

zona de instabilidade



zona de instabilidade

de 06 de julho a 25 de agosto de 2013

Zona de Instabilidade de Lais Myrrha. Texto: Lais Myrrha, Júlia Rebouças e Jorge Menna Barreto, Versão para inglês: Jorge Menna Barreto; São Paulo, Caixa Cultural / Farinha Produções, 2013. 48 p. I PB.

ISBN 978-85-67029-00-9

Catálogo da exposição Zona de Instabilidade de Lais Myrrha, realizada na Caixa Cultural São Paulo, de 06 de julho a 25 de agosto de 2013.

CAIXA Cultural São Paulo

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar idéias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em espaços próprios e espaços de terceiros, com mais ênfase para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional e artesanato brasileiro.

Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

Esta exposição apresenta uma série de nove trabalhos da artista contemporânea Lais Myrrha, as obras deste recorte foram produzidas entre 2006 e 2012 e colocam em questão parâmetros e convenções estabelecidos por disciplinas como história e geopolítica, ao mesmo tempo em que tecem um comentário poético sobre os signos de poder e de saber na contemporaneidade.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 152 anos de atuação no país, e de efetiva parceira no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

índice

texto Júlia Rebouças	08
texto Jorge Menna Barreto	12
epílogo	16
imagens das obras	18
texts: english version	36
lista de obras e créditos das imagens	44
ficha técnica	45

por Júlia Rebouças

Tomei nota em meu caderno de um conjunto de palavras para me guiar neste projeto, que agora se concretiza em exposição e catálogo. Marcada em vermelho, na lateral, estava a referência ao *Dicionário do Impossível* (vol. IX), trabalho de 2005, que nem está nesta mostra mas que insistentemente reaparecia em minhas digressões. Em pedras de mármore branco, como pequenas lápides, estão reproduzidos verbetes de dicionário da língua portuguesa com palavras ou expressões que começam pela letra *i*, totalizando 22 peças. *Ideal, igualdade, imóvel, imparcial, incessante, incólume, indefectível, independente, infindável, infinito, intacto*. Todas remetendo a um plano do que é irrealizável, ou do que só é possível no campo da abstração e da idealização. Muitas das palavras que eu escolhia para acompanhar as obras de Lais Myrrha encontravam-se também nesse dicionário, o que não é uma coincidência.

Sua produção abarca um conjunto de fenômenos que se naturalizam por acordos sociais ou por nossa capacidade de transformar em verdade sólida o que só existe como imaterial. Seja o tempo e suas estratégias de medição, a distância, as fronteiras, seja a ideia de verdade, de completude ou de perfeição. O *i*, como critério escolhido para determinar e selecionar as palavras desse dicionário, é a partícula que traz negação, oposição, impermanência ou ausência. Para nomear esse projeto, uma outra palavra dessa numerosa família: *instabilidade*, em *Zona de Instabilidade*.

A exposição compartilha seu título com a mais recente série de trabalhos que ora apresentamos. *Pódio para ninguém*

(2010), *Tábula Rasa* (2011) e *Coluna Infinita* (2011) têm em comum, entre outras coisas, a matéria-prima utilizada, o pó de cimento. Nas obras, concretude e solidez são apenas promessas desse material que define e representa parte do léxico associado à modernidade. O *Pódio* propõe abertamente essa relação entre forma, substância e função. O sistema de valoração e premiação que representa é estrangido pela fragilidade de sua estrutura. Basta a ação do tempo para que sua debilidade faça a escultura se desmanchar. Em *Tábula Rasa*, um tabuleiro desenhado sobre a mesa faz deste um jogo de opostos, onde um lado está contido no outro, é seu complemento. *Coluna Infinita*, por sua vez, mostra um empilhamento de sacos de cimento, onde não se vê nem a base nem seu fim. O ritmo do vídeo é dado pela batida de cada saco que é acrescentado, comprometendo o equilíbrio da edificação e desestabilizando o conjunto. O desfecho do desmoronamento total não chega, mas também nunca é descartado.

Como parte de outra série de trabalhos, *Insólitos-Estáveis*, estão *Opaco* (2008) e *O tempo corre para o norte* (2008), que nomeiam dois objetos símbolo dos conceitos de espaço e tempo: um globo e uma ampulheta, respectivamente. Dispostos como instrumentos de leitura, eles poderiam auxiliar na contagem de minutos e horas ou no entendimento da conformação geográfica do mundo. Mas não. O globo não diferencia mar e terra, não demarca continentes, não destaca meridianos e paralelos. É feito de vidro transparente e a opacidade é de sentido, não física. A ampulheta também está paralisada num contra-tempo, que o título da obra chama de norte, alinhando

a operação do correr do tempo com os pontos cardeais. Como instrumentos de navegação ou de leitura dos fenômenos físicos, o globo e a ampulheta são elementos de desorientação. Tal como em *Moderno Atlas Geográfico* (2009), as obras partem do que é ou torna-se inoperante e sem função. Nesse atlas, que aqui é também moderno, as noções geográficas estão esmaecidas por um procedimento que é de literal apagamento.

Zona de Instabilidade questiona exatamente aquilo que faz parte do universo científico e racional, quando estamos tratando de medidas, cartografias, normas, padrões, grades, hierarquias e classificações. Parâmetros e convenções advindos de diversas disciplinas como a história e a geografia são distorcidos para apresentar uma possível imagem do presente, um presente sempre aberto à (re)construção. Na obra *Mitos de Origem* (2012), um conjunto de 30 desenhos em grafite marca estrelas Alfa num mapa que destaca conexões e irradiações entre os corpos celestes. Em cada página da cartografia estelar dos Polos Norte e Sul, Equador e Trópicos de Câncer e Capricórnio é escolhida uma estrela que irá se ligar a todas as demais por meio de linhas finas. De repente, cada estrela pode ser a fundadora, da qual todas as outras derivariam. Ou todas podem estar energeticamente imbricadas. *Mitos de Origem* abre para a especulação poética a ideia de fundação celeste.

É também por meio de uma narrativa fundadora que recorremos nessa exposição a um conjunto de fotografias de 2006 e 2007, intituladas *Uma Biblioteca para Dibutade I, II e III*. As imagens fazem referência à mulher que teria traçado

o primeiro desenho, aludindo ao seu amante e usando como modelo o contorno da sombra daquele que partia. Na ausência do homem que foi à guerra, Dibutade teria a representação dele desenhada na parede, como a perenização de uma sombra. Aqui a mitologia da fundação do desenho encontra a da fotografia posto que esta é por excelência uma imagem indicial construída por meio de um jogo entre negativo e positivo. Assim, nas fotografias da série *Uma Biblioteca para Dibutade*, vemos marcas na arquitetura de onde antes havia uma biblioteca e onde agora restam apenas as silhuetas dessa presença.

Por fim, a obra *Reconstituição* (2008) é aqui remetida às anotações iniciais desse projeto e parte de um gesto semelhante ao de *Dicionário do Impossível*, quando destaca do texto da Constituição brasileira as passagens que contêm a palavra exceção. Sendo o dicionário ou a constituição documentos acordados e assentidos de definição, categorização e normatização de nossa experiência no mundo, mais uma vez a artista tenta ressaltar aquilo que escapa à própria natureza do acordo. A exceção à constituição ou a exceção na constituição podem ser entendidas como o fugidio tal como as impossibilidades, incompletudes, impermanências e irrealizações do dicionário que supostamente contém tudo o que há - no campo da linguagem e da representação.

ICTOMANCIA s.f. suposta predição do futuro pelo exame de peixes; ger. de suas entranhas
IDÉAL adj. 2g. 2 que se ajusta exatamente a um modelo; a uma lei, a um ideal; perfeito [vulgo i., método i.]
IDÊNTICO adj. 1 que em nada difere de outro ou de outros [gêmeos i.] 2 que em nada difere de si próprio, por comparação com outra ocasião ou situação; imutável, inalterável [meus sentimentos continuam i.]
IDENTIDADE s.f. 1 estado do que não muda, do que fica sempre igual
IGUALDADE s.f. 3 princípio segundo o qual todos os homens são submetidos à lei e gozam dos mesmos direitos e obrigações
IGUALITARISMO s.m. doutrina, atitude daqueles que visam estabelecer a igualdade absoluta em matéria política, social, cívica
IGUALITARISTA adj. 2g. s. 2g. adepto do igualitarismo; igualitário
ILATERÁVEL adj. 2g. que não é passível de ser laterado
ILEGÍTIMO adj. 2g. que não se pode legitimar
ILESO adj. sem lesão ou fermento
ILIBADO adj. 1 não tocado; sem mancha; puro 2 que ficou livre de culpa ou do suspeito
ILIBAR v. 1 t.v. tornar puro, sem mancha; purificar; depurar

São Paulo, 06 de abril de 2013.

Lais,

Gostei muito da nossa última conversa e acho que encontramos uma via interessante para seguir com o texto. Retomei a introdução do livro *As palavras e as coisas* do Foucault - sobre o qual conversamos - onde ele discute a ideia do cruzamento entre espaço e linguagem a partir da *Enciclopédia Chinesa* do Borges. Considero que seja uma referência mesmo importante para pensarmos a situação que propus em resposta ao seu convite para escrever sobre a exposição *Zona de Instabilidade*.

Retomando, a ideia seria escrever um texto que parte das bordas do seu trabalho e propõe saltos na direção de outros autores. Assim, a narrativa não aborda as suas obras frontalmente, mas sim trabalhos que pensei enquanto *sombras* delas. O texto, nesse sentido, se descola de uma tarefa de representação do real, de ser sobre a exposição - papel muitas vezes atribuído a esse tipo de encomenda - e passa a cumprir uma função interventiva. Constrói-se um segundo espaço, ou uma *sobreexposição*, no qual encontramos trabalhos que de alguma maneira estão relacionadas ao seu trabalho, seja por afinidade, seja por divergência. O que se arruína nesse golpe é a função referente, esticando-se as reverberações do seu trabalho até um outro, outra. Arruína-se também o papel documental do texto, reivindicando-se um espaço que é mais próximo da literatura: a afirmação da palavra [e da página] como um lugar, e aí a referência ao prefácio do Foucault.

É como se fosse uma segunda curadoria, um segundo grupo de obras que se avizinha das suas obras, ecoando ideias de ausência, interrupção da função referente, negação e apagamento, que são recorrências no seu trabalho. *A Biblioteca para Dibutade* talvez seja um bom exemplo dessa relação. Quando os livros subtraídos de uma biblioteca deixam a sua impressão na parede, atestam a sua materialidade. A imagem que resta já não confere individualidade ao que ali antes era uma obsessiva organização. A lembrança é a do corpo rente à parede, do volume: *exterioridade*.

A pergunta central do texto é portanto: qual presença é revelada na subtração (e só nela) das obras da sua exposição?

Abraço,
Jorge

por Jorge Menna Barreto

*então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por demais,*

João Cabral de Melo Neto

Uma fala realmente fiel a esta exposição seria silenciosa. Nessa *zona de instabilidade*, tudo parece calar. As obras nela reunidas partem mais de atos de renúncia do que de afirmação. Numa primeira visada, parecem reunidas sob o signo do *não*. Todavia, a negação sugerida é estratégia de construção de um lugar a partir do qual se existe, ou desiste para poder resistir. Tal leitura autoriza trair o silêncio e criar uma voz que se faz pública, não para negá-lo, mas traduzi-lo.

E de oposição também é feita *América Invertida*, realizada em 1943 por Joaquim Torres-Garcia. O artista uruguaio viveu a maior parte de sua vida adulta no hemisfério norte. De volta ao sul, em 1934, Torres-Garcia publicou sua própria teoria artística, o *Universalismo Construtivo*, onde lemos: “Disse Escola do Sul; porque na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então já temos uma justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, desde já, prolongando-se, aponta insistentemente para o Sul, nosso norte”. Curioso notar o

emprego da palavra *justa* relacionada à ideia de readequação espacial e geográfica proposta. Corrige-se o sentido, apruma-se à *justiça*.

Um outro procedimento frequente para correção de imagens é o de apagar. Tal ato, ausente em artistas de mãos precisas e evitado por artistas de mãos menos precisas, é aquele adotado pelo autor da próxima obra: *De Kooning Apagado*, 1953. Tal qual o título sugere, o artista norteamericano Robert Rauschenberg dedicou semanas para cuidadosamente retirar do papel um desenho doado para esse fim por seu colega De Kooning. De pouca importância é especularmos a intencionalidade de Rauschenberg, até porque a declaração do artista reduz a complexidade do gesto a um ato de homenagem. Um discurso simplificado sobre um ato complexo é uma forma de calar, ou deparar-se com o limite das palavras. Apagar as palavras declaradas por Rauschenberg, para tecer outras leituras, pode ser um caminho mais fértil. Negar o que se lê, ou o que se vê, é um ato de edição, radicalizado pelo artista que limpa a superfície ocupada pelo desenho no papel e gera uma nova possibilidade de branco: não mais puro, mas habitado pelo vestígio de uma voz. Embora o ato do desenho e do apagamento sejam eminentemente manuais, a precisão da operação aqui é mental e para a retina só resta uma cor, branco potencial.

De uma cor apenas é feito *Blue*, 1993. Foi o décimo segundo e último filme realizado pelo diretor Derek Jarman, quando já estava parcialmente cego devido a complicações trazidas pela AIDS. Com tomada única, o azul saturado preenche

a tela durante os 79 minutos de duração do filme. Estático e profundo, a produção da paisagem fica sob responsabilidade do som, que descreve a vida e a visão do diretor a partir da voz de seus atores prediletos: Tilda Swinton, Nigel Terry e John Quentin. O que vemos não é o que se mostra. Oculto sob o azul, indefine-se o autor:

*I am a cock sucking/ Lesbian man/ With ball crushing
bad manners/ addish nymphomaniac politics/ Spunky
sexist desires of incestuous inversion and/Incorrect
terminology/ I am a Not Gay*

De volta da profundeza azulada, temos a planaridade do tapete-chão do artista cubano Carlos Garaicoa, que ocupa sozinho uma sala. *La General*, 2010, parte da reprodução de uma antiga calçada em Havana. Tamanha precisão técnica utilizada na fatura do tapete gera a sensação de que estamos de fato diante de um pedaço de chão cubano, mérito atribuído às boas traduções: aproximar-nos daquilo que é distante. No entanto, tamanha fidelidade disfarça uma traição: o texto não acompanha. No piso original temos a expressão *La General* gravada no solo; e no tapete, *La General Tristeza Negará Placeres*. Trai-se o texto, mas se é fiel à distância.

Vasta também é a distância entre *Duas Margens*. No projeto iniciado em 2003, a artista Carla Zaccagnini convidou um artista brasileiro e um português para gravar as águas que chegam ao litoral de um lugar de sua escolha nos países onde vivem. As gravações aconteceram simultaneamente, levando em

consideração a diferença de horários entre os países. O que temos portanto são duas projeções do mesmo mar, que só se manifesta pela fina linha de encontro com o continente e pela sensação da imensidão daquilo que não cabe na câmera, mas que se sabe entre.

De projeções também é feita a instalação *Cold, Dark Matter: An Exploded View*, 1991, da inglesa Cornelia Parker. Os fragmentos referem-se a um *garden shed*¹ de madeira que foi cuidadosamente explodida e cujos fragmentos foram retomados e suspensos como se a explosão tivesse sido paralisada. A luz no interior do arranjo projeta as sombras nas paredes ao redor e estabelece um núcleo a partir do qual irradiam as peças. A narrativa externa ao trabalho - sabemos que aqueles fragmentos um dia foram uma construção - é o *cimento* que possibilita construir a imagem mental necessária para reconstituir aquela pequena casa, e até mesmo escutarmos o estrondo da explosão.

E é uma imagem mental que confere vida à obra *Earth Kilometer*, 1997, do artista Walter de Maria. Nela, a única coisa que vemos é uma moeda de latão lisa de cinco centímetros de diâmetro incrustada no solo. No entanto, para essa pequena parcela retiniana existe um quilômetro de prolongamento maciço em direção ao centro da terra. No seu percurso, perfura seis camadas geológicas, assim como qualquer *zona de estabilidade* que por ventura possa ter sido construída por esta narração.

¹ Pequena casa de madeira onde se guardam utensílios de jardinagem.

epílogo

São Paulo, 04 de maio de 2013.

Querido Jorge,

Algumas das obras trazidas no seu texto, a partir das reminiscências que o contato com aquelas que compõem a presente zona de instabilidade provocou em você, confirmou algo que eu já suspeitava: venho, talvez desde o início de minha produção, engendrando essa zona. Entretanto, precisei atingir uma certa distância. Aquela distância ótima que a soma dos dias e do trabalho desenhou para que pudesse assim nomeá-la: zona de instabilidade.

O texto que escreveste reportou-me às lacunas deixadas pela presente seleção de obras - inevitável e imprescindível a qualquer boa curadoria. O texto da Júlia também convoca uma dessas ausências-presentes ao falar do Dicionário do Impossível. O que você escreve sobre o Blue me remeteu a uma peça sonora que fiz em 2007, chamada Marcha Lenta (ou cinema cego). Uma edição a partir da repetição de um único verso da Marselhesa (Marchons! Marchons!), que é tocado 365 vezes mais lento que o andamento da versão utilizada, a cantada por Edith Piaf. Pensei que essa peça poderia ser o audioguia, desdobrando a sua proposta original de pensarmos o audioguia como forma de apresentação do seu texto. Entretanto, seria um audioguia sem palavras, uma paisagem sonora a guiar um passeio pelo espaço expositivo. Mas, se o usássemos de fato, correríamos o risco dele ser tomado como uma espécie de trilha sonora... Por isso o Marcha Lenta fica melhor como audioguia imaginário. Ou seria melhor dizer um audioguia para a memória, para ser ouvido depois de ter visto a exposição?

Há ainda outras possíveis inserções, mas as prefiro ausentes, para que outros (tempos e gentes) possam fazê-las, quem sabe um dia, presentes.

L.

grato único. Aos juizes e verbales:

encar, ainda que em disponibilidade, outro cargo ou função, salvo uma de férias;

cabem, a qualquer título ou pretexto, custas ou participação em processos;

exercer-se a atividade politica partidária;

cabem, a qualquer título ou pretexto, auxilios ou contribuições de pessoas fiscaes, entidades publicas ou privadas, ressalvadas as exceções previstas em lei;

encar a advocacia no juizo ou tribunal do qual se afastou, antes de decorridos seis meses do afastamento do cargo por aposentadoria ou exoneração.

16. Compete privativamente:

a) tribunais:

elaborar seus planos diretores e elaborar seus regulamentos internos, com

Poder Executivo considerará, para fins de consolidação da proposta orçamentaria anual, os valores aprovados na lei orçamentaria vigente, ajustados de acordo com os limites estipulados na forma do § 1º deste artigo.

§ 4º Se as propostas orçamentarias de que trata este artigo forem encaminhadas em desacordo com os limites estipulados na forma do § 1º, o Poder Executivo procederá aos ajustes necessarios para fins de consolidação da proposta orçamentaria anual.

§ 5º Durante a execucao orçamentaria do exercicio, não poderá haver realização de despesas ou a assunção de obrigações que extrapolem limites estabelecidos na lei de diretrizes orçamentarias, exceto se previamente autorizadas, mediante a abertura de créditos suplementares ou especiais.

Art. 100. A exceção dos créditos de natureza alimenticia, os pagamentos devidos pela Fazenda Federal, Estadual ou Municipal, em virtude de sentença judicial, far-se-ão exclusivamente na ordem cronologica de apresentação precatorios e à conta dos créditos respectivos, prohibida a designação de casos de pessoas nas dotações orçamentarias e nos créditos adicionais abertos para este fim.

Coluna Infinita (still do vídeo), 2011



Pódio para ninguém, 2010





Tábuła Rasa, 2011

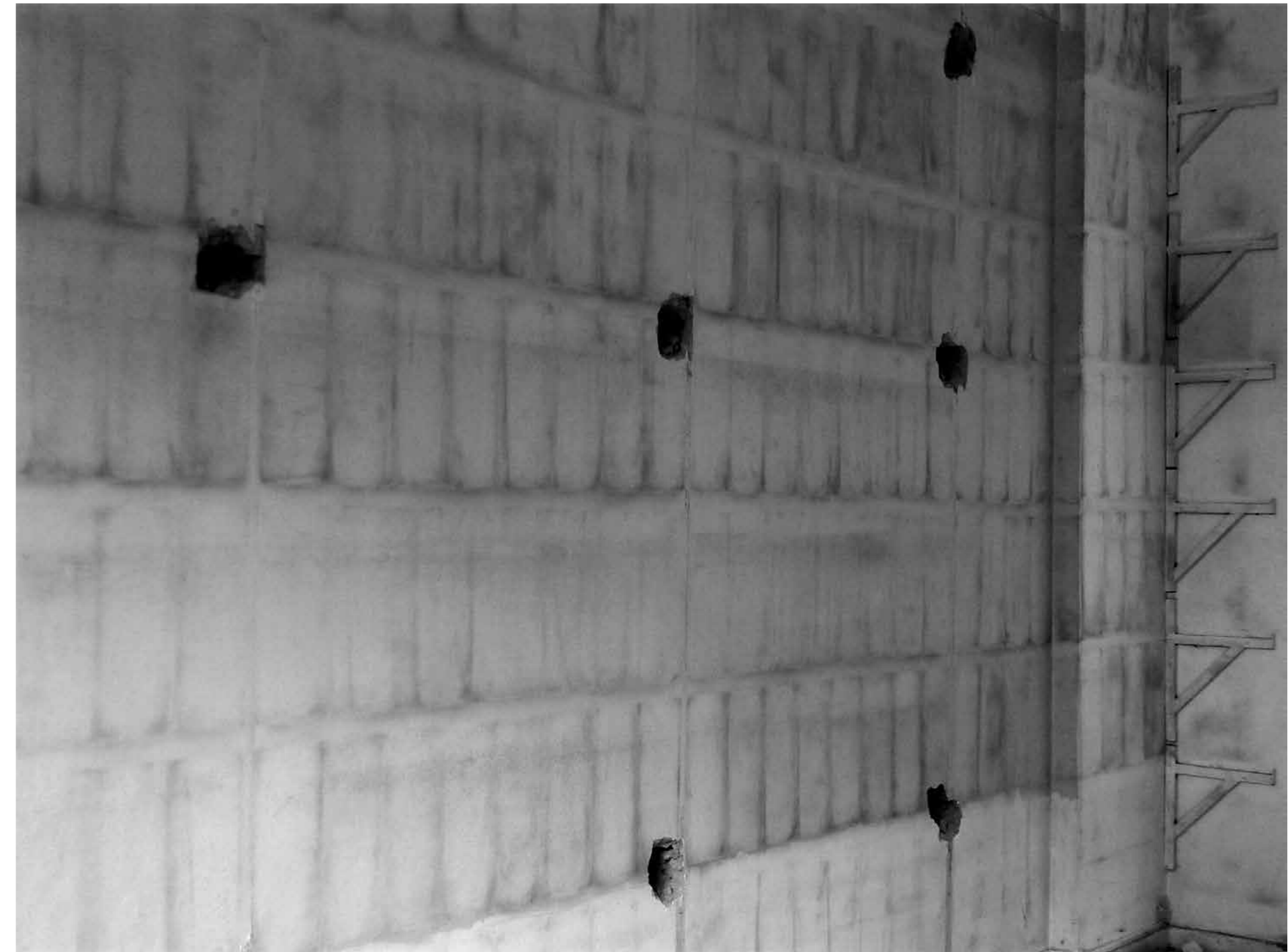


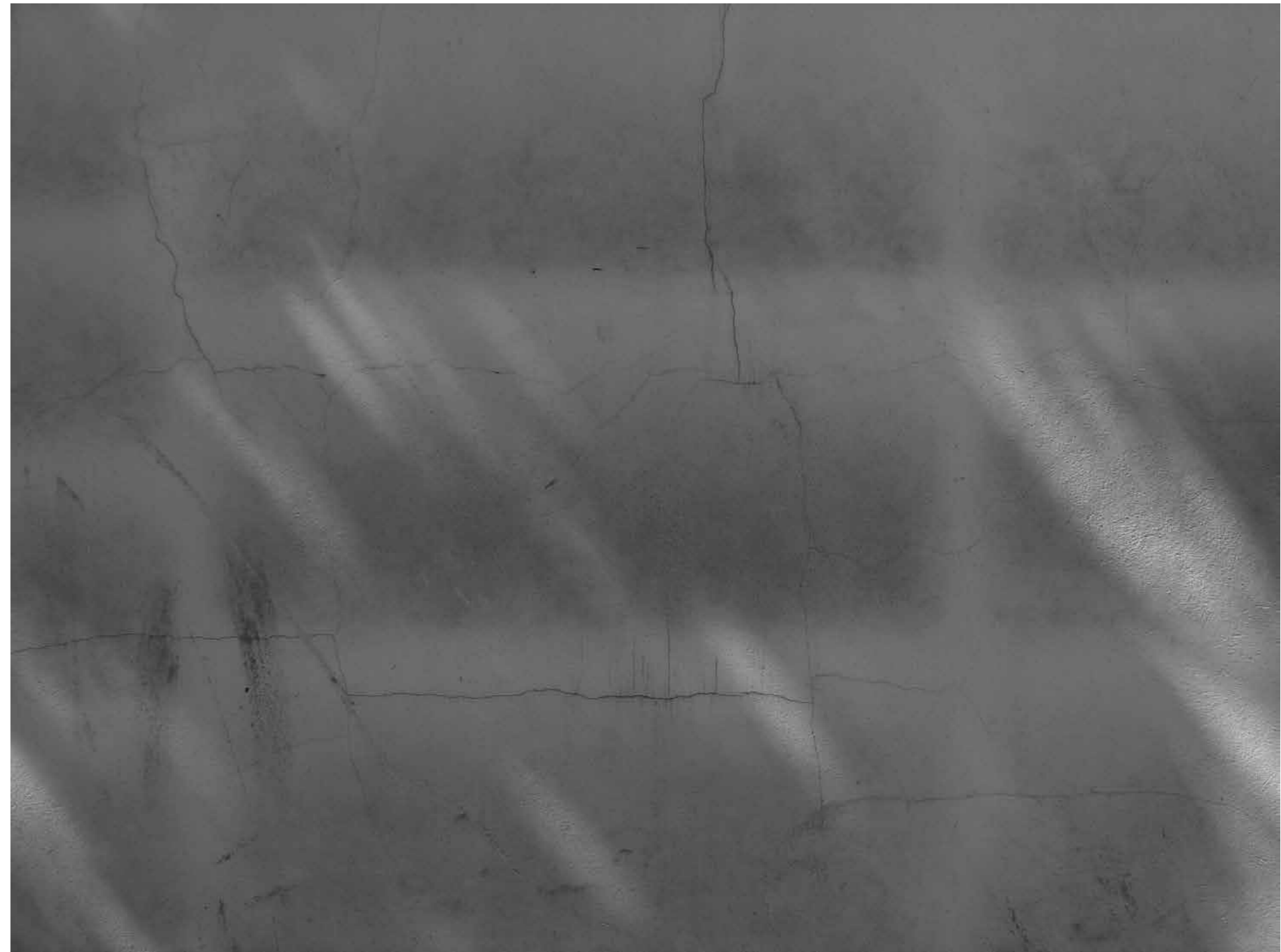
da série *Insólitos-Estáveis*

(esq.) *O tempo corre para o norte*, 2008
(dir.) *Opaco*, 2012

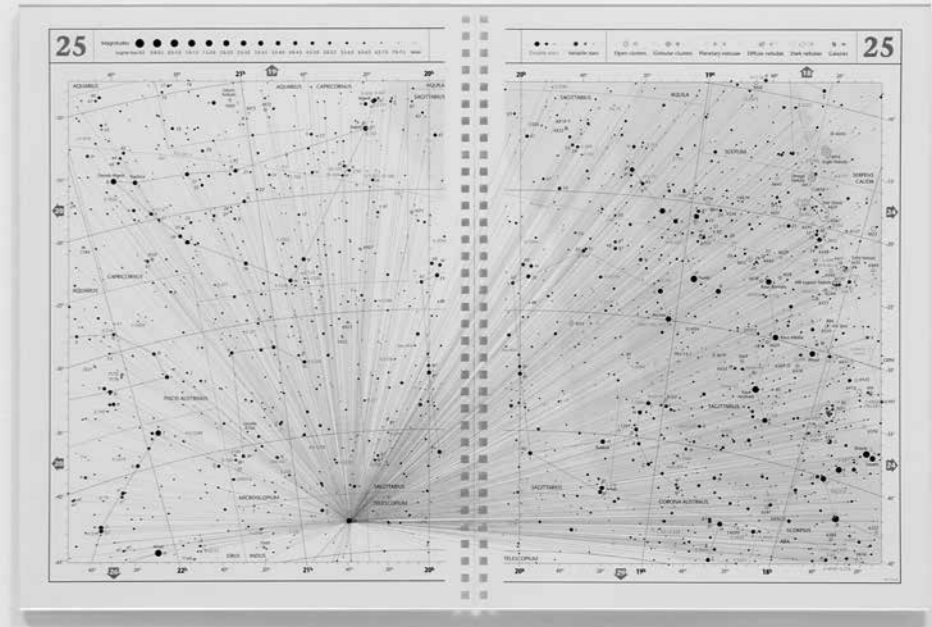
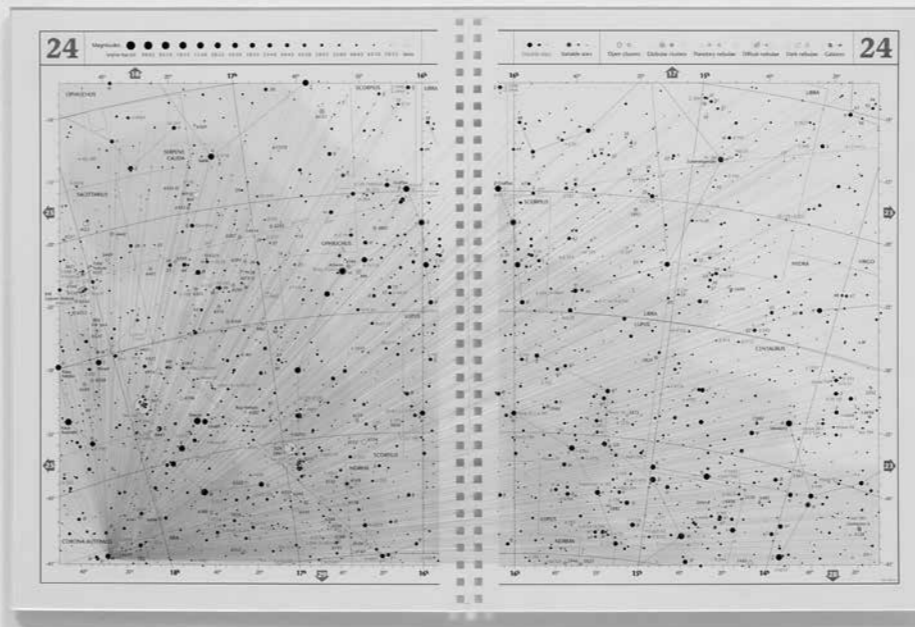
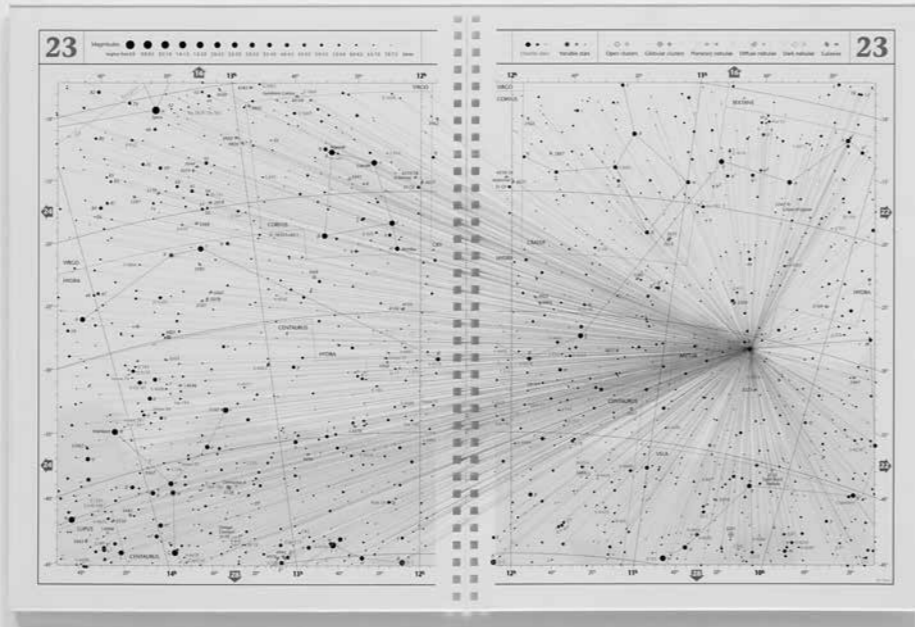
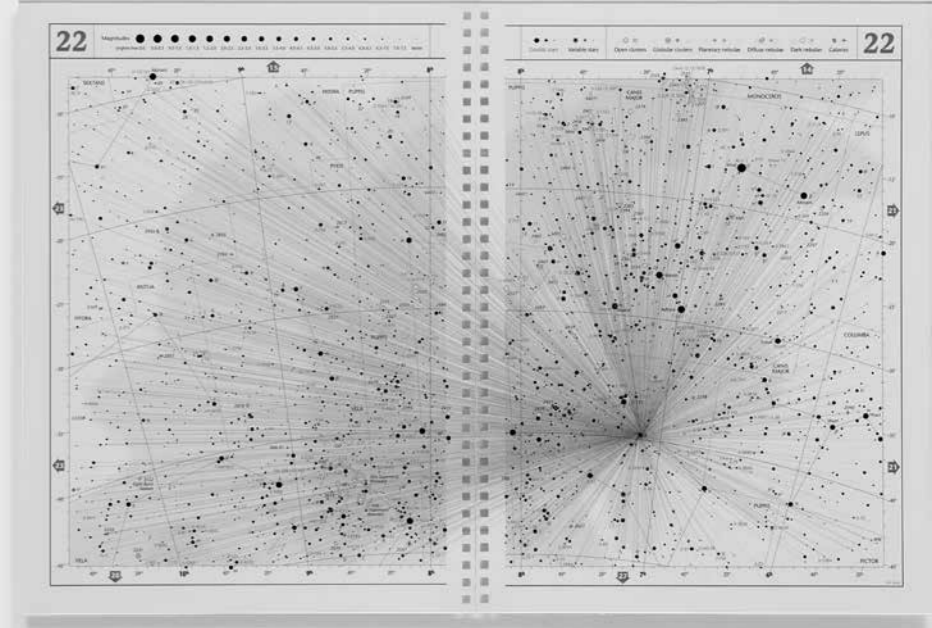
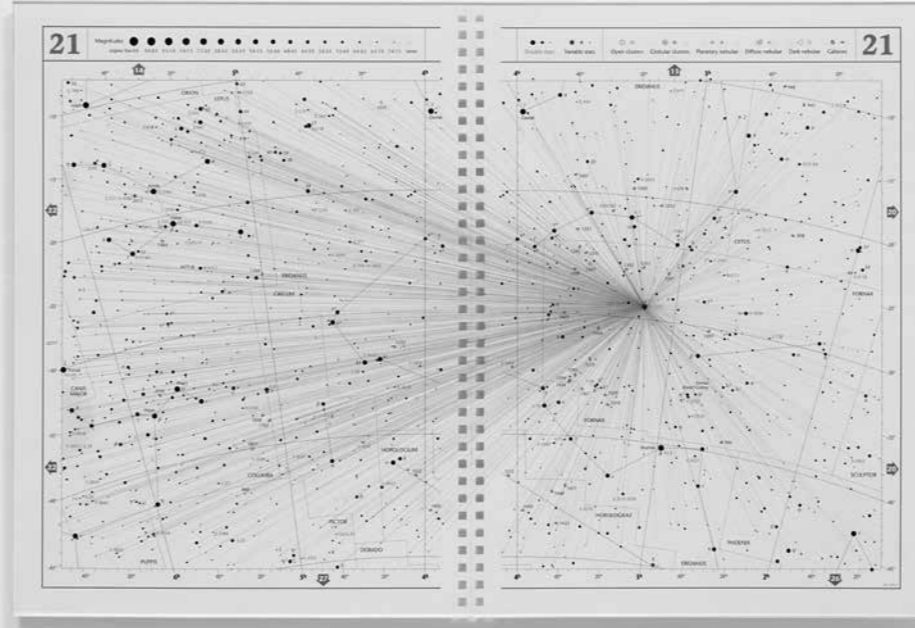
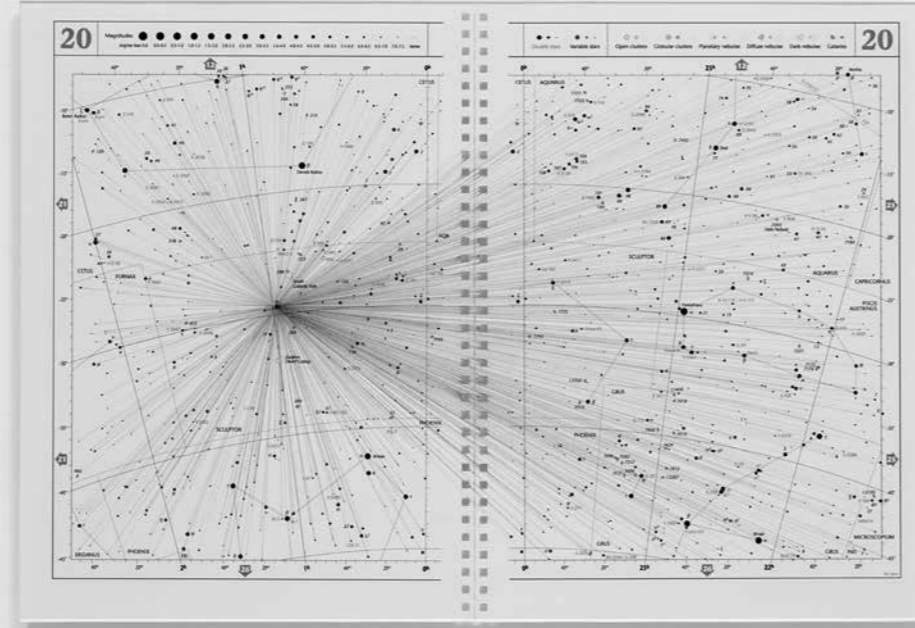


Uma biblioteca para Dibutade I, II e III, 2006 (série em andamento)





Mitos de Origem (Trópico de Capricórnio), 2012



texts: english version

by Júlia Rebouças

I wrote a group of words down in my notebook to guide me throughout this project, which now comes to life in the form of exhibition and catalogue. Marked in red, on the side, there was a reference to the *Dicionário do impossível* (vol. IX) [Dictionary of the Impossible (vol. IX)], a work from 2005, which is not in this show, but is insistently coming back in my wanderings. In white marble, like small tombstones, dictionary entries of the Portuguese language are reproduced with words or expressions beginning with letter *i*, a total of 22 pieces. *Ideal, impartial, incessant, independent, infinite, intact*. All refer to an idea that is unachievable, or which is only possible in the field of abstraction and idealization. Many of the words I had chosen to accompany Lais Myrrha's work are also found in this dictionary, not by coincidence.

Her work includes a set of phenomena that naturalize social agreements or our ability to transform what is immaterial into solid truth. Be it time and its measuring strategies, distance, borders; be it the idea of truth, completeness or perfection. The *i*, criteria for determining and selecting the words from the dictionary, is the particle that brings negation, opposition, impermanence or absence. To name this project, another word of this numerous family: *instability*, in *Zona de instabilidade* [Zone of Instability].

The exhibition shares its title with the most recent series of works presented here. *Pódio para ninguém* [Podium for nobody, 2010], *Tábula Rasa* [Clean Slate, 2011] and *Coluna Infinita* [Infinite column, 2011] all have in common, among other things, cement powder as its raw material. In the works, concreteness and solidity are just promises of the material that defines and represents part of the lexicon associated with modernity. The *Podium* openly proposes the relationship between form, substance and function. The system of valuation and award represented is constrained by the fragility of its structure. Time is all that is needed for the sculpture fall apart due to its own weakness. In *Clean Slate*, a board drawn on the table makes it a game of opposites, where one side is contained in the other, it is its own complement. *Column Infinite*, in its turn, shows the stacking of bags of cement, where we cannot see its base nor its end. The pace of the movie is given by the beat of each bag that is added, affecting the balance of the building and destabilizing the set. The ending as a collapse never comes, but it is never discarded.

As part of another series of works, *Insólitos-Estáveis* [Unusual-Stables], there are *Opaco* [Opaque, 2008] and *O tempo corre para o Norte* [Time runs North, 2008] naming two objects which are symbols of the concepts of space and time, a globe and an hourglass, respectively. Arranged as reading instruments, they could assist in counting minutes and hours or understanding the geographic world. But no. The globe does not differentiate between sea and earth, does not demarcate continents, does not point out meridians and parallels. It is

made of transparent glass and the opacity is one of sensing, not physical. The hourglass is also paralyzed in a counter-time, which is called *North* by the title of the work, aligning the operation of the running time toward the cardinal points. As navigation instruments or reading of physical phenomena, the globe and hourglass are elements of disorientation. As in *Moderno Atlas Geográfico* [Modern geographical atlas, 2009], the works start from what is or becomes inoperable and dysfunctional. In this atlas, which here is also modern, geographical notions are dimmed by a procedure that is literal erasure.

Zone of Instability questions exactly that which is part of the scientific and rational world, when we are dealing with measures, cartography, rules, patterns, grids, hierarchies, and classifications. Definitions and conventions from several disciplines, such as history and geography, are distorted to show a possible image of the present, a present which is always open to (re)construction. In the work *Mitos de origem* [Myths of origin, 2012], a set of 30 graphite drawings present Alpha stars on a map that highlights connections and irradiation between heavenly bodies. On each page of the stellar cartography of the North and South Poles, the Equator, and the Tropics of Cancer and Capricorn a star is chosen to be connected to all the others by thin lines. Suddenly, every star can be the founding star, from which all others can derive. Or all may be energetically intertwined. *Myths of origin* opens for a poetic speculation on the idea of celestial foundation.

It is also through a founding narrative that we come to a group of pictures from 2006 and 2007, entitled *Uma biblioteca para Dibutade I, II e III* [A Library for Dibutade I, II and III]. The images refer to the woman who made the first drawing, alluding to her lover and using him as a model to outline the shadow that he left. In the absence of the man who went to war, Dibutade would have his representation drawn on her wall, as the perpetuation of a shadow. Here the myth of the foundation of drawing meets that of photography since this is par excellence an indicative image built through a game between negative and positive. Thus, in the photographs of the series *A Library for Dibutade* we see marks on the architecture where there was a library and where now there remain only the silhouettes of what was once present.

Finally, the work *Reconstituição* [Reconstitution, 2008], is here referred to the initial notes of this project and parts of a gesture similar to the *Dictionary of the Impossible*, as it highlights text passages of the Brazilian Constitution containing the word *exceção* [exception]. Being the dictionary or the constitution, agreed upon and assented documents by definition, categorization and standardization of our experience in the world, once again the artist tries to underline what escapes the very nature of the agreement. The exception to the constitution or the exception in the constitution can be understood as the impossibilities, incompletenesses and impermanences from the dictionary that supposedly contains all there is - in the field of language and representation.

São Paulo, April 6, 2013

Lais,

I really enjoyed our last conversation and I think we found an interesting way to continue writing. I went over the introduction to *The Order of Things* by Foucault - which we talked about - where he discusses the idea of the intersection between space and language in Borges' Chinese Encyclopedia. Indeed, it is an important reference to think about the situation I proposed as a response to your invitation to write about the *Zone of Instability* exhibition.

Again, the idea would be to write something that departs from the edge of your work and proposes references to other artists. Thus, the narrative does not discuss your work outright, but works which I consider to be *shadows* of yours. The text, in this sense, moves away from the task of representing the real, from being *about* the exhibition - a role often attributed to this type of writing - and goes on to perform an interventional function. A second space is thus built, in which we find works by other artists that are somehow related to your work, either by similarity or by divergence.

What is destroyed in this gesture is the referential function, stretching the reverberations of your work in order to reach others. It also undermines the role of the writing as document, claiming a space that is closer to literature: the affirmation of the word [and page] as a place, and then comes the reference to Foucault's preface.

It's like a second curatorship, a second group of works that are in the propinquity of your work, echoing ideas of absence, interruption of the referential function, negation and erasure, which are recurrent in your work. *Uma Biblioteca para Dibutade* [A Library for Dibutade] is perhaps a good example of this line of thought. When the books of a library are removed, they leave their impression on the wall, which attests to their materiality. The image that remains no longer gives individuality to what was there before, an obsessive organization. The memory is one of the body close to the wall, the volume: *exteriority*.

The core of of the writing is therefore: what presence is revealed in the removal (and only in it) of the works in your exhibition?

Cheers,
Jorge

by Jorge Menna Barreto

*Then, only this painting
that you were capable of,
from which you excluded
even nothingness, in excess*

João Cabral de Melo Neto

If I were to be really faithful to this exhibition, this speech would be silent. In this *zone of instability*, everything seems to be quiet. The gathered works depart from acts of resignation, more than from affirmation. At first sight, they seem to be united under the banner of *no*. However, negation is here a strategy for building a place from which we can exist, or renounce, to be able to resist. Such a reading allows me to betray the silence and create a voice that is public, not to deny it, but to translate it.

And also out of opposition *Inverted America* is made, carried out in 1943 by Joaquín Torres-García. The Uruguayan artist lived most of his adult life in the northern hemisphere. Back South in 1934, Torres-García published his own artistic theory, the Constructive Universalism, where we read: “I said School of the South; for in reality, our North is the South. There should not be North, for us, unless it is in opposition to our South. So now we put the map upside down, then we already have a fair idea of our position, and not how they want it in the rest of the world. The tip of America, as

of now, extending, points strongly to the South, our North”. Interesting to note the use of the word justified related to the idea of spatial and geographical realignment proposed. Direction is corrected, aligned to a sense of *justice*.

Another common procedure for correcting images is erasing. This act, absent in artists with an accurate hand and avoided by artists with less accuracy, is the one adopted by the author of the forthcoming work: *Erased De Kooning* (1953). Like the title suggests, the American artist Robert Rauschenberg dedicated weeks to carefully remove from paper a drawing donated for this purpose by his colleague De Kooning. It is useless to speculate Rauschenberg’s intention, as the artist’s statement reduces the complexity of the gesture to an act of homage. A simplified discourse on a complex act is a form of silence, or a shock with the limitation of words. Erasing the words that Rauschenberg said, to weave other readings, may create a more fertile ground. Denial of what you read or what you see is an act of editing, radicalized by the artist who cleans the surface occupied by the drawing on paper, creating a new possibility of white: not pure anymore, but inhabited by the trace of a voice. While the act of drawing and erasure are eminently manual, the precision of the operation here is mental and to the retina there is only one color: potential white.

One color only is what we see in *Blue* (1993). It was the twelfth and final film made by director Derek Jarman, when he was partially blind due to complications brought on

by AIDS. In a single shot, the saturated blue fills the screen during the 79-minute film. Static and deep, the formation of the landscape comes from the sound, which describes the life and vision of the director in the voice of his favorite actors: Tilda Swinton, Nigel Terry and John Quentin. What we see is not what is shown. Hidden under the blue, the director undefines himself:

*I am a cock sucking/ Lesbian man/ With ball crushing
bad manners/ Laddish nymphomaniac politics/ Spunky
sexist desires of incestuous inversion and/Incorrect
terminology/ I am a Not Gay*

Back from the deep blue we have the planarity of the carpet-floor of Cuban artist Carlos Garaicoa, occupying a room alone. *La General* (2010) departs from the reproduction of an old sidewalk in Havana. Such precise technique used in the making of the rug creates the feeling that we are indeed faced with a piece of the Cuban ground, merit attributed to good translations: approaching what is distant. However, such fidelity disguises a betrayal: the writing does not accompany it. On the original ground we have the expression *La General* recorded on the ground; and on the carpet, *La Tristeza General Negará Placeres*. The writing is betrayed, but we remain faithful to distance.

Wide is also the distance between *Duas Margens* [Two Margins]. The project started in 2003, when artist Carla Zaccagnini invited a Brazilian artist and a Portuguese artist

to record the waters that reach the coast of a place of their choosing in the countries where they live. The recordings took place simultaneously, taking into account the time difference between countries. What we have therefore are two projections of the same sea, that only manifest themselves in the video by the thin line meeting the mainland and the feeling of immensity of what does not fit in the camera, but we know what lies in between.

Also from projections, English artist Cornelia Parker made the installation *Cold, Dark Matter: An Exploded View* (1991). The fragments refer to a garden shed that was carefully exploded and whose fragments were suspended and resumed as if they had been frozen in the explosion process. The arrangement of light within the installation projects the shadows on the walls and establishes a nucleus from which the pieces radiate. The narrative, which is not contained in the work - knowing that such fragments were once a construction - is the cement that enables us to build the mental image needed to restore that little shed, and even hear the roar of the explosion.

And it is a mental image that gives life to the work *Earth Kilometer* (1997), by artist Walter de Maria. In it, the only thing we see is a piece of flat brass 5 centimeters in diameter, embedded in the soil. However, for this small amount of visible matter there is a whole kilometer of solid extension, going toward the center of the earth. On its journey, it drills six geological layers, as well as any *zone of stability* that may have been built by this narration.

epilogue (by Lais Myrrha)

Sao Paulo, May 4, 2013

Dear Jorge,

Some of the works brought up in your writing, provoked by the reminiscences of your contact with what is shown in *Zone of Instability*, confirmed something I already suspected: I have, perhaps since the beginning of my career, been engendering this area. However, I had to attain a certain distance. That great optimal distance drawn by the sum of days and work which made it possible to now define it: *zone of instability*.

What you wrote alerted me to the gaps left by the selection of works - inevitable and essential to any good curatorship. Julia's writing also evokes these present-absences when speaking of the *Dicionário do Impossível* [Dictionary of the Impossible]. What you write about the film *Blue* reminded me of a sound piece I did in 2007, called *Marcha Lenta* (ou cinema cego) [Slow March (or blind cinema)]. It consists of an edition from the repetition of a single verse of the *Marseillaise* (*Marchons! Marchons!*), which is played 365 times slower than the version used, sung by Edith Piaf. I thought this piece could be used as an audioguide for the show, unfolding your original proposal of using the audioguide to present your writing. However, this would be a speechless audioguide, a soundscape to lead a tour through the exhibition space. But, if we actually carried it out, we would run the risk of it being taken as a kind of soundtrack... So *Marcha Lenta* is better left as an imaginary audioguide. Or, better said, is it an audioguide for the memory, to be listened to after seeing the exhibition?

There are other possible insertions, but I prefer to let them be absent, so that others (time and people) can, maybe one day, make them present.

L.

Lista de obras e créditos das imagens

Dicionário do Impossível (vol. IX), 2005 (p.11)
22 placas de mármore e texto gravado com jato de areia
42 x 30 cm cada
Foto: Eugênio Sávio

Reconstituição, 2008 (p.18-19)
impressão sobre papel Hahnemühle
105 x 75 cm

Coluna Infinita, 2011 (p.21)
vídeo (looping)
Cenografia, Produção e Finalização: Registro de Arte

Pódio para ninguém, 2010 (p.23-25)
pó de cimento prensado e números de metal
dimensões variáveis
Fotos: Flávio Lamenha

Tábula Rasa, 2011 (p.27)
pó de cimento, mdf e ferro
76 x 100 x 76 cm

Insólitos-Estáveis (p.29):

O tempo corre para o norte, 2008
inox, vidro, pó de ferro, imãs
15 x 32 x 15 cm

Opaco, 2012
inox e globo de vidro
33 x 37 x 25 cm
foto: Everton Ballardin

Uma biblioteca para Dibutade I, 2006 (p.31)
fotografia digital
90 x 66 cm

Uma biblioteca para Dibutade II, 2006 (p.32)
fotografia digital
66 x 90 cm

Uma biblioteca para Dibutade III, 2006 (p.33)
fotografia digital
90 x 66 cm

Mitos de Origem (Trópico de Capricórnio), 2012 (p.34)
30 desenhos de grafite sobre os mapas de um atlas estelar e acrílico
30 x 46,5 cm cada desenho
foto: Everton Ballardin

Moderno Atlas Geográfico (planisfério), 2009 (encarte)
Mapa-mundo apagado e reimpresso com jato de tinta sobre Canson Rag Photographique 310
42 x 59,4 cm

Marcha Lenta (ou cinema cego), 2007 [em colaboração com DLTRC] (cd anexo)
audio: edição a partir da repetição de um único verso da Marselhesa tocado 365 vezes mais lento que o andamento da versão utilizada, a cantada por Edith Piaf.
duração: 12'32''

Ficha técnica do catálogo

Textos

Jorge Menna Barreto
Júlia Rebouças
Lais Myrrha

Revisão de Textos (português)

Caio Yurgel

Tradução (para o inglês)

Jorge Menna Barreto

Revisão de Textos (inglês)

John Laudenberger

Fotos

Eugênio Sávio
Everton Ballardin
Flávio Lamenha
Lais Myrrha

Projeto Gráfico

Lais Myrrha

Impressão

Leograf- Gráfica e Editora Ltda, São Paulo,
sobre papel Offset 180g/m² em junho de 2013

Tiragem

1.000 exemplares

Ficha técnica da exposição

Artista

Lais Myrrha (É artista e pesquisadora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFMG).

Curadoria

Júlia Rebouças (Curadora, crítica e pesquisadora de arte. É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela UFMG e curadora do Instituto Inhotim, desde 2007).

Artista-pesquisador convidado

Jorge Menna Barreto (Artista e pesquisador. É doutor em Poéticas Visuais pela USP e professor convidado na PUC-SP).

Coordenação geral

Marcos Farinha

Produção Executiva

Keu Maria

Coordenação do Educativo

Fábio Tremonte

Expografia

Júlia Rebouças e Lais Myrrha

Assessoria de Imprensa

TSantos Assessoria de Comunicação

Desenho 3D

Anderson Araújo

Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Fazenda
Guído Mantega

Presidente da Caixa
Jorge Fontes Hereda

