

arquivo Brasília:

cidade imaginário



Tribunal de Contas da União
Espaço Cultural Marcantonio Vilaça

arquivo Brasília:

cidade imaginário

Tribunal de Contas da União
Espaço Cultural Marcantonio Vilaça / 2010
Brasília - DF

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arquivo Brasília: cidade imaginário / Renata Azambuja (curadora); projeto e pesquisa por Mariana Venturim, Mayra Miranda, Rebeca Borges e Renata Azambuja; Nurimar Ribeiro (documentalista). Brasília : Espaço Cultural Marcantonio Vilaça; Tribunal de Contas da União, 2010.
128 p. : il. ; 23 cm.

Inclui textos e fotografias.

ISBN 978-85-60365-01-02

1. Artes Plásticas. 2. Arte Política. I. Venturim, Mariana. II. Miranda, Mayra. III. Borges, Rebeca. IV. Azambuja, Renata. V. Ribeiro, Nurimar. VI. Espaço Cultural Marcantonio Vilaça. VII. Tribunal de Contas da União. VIII. Título.

CDU 73(083.824)(81)

Elaboração da Ficha Catalográfica: Nurimar Ribeiro

Espaço Cultural Marcantonio Vilaça. Tribunal de Contas da União. Exposição Arquivo Brasília: cidade imaginário de 7 de maio a 3 de julho de 2010. Brasília-DF.
ISBN 978-85-60365-01-02

© Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que citada a fonte.

Este catálogo foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade do seu conteúdo.

Arquivo Brasília/Arquivo em trânsito

“Intervir nas ruas de planos pilotos e planos satélites
despoluindo gestos e ações
corpos e cabeças
corpoema coração
propostas pacíficas, sem dor”
Ary Pára-raios

Não é à toa que o tema do encontro dos eixos se encontra como questão logo ao iniciar o percurso pelo espaço expositivo. É como se o entrecruzar dos eixos, ao longo do tempo tenha se tornado uma imagem clichê, a ser repetida como o ponto zero da criação a que devemos sempre retornar. Hoje, ao apresentar-se em transparência, ela se coloca como lembrança de um tempo remoto.

A imagem tornou-se uma incógnita e um marco de reflexão sobre o estatuto da cidade hoje, passados 50 anos de sua inauguração. O encontro dos eixos – o rodoviário e o monumental - indicado pela fotografia de Mario Fontenelle, em 1956/57, revela, em sua ortogonalidade, uma aproximação curiosa com as vertentes geométrico-construtivas que apontaram na América Latina na década de 50. De lá para cá, a percepção sobre a cidade mudou e os artistas, aqui como propositores de novos espaços e idéias, deram a sua contribuição, exercitando o olhar crítico sobre a cidade. Para o artista, há o efeito colateral do tempo que acaba atuando no espaço que, dilatado, parece demandar por sua ocupação e apropriação.

Do que se constitui a percepção contemporânea da cidade? Se reunirmos as categorias vitruvianas, fundamentais para a compreensão da organização da vida urbana, e assim, começarmos a responder a questão, percebemos que, apesar de suas diferenças em função, essas categorias se constituem como pensamento em torno da permanência da cidade no tempo. Hoje a materialidade, a imobilidade e a durabilidade que constituem a urbis estão em cheque, tal como o pensamento que assegura o ponto de cruzamento das retas na foto de Fontenelle como ponto de referência. As cidades utópicas, se vistas como firmitas, são o lugar onde a condição espacial precisa atender as necessidades de regulação social a que Brasília se vincula, em sua condição de capital do país.

A espacialidade própria do planalto central, o desenho do urbanista, que favoreceu a horizontalidade, a liberdade de fluxo e as vistas variadas, se perdem em meio à ação corrosiva e distorcida da idéia de capital que se imaginou, por meio de concepções políticas e

ideológicas equivocadas, que forçam as concepções do plano original ao desaparecimento. Cildo Meireles - que na exposição está representado por uma reprodução de *Caixas de Brasília: Clareira*, 1969 - ao comentar sobre o projeto de Brasília, cidade com que mantém vínculos sentimentais, conclui que houve uma deformação do projeto, ao mesmo tempo belo em seu lado utópico, mas também ingênuo, afeito a apropriações indébitas, onde espaços antes pensados como espaços de confraternização se convertem em espaços de perseguição, como ocorreu durante o regime militar. Hoje, o olhar controlador dos tempos de ditadura pode ter perdido sua função, mas cedeu lugar à ação nefasta do abandono e das distorções que advêm, dentre outras razões, da especulação imobiliária e de interesses políticos escusos.

O desenho curatorial, tanto em termos conceituais como em sua expografia, procurou refletir sobre os sentidos que a cidade, como *urbis e civitas*, adquire quando o artista se propõe a olhá-la e sobre ela inventar e nela intervir, ao reinstalar trabalhos de arte e reunir registros visuais de trabalhos já realizados, formando uma espécie de arquivo aberto, voltado para a revelação e não para o esquecimento. Ao caminhar pelo espaço expositivo, o espectador ingressa em "micro-espaços" que permitem o acesso a diferentes conjuntos de obras com o propósito de acionar diferentes relações. Nesse arquivo da produção contemporânea estão reunidos 41 artistas, com produções individuais e coletivas.

O "arquivo" possibilita a consulta, o acesso a idéias e concepções por meio de trabalhos que, tanto expressam diretamente preocupações com fatos políticos, como no caso das gravuras de Marília Rodrigues, em sua série *O difícil é reformar o bicho homem*, de 1977, como apontam para as possibilidades de re-invenção dos lugares, como no caso das instalações de cartazes em paradas de ônibus como as realizadas pelo Grupo *Entreaberto*, em 2007. Há lugar, também, nesse "arquivo", para intervenções e objetos de caráter mais poético e conceitual, como é o caso das fotografias da série *Paisagem Estrutura Móvel*, de Luiz Alphonso, de 2005, que são realizadas pelo artista em diversos pontos da cidade desde 1969, quando ainda morava em Brasília, invocando aspectos cósmicos da paisagem, e do objeto político-poético-estético de Wagner Barja, intitulado *Quéops Brasilis*, de 1990, que traça pontes conceituais com estruturas de organização social, fazendo um comentário à fragilidade do poder: pirâmide, transparência e inversão.

No "setor" inicial da exposição, que poderíamos considerar como o núcleo histórico do "arquivo", o espectador se depara com, além da já mencionada foto do eixo, duas reproduções de obras emblemáticas para a reflexão que se quer provocar, podendo, inclusive ser consideradas, conceitualmente, como deslocamentos do eixo ortogonal da foto de Fontenelle. São elas *O Porco*, de Nelson Leirner, 1967 e *Caixas de Brasília, Clareira*, de Cildo Meireles, de 1969. Vários fatores interessantes cercam o surgimento dessas obras, proporcionando um encadeamento com as demais produções apresentadas na mostra. Realizadas em uma década política conturbada, em uma Brasília recém-nascida, se conectam a vertentes artísticas contemporâneas, como a Arte Conceitual, a Land Art e o Novo Realismo Francês. São

partícipes de momentos de mudanças radicais no Brasil e no mundo e acionam estratégias de ação que causam modificações e novas inserções para a recepção do sistema de arte. No caso de Leirner, há uma crítica aos seus mecanismos reguladores e ao objeto de arte, como no caso do 4º Salão de Arte Moderna de Brasília e, no caso de Meireles, há um desejo de por em questão o espaço e o tempo, menos pelo objeto, do que pela ação de demarcação de um espaço que, no caso, foram as margens do Lago Paranoá.

Em diálogo com os três trabalhos menos recentes da exposição estão três obras de dois artistas jovens radicados em Brasília: André Santangelo e André Ventorim. Em *Ar de Brasília e Centro*, de 2004, Santangelo procede a uma atualização da história da cidade em versões próprias do artista. *Ar de Brasília*, a primeira obra que vemos logo que entramos no espaço, age como uma espécie de catalisadora para questões artísticas e históricas da mostra, estimulando uma análise que intercepta os movimentos que apontam para aspectos da história local, tendo o candango como imagem síntese, para a foto como linguagem e para aspectos da Arte Conceitual, cuja fonte remonta, por princípio, aos *readymades* de Marcel Duchamp, realizados nas primeiras décadas do século XX, a quem Santangelo faz referência ao tomar como questão a obra 50 cc de *Ar de Paris*, de 1919. Em *Centro*, há uma associação direta com a fotografia de origem como com questões de tempo e espaço, levantadas pela obra de Meireles. As fotografias de Fontenelle e Santangelo estão dispostas de modo a formar uma sobreposição com a transparência da fotografia de origem, procurando estabelecer novo significado para a idéia de eixo. A obra de Ventorim, *Segredo de Lithus*, de 2004/5, colocada defronte ao trabalho de Leirner, propõe outro diálogo, colocando em questão não a crítica direta ao circuito de arte, mas tendo como ponto de partida a transfiguração material do objeto de Leirner.

Ao continuar o percurso pelo espaço entrecortado por painéis, novas associações de memória são propostas ao espectador que pode desejar estabelecê-las em razão de entrecruzamentos espaciais e/ou temporais, resultando em trocas simbólicas e estéticas variadas. Pode-se refletir sobre a ação propriamente política do artista, caso se opte por traçar pontos de contato entre os registros documentais que apresentam as ações *Olhos na Justiça*, de Xico Chaves, de 1992, e *Sinfonia das Diretas*, de Jorge Antunes, de 1984, ambas relacionadas a episódios políticos nacionais, como o impeachment do então presidente Fernando Collor de Melo e a movimentação em prol das eleições diretas. Ou, ao transferir o olhar para se aproximar da obra de arte como veículo para denúncia e desabafo, encontramos a série de fotogravuras de Marília Rodrigues, feitas a partir de reportagens jornalísticas. Destacamos a fotogravura de 1977, *Quando o Congresso Sai de Cena*, em que vemos uma imagem escurecida do plenário do Congresso Nacional vazio, após o decreto do AI-5.

Sem ter um endereçamento político específico, e colocando-se como pontos de interrogação e alerta a questões que alcançam outras esferas, como a antropológica e ecológica, nos deparamos com as serigrafias de Paulo Andrade e a *Anta*, de Siron Franco. Em *O Eterno Retorno*, série de serigrafias de Andrade, de 1984, há o resgate de imagens de indígenas bra-

sileiros feitas por Jesko Von Putkammer, delas se apropriando, por meio da colagem, para recolocá-las em novo contexto: o da imagem lugar-comum dos pontos turísticos de Brasília, sobre o qual os índios se sobrepõem, desproporcionalmente, criando um ambientação um tanto surreal. Já o objeto intitulado *Anta*, de Franco, que foi parte integrante de uma grande instalação realizada no gramado em frente ao Congresso Nacional, em 1986, funciona nesta mostra, como uma sorte de índice de memória daquela ação específica, bem como a de outros trabalhos seus que estão informados por seu envolvimento com a fauna brasileira, fonte de algumas de suas obras de cunho político. Também, relacionando espaço urbano e memória mítica, tendo o calango como ponte e referência de memória pessoal, está a série de fotografias de Bené Fonteles, de 2007/2008, um registro de intervenção realizado nos muros de postos de gasolina da cidade.

Da intervenção silenciosa – ou quase – de Cildo Meireles, entendida mais como uma inserção na paisagem, realizada na década de 60, extrai-se um outro fator, ampliando as bifurcações do “arquivo”, e que se revelou uma constante na produção contemporânea: o do trabalho coletivo. *Caixas de Brasília* foi realizada com a participação do artista plástico Alfredo Fontes e do músico Guilherme Vaz. Essa tendência a formação de grupos – grupos estes conhecidos em artes pela denominação de “coletivos de artistas” - não é novidade, mas tomou configurações tão variadas quantas são, atualmente, as diferenças culturais, sociais, políticas, ideológicas, etc., principalmente a partir da década de 90. Amostra Grátis, Corpo Piloto, Entreaberto, Ex-Cultura, Projeto de Arte Entorno e Projeto Fora do Eixo são os grupos que ocupam pontos do espaço expositivo. À singularidade de cada artista que compõe cada um desses grupos, soma-se o desejo de elaborar estratégias investigativas em torno de temas específicos e que podem vir a caracterizar o grupo.

No que poderia ser considerado como “núcleo histórico da intervenção”, em razão de seu surgimento em um momento muito remoto da cena artística brasiliense, está o Ex-Cultura que, criado no final da década de 70 por estudantes da Universidade de Brasília, propunha, como eixo central de ação, o espaço da rua, ocupando-o por meio da linguagem da pintura, da escultura, da colagem. Interessante observar o contexto político universitário e momento artístico que cercavam os anos de seu aparecimento, que pode ser interpretado quase como uma insurgência: A UnB vivia, desde 1976, o regime ditatorial imposto pelo reitor José Carlos Azevedo, com direito a invasões por tropas militares, expulsão de professores e estudantes. E a cena artística brasileira e mundial, não alheia à conjuntura política e social, propunha o engajamento em práticas que envolvessem o corpo, a palavra e os espaços, para além dos limites das galerias e museus.

Entretanto, havia um processo de abertura política que se avizinhava, ao final da década de 70 e, no decorrer na década de 80, tendências que haviam surgido anteriormente, aprofundam-se, como foi o caso da Performance e outras, que até então estavam recolhidas, como a pintura, e que retornam com toda a carga, em seu veio mais expressionista. Explorando a fisi-

calidade e uma grande variedade de recursos materiais, de maneira expressiva, O Corpo Piloto, que esteve ativo de 1986 a 1988, adotava a linguagem da performance, como parte nuclear de suas propostas, apesar de realizarem também intervenções. O corpo, encarado como veículo ilimitado de ação, não se sujeitava a ingerência de instituições ou cerceamento de ideais. Suas ações tanto se realizavam em espaços externos, como em galerias que ocupavam.

Desviando um pouco do percurso que aborda o coletivo, mas que se relaciona com a Performance, como também com a ocupação de espaços públicos esquecidos, como é o caso da Praça Portugal, nos deparamos, em um dos ambientes da mostra, aonde está a obra de José Eduardo Garcia de Moraes, de 2010. Disposta em uma região central e, sendo ela a obra mais recente da exposição, coloca-se mais como um ponto de interrogação do que como uma afirmação, reforçada por sua localização espacial – uma encruzilhada? Contrariando a habitual ação performática, em que objeto e corpo são inseparáveis e o que resulta é o registro da performance, o artista inverte a lógica e propõe a instalação como algo a ser transformado, ao sair do espaço expositivo para a Praça Portugal, ao término do evento.

Retomando o caminho que aborda os coletivos e trazendo a discussão para um panorama histórico mais recente, encontramos o Amostra Grátis, existente desde 2002. Todos os seus componentes são graduados em Artes Plásticas e agem em direção à subversão da ordem econômica do objeto de arte, vendável, inacessível, propondo uma desmistificação, não só do objeto, como da rede que o suporta. Assim, os componentes do grupo elaboram objetos a serem doados e, sistemas de distribuição. Na exposição são apresentados quatro dos seus 8 projetos: *Eleições 2002*, *NaoSim*, *Espaço* e *GagNews*. Há correlações de suas estratégias de ação como as de Cildo Meireles, na década de 70, tais como as *Inserções em Circuitos Ideológicos e Antropológicos*, para ele vistas como arte posta em situação real: “as coisas existiam em função do que podiam provocar no corpo social”. A intervenção direta na realidade, a busca pela aproximação com o público pela distribuição de objetos e de convites, a práticas comunitárias e ações performáticas, constam também da pauta do Projeto Entorno, que está ativo desde 2001 e já realizou muitos projetos. Além de bens de pequeno porte, também distribuí lotes, como parte das ações de um personagem criado pelo grupo, o candidato do Entorno. Uma característica interessante dos coletivos recentes, é a impressão de peças gráficas para a distribuição, como fica claro na memória de intervenção do Entorno apresentada nesta mostra, em formato que alude, diretamente, aos “pirulitos” para propaganda e publicidade, que se situam próximos aos pontos de ônibus. O cartaz, com a imagem de um rato, o *Juscelinomys Candango*, abre espaço para a reflexão sobre uma questão marginal, porém existente, associada à JK e, portanto, a uma “certa” história da cidade.

Outros tipos de grupos não chegam a formar coletivos, como é o caso de Atila Regiani e Ruth Sousa, Delei Amorim e Lila Rosa que atuam, esporadicamente, em duplas. Localizamos, tanto em *Estrutura Parasitária*, de 2004, de Atila e Ruth, como em *MAR – Museu de Arte na Rua*, de 1995, de Delei e Lila, uma não conformidade com o estatuto da “caixa branca” como a legitimadora do papel e local da arte em atitudes que nos fazem retornar ao tipo de ação

tomada por Leirner. O primeiro trabalho, memória de instalação realizada no espaço externo da CAL – Casa da Cultura da América Latina, localizada no movimentado Setor Comercial Sul, é uma alusão ao conhecido “puxadinho”. O segundo trabalho – mais um projeto – não deixa de ser, também, uma gambiarra, um aproveitamento do espaço urbano como extensão do museu, aonde a dupla de artistas, livres das pressões do sistema de arte, exercitam a curadoria de “grandes obras” do panteão da arte.

Em uma outra “pasta” desse “arquivo” brasileiro, encontra-se o conjunto “documental”, que tem as artes gráficas como prática e mecanismo de veiculação de idéias textuais e visuais. Algo que se fez fundamental tanto para os objetivos de artistas da vanguarda russa, como para artistas conceituais, por exemplo. Esta produção pode envolver artistas trabalhando em diferentes linguagens. São artistas gráficos propriamente ditos, como é o caso de Nanche Las-Casas, que apresenta um cartaz, Paz e Amor, Bichos ou Dos Soldadinhos, de 1986, de forte poder gráfico e que teve ampla circulação pela cidade. Como ele mesmo coloca, resgata uma “figura meio-hippie, quebrando a corrente dominante” em um panorama de influência de cultura punk. Podem ser músicos e poetas que promovem diretamente a circulação de seus trabalhos em um processo de curto-circuito de distribuição, como foi o caso de Paulo Tovar, como o seu recorte em papel H2O lhos, de 2007. Nicolas Behr, cuja ação remonta à época da Geração Mimeógrafo, nos idos da década de 70, promovia a impressão e a circulação de seus trabalhos. Nesta mostra, além de apresentar poemas, Behr comparece como sujeito de uma ação, fotografado, em 1979, personificando um surfista do asfalto em meio aos eixos.

No entrecruzamento entre texto, imagem, intervenção e instalação, podemos situar as ações de Gê Orthof e Ralph Gehre. Atrelado a uma linha que também se conecta com a Arte Postal, Orthof, atualiza e expande a possibilidade de circulação da mensagem/arte. Em oposição, que foi iniciado em 2003 e prossegue até hoje, um circuito é colocado em ação pelo artista que lança mão, inicialmente, do espaço que lhe foi concedido em um site de arte para veicular uma frase e uma imagem que deixam uma afirmação no ar: “O PODER NÃO PODE: Privar o público de uma cidadania laica”, junto à imagem de um crucifixo no salão nobre do Palácio do Planalto. Na mostra, nos deparamos com uma instalação e com um adesivo, distribuído aos visitantes como duas das possibilidades de apresentação do trabalho.

Próximo à idéia do adesivo como suporte para circulação de idéias, está a de tabuletas de anúncios que Gehre utiliza como fonte para o trabalho em exposição. Dentre as frases que ele utiliza, apresenta-se uma frase polêmica, escrita de forma imperativa expressa de maneira contrária ao que habitualmente se lê, colocando em xeque crenças religiosas estabelecidas. “Deus não existe, Jesus não Voltará”, de 2002. A frase desestabiliza todo um sistema de propaganda religiosa que, geralmente, circula como adesivos em automóveis. A frase exposta é a memória de uma instalação que se tornou ação: em um espaço de entre quadras e na parede externa de uma galeria, a mensagem ficou à mostra e se tornou provocação, que foi respondida, sofrendo danos físicos provocados por transeuntes, como mostra a foto-registro.

Atestando o poder das frases corriqueiras no imaginário urbano, Gehre, elabora uma vídeo-instalação que adiciona mais frases populares para a leitura, agora em movimento, provocando uma compressão no tempo de recepção e apreensão das mensagens que, apesar de chegarem ao olhar velozes, ficam impregnadas na mente de quem as leu.

Membros dos coletivos aqui presentes também desenvolvem poéticas próprias como é o caso, nesta mostra, de Polyanna Morgana, do Entreaberto, de Marta Penner e Clarissa Borges, do Projeto Entorno. Polyanna, nesse registro de performance, intitulado de *Pollyannas*, de 2001/2002, institui um novo sentido ao registro oficial, tomando o sujeito como medida e a arte como ação para medir entre espaços. Mantém-se em diálogo tanto com a linha de atuação documental de alguns artistas conceituais como com a dos Situacionistas, que estiveram ativos de meados da década de 50 a meados de 60. Em sua busca por uma “nova urbanidade”, menos alienante e mais participativa realizavam situações, de intervenção ambiental que eram chamadas, por eles, ora de “psicogeografia” e de “deriva”. Já Clarissa Borges e Marta Penner têm a fotografia como a linguagem de intervenção e o dado político como tema. Em *Turista Censurado*, série de 2003, Borges lança uma crítica à visão imparcial e neutralizante das imagens de Brasília a que os turistas têm acesso. Ao procurar retirar a imagem clichê da cena, surge outra paisagem, que sempre esteve lá, antes obstruída pelo monumento. Uma operação que estabelece vínculos com as serigrafias de Paulo Andrade. *Jardim de Inverno*, de 2001, de Penner, trafega entre documento e arte, provocando o espectador a pensar sobre a “naturalidade da paisagem” que, em uma primeira mirada, parece ser representação singela, feita sobre tecido. E que, em um olhar mais atento, revela a situação de paisagem “terra da união” habitada por lixos e catadores e impressa sobre fronhas e lençóis.

Na tentativa de encerrar as relações entre partes desse arquivo, proponho um caminho que nos leve aos artistas que utilizam o vídeo como registro de ação, como no caso da Catedral Rosa, dos trabalhos de Moema Coelho e de Rodrigo Paglieri, e como registro de observação espacial, como o fez Elyeser Szturm. Em ambas as maneiras de lidar com o vídeo, propõe-se uma renovação do olhar sobre os espaços de acesso cotidiano. *Catedral Rosa*, nome dado a uma intervenção relâmpago realizada por Fábio Baroli e Susanna Aune na Catedral Metropolitana de Brasília, em 28 de junho de 2006, dia do orgulho gay, contou com a participação de 15 outras pessoas, em um ato coletivo de revisitação do patrimônio, política e esteticamente falando. Está na exposição como registro em vídeo. Como estão as intervenções *A porta da rua é a serventia da casa*, de 2007, de Moema Coelho e *Obra Limpa I*, de 2004, de autoria de Rodrigo Paglieri, que tiveram maior duração. No caso da intervenção de Moema, cujo adesivo ainda se encontra no local, uma “tesourinha” entre as super quadras 110 e 111 sul, desperta-se o pensamento sobre o dentro e fora e sobre a rua como o espaço da arte, reforçadas pela frase que é o título do trabalho. Como artista-arquiteta, Moema realiza o trabalho levando em consideração as escalas e as propriedades do local. Em uma ação próxima de Orthof e Gehre, Moema coloca mais uma mensagem em circuito. Paglieri realiza *Obra Limpa I* em um local

de grande acesso tanto por carros como por passantes, que é a parte inferior do viaduto que liga a Asa Norte à Asa Sul, conhecido, popularmente por “buraco do tatu”. Em uma operação de intervenção estética e de comentário ao ideário construtivo moderno, o artista faz surgir formas ao limpar os azulejos, obedecendo a sua lógica geométrica e a um procedimento minimalista, que acaba, por meio do gesto poético revelando um novo espaço.

Plano Piloto, um work in progress de Szturm, é um trabalho composto por fotos que começaram a ser feitas em 1999/2010 e aponta para as corrosões que o tempo confere à paisagem urbana, colocando o espectador em confronto com o conceito e com o dado concreto: o piso se quebra fazendo surgir a idéia de gesto que assinala o lugar, como no desenho de Lucio Costa, em uma espécie de renascimento do gesto do urbanista, mesmo após a passagem do tempo. No espaço expositivo, as fotos do concreto rachado, expõem o desenho do plano como projeção sobre o piso de mármore – material por excelência de nobres instituições – sobrepõem realidades: a que está ligada ao espaço urbano, vivo e pulsante, e que neste recorte de arquivo esteve constantemente presente, e a que está no espaço de dentro, suspensa no tempo, isolada. Como superar a afastamento desses eixos do real, entrecruzando-os? Quiçá a resposta esteja em se retomar a visão primeira do lugar, como a visão do artista Félix Barrenechea em contato com o espaço em construção: “...quando se rasga o cerrado, se vê vermelho, terra virgem. Essa terra é alma, o nosso corpo rasgado. Tem que reconstituir para uma beleza”. A experiência do artista conecta, desconecta, reconecta, em uma constante articulação de espaços, que por meio de ações, se tornam densos e plenos de novos significados para que o arquivo sempre permaneça aberto.

Renata Azambuja
curadora

