de Michel Foucault são “lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”.⁸ As heterotopias foucaultianas se posicionam concretamente em oposição às utopias de posicionamentos irrealis.

Os posicionamentos são do tipo de passagem, parada provisória e repouso, identificando em suas camadas intermediárias os espaços de posição que neutralizam e invertem a ordem institucionalizada. Classificada em dois grandes blocos, a heterotopia de crise é um conjunto de posicionamentos que se relacionam em estados de profunda ruptura. Nossas atuais heterotopias de desvio ocupam o lugar geral das heterotopias de crise, caracterizada como um desvio comportamental do indivíduo em relação à sociedade estratificada.

O espaço que eu gostaria de chamar de “sacrário” é íntimo, ritual, uma habitação guardiã do sagrado. Acredito que o exercício artístico de Ana Mendieta se desenvolvia no habitar a terra construindo sacrários. Imprimindo diretamente seu corpo no berço da terra. *Gravando-se*. O corpo usado como matéria plástica, corpo-suporte da gravura. No registro de *Alma silueta en fuego* (*Silueta de cenizas*) em filme 8mm, a artista propõe uma formatação do rito como cerimônia. A gravação, a ser exibida ao público posteriormente, é um livro aberto para observação das práticas rituais que a artista exerceu, absolutamente sozinha e em segredo. O vídeo narra a evocação de um ritual sagrado ancestral, no qual se vê a silhueta de um corpo envolto no tecido branco da morte e queimado até tornar-se cinzas. As cinzas são ruínas, resíduos, pó, restos, sobras, índices: fogo ateado, corpo queimado, fogueira apagada. A relação entre a silhueta em fogo e a silhueta em cinzas é essencial. Para chegar às cinzas, passamos pelo fogo, pelo calor, pelas brasas, pela fumaça. Todo esse percurso simboliza a própria poética da passagem, da contínua transformação dos elementos no freqüente estado de renovação que toda matéria propõe a si mesma. O corpo da artista e a representação

5 Paglia, op. cit., p. 33.

6 “Um cachorro que marca todo arbusto de uma quadra é um artista do grafite, deixando sua rede de assinatura a cada levantada da perna. As mulheres, como as cadelas, se agacham presas à terra. Não há projeção além das fronteiras do ego. O espaço é reivindicado pela ocupação, o direito do posseiro.” In Paglia, op. cit., p. 31. (A nota do tradutor sobre a palavra *posseiro* é a seguinte: a palavra inglesa *squatter*, usada na versão original da autora, é um jogo de palavras que significa, ao mesmo tempo, “o que se agacha” e “posseiro”).

7 Foucault, Michel. *Outros espaços. Ditos e escritos*, vol.3, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 417.

8 Id., *ibid.*, p. 415.

dele atuam como sinais dessa habitação provisória, ritos que constituem sua morada, de volta ao útero da terra:

Em 1973 realizei meu primeiro trabalho numa tumba asteca invadida por ervas daninhas e mato – o crescimento daquelas plantas me fez pensar no tempo. Comprei flores no mercado, deitei-me sobre a tumba e cobri-me com flores brancas. A analogia era a de que estava coberta pelo tempo e pela história.⁹

9 Mendieta, Ana. *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2000. In Lagnado, Lisette e Pedrosa, Adriano (eds.). *Como viver junto: Guia da 27ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p. 26.

Ana Mendieta se permitia; se permitia deitar-se nua sobre uma antiga tumba asteca abandonada. O alto mato crescido. Buquês das pequeninas flores brancas cobrindo seu corpo. Ana Mendieta encostando sua pele no tempo. Cada ritual é uma gravura, uma proposta elaborada e acionada pela própria artista. Nesse sentido, Ana Mendieta pode ser considerada artista propositora do *self*. Seu corpo move a ação no diálogo da essência primitiva do *ser e estar sobre a terra*.¹⁰ Seu *eu* é *outro* no espaço da extensão.

10 Martin Heidegger propõe as relações entre homem e espaço elaboradas como rede, desafiando o ser que está no mundo a se reconstruir continuamente. O *habitar* descansa no respeito que cada homem atribui ao lugar e, através dele, ao espaço. A paz do abrigo é a residência da essência do abrigar, inversa liberdade do ser pertencido. Ver: Heidegger, Martin. Construir, habitar, pensar. In *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 1999.

Consciência do lugar

Michel Foucault, em *Outros espaços*, texto de conferência de 1967, traça um percurso histórico da experiência espacial do Ocidente. Seu percurso começa no período medieval na instituição de Galileu como espaço da localização. Constituído pelo conjunto hierarquizado de lugares,¹¹ esse espaço era organizado por oposições entrecruzadas, como espaços profanos e espaços sagrados, urbanos e rurais, abertos e fechados. Anthony Vidler, por sua vez, aponta a memória urbana medieval como uma imagem identificável, que não é a “realidade” da cidade, tampouco uma “utopia” imaginária,¹² mas complexo mapa mental através do qual a cidade podia ser reconhecida como “lar”, como algo familiar, que constitui o mais perto que seja de um ambiente moralmente protegido para a sucessão do cotidiano.¹³

11 Foucault, op. cit., p. 412.

12 Vidler, Anthony. Pós-urbanismo. In *Gávea* vol.13, n. 13. Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984, p. 255.

13 “A relação entre a cidade real e a cidade utópica é desse modo mediada por um mapa mental que inclui o real a fim de imaginar o ir-real, o ideal, ou simplesmente aquilo que deve ser lembrado”. In Vidler, op. cit., p. 445.

A imagem da cidade medieval permite a cada cidadão localizar-se, ao mesmo tempo, no presente e no passado. Concluímos então que a experiência do espaço do homem medieval e renascentista está fundamentalmente entrelaçada com o tempo, e, de forma inevitável, com a memória.¹⁴

14 “(...) A natureza da cidade ideal renascentista, torna-se importante apenas a partir do momento em que os arquitetos tornaram-se cientes da possibilidade de transferir para o domínio da realidade aquilo que eles tinham imaginado em sua memória; ou seja, excluir da estrutura da cidade real as seqüências e lugares que constituíram os mapas memoriais da cidade, transformar a cidade num teatro memorial e fazer esse teatro acessível tanto para os habitantes, quanto de molde igualmente importante, para os visitantes.” In Vidler, op. cit., p. 447. (O autor nos fala sobre a construção desses lugares memoriais ao longo do período medieval e renascentista, conduzidos para *loci* entre o imaginário e o real, identificados em Yates como “teatros memoriais” e Campanella como “utopias”).

Lygia Clark também percebe a arquitetura medieval como “um corpo, abrigo poético, tendo o homem ainda necessidade de habitá-lo”.¹⁵ Esse espaço em que nos localizamos é entendido pela artista como a “nostalgia do útero”, um espaço reconhecido em algumas proposições que suprimem o objeto intermediário por um espaço interior do corpo. Caracteriza-se como a passagem que nos conduz à vida, ao mesmo tempo túnel, abismo e morte.¹⁶ O espaço interior, elaborado por Lygia Clark como vazio-pleno, seria a consciência de um espaço que se liga entre a metafísica e a imanência, o homem em colóquio com o mundo, multiplicando-se para fora de si. “O engolir o espaço exterior para abrindo os pulmões num grito.”¹⁷

Durante a Bienal de Veneza de 1968, Lygia Clark monta a estrutura *A casa é o corpo*, um labirinto dividido em quatro etapas: *penetração*, *ovulação*, *germinação* e *expulsão*. Cada compartimento oferece ao participante uma experiência sensorial distinta. Lygia Clark subscreve a proposição de *A casa é o corpo* como mimética e não ilustrativa. A estética artística fundamentada por Aristóteles propõe a *mimesis* como imitação verdadeira da natureza. Por imitação, entendemos a reprodução ou cópia de qualquer modelo maior, sendo ao mesmo tempo abundante e transcritiva. A reprodução é um traduzir, no que toca transferir, mudar alguma coisa de seu lugar. Como a função pela qual todos os seres vivos se perpetuam na espécie, a reprodução do homem é sexuada e ocorre na fusão de duas células específicas, os gametas. Durante nossa reprodução genética, as características dos progenitores são diluídas na formação dos descendentes. O ser que sobrevive e reproduz perpetua sua espécie, gerando herdeiros geneticamente distintos entre si. Sua fase de geração tem o corpo da mulher como lugar de abrigo. A mulher grávida é plena. Nas mitologias primitivas, a identificação da mulher com a natureza prosseguia sob os mistérios da gestação:

Um labirinto onde o homem se perde. É um jardim murado, o *hortus conclusus* medieval, onde a natureza faz sua daimônica bruxaria. A mulher é a fabricante primeva, a verdadeira Primeira Causa. Transforma um ranho de detrito numa rede de ser senciente, flutuando no serpentino cordão umbilical pelo qual traz todo homem na correia.¹⁸

O gesto traduz o pensamento como mímica e sinal. A arte de imitar exprime através do gesto o pensamento, e o sinal, seu vestígio. Ao mesmo tempo a ação e seu registro, o ato e seu rastro. Assim são os atos solenes. O gesto – ato que traz em si seu próprio rastro – de *A casa é o corpo* exprime o pensamento de Lygia sobre suas conversas com a arte, sexualidade, arquitetura e o espaço orgânico. Na fase que sucede a *Nostalgia do corpo* suprime o objeto na participação do homem como suporte vivo da obra. O objeto que existia antes como meio indispensável entre o participante e a sensação, desaparece, tornando cada homem o “objeto de sua própria sensação”.¹⁹ Sugeridas como proposições, as experiências sensoriais de Lygia Clark perpetuam a ação no gesto do espectador ativo. Esse diálogo traduz o pensamento da artista para o público, que por ela é provocado a participar. O homem, como organismo vivo, é capaz de incorporar na expressão do gesto o conceito que move a ação:

Ele cessa de ser o objeto do outro, religando o processo da introversão à extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão porque existe uma abertura do homem para o mundo.²⁰

A invenção da proposição é coletiva e objetiva conectar os indivíduos na rede de um tecido comunitário. Dessa maneira, “o homem comunica com o mundo, se desenvolvendo

15 Clark, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 355.

16 Regressão do feto que sai do seu verdadeiro habitat: útero. In Clark, op. cit., p. 355.

17 Clark, op. cit., p. 355.

18 Paglia, op. cit., p. 23.

19 Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997, p. 247.

20 Id., *ibid.*, p. 248.



Folheto de *Troca de Azulejos*, 2007. Foto: Rodolfo Borges.

21 Id., *ibid.*, p. 248.

22 Id., *ibid.*, p. 247.

23 Id., *ibid.*, p. 233.

para fora de si mesmo, dando aos outros suporte para que este exprima também”.²¹ *A casa é o corpo*, ao ser desdobrada, estrutura o homem como o organismo de uma “arquitetura biológica e celular”, proposta como “um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável, partindo de um núcleo que se mistura aos outros”.²²

No gesto, o eu passa a ser outro, diluído na “malha de um tecido infinito”.²³ Tal passagem é o exercício de um tempo ulterior, estado em que o eu se vivencia como outro, nunca *a priori*, mas como gesto póstumo, de morte mesmo. O indivíduo que se renova continuamente também se torna estranho a si, sempre *eu* que sou *outro*. Como regente dessa vivência do depois, o tempo ulterior diz respeito sempre ao momento *a posteriori*: como páginas opostas, as obras poderiam ser construídas pelos seus versos. O artista cruza o quarto de sua obra quando se vê do outro lado, situado além desse “eu” que ficou para trás. Essa projeção não evidencia um segundo *self*, mas o ultra-eu, um eu excedente. O tempo ulterior nos conduz ao outro, que somos nós, depois. É o acontecer além do limite, a dilatação entre a obra e o artista, o lugar edificado por essa obra em sua extensão. Nesse sentido, o artista-outro está sempre de partida – sua jornada segue, como artista provisório obrando na ulterioridade. É no tempo interior, do vazio-pleno, que nos damos conta de nossa localização e travamos contato com o mundo, de maneira que tanto ele nos cabe quanto cabemos dentro dele.

O hóspede provisório

Cristina Ribas é minha amiga. Nos conhecemos durante o curso do mestrado. Naquele dia, Cristina chegou com seus arquivos – da grande bolsa – fichário, cadernos, livros,

escritos e presentes. A cada uma de nós entregou um folheto. Azul. Podia-se ler em letras garrafais: “Troco azulejos”. Oferecendo arte como serviço, *Troca de azulejos* é uma proposição de diálogo com o outro. Sua ação consiste em entrar na casa das pessoas e trocar um azulejo doméstico por outro, azul.

A padronagem comum às paredes de azulejo é desestabilizada na inserção de um outro subjetivante do lugar. Tal processo de “azulejar”, verbo conjugado entre o assentamento de azulejos e o azular, de tornar ou tingir de azul, assemelha-se ao conceito de “bolor”, no sentido de que “deve fazer fermentar as estruturas e fazer rebentar nas casas a linha reta. Cada habitante deve cultivar o seu próprio bolor doméstico”.²⁴ A metáfora do bolor, introduzida por Hundertwasser em “Verschimmelungsmanifest”,²⁵ é um conceito de extensão aplicado ao “domínio construído ou ao construir da atividade fluídoide e espiraloide na pintura”.²⁶ Acredito que o azulejo azul de Cristina Ribas *azulece*, preenche a casa de cor pura e viva. O novo elemento é ornamento, serviço de um decorador, como aquele que decora ou que aprende de cor – duplo sentido que favorece uma percepção mais aprofundada: a cor que é tom pode ser coração.²⁷ O coração, por sua vez, abrange os campos do ânimo, do afeto e da memória. Talvez seja por isso que a palavra decorar se situe entre a ornamentação propriamente dita e a memorização. O gesto de Cristina Ribas singulariza a moradia, afirmando no encontro a transformação do habitat, potencializando a evocação de emoções metafísicas como resultado de uma vibração harmônica da dual possibilidade de ser *cor*. Transcende o racionalismo para transformá-lo em veículo que integra o espectador à obra e o conduz para outro campo de experimentação da forma-cor.

Hundertwasser configura a habitação como terceira pele,²⁸ pois “a casa que o homem talha segundo sua fantasia é a extensão do vestuário que cobre sua pele biológica”.²⁹ O Manifesto do Bolor, contra o racionalismo da arquitetura, gerencia o transautomatismo³⁰ para a habitação tanto do indivíduo quanto da coletividade: suas leis recusam o racionalismo das linhas retas empregadas na arquitetura funcional, apontando para um construir liberto, orgânico, expansivo. Seu manifesto descreve a pessoa do construtor, na figura de um gestor, que idealiza a reunião funcional da trindade arquiteto-pedreiro-habitante. Hundertwasser anuncia o bolor como renovação orgânica da arquitetura através da “putrefação da arquitetura racional”.³¹ O bolor é agente na decomposição de matérias orgânicas, separando os elementos componentes a fim de os alterar profundamente. O mofo, ativado como o inverso positivo de toda putrefação, é pura modificação, um azulejo azul que redefine o espaço por contaminação. Por coincidência, alguns bolores apresentam tonalidade *azulecida*...

Escrevi o artigo “O hóspede provisório”³² como primeiro esboço para a argumentação do trabalho de Cristina Ribas, sob uma poética do precário. Partindo de busca etimológica da palavra, cheguei a *precarius*, que se origina no latim tardio *precari*, que se desenvolve para pregar, aglutinando o sentido de temporário e duvidoso e as derivações de

24 Restany, Pierre. *O poder da arte-Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Lisboa: Taschen, 1999, p. 23.

25 Nome empregado por Hundertwasser para o manifesto do Bolor contra o Racionalismo na Arquitetura, em 1968. O artista austríaco realizou em Paris sua primeira exposição em 1954 e, desde então, não cessou mais de trabalhar, aglutinando os exercícios de arquiteto, ambientalista, naturista e higienista moral, assim como as atividades de pintor e gravador.

26 Restany, op. cit., p. 23.

27 Coração, como substantivo feminino, é o ato ou efeito de corar, como tingir, dar cor a (mesmo que a si mesmo, no ato de enrubescer). Por sua vez, a palavra cor como substantivo masculino é coração, também como vontade e desejo. A expressão “aprender de cor” é uma derivação romana, que tinha o coração como a sede da memória. Por outra via, a palavra cor como substantivo feminino deriva do latim *color*, que vem do grego *chrôma*, coincidente com *cróos*, a pele que recobre o corpo.

28 Hundertwasser acredita o homem como ser de camadas, desenvolvidas por uma espiral concêntrica que parte do eu profundo para o mundo exterior, operada por osmose nas cadeias sucessivas dos níveis de consciência. As cinco peles de Hundertwasser são: a primeira pele, epiderme; a segunda pele, vestuário; a terceira pele, a casa; a quarta pele, nossa identidade social; a quinta pele, nossa pele planetária. As cinco peles de Hundertwasser são um plano de vida, uma reflexão profunda do ser e estar sobre a terra, colocado em prática ao longo de sua jornada artística.

29 Restany, op. cit., p. 23.

30 “A sua teoria do transautomatismo era simultaneamente uma crítica ao analfabetismo preceptivo do público e a afirmação da necessidade de uma participação criativa do público perante a obra de arte.” In Restany, op. cit., p. 21.

31 Restany, op. cit., p. 23.

32 Ver: O Hóspede Provisório. Da Precariedade. *Anais do XIII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

invocação e convite cortês. Ao considerar que a mesma raiz latina derivou tanto precariedade quanto pregação, sugeri que a temporalidade instável presente no precário seja também referência a um outro, o “hóspede provisório”.

33 Clark, op. cit., 1997, p. 211.

A poética do precário proposta por Lygia Clark era um novo conceito de existência que se colocava contra toda cristalização estática da duração.³³ Seu manifesto que legitimava o agora como campo de experiência recusando a duração como o *intermedium* da expressão também reivindicava liberdade. A duração como tempo durável de todas as coisas é um permanecer que resiste conservado, pois não se gasta nem perde suas qualidades. A poética do precário se posiciona contra a durabilidade, trazendo para a arte o tempo presente instável, consciente de um eterno diálogo, com o outro si mesmo e o outro enquanto outro. O convite, entendido na simultaneidade da convocatória e da dádiva, é feito ao convidado, homem ou deus, no intuito de atrair e provocar a urgência do encontro. *Troca de azulejos* é ação que acontece por escambo: um azulejo da casa, quebrado e descartado, por um azulejo do projeto (azulejos azuis, de 15cm², comprados em loja de material de demolição). A divulgação acontece por publicidade precária, via distribuição de folhetos nas ruas ou nas caixas de correio das casas. Os enunciados principais tornam a primeira leitura confusa, posto que declaram “troca azulejos” e em seguida “faça você mesmo”. Sobre tal situação, Cristina esclarece que “habitar esse universo impreciso da arte como serviço me interessa nesse projeto; assim como entrar nas casas, discutir o que é a proposta e como ela se apresenta fazem parte da iniciativa”.³⁴ A partir de relações de força que se instauram nas contradições entre a lógica do privado e do público, a ação artística de Cristina Ribas é oferecida em primeira instância como um serviço público, ação prestativa que compromete a hospitalidade como troca. Considerada uma virtude, uma expressão de generosidade, a hospitalidade é uma verdadeira “prova do outro”, que implica compromissos, sacrifícios e mesmo às vezes conflitos. Elaborados por Jacques Derrida, os valores de amizade e hospitalidade incondicionais são propostas de aceitação do outro enquanto outro, também presente na *persona* do estrangeiro, de maneira a não o submeter às leis que regem a casa anfitriã (que em muitos casos especifica a hostilidade), mas promover através do contato com o desconhecido o aprendizado pelo entendimento da diferença.

34 Ribas, Cristina. Trecho retirado do portfólio da artista, 2007.

Cristina Ribas, gaúcha de São Borba, deu impulso a *Troca de Azulejos* quando vivia como artista-residente na cidade de Belo Horizonte. Ao visitar uma loja de materiais de demolição comprou oito azulejos azuis. O número oito, apesar da natureza cardinal, é simbolicamente representativo, sendo o “infinito em pé”,³⁵ invocamento do eterno retorno. Considerando a singularidade de cada azulejo e toda a situação que esse promove durante a troca, sua qualidade de repetição é sem modelo. Cada vivência potencializa o discurso acerca do lugar específico da obra, em que lugar de produção e lugar de fruição se confundem no ambiente doméstico. O circuito de intimidade é mantido dentro de um movimento exterior de acréscimo de significados à ação da

35 Para ouvir e cantar: “O número oito é o infinito, o infinito em pé, o infinito vivo, como a minha consciência agora (...) O número oito dividido é o infinito pela metade. O meu objetivo agora é o infinito. Ou seja: a metade do infinito, da qual metade sou eu, e a outra metade é o além de mim”. Fragmento de “Objeto semi-identificado”, música composta e interpretada por Gilberto Gil.



troca: no âmbito do *affecto*,³⁶ todos os presentes envolvidos participam do processo de acontecimento da obra, desde sua etapa de procura e aceitação, passando pela dupla doação (o hospedeiro se desfaz de um azulejo na contrapartida de o hóspede lhe conceder um outro). É possível pensar que quando a artista entra na casa de pessoas, amigas ou não, com o intuito de trocar um azulejo doméstico por outro, azul, estaria obrigando tudo ao seu redor a se reorganizar. Até que se torne ruína, sofrendo no abandono a ação do tempo, podemos dizer que a casa hospedeira foi marcada.

Cristina chegou às quatro. Convidada para uma tarde de hospedagem, tendo minha residência como lugar da criação. Em segredo, lhe preparava um banquete. Depois de olharmos toda a casa, Cris se deixou envolver pela parede curva do lavabo, um pouco estreito e pequeno, abrigo de um corpo só. Como se fechada dentro da casca, começou a quebrar. O rompante da primeira martelada. Cristina começa a rasgar a pele da casa. Preciso abrir um buraco na parede, cavar essa rocha urbana. Na porta, éramos verdadeiras parteiras acompanhando a gestação urgente da obra. Cristina uma vez me escreveu: "o olho do outro te vê, o corpo dele te sente, e essa é a realidade da *performance*". A força para quebrar a parede é real, seu cansaço é real. Inclínadas na noção perfeita de finitude, sentíamos prazer em assistir a seu processo, esperando a completa expulsão do azulejo. Dos primeiros cacos estilhaçados, uma pequena

Cristina Ribas. *Troca de Azulejos*, residência de Bianca e Rodolfo, Niterói. Foto: Rebeca Rasel, 2006.

36 Compreendo o artista como seu próprio laboratório, oficina de si, fábrica do sensível que constitui seu *fazer* na produção de *afetos*.

abertura vai sendo ampliada e no correr das beiradas, chega-se ao espaço negativo. O quadrado esculpido evidencia uma falta. Cristina examina as reentrâncias e vai cuidadosamente terminando de preparar o terreno. No copinho de plástico, prepara a massa branca com a ponta dos dedos. Enfim, o azulejo azul é estendido e encaixado. Deixa o sítio do descarte para estabelecer um lugar do novamente ser casa. Nesta casa que também considero minha terceira pele.

Bianca Bernardo é artista visual e performer, graduada em Artes Plásticas e mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Entre 2006 e 2008 desenvolveu a tese *A fábrica de peles: Hundertwasser e o caminhar contemporâneo*, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, com orientação da artista e professora Malu Fatorelli. Em 2007 participou das Oficinas para Artistas-Educadores na Casa Daros-Latina-merica, tendo realizado encontros com os artistas Vik Muniz, Humberto Vélez, Betsabée Romero e Luis Camnitzer, entre outros. Atualmente coordena com Cristina Ribas o projeto DESEO BS.AS. com o objetivo de integrar artistas brasileiros em Buenos Aires através de intervenções artísticas no território argentino. / biabernardo@gmail.com