

RASTROS E VESTÍGIOS NA/DA CIDADE: três artistas colecionadores de fragmentos de vida urbana

Ricardo Luis Silva¹

Resumo

O presente artigo pretende olhar para fora, da disciplina Arquitetura, e encontrar quem fale do espaço urbano e de nossas experiências como seres humanos/urbanos. Encontrar quem tencione e especule propositivamente sobre o anestesiamento e silenciamento dos dissensos urbanos, sobre a homogeneização e standardização da vida cotidiana, sobre o viver urbano, sobreviver urbano. Encontrar na Arte quem assuma o choque moderno (o ainda insistente ensaiado por Benjamin) e incorpore o turbilhão informacional contemporâneo e que nos convoque a um deslocamento necessário à reflexão e constituição da subjetividade, da alteridade, da urbanidade. Nessa busca, caminhar e encontrar alguns artistas contemporâneos, colecionar algumas de suas obras e estabelecer uma análise crítica. Os trabalhos artísticos centrais são: Found, not taken (2008-em andamento), do angolano Edson Chagas, El colector (1991), do belga-mexicano Francis Alÿs e Piedra que cede (1992), do mexicano Gabriel Orozco.

Palavras-chave: trapeiro, intersubjetividade, leituras urbanas.

Abstract

This article intends to look out, from the discipline Architecture, and find who speaks of urban spaces and our experiences as human / urban beings. Finding who proposes and speculates propositively about the anesthetization and silencing of urban dissensions, about the homogenization and standardization of everyday life, about urban living, urban survival. Finding in the Art who assumes the modern shock (the still insistent rehearsed by Benjamin) and incorporate the contemporary informational tourbillon and that calls us to a necessary displacement to the reflection and constitution of subjectivity, alterity, and urbanity. In this quest, walk and meet some contemporary artists, collect some of their works and establish a critical analysis. The central works are: Found, not taken (2008-in progress), from the Angolan artist Edson Chagas, El colector (1991), from Belgian-Mexican Francis Alÿs and Piedra que cede (1992), from the Mexican Gabriel Orozco.

keywords: rag-picker, intersubjectivity, urban reading.

Introdução

Arquitetura e Arte têm, vez ou outra na história da civilização moderna, alargados seus discursos, contaminando-se mutuamente², e desconstruído seus limites disciplinares que demarcam e especificam cada uma delas. Momentos de limites claros e protecionistas, momentos de limites difusos e rarefeitos, e até momentos de ausência e transgressão total a qualquer nuance de limite.

Independente da validade destes limites, das possibilidades e impossibilidades desse trânsito sobre essa fronteira tão tênue e subjetiva, a Arquitetura e a Arte sempre estiveram próximas e lindeiras nas construções culturais, sociais, estéticas, éticas e, especial para este texto, urbanas e cotidianas. E mesmo não considerando qualquer juízo ou valor sobre esse limite, é inegável que esta vizinhança disciplinar fornece o empréstimo de questões conceituais, críticas, formais e reflexivas uma a outra, em ambos os sentidos. A Arquitetura se aproveita de questões pertinentes à Arte para benefício e reforço de discursos, assim como o caminho contrário também se estabelece. Isso se evidencia, e acirra o debate da fragilidade daquela fronteira disciplinar, quando a Arte, nos idos dos anos 1960, abandona os espaços institucionais dos museus, galerias e ateliers e parte em direção à Cidade, ao espaço público, ao cotidiano urbano.

Essa sensibilização de esvanecimento das fronteiras entre as duas disciplinas, quase como uma duplicação espectral diante de um espelho, abre-nos a possibilidade de observarmos através desse espelho, ou para mudar a analogia, olharmos por sobre o muro, talvez até já inexistente, que separa Arquitetura da Arte, principalmente a parte dessa última voltada aos espaços e discussões urbanas. Artistas vêm tratando, intervindo e refletindo sobre o espaço da Cidade, a partir de suas práticas artísticas e descompromissados com diversos “entraves” disciplinares inerentes e caracterizadores da Arquitetura. E isso nos provoca: O que tais artistas estão fazendo com a Cidade, que questões estão levantando, como as estão levantando? Que reflexões, críticas e especulações fazem esses “estrangeiros”, mas vizinhos, perante esse objeto que sempre foi, ou esperava-se que fosse, pelo menos pelos arquitetos mais protetores da pureza da disciplina, de exclusividade da Arquitetura?

Que se estabeleça aqui uma alteridade, não apenas urbana, mas também disciplinar. Conviver, coexistir com a Arte e os artistas na Cidade pode nos apresentar caminhos válidos para a investigação do viver urbano tão caro aos arquitetos. Olhemos por sobre o muro, pois:

Foram os artistas que me ensinaram a observar com seriedade os objetos que não pareciam merecedores de interesse, ou que eram de interesse somente dos especialistas. Os artistas modernos demonstraram que meros fragmentos colhidos do cotidiano de um determinado período podem revelar seus hábitos e sentimentos; que devemos ter a coragem de tomar pequenas coisas e alçá-las a grandes dimensões (GIEDION, 2004, p. 31)³.

² A arte de vanguarda dos anos 1910-1930, a exemplo do Cubismo, ou mesmo o Neoplasticismo anos mais tarde contaminaram os discursos de Le Corbusier e seus contemporâneos da nascente arquitetura racional-funcionalista. Ou então as explorações arquitetônicas e urbanas empreendidas pelos grupos de arquitetos pós-CIAM nos anos 1950 e os coletivos radicais do Archigram, Superstudio, Archizoom, Antfarm etc, nos anos 1960, que contaminaram os discursos artísticos com considerações espaciais e urbanas.

³ Siegfried Giedion, arquiteto e crítico chave nas discussões com Le Corbusier acerca do movimento Funcionalista nos CIAMs, foi aluno de Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador e crítico de arte suíço, professor também de Walter Benjamin.

¹ Professor do Centro Universitário Senac, São Paulo.

Além disso, a Arte apresenta uma característica peculiar e incontestável, que acrescentará uma carga fundamental nesse observar por sobre o muro: a Arte é inútil por excelência, ou como seca e taxativamente nos apresenta Oscar Wilde, no prefácio do seu livro *O Retrato de Dorian Gray*, “Toda arte é perfeitamente inútil.” (2009, p. 03); ou mesmo a sensível provocação de Théophile Gautier, ao apresentar e justificar sua admiração pelo amigo Charles Baudelaire,

Só é realmente belo o que não serve para nada; tudo que é útil, é feio, pois é a expressão de uma necessidade e as do homem são ignóbeis e nojentas, como sua natureza pobre e enferma. O lugar mais útil de uma casa são as latrinas (GAUTIER, 2001, p. 23).

São nessas duas capacidades da Arte, a inutilidade primordial e o experimentar urbano, que nos debruçaremos. É na essência inútil da Arte que enxerga-se possibilidades para construirmos pontes, conexões, vislumbres aproximativos, entre a Cidade e o Homem, nos dando evidências de uma concreta e efetiva apropriação do espaço urbano. Mas não estabelecer-se-á um labirinto conceitual aprofundando e confrontando tantos discursos e críticas à Arte que nos envolvem atualmente, coisa que demandaria uma outra infinidade de artigos. A intenção é mais humilde e observadora, é a de ser um colecionador, produzir uma aproximação catalográfica.

Enfim, é potencial ao discurso proposto, olharmos para além da disciplina urbana, além da Arquitetura, além do Urbanismo. Observar a Arte, ou pelo menos mínimos fragmentos de ações artísticas. Reconhecer em outras mãos, não especialistas, mas inúteis, agenciamentos de ações de investigação e apropriação honestas, subjetivas, conscientes, em busca de um esclarecimento e autonomização do sujeito perante o espaço urbano contemporâneo. Vislumbrar em algumas ações artísticas recentes caminhos factíveis para uma apreensão e incorporação da Cidade. Perceber, dentro do nosso tempo, nossa contemporaneidade, artistas e obras de arte que apresentem (e, por que não, representem) e efetivem posturas constitutivas para um (sobre)viver urbano contemporâneo.

Nesse desejo científico/urbano retoma-se os passos engendrados pela ação especulativa de Charles Baudelaire, que, em 1863, no texto *O Pintor da vida Moderna*, observou e constituiu um olhar crítico sobre os desenhos de Constantin Guys, o aproximando da sua alegoria pretendida: a figura do Flâneur.

Naquele momento Baudelaire observa, inventaria e dissecar os desenhos e esboços do Sr. G., produzidos expeditamente nas ruas das cidades, resultantes das buscas do *artista-repórter* por assuntos elegíveis a matérias dos jornais enquanto circulava pelo espaço urbano e seus movimentos cotidianos. Nesse ato de inventariar, Baudelaire reconhece e descobre características de um olhar curioso que lhe parece único, original, moderno. O poeta-crítico vê no artista-repórter a personificação da figura do Flâneur.

Assim como Baudelaire (2010) fez com o “observador apaixonado” (p. 30), o “homem-criança” (p. 28), o “eterno convalescente” (p. 28), o “solitário dotado de imaginação ativa” (p. 35), transformando o Flâneur no protagonista da construção do imaginário moderno, serão apresentados neste texto características também de uma figura. Figura que poderá fornecer uma possibilidade de construção do imaginário contemporâneo urbano. Imaginário este evidentemente em crise, fadado ao anestesiamento e à homogeneização da vida. Este personagem é o Trapeiro.

O que vem a seguir, portanto, são artistas-colecionadores. Colecionadores de Cidades, de fragmentos resignificados como discurso de vida urbana cotidiana. Eles serão reunidos, apresentados e algumas de suas obras inventariadas, como forma de explicitar a dimensão alegórica do Trapeiro.

Tais inventários não se destinam a construção de um guia de recomendações, posturas

ou ações prontas a serem reproduzidas ou transformadas em atitudes e métodos de apropriação da cidade. São construções de processos de leitura e olhar crítico sobre nossas relações com os espaços urbanos, mas que podem vir a se tornar estratégias de reprodução e métodos de apreensão da Cidade.

Rastros e vestígios na/da cidade

Viver, escreve Walter Benjamin, significa deixar vestígios. Como se poderia esperar, a observação de Benjamin não está isenta de uma certa melancolia. Vestígios se perdem no grande movimento da história. E, no mundo atual da produção em massa, do espetáculo anônimo e brilhante de superfícies estéreis, tornou-se cada vez mais difícil deixar vestígios. Para Benjamin, tornou-se cada vez mais difícil viver. No entanto, as pessoas ainda deixam vestígios em seus rastros: o refugio e os detritos da história; os restos variados da vida cotidiana; ou poeira.

Um vestígio é efêmero, um locus de ambivalência suspenso no espaço instável entre construção e dispersão, presença e ausência. Um vestígio é muito pequeno, quase nada. Mas também é um índice da vida.

A prática artística de Gabriel Orozco [e de Edson Chagas e de Francis Alÿs] poderia ser descrito, acredito eu, como uma estética do vestígio. Os trabalhos de Orozco [Chagas e Alÿs] compartilham um sentimento de precariedade temporal que está muito longe da aura mítica da atemporalidade que envolve o mundo de hoje. Em outras palavras, o “eterno presente” que o teórico cultural Fredric Jameson diagnosticou como endêmico na pós-modernidade, um sintoma do desaparecimento do sujeito através da ubiquidade dos simulacros; isto é, mercadoria, itens sem profundidade e produzidos em massa que fundem os três horizontes do tempo [passado, presente, futuro] em um indissolúvel “agora”. Os trabalhos de Orozco, porém, são provisórios. Eles são vulneráveis às vicissitudes do tempo (HOLMBOE, 2011).

Edson Chagas

Edson Chagas é angolano, nascido em 1977, já morou, ou melhor, já habitou a cidade de Luanda, capital da Angola, onde nasceu e cresceu. Em Alverca do Ribatejo (Portugal) inicia seus estudos em fotografia e áudio, no Centro Comunitário de Arcena, em 1999. Habitou também Lisboa, entre 2002 e 2006, onde estudou e formou-se em Fotografia, na ETIC – Escola Técnica de Imagem e Comunicação. Como talvez a sensação do profundo estrangeiro, e respingos simbólicos e culturais da diáspora angolana, experimentou os ares ilhéus ao noroeste da Europa, em Londres e Newport, enquanto cursa – em 2007 – e especializa-se em Fotojornalismo na LCC – London College of Communication, e mais tarde – 2008 – especializa-se também em Fotorrelatório na Universidade de Newport, no País de Gales. Mas, ao que tudo indica, mesmo com marcas da diáspora e a sensação de ser um permanente estrangeiro em terras europeias, assume Luanda como o território urbano que seu corpo deve habitar, apesar de se considerar ali também um estrangeiro em terra natal. Atualmente vive e trabalha na capital angolana, representando-a na Bienal de Arte de Veneza de 2013, onde recebeu o prêmio máximo, o Leão de Ouro.

De sua produção artística-fotográfica-performativa selecionamos uma de suas séries

fotográficas para inventariar: found, nor taken (2008).

Série com mais de 50 imagens compostas cada uma por um objeto isolado e destacado. Tal objeto é registrado frontalmente, centralizado e próximo à parte inferior do enquadramento, isolado de qualquer outra interferência “externa” e disposto sutil e despretensiosamente sobre um piso urbano e em frente de um muro, parede, divisa, também urbano, ambos, piso e parede, caracterizados por uma textura cromática, visual, material, específica e particular.

Dentre os objetos registrados estão cadeira, banco, banqueta, antena parabólica, tapete, prateleira, carrinho de transporte, bicicleta, tênis, arara de roupas, balde, caixa de papelão, bola murcha, poltrona, bloco de concreto, manequim, caixa de som, cabeceira de cama, cesto de lixo, esfregão, lâmpada, garrafa de vinho, de cerveja, de espumante, maço de cigarro, tubo metálico, copo térmico de café, mala, valise, porta, colchão.

As únicas referências dadas pelo nome de cada fotografia são: o nome da série, a cidade em que a fotografia foi captada e o ano em que a imagem foi integrada à série. Por exemplo: Found, not taken. Luanda, 2009. Sabe-se, por esse motivo, que a série se organiza desde 2008 e que registra tais objetos nos espaços urbanos das cidades de Luanda, Londres e Newport.

As características que fazem dessa série, desse ato estético e artístico, um elemento de interesse para esse texto são inicialmente dois: o próprio nome da série e a particularidade dos objetos registrados. *Found, not taken*, em tradução livre “Encontrado, não levado” coloca em evidência uma postura: as coisas, os objetos, são encontrados pelo artista, mas não são levados consigo, pelo menos não fisicamente, apenas nos registros produzidos.

A outra característica para o interesse está na qualidade dos objetos registrados, ou melhor, encontrados e não levados. São todos objetos banais, industrializados, cotidianos, inexpressivos, genéricos, quase indistintos, que foram abandonados, refugados, descartados, deixados, desapropriados, destituídos. Objetos velhos, partidos, despedaçados, quebrados, desativados, incompletos, consumidos, obsoletos, inúteis.

Tais objetos são os rastros mais evidentes da modernização industrial afirmada já por Baudelaire. Uma modernização já evoluída e avançada. As coisas encontradas por Chagas são os rastros deixados pela passagem de uma sociedade do espetáculo, do consumo desenfreado, da obsolescência programada e desejada, da aquisição e descarte acelerados, tanto de objetos quanto de espaços. Objetos destituídos de suas almas, tornados inanimados, que Borges (1971), Perec (2012) e Saramago (1994) tanto tentaram problematizar em seus “As coisas” (1969), “As coisas” (1965) e “Objecto quase” (1978), respectivamente.

Não são só os objetos encontrados que constituem o conteúdo da série. A ação, que reconhecemos aqui como performativa no espaço urbano, consiste do caminhar desorientado pela cidade, a observação apaixonada, o reconhecimento de objetos banais com suas potenciais possibilidades narrativas e poéticas, o deslocamento desses objetos até um outro possível cenário urbano que melhor dialogue com sua presença, e finalmente seu registro fotográfico. Registro que, apesar de específico para a relação narrativa com o objeto disposto, não nos indica ou explicita qualquer característica vernacular capaz de informar que lugar é aquele, ou que cidade é aquela. A banalidade do objeto abandonado que é encontrado e reativado com outro nível de valor comercial, cultural e social, persiste no final da ação aplicada sobre ele, quando, após ser reconhecido, realocado e fotografado, não é levado como uma preciosidade, uma relíquia, mas sim volta a ser abandonado. Tanto os objetos quanto os lugares



Figura1 - Obra *Found, not taken*. London, 2009. Acervo do artista.

escolhidos como “telas” urbanas são tencionados em seus valores particulares, mesmo identitários, e em seus valores genéricos e massificados. Os objetos, quando encontrados, descontextualizados e reposicionados, ganham um status de ícones, são prontamente diferenciados, se tornam individuais, únicos. E essas características são confrontadas e aproximadas aos outros espaços urbanos em que não se encontram, construindo, com seu reposicionamento, uma relação íntima, um diálogo visual, um não isolamento. Uma relação compositiva harmônica que, percebida inicialmente como casual, acidental ou autêntica, não deixa de evidenciar uma encenação, uma construção narrativa consciente, uma reconstrução poética da realidade.

Às vezes eu vejo o objeto no lugar certo para a fotografia, em outras situações tenho que movê-los. Pode ser dois metros ou dois quilômetros, depende. Isso ajuda-me a entender a relação que as pessoas têm (...) com a dinâmica da própria Cidade (CHAGAS, 2013).

E com todas essas tensões, provocadas intencionalmente pelo artista, Chagas nos convoca a formular, como fonte, fundamento, base, um outro processo de reaproximação, ou mesmo reinvenção, do corpo na e com a Cidade.

A ação performativa que Chagas empreende nas cidades que habita e converte na série fotográfica, mais caracterizada como um impulso arquivístico e cartográfico, uma coleção de potenciais micronarrativas urbanas, uma enciclopédia do cotidiano vivido, alguns “Diários de viagens incoleccionáveis” como categoriza Ana Balona de Oliveira (2015), é uma tentativa de construção de uma percepção da vida cotidiana urbana contemporânea. Uma construção de percepção com muitos desdobramentos:

1. Uma provocação ao ritmo acelerado das sociedades capitalistas altamente urbanizadas, com seu consumo rápido dos espaços transitórios das cidades, onde não se perde tempo observando e reparando os espaços pelos quais se circula e transita;
2. Apresentação de uma relação alternativa com as percepções espaciais mais corpóreas e palatáveis, um convite a um habitar desacelerado e não-consumista.
3. Uma chamada a caminhar na cidade, percebendo e reconhecendo, apenas e necessariamente com a presença corpórea, o que está lá, e também o próprio lá.
4. Uma reflexão sobre os valores impregnados nas ideias de desperdício, descarte, abandono, desinteresse.

Com uma reflexão e postura que perpassa todos esses desdobramentos: encontrar e dar lugar a todas essas coisas – objeto, corpo, tempo etc – que não têm mais lugar.

Francis Alÿs

O próximo é o artista Francis Alÿs, nascido Francis de Smedt em 1959, na cidade de Antuérpia, Bélgica. Estuda e se forma, entre 1978 e 1983, em arquitetura pelo *Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Bruxelles et de Tournai*, na capital belga. Vai a Veneza e, entre 1983 e 1986, pós gradua-se no *Intituto di Architettura di Venezia* com um trabalho de investigação sobre a retirada, no final da Idade Média, de animais de dentro das muralhas da cidade de Florença, como um indício do nascimento da modernidade; o arquiteto pretendia avançar, com sua tese, sobre uma formação da racionalidade moderna urbana que, segundo ele, restringiu o desenvolvimento como uma ciência de controlar a vida urbana nascente e projetar um modelo “ideal” de planejamento, onde a “irracionalidade” errante dos cães urbanos, em especial, criava ruído e instabilidade na “programação” racional dos espaços da cidade; personagem e postura urbanas que serão recorrentes nas atividades artísticas de Alÿs, figuras “heroicas” e anônimas que constituem resistência à modernização das cidades.

Em 1986, como requisito obrigatório do serviço militar belga, Francis se muda para a Cidade do México-DF, integrando uma equipe de técnicos de um programa assistencial francês para auxiliar cidades e populações vítimas de terremotos, ocorrido na cidade no final de 1985. Durante dois anos participou de projetos de construção e reestruturação de diversos edifícios públicos, principalmente barragens e aquedutos. Ao final do período exigido pelo governo belga, Francis de Smedt altera seu nome e assume o sobrenome Alÿs como uma das formas de despistar as autoridades do seu país, que esperavam seu retorno. Com essa nova “identidade”, o estrangeiro adota o território latino-americano como seu novo lar e nesse ambiente social desigual e contraditório estabelece-se como artista atuando intensamente no espaço urbano da cidade mexicana.

De toda sua produção artística-performativa seleciona-se uma ação do início de

sua carreira na Cidade do México-DF como ponto de concentração e análises que conduzirão a outras obras que, de uma forma ou de outra, tenham algum tipo de desdobramento, evolução, reflexão, continuação dessa primeira. A obra em questão chama-se: *el colector [the collector]* (1991).

Ação composta por quatro elementos essenciais e interdependentes: 1. Pequeno objeto constituído por chapas de ferro reaproveitadas, num formato zoomórfico sintético de um cachorro, montadas sobre rodinhas de skate ou patins e recheado com diversos ímãs, tendo como acessório condutor um barbante amarrado ao estilo de uma coleira; 2. O corpo do artista-condutor caminhando pela cidade; 3. O espaço urbano cotidiano e seus restos e detritos abandonados, perdidos, desprendidos; 4. O registro da ação em um vídeo de cerca de nove minutos – feito com o apoio do amigo de Alÿs, Felipe Sanabria – e a posterior distribuição de cartões postais⁴ com uma ilustração pintada pelo artista e um texto subscrito:

For an indeterminate period of time, the magnetized collector takes a daily walk through the streets and gradually builds up a coat of any metallic residue lying in its path. This process goes on until the collector is completely covered by its trophies. (Por um período indeterminado de tempo, o coletor magnetizado faz uma caminhada cotidiana pelas ruas da cidade construindo gradualmente uma capa de todo e qualquer resíduo metálico encontrado em seu caminho. Este processo se estende até que o coletor esteja completamente coberto por seus troféus).



Figura 12- Registro da obra/ação “El colector”, de 1991. Acervo do artista.

4 “Na maioria dos meus projetos, estou interessado no funcionamento das peças em dois níveis distintos. Um deles é a realidade da peça/objeto propriamente dita. Eu me interesso em produzi-la [...] Mas paralelamente a isso, me interessa também difundi-la, seja através de cartões postais ou qualquer outro meio relevante, uma espécie de circulação/veiculação do rumor do objeto. Para manter as histórias suficientemente simples, eles podem ser repetidos através de palavras. Não é necessário ter visto o objeto [aqui entendido inclusive a “performance” realizada].” (ALÿS, 2003)

Poderia existir aqui um possível quinto elemento de formação e compreensão da ação: 5. A ação simbólica pós caminhada, quando o *coleccionador* está *coberto/sufocado por seus troféus*, e necessita terminar ou encerrar momentaneamente a coleta.

Este trabalho teve, em 1994 durante a Bienal de Havana – Cuba, uma versão alternativa e desdobrada, chamada *zapatos magnéticos [magnetic shoes]*. Da mesma forma que a ação anterior, esta também se estruturou nos mesmos quatro elementos essenciais, todavia com pequenas incorporações: 1. O pequeno cachorro-brinquedo foi assimilado pelo corpo do artista, se convertendo em sapatos com imãs costurados em suas solas e laterais; 2. O corpo do artista continua presente; 3. A cidade e seus restos também; 4. Assim como o registro em vídeo, agora com quatro minutos e meio, e a produção de um folheto distribuído durante a exposição como recordação. Desta vez, o folheto é ilustrado por uma fotografia de Alÿs vestindo os sapatos já com camadas de itens colecionados, acompanhada da seguinte frase:

Photographic documentation of an action, Havana. During the 5th Havana Biennial, I put on my magnetic shoes and took daily walks through the streets, collecting scraps of metal lying in the path. (Documentação fotográfica de uma ação, Havana. Durante a quinta edição da Bienal de Havana, eu vesti meus sapatos magnéticos e realizei passeios diários pelas ruas da cidade, coletando restos de metal soltos pelo caminho).

Já nestas primeiras obras de Francis Alÿs é possível reconhecer e estabelecer o diálogo fundante que o artista pretende explicitar e/ou questionar: como corpo e Cidade se relacionam? Que tensões cotidianas estão orbitando ao redor dessa interlocução necessária? Quais são as relações espaciais, objetuais, interpessoais e, principalmente, temporais e memoriais que estamos, ou não, estabelecendo com os espaços urbanos em franca modernização tecnicista?

Alÿs vai aflorando e evidenciando, sem choques ou provocações violentas e assertivas, as pequenas banalidades da vida cotidiana que nos cercam e nos fazem, nos constituem – ação concretizada literalmente por *El Colector*. Com seus primeiros “paseos”, o artista convoca e transforma a experiência do caminhar e experimentar ordinários pela/na/a cidade em uma coleção de trapos magnéticos, onde nós, os Trapeiros, recolhemos e nos envolvemos com os restos urbanos que nos interessam, nos fazem sentido. Não os espaços e constituições modernizadas e racionalizantes que se espalham pela cidade (situações mais próximas a sua formação de arquiteto), mas uma predileção pelos restos urbanos abandonados a aleatoriedade das situações cotidianas, imprevistas, incontrolláveis, impensáveis.

Com o *El Colector*, Francis Alÿs reconfigura o tempo da Cidade para a velocidade de um devanear, constitui um contraste entre o tempo geológico e o tempo tecnológico, ensaia métricas possíveis no desmesurado do viver contemporâneo, provoca o “máximo esforço, mínimo resultado” (ALÿS, 2011), solicita ao habitante urbano repetições cíclicas de atividades cotidianas microscópicas. E nessas ações repetitivas de observação e coleção num tempo outro, se configura uma necessidade de reinvenção da própria Cidade mediante a infiltração em suas frestas, desvios, desgastes da modernização capitalista, de novas narrativas reais⁵.

Novas narrativas construídas a partir das histórias e afetos urbanos coletados, transformados de uma memória individual em uma mitologia coletiva e compartilhada.

⁵ Vemos nessa infiltração uma atualização das propostas poéticas constituídas por Louis Aragon (1996) em seu *Camponês de Paris*, onde propunha a ação de “botanizar o asfalto”.

Meu interesse [por fábulas] estava relacionado à certos contextos urbanos, lugares em que eu sentia ser impossível intervir fisicamente, cuja história parecia intocável. Parecia que a única forma de ter qualquer interferência ou diálogo com a sua história ou sua vida cotidiana, de agitar sua inércia, era através da introdução de uma narrativa ou uma fábula, como se fosse um vírus verbal. A ideia era intervir no imaginário do lugar sem a adição de qualquer matéria física a ele, ou seja, jogar no nível da metáfora ou alegoria (ALÿS, 2011).

Alegoria convertida em construção de um mito urbano, uma reverberação no interior do espaço urbano, pois

Depois de três dias [da caminhada com *El colector*], as pessoas começaram a falar sobre o gringo louco que andava com seu cachorro magnetizado; mas depois de sete dias, a história, a anedota, tinha permanecido mesmo quando as personagens tinham desaparecido (ALÿS, 2011).

Mesmo enquanto as pessoas o achavam ridículo e absurdo caminhando e puxando um “brinquedo” sem sentido aparente, não esqueciam da ação em si. O ato de caminhar lentamente pela cidade, coletando seus restos inúteis e descabidos, convertia a personagem em uma lenda, tornando-a parte da Cidade. O desconforto e o estranhamento da ação “despropositada” no espaço, colocava o observador intrigado a estabelecer uma aproximação com a esfera pública do local, evidenciada pela criação e disseminação espontânea de boatos e rumores, ou seja, uma apropriação. Uma apropriação que assumia, além disso, uma atividade marginal, ou alternativa, aos usos estabelecidos da rua, tencionando o espaço de circulação racional e mediatizado em um território de investigação, jogo e gozo.

Algumas outras obras de Francis Alÿs dão continuidade às questões analisadas acima, reforçando a postura de Trapeiro do artista:

Em *los ambulantes (1992)*, coleção fotográfica que apresenta e cataloga carregadores, transportadores, “mulas” urbanas que circulam pelas ruas da Cidade do México com seus “veículos” carregados mambembes de uma infinidade de mercadorias, cada um deles registrados lateralmente e enquadrados precisamente nas imagens, Francis Alÿs evidencia e coloca em discussão a noção de tempo produtivo, os dogmas da eficiência capitalista e tecnicista, aflorando as “mazelas” e “efeitos colaterais” de uma crescente síndrome do progresso dos países latino-americanos em desenvolvimento econômico. Questões que não têm a pretensão de diagnóstico social ou revelações de um submundo fatalizado, mas uma taxonomia de práticas econômicas informais e usos alternativos do espaço público, aproximando e fazendo uma ligação interessante com a ação do *El Colector*.

Se a proposta do *El Colector* é recolher e acumular os restos sociais como metodologia artística de constituição da relação corpo-cidade, *cuantos de hadas [fairy tales] (1995)* é uma proposta de relação por perda: mais uma vez uma ação composta pelo caminhar pelas ruas da cidade, seu registro em fotografias, e um objeto pessoal, um suéter azul que Alÿs veste e vai se desfazendo, desfiando, deixando uma linha, um rastro, uma parte do próprio artista, pelo menos constituinte de sua memória e afetividade, ao atravessar os espaços urbanos. Esses rastros/partes-de-si certamente não desaparecerão das ruas tão rapidamente: pernas alheias, rodas de bicicleta, cães, pombos se afetarão e se apropriarão de sua presença, com muito gosto e interesse ou incômodo e descontentamento.

Já na ação *los siete niveles de la basura ([The seven lives of garbage] (1995)*, o artista explora um sistema informal e marginal que opera e desenha linhas de desvio e rotas alternativas nos processos oficiais de compreensão urbana. Constrói, ou agencia, uma possível forma de explicitar um dos mecanismos comerciais operados naquele sistema:

Dizem que o lixo na Cidade do México passa por sete filtros desde o momento em que é jogado na rua até seu destino nos lixões fora da cidade. Na noite de 4 de fevereiro de 1994 coloquei sete esculturas de bronze fundido, idênticas, em diferentes sacos de lixo e os descartei em sete bairros da Cidade do México. Durante dias, meses, anos perambulei pelos mercados de pulga da região esperando que reaparecessem. Até agora encontrei duas das sete peças. (ALÿS, 1995)

No mesmo ano, o artista-gringo inicia uma catalogação, ainda não encerrada, de um dos sinais urbanos supostamente universais, o ícone luminoso do sinal verde para pedestres, que se espalham pelas esquinas e faixas de travessia viária de todas as cidades do mundo. Com semáforos (1995), reunindo os ícones colecionados todos em um vídeo quase minimal⁶, onde os sinais luminosos acendem seus verdes ofuscantes contra um fundo neutro e logo em seguida começam a oscilar num piscar autoritário e desesperador a todos os corpos que circulam a pé pelas cidades, Alÿs demonstra uma diversidade e uma subjetividade flagrante que se encontra nessas pequenas faixas de circulação quase negligenciadas dentro de um sistema viário rodoviário e eminentemente produtivista, as calçadas. Com isso, Alÿs engaja e dá poder ao corpo que caminha pela cidade. Corpo que não pode ser entendido como uma reduzida e simplificada silhueta piscante que deve ser obedecida indistintamente.

Experimentando novamente questões como rastro, esforço máximo com resultado mínimo, ação contra-producente literal, atividades informais e alternativas de uso das ruas, colocação do corpo a movimentar-se nos espaços cotidianos da cidade, Francis Alÿs executa uma ação – e a registra em um vídeo⁷, posteriormente editado – batizada de *paradox of praxis* (1997), e que tinha como subtítulo (*sometimes kahing something leads to nothing*) Ação que consiste em, durante um dia de fevereiro na Cidade do México (pleno inverno), arrastar, carregar, levar para passear pelas ruas da cidade, uma barra de gelo comumente utilizada pelos vendedores ambulantes de bebidas e doces. Durante mais de nove horas, o artista conduz o bloco de gelo pelas ruas e calçadas desviando de transeuntes atônitos ou desatentos (afinal, arrastar uma pedra de gelo pela rua em uma cidade repleta de trabalhadores e vendedores ambulantes deve ser comum e frequente), buscando caminhos regulares e sem obstáculos que impeçam ou dificultem, ainda mais, a realização da ação. O que se inicia como uma atividade penosa por conta do peso do objeto, do atrito com o solo, do desconforto do toque em um material congelante, da posição incômoda do corpo, termina como um descontraído passear, um corpo despreocupado flanando pela rua, dando chutes sutis em uma pequena pedra de gelo. Ou seja, uma ação que só se encerra quando o próprio motivo do esforço derrete, desaparece, fica para trás na caminhada.

Outra ação que daria sequência lógica ao *Paradox of Praxis 1, looking up* (2001) Francis Alÿs fica imóvel no meio da Plaza de Santo Domingo, na Cidade do México, apenas olhando para o céu enquanto seu colega, Rafael Ortega, registra a reação dos transeuntes⁸, mesmo depois que Alÿs deixa a cena.

Finalmente, mas não encerrando a obra de Alÿs, apenas tentando estabelecer um recorte satisfatório para demonstrar a incorporação do Trapeiro que pretendo estabelecer: Uma ação efêmera, simbólica e reveladora de suas referências artísticas, *TO R.L. (1999)* é uma obra dedicada a Richard Long, onde Alÿs pede a uma varredora da praça Zócalo, do centro da Cidade do México, que alinhe todas as bitucas de cigarro jogadas no chão da praça naquele dia. E também a *doppelgänger* (1999), onde Alÿs

⁶ Vídeo de aproximadamente dez minutos que pode ser visto em looping, está disponível em <http://francisalys.com/semaforos/>

⁷ Disponível em <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

⁸ Disponível em <http://francisalys.com/looking-up/>

produz cartões postais com a frase:

Al llegar a _____ (nueva ciudad) deambula buscando a alguien que pudiera ser tu. Si el encuentro ocurre, camina junto a tu doppelgänger hasta que tu paso se ajusta al de el/ella. Si no, repite la búsqueda em _____ (próxima ciudad)

e os deposita em mostruários de postais de lojas de recordações de museus, provocando as pessoas a perambular pelas cidades que estão visitando em busca de si mesmos, reconhecendo nos transeuntes ordinários e cotidianos da cidade uma possibilidade de habitar e pertencer ao lugar.

E mesmo com todas essas perspectivas e experiências “trapeiras” na Cidade, Francis Alÿs ainda se pergunta:

Digamos que quando trabalho, a maior parte do tempo observo. Com toda ambiguidade que implica a posição de observador. [...] Até onde é possível guardar uma posição neutra, sem compromisso, que não tenha influência, em um momento ou outro, no fenômeno que se desenvolve ou no acontecimento que você observa? (ALÿS, 2006)

Ou mesmo se suas solicitações aos seres urbanos deveriam, ou poderiam resultar em uma ação não mais dele, mas do outro:

Uma intervenção artística consegue resgatar verdadeiramente uma maneira não esperada de pensar? Uma ação absurda consegue provocar uma transgressão que faça você abandonar suas hipóteses pré-estabelecidas sobre a origem do incômodo? Essas formas de ações artísticas conseguem resgatar a possibilidade de mudança? (ALÿS, 2007)

Gabriel Orozco

Terceiro artista que estamos colecionando, o artista Gabriel Orozco nasceu na cidade de Xalapa, capital do estado de Veracruz, no México, no dia 27 de abril de 1962. Sobrinho-neto do pintor e muralista mexicano José Clemente Orozco (1883-1949) e filho do também muralista e professor de arte Mario Orozco Rivera (1930-1998), estudou, assim como o tio-avô, na Academia de São Carlos da Escola Nacional de Artes Plásticas do México – UNAM entre 1981 e 1984. Antes de se formar, por achar o programa de ensino da Escola muito conservador, viaja a Madri por dois anos (1986-87) para complementar sua formação acadêmica no *Circulo de Bellas Artes* de Madrid.

O que é importante é ser confrontado profundamente por outra cultura. E também perceber que sou o Outro, não o nativo. Que eu era o imigrante. Eu estava deslocado e em um país onde as relações com a América Latina são bastante complexas. Eu venho de uma família muito progressista, e viajar para a Espanha e enfrentar uma sociedade bastante conservadora que, ainda assim, quer ser de vanguarda, em plenos anos 1980, ainda me tratava como um imigrante, isso era muito chocante. A sensação de vulnerabilidade foi realmente importante para o desenvolvimento do meu trabalho. (OROZCO, 2011, p. 09)

Em 1987 retorna à Cidade do México-DF para iniciar sua produção artística, vinculado a um grupo de jovens pintores e escultores que se reuniam semanalmente em sua casa para discutir e produzir arte.

Artista multimídia – pinta, fotografa, produz esculturas, instalações e vídeos – e sem residência fixa – oscila entre Nova Iorque, Paris e Cidade do México – Gabriel Orozco se apropria da condição de constante trânsito e diversidade dos suportes artísticos para explorar a ideia central de que qualquer coisa pode se transformar em qualquer coisa

além. Trabalha fundamentalmente com objetos e materiais do cotidiano, dando ênfase, assim como Edson Chagas, aos restos descartados, refugados e abandonados pela modernização da racionalidade tecnológica e produtivista. Em grande parte de seus trabalhos, Orozco apresenta e condensa histórias sedimentadas no tempo, constrói memoriais e relicários do efêmero, do irrelevante, do insignificante, do que um dia foi, que já não é, mais ainda está, mesmo convenientemente escamoteado pela passagem da reluzente e eterna novidade tecnológica. Os trabalhos selecionados aqui são cartografias de uma arqueologia da urbanidade, esculturas de e do cotidiano. As nove obras escolhidas para caracterização de Gabriel Orozco como um trapeiro do século XXI foram subdivididas em três grupos de trabalhos, por apresentarem características conceituais próximas. 3 grupos com 3 obras cada.

O primeiro grupo de trabalhos artísticos de Orozco que estabelecemos tem como lógica o caminhar pela cidade e, como consequência, ter a subjetividade marcada, afetada, inscrita pela realidade, pelo mundo, pela vida, pelos acontecimentos do cotidiano. Três obras que habitam o mundo, mas também são habitadas por ele. Trabalhos que não encerram o escopo possível de futuros, eles são iminentemente inacabados. Obras que excluem o encerramento, pois são impregnadas e alteradas a cada instante, mesmo nos espaços expositivos dos museus e galerias, pela sensação de tempo, de passagem de tempo.

A primeira obra deste grupo, e talvez a seminal na incorporação do Trapeiro feita por Orozco, é a *Piedra que Cede* [Yielding Stone] (1992). Trata-se de uma massa esférica de plasticina dimensionada com o peso do próprio artista (+/- 60 Kg), e que foi empurrada, arrastada, conduzida por Orozco pelas ruas da cidade de Monterrey – MX.

A plasticina, material normalmente usado em alguns processos escultóricos, é dificilmente usada nas versões definitivas de trabalhos de arte, pois sabemos que sua maleabilidade e vulnerabilidade fazem dela imprópria para formas permanentes em peças acabadas. Por isso ela me interessa: é um material em constante estado de transformação, toda vez que é tocada ela muda, ela se torna outra. Então, mais que modelar seu formato, acaba sendo uma questão de induzi-la, e irremediavelmente, ela irá transformar-se com o passar do tempo, assim como pedras desgastadas pela correnteza de um rio. (OROZCO, 1999, p. 103)

Uma massa vulnerável a investidas externas, maleável a tudo que seja mais forte, resistente, impressionável, que seu peso próprio. Por onde passa, ou melhor, é conduzida pelas ruas da cidade, a massa-corpo vai sendo gradativamente impressionada pelas interferências, fendas, defeitos, inconstâncias, dos pisos das calçadas, ruas, bueiros, grelhas, bocas-de-lobo, caixas de inspeção, mesmo outros pequenos objetos que um dia estavam livres e agora são parte do asfalto. Massa-corpo que captura e incorpora em sua substância pequenos detritos, restos, pedaços partidos de outros objetos abandonados, poeira, vestígios de fumantes, porcas e arruelas desprendidas de caminhões, carros, carroças, bicicletas, skates, e tantos outros transeuntes.

Massa-corpo que é transformada pelos encontrões e esbarradas de pedestres desatentos, apressados, alienados, ou mesmo transformada pela variação de pressão aplicada pelo seu condutor durante uma esquina, uma subida, um momento de desatenção. Uma massa simbólica, espectral do próprio corpo, como acredita Gabriel Orozco ao apresentar a obra no MoMA NY:

*Yielding Stone (...) tries to represent the body, so I think this idea of a vulnerable stone or a vulnerable mass that, on the movement, will get the imprints of reality, will express very well the idea of a body in action.*⁹

⁹ Disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1915>



Figura3 - Registro da obra "Piedra que cede", de 1992. Acervo do artista.

A segunda obra do primeiro grupo é a série fotográfica performativa *Hasta Encontrar Otra Schwalbe Amarilla* (1995), realizada em Berlim a convite da Galeria Nacional da cidade. A ação consistiu em um longo passeio de Orozco pelas ruas da capital alemã, guiando sua motocicleta Schwalbe amarela, com o intuito de encontrar outros veículos idênticos. A cada elemento duplicado encontrado, o artista articulava as motos em uma encenação no local e as fotografava. Ao mesmo tempo, ele estabeleceu uma rede de contatos entre os proprietários de cada moto duplicada – foram 40 – que encontrou durante a ação. Como parte da exposição na Galeria Nacional, onde Orozco exibiu sua moto juntamente com todas as fotografias das outras encontradas, o artista ainda convidou a todos os donos contatados a se reunirem na escadaria de entrada do museu.

A terceira obra que integra este grupo é, na verdade, um conjunto de fotografias concebidas isoladamente e sem intenção, por parte de Gabriel Orozco, de formarem uma série pré-estabelecida. Apesar disso, cada imagem desse conjunto tem íntima relação conceitual e estética com as demais, motivo que me levou a aproximá-las e considerá-las como sendo um corpo unitário. São elas *Tortillas Y Ladrillos* (1990), *Cepillos En El Poste* (1991), *Pulpo* (1992), *Autumn Umbrella* (1993), *Pelota Ponchada* (1993), *Sala De Espera* (1998), *E Round Mirror Distance* (2001).

Registros fotográficos resultado de constantes caminhadas e passeios deambulatórios pelas ruas das cidades em que passa, Orozco coleciona memórias de objetos abandonados após serem esgotados pelos seus antigos proprietários profanos e utilitaristas. Objetos que ainda guardam vestígios de contatos e usufrutos humanos. E abandonados para serem encontrados e resignificados aos olhos do artista-Trapeiro, que se aproxima, mesmo erráticamente, da dialética articulada, vários anos depois, por Edson Chagas.

O segundo grupo de objetos artísticos que organizo a seguir tem como lógica o caminhar e catalogar, cartografar a passagem do homem, do tempo, da funcionalidade das coisas. São objetos produzidos através da ação sobre artefatos e materiais ordinários descartados, editando-os em outras coisas além. Experiências de um artista-Trapeiro que, num processo que se torna metodológico, revisita sua coleção e reconfigura seus

elementos, transformando-os, desmontando-os, fundindo-os, subvertendo-os.

Natureza recuperada (1990)

Câmara de roda de caminhão estourada e destruída que foi encontrada em rodovia mexicana e transformada em uma esfera. “*El resultado es esa bola inflable. La llámé naturaleza recuperada porque me interesaba recuperar la utilidad original de este hule vulcanizado.*” (OROZCO, 1990).

Mi mano es la memoria del espacio (1991)

Colheres de sorvete usadas e recolhidas pelo artista dispostas no piso da galeria como um leque que expande o poder de domínio do espaço que uma possível palma de mão possa ter.

La DS (1993)

Automóvel marca Citroën modelo DS (o mesmo modelo 2CV cor maçã verde que Georges Perec tanto registra em sua Tentativa de esgotamento) encontrado em ferrovelho e partido longitudinalmente em três partes, suprimida a parte central e rejuntadas em um único objeto novamente.

Finalizando, o terceiro grupo de trabalhos a serem considerados como possíveis experiências de incorporação do Trapeiro contemporâneo percebidos em Gabriel Orozco são os que têm como lógica a elaboração de uma catalogação de vestígios de humanidade, modernização e descartabilidade das coisas cotidianas. Trazer à tona novamente os objetos, coisas, resíduos que deixamos para trás como sociedade do consumo e do descarte. Reparição das coisas recalçadas pela obsolescência programada e pelo fetiche cada vez mais intenso das novas mercadorias. Nestas obras de Orozco a atitude é de arqueologia: escavação e investigações nos fundos, nos bastidores, nos filtros naturais e industriais. Arqueologia em espaços estratégicos que “recebem” os resíduos do processo tecnológico do consumo: lavanderias industriais, ilhas oceânicas e áreas urbanas de lazer e turismo espetacularizados. Os três trabalhos a seguir poderiam muito bem integrar uma exposição de artefatos e ferramentas primitivas de culturas extintas, distantes e selvagens. Especulando até um conto fantástico, no estilo de Borges e Calvino, em que um museu de história natural apresenta ao público novas descobertas de escavações que revelaram uma sociedade desconhecida. Vitrines e varais mostrando, ao lado de objetos maias, astecas, tribais africanas, alguns objetos bastante curiosos: tecidos feitos de pele e pêlo humanos, zíperes, bulbos de lâmpadas, gomas de mascar.

Dinteles (2001)

Restos (pele morta, pelos, material têxtil) e detritos retirados dos filtros das máquinas de uma lavanderia industrial são transformados em uma espécie de tecido de pelúcia, pendurados em varais no espaço expositivo. Os “panos” vão perdendo partes e fragmentos com o passar do tempo, assim como recebendo novos elementos que caem sobre eles por conta da sujeira existente na sala, decorrentes da visita e movimentação humana.

Sandstars (2012)

Objetos encontrados em uma reserva ambiental na ilha Isla Arena, no México, santuário

de baleias e ponto de convergência de correntes marítimas do Oceano Pacífico. Orozco e sua equipe recolhem mais ou menos 1200 objetos e os organizam, taxonomicamente, como uma coleção: primeiro de acordo com tamanho, depois criando variações como alternativas de classificação como, por exemplo, por tipologia, ou por função, ou por cor, ou mesmo por materialidade, ou até pelo grau de decomposição.

Astroturk constellation (2012)

Processo desenvolvido paralelamente a SANDSTARS, esta instalação apresenta também uma classificação taxonômica de objetos (+/- 1200) encontrados num campo poliesportivo do Pier 40, de Nova Iorque. São pequenas partículas e restos deixados pelos atletas, espectadores dos jogos e eventos e usuários do local, como o próprio Gabriel Orozco.

Acredito que a narrativa faz, de alguma forma, parte do objeto, da coisa. Eles têm suas próprias histórias e ela está, de alguma forma, no próprio resíduo. É por isso que são apresentados como uma vitrine arqueológica. Quero dizer, quando você vê aqui uma goma de mascar, você pode compreender imediatamente a narrativa do objeto estando lá. Quando você tem todo o grupo, você começa a fazer um tipo de ligação entre eles. Entre o orgânico e o artificial, os objetos industrializados e as coisas da natureza. Lá você encontra, também, peças como gravetos e pedras, pequenos seixos, ou conchas. Então, no final, você estabelece uma espécie de constelação e é por isso que são chamados asterismos, que é um sistema de estrelas que você organiza em um cartão que se converte em um mapeamento do céu. (OROZCO, 2012)

Referências bibliográficas

Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/5109/francis-al-s>

ALÿS, F. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. *New Museum of Contemporary Art*, 2003.

ALÿS, F. MEDINA, C. *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

ALÿS, F. Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Nova Iorque: David Zwirner Gallery, 2007.

BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHAGAS, E. Entrevista concedida a Suzana Souza. *ContemporaryAnd*, 2013.

Disponível em <<http://www.contemporaryand.com/magazines/most-of-my-work-isseries-its-a-method-that-reflects-how-i-feel-things/>>

CHAGAS, E. OLIVEIRA, A. *Found not taken*. Berlin: Kehrer Verlag Heidelberg, 2015.

GAUTIER, T. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.

GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*.

São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HOLMBOE, R. Gabriel Orozco: cosmic matter and other leftovers. The White Review. Londres, online issue, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/art/gabriel-orozco-cosmic-matter-and-other-leftovers/>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

OROZCO, G. CHESHIRE, M. Gabriel Orozco: Photogravity. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1999.

OROZCO, G. MORGAN, J. Gabriel Orozco. London: Tate, 2011.

OROZCO, G. SPECTOR, N. YOUNG, J. Asterisms. Gabriel Orozco. Berlin: Guggenheim, 2012.

WILDE, O. O retrato de Dorian Gray. São Paulo: Hedra, 2009.