

---

# Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade

Marie Fraser\*

---

A autora, a partir de Michel de Certeau e Marc Augé, revisita os conceitos de *espaço*, de *lugar* e *não-lugar* associando-os às práticas de três artistas: Francis Alÿs, Janet Cardiff e Rachel Echenberg, os quais exploram em seus trabalhos a errância, a narração, a mobilidade e a imobilidade.

*espaço; lugar; não-lugar; caminhadas; cidade*

Em *L'invention du quotidien (A invenção do cotidiano)*, Michel de Certeau traça uma distinção entre lugar e espaço bastante interessante ao abordar a questão da mobilidade que hoje aparece como uma das experiências mais recorrentes das práticas artísticas no meio urbano. O espaço supõe por si mesmo um lugar animado por um deslocamento; ele é “um cruzamento de móveis”, um “lugar praticado”<sup>1</sup>. Sem a mobilidade, não haveria espaço, haveria apenas lugares fixos e imutáveis. Daí o interesse especial que Certeau dá à figura do andarilho, que transforma em espaço a rua geometricamente definida como um lugar para o urbanismo. É também neste texto que ele introduz a noção de não-lugar, que será retomado posteriormente pelo antropólogo Marc Augé, por fazer deste um paradigma da supermodernidade. Prolongando esta distinção, Augé vem afirmar que a mobilidade não cria espaços, mas não-lugares, uma vez que transforma os lugares em locais de passagem e de trânsito, efêmeros e provisórios, em que se deslocar é antes atravessar o espaço e suas próprias fronteiras. Dentre estas formas de deslocamento, ele identifica o transporte, o comércio e os lazeres: as vias aéreas, as redes ferroviárias, as auto-estradas, as habitações móveis; todos os lugares que permitem passar de um espaço a outro, cujo ponto em comum é uma experiência marcada pela perda de marcos e de identidades<sup>2</sup>. Se os não-lugares tornaram-se a “medida do nosso tempo”, como especifica Augé, se eles parecem governar as maneiras de apreender

---

\*Marie Fraser é historiadora da arte e curadora independente. Nos últimos anos, publicou vários ensaios e artigos que tratam de narrativas políticas e de experiências urbanas, abordando notadamente as noções de espaços públicos e privados, identidade, memória, comunidade e de democracia. É professora do Departamento de História da Arte de Université du Québec à Montréal e diretora do Musée d'Art Contemporain de Montréal.

a realidade contemporânea, o que acontece quando as práticas artísticas lhes investem ou ainda quando transformam a noção de lugar em não-lugar?

Muitos artistas estão utilizando a cidade como um espaço experimental da mobilidade para explorar e questionar a realidade social e política dos espaços urbanos e de suas zonas de trânsito. Certas obras e intervenções artísticas só existem apenas pela mobilidade e dentro dela. Elas circulam e se deslocam, interagindo com um real e um mundo que já é por definição instável e em movimento. Tais práticas implementam toda uma poética da errância, da deambulação e do nomadismo que partilha também várias preocupações com a figura do *flâneur* baudelariano, que Walter Benjamin percebia como o símbolo da modernidade, caracterizada pela mobilidade, o isolamento na multidão, o anonimato e a experiência do choque<sup>3</sup>. Se a cidade e mais claramente ainda a rua são para o *flâneur* o lugar privilegiado de suas deambulações, é porque o espaço urbano representa um imenso laboratório móvel e que se oferece como uma “paisagem sem limites”. O andarilho vagueia assim pela cidade para se apropriar do mais simples dos cotidianos, do menor dos saberes, que se tornam para ele alguma coisa vivida<sup>4</sup>.

Que ela tome a forma de passeios, de deambulações ou de deriva, a caminhada é a instância de mobilidade mais evidente desde a modernidade<sup>5</sup>. Ela permite deslocar e infiltrar na complexidade, de fato na heterogeneidade da cidade, e viver ali os meandros e a estranheza de seu cotidiano. Como indica Certeau, os andarilhos instituem uma relação com a cidade que não se trata de colocá-la à distância para dar uma vista panorâmica ou de sobrevoo, de apreendê-la em seu conjunto, ressaltando-o para enfim totalizar o mais desmesurado dos espaços. Trata-se, ao contrário, de interagir na proximidade e de fazer emergir certas singularidades, para dar da cidade uma visão a partir do chão, de emprestar seu anonimato, seu lado transitório, ou seja, trabalhá-la no nível de mobilidade que proporciona. A caminhada é mesmo a “forma elementar desta experiência”; como diz Certeau, permitindo escapar da ordem da visão e jogar “com os espaços que não se veem<sup>6</sup>”; os quais não podem levar a um lugar geograficamente circunscrito. Em interação com o movimento urbano e o fluxo social, ela parece constituir um conjunto infinito de momentos desordenados, perdidos na banalidade do cotidiano. Jogando sutilmente com o deslocamento entre as fronteiras do lugar e do não-lugar, o estar móvel instituiria hoje uma outra relação com os territórios da arte.

Os três artistas que discutiremos aqui, Francis Alÿs, Janet Cardiff e Rachel Echenberg, inter-vêm no fluxo urbano para reorientar a experiência e transformar a percepção dos lugares nos quais eles se inscrevem de um modo muitas vezes quase imperceptível. Embora empreguem diferentes meios, eles têm em comum o fato de ressaltarem o caráter insólito de um espaço construído para fazer emergir outras percepções, de tal modo a colocar à prova nossa experiência e nossa compreensão destes mesmos lugares. Trabalhar na mobilidade representa não somente para eles uma maneira de fazer presença na realidade urbana, mas também, e sobretudo, de agir sobre ela. A ideia não é tanto a de fazer uma intrusão em um lugar, mas de interferir na percepção que dele temos. Parece-me que é esta a diferença que Certeau tenta pontuar quando fala em não-lugar. A caminhada transforma a relação da arte com o lugar, ela o expande e abre seus territórios, ela os desestabiliza e inventa outras realidades que, por si só, já se apresentam móveis e instáveis. Ela dá também livre curso à mente do andarilho: que este seja o artista, no caso das deambulações de Alÿs; que seja aquele que faz a experiência de um passeio, no caso de Cardiff; ou ainda o passante que se desloca normalmente em seu cotidiano, como no caso dos gestos públicos de imobilidade de Echenberg. Se desde muitos anos, a mobilidade tem um papel essencial no domínio da arte, é igualmente fascinante observar que ela se exprime frequentemente pela imobilidade. Assim como os andarilhos, nós reencontraremos também alguns corpos que aparecem suspensos em um estado de repouso, de fato, inertes, como em um estado de sono.

### **A mobilidade da caminhada**

Francis Alÿs é o protótipo do andarilho. Ele fundou sua prática artística sobre esta forma peculiar de mobilidade que constitui para ele um modo de agir no real, na estranheza do cotidiano e na sua imprevisibilidade. Não somente realizou muitas intervenções que qualifica de deambulações, mas também – por sua utilização singular de diferentes meios expressivos (pintura, desenho, vídeo, filme, objeto, fotografia e escrita) – fez de seu procedimento um processo móvel, maleável e permutável, o qual poderá sempre e potencialmente se reinscrever no espaço e no tempo, como por exemplo seus numerosos deslocamentos pela cidade. Thierry Davila notou que a mobilidade, segundo Alÿs, retoma a marcha urbana, mas para fazê-la bifurcar assim que esta “inventa uma outra extensão possível do sistema de circulação, de seu

tecido<sup>7</sup>” . Dito de outra forma, ela traz para o contexto urbano e o da arte outras possibilidades de existência. Esta extensão mostra a cidade como lugar, tanto de acumulação quanto de dispersão, constituindo um dos principais questionamentos das intervenções urbanas de Alÿs. De um lado, a mobilidade permitiria acumular e, de outro, permitiria dispersar. Apesar da contradição aparente deste duplo processo, os dois termos não agem um contra o outro, ao contrário, eles se respondem e se reforçam.

Várias intervenções de Alÿs tomam de fato a forma de acumulações perpetuadas e indefinidas, recolhendo o que a cidade e o tempo acumulam por dispersão, o que tem de mais fútil, de mais efêmero e precário. Durante as suas primeiras deambulações, *The Collector* (O colecionador, 1991-1992) e *Magnetic Shoes* (Sapatos magnéticos, 1994), por exemplo, ele anda pelas ruas para recolher os resíduos e os vestígios de uma vida « rente ao chão », o que nos lembra duas imagens, a do colecionador e a do detetive, que Benjamin evocava para descrever o *flâneur*. Mesmo que tenhamos frequentemente a tendência de aproximar este processo implementado por Alÿs do ato de colecionar, ele não constrói, no entanto, a *História*. Ao contrário, é um gesto que, no esforço feito por Benjamin de reconsiderar a relação com o passado, desperta algo que já está ali em estado latente de sono – poderíamos dizer – esperando ser ativado, reatualizado. A matéria imantada do pequeno cão-colecionador que o artista arrasta amarrado em um pedaço de corda, ou aquela de seus sapatos, possui, ainda que não seja somente metaforicamente, uma tal propriedade de atração e ativação.

Na ação realizada na cidade do México em 1997, *Paradoxe of Praxis*<sup>8</sup>, Alÿs empurra um bloco de gelo pelas ruas de 9:15h até as 18:47h, quando o objeto desaparece, e desta vez, sem deixar traços, mas apenas alguns documentos, notas, filmes e testemunhas. A dispersão aqui deixa ver um paradoxo, como o título sugere. Se o objeto desaparece, seu desaparecimento produz em troca um deslocamento acerca de uma outra forma de mobilidade onde é o gesto que sobrevive através dos relatos daqueles e daquelas que contarão suas versões ou, antes, suas porções da história deste estranho pedaço de gelo. Assim como a caminhada é uma forma de dispersão e de desmembramento no meio urbano e social, relatar implica disseminar no espaço e no tempo. Não é raro, por outro lado, que Alÿs compare suas deambulações com as narrações, como se ambas engendrassem um mesmo tipo de movimento, uma mesma experiência espacial e temporal. Ao juntar as pessoas no espaço real e em seu cotidiano, inserindo-se imperceptivelmente no tecido urbano e conservando uma forma de anonimato,



**Janet Cardiff**  
The Missing Voice  
Caminhada

provoca uma propensão narrativa da qual ele perde o controle. É a “quase-insignificância” do gesto, como tão bem esclarece o artista, “que permite contar a obra<sup>9</sup>”. Fazendo existir o gesto para a atenção de uma memória em potencial, a narrativa aparece como uma outra manifestação da mobilidade e do deslocamento urbano. Sua disseminação cria o movimento, ao mesmo tempo em que depende dele. A caminhada partilha este entrecruzamento do tempo e do espaço com a narração. “A viagem (como a caminhada);” escreve Certeau, “é a substituta das lendas que abriam o espaço ao do outro[...]. O que produz este exílio caminhante, é precisamente o lendário[...]; a ficção.”<sup>11</sup>

Francis Alÿs introduziu deliberadamente algumas ficções na cidade para que elas se difundam no interior da trama urbana e cotidiana. Com seu projeto *Urban Rumors* (2000)<sup>12</sup>, ele inventou um fato: todo um cenário criado entorno do desaparecimento de um homem de 35 anos e cujos três protagonistas se encarregam de difundir a história, repassando-a à frente. Como uma lenda, um rumor que se transforma cada vez mais ganha amplitude se deslocando de uma instância à outra, a história circula até que a polícia desenha um retrato falado do indivíduo supostamente desaparecido. Desencadeado por Alÿs, o rumor prolifera uma aparente desordem entorno de uma intriga central, engendrando uma série de narrações que mostram admiravelmente bem a propensão do artista de introduzir a ficção na trama urbana, ficção cuja origem permanece um mistério e o autor, uma personagem tão anônima quanto seu protagonista. O desaparecimento do homem inicia um movimento que se propaga até escapar de seu autor, até que seu relato seja completamente assumido pelo ritmo e pela estrutura cotidiana da cidade. A ficção aqui tira proveito da fluidez e do caráter exponencial da trama urbana e de sua propensão à disseminação. Que ela seja o rumor ou mito urbano, uma fábula é sempre algo móvel, um espaço fluido, maleável, transmissível e reprodutível ao infinito. Os relatos atravessam e organizam os lugares que baseiam a trama de suas mediações, de suas circulações e também de suas proliferações.

Embora diferentes em muitos níveis, os passeios auditivos de Janet Cardiff exploram esta propensão narrativa solicitando a mobilidade daquele que caminha em lugares urbanos, assim como em jardins ou museus. A correlação entre a caminhada e a narrativa é aqui ainda mais reforçada. Sobre um princípio frequentemente próximo das “derivas urbanas”, o conceito de passeio, tal como o desenvolveu Cardiff desde 1991, é a base de uma dinâmica interdependente do movimento da caminhada. Munido de um fone de ouvido e obrigado a seguir as

indicações de uma voz feminina – a da artista –, o caminhante percorre um circuito em que cada movimento e cada deslocamento são sinalizados e organizados em função da geografia dos lugares. Esta dimensão *in situ* permite sincronizar perfeitamente o movimento da caminhada no desenrolar da narrativa. Toda trama sonora elabora-se, com efeito, em função do percurso harmonizado ao local, a sua topografia, o seu urbanismo ou a sua arquitetura, mas igualmente a sua história, às pessoas que ali vivem ou àqueles que estão ali apenas de passagem. *The Missing Voice (Case Study B)*, realizado em 1999, é um excelente exemplo desta integração imaginária do local. O passeio se desenvolve nas ruas de Londres a partir da biblioteca de Whitechapel, no entorno de Brick Lane e da estação de Liverpool, locais onde o célebre criminoso Jack Estripador escolhia suas vítimas femininas. Integrando de maneira latente o relato dos crimes, Cardiff cria uma disposição mental permitindo-lhe produzir um ambiente de mistério e de tensão, de fato um estado de angústia e de pavor. Todos os passeios funcionam como se os lugares já fossem não-lugares, espaços carregados de afetos e do desconhecido.

À medida que o caminhante se desloca no espaço, os sons que ele ouve acionam e fazem emergir algumas ficções que progridem em seu espírito ao mesmo tempo em que se projetam no ambiente real. O ritmo e o tempo, irregulares e descontínuos, da caminhada flutuam como o ritmo narrativo do passeio: mudanças de velocidade, desacelerações, acelerações, paradas provisórias, desvios, bifurcações. Os desvios se multiplicam, o caminhante é chamado a fazer meia-volta, virar à esquerda, depois à direita, subir degraus, descer, sentar-se, tocar alguma coisa, sentir um odor, olhar. Estimulada por esses deslocamentos, a trama narrativo-sonora parece extremamente fragmentada; as ficções podem acontecer lentamente, interromper-se e ressurgir mais longe ou, ao contrário, elas podem mudar rapidamente e os acontecimentos apenas passarem sem jamais se resolverem. Esta correlação do som, da experiência vivida pelo caminhante e do sítio real é tão potente que o espaço mental se projeta no espaço físico e inversamente<sup>13</sup>. Cardiff fez do movimento particular da caminhada, o meio de criar uma situação narrativa, imersa tanto sobre o plano físico e geográfico quanto sobre o plano psíquico e perceptivo.

Os passeios foram-se elaborando sobre um limite em que o corpo está sempre sobre o ponto de estar despossuído dele mesmo e de perder a consciência de sua presença na realidade e no espaço onde se encontra. Quando fazemos uma caminhada, atingimos um limite de



**Rachel Echenberg**  
Blanket (snow) 2003  
Performance  
Frame de Vidéo

percepção em que o lugar revela-se “assombrado por um não-lugar, por alguns lugares sonhados”, como Michel de Certeau disse da errância<sup>14</sup>. Nós nos deixamos prender por um jogo no qual os marcos são constantemente deslocados. A partir do momento em que a confusão entre o real e o imaginário nos afeta, os lugares se transformam em espaço onde o sonho pode subitamente se tornar pesadelo; em que o despropositado se coloca ao lado do aterrozante e o trajeto sinalizado se torna completamente imprevisível. No interior de um sistema de lugares definidos por um percurso circunscrito ao extremo e do qual não se pode desviar, a caminhada torna-se um tipo de deriva, mas dentro de um espaço imaginado, sonhado, em que cada instante e cada parcela de terreno podem potencialmente se transformar em fantasmagoria. Para o dizer como Certeau, os passeios “criam não-lugares dentro dos lugares”; eles produzem literalmente uma ficção que tem a “dupla característica do sonho de ser o efeito de deslocamento e de condensação<sup>15</sup>”. Kitty Scott descreveu admiravelmente bem este fenômeno, acentuando a perda de controle que Cardiff procura provocar sobre a consciência do caminhante, quando diz que “fazer a experiência de um passeio, é como o sonhar de uma outra pessoa.”<sup>16</sup>

## **A imobilidade do sono**

Do andarilho ao sonâmbulo, a mobilidade chega a ser uma espécie de automatismo a favor de um espaço sonhado. Só falta um passo a dar para achar ali o sono. É bastante curioso observar que desde os últimos anos, as figuras e os corpos dos dorminhocos se multiplicaram. Entre outras, há uma série de obras recentes de Francis Alÿs, que tem o título genérico de *Os dorminhocos* (Sleepers), realizada no México em 1999. Este projeto é também motivado pela experiência urbana da caminhada, pois Alÿs anda pelas ruas do México fotografando corpos adormecidos, mendigos e cães sem donos que fizeram destes não-lugares urbanos o espaço de suas moradias. O contraste entre mobilidade e imobilidade não poderia ser mais eficaz. Alÿs resignifica os espaços de reconhecimento e de afiliação, repletos de familiaridade, de histórias individuais e com forte identidade, com não-lugares carregados de anonimato em que as pessoas só passam, sem notar mais nada. Ele acentua os efeitos desta perda identitária sem mostrar os rostos, apenas posicionando a sua câmera rente ao chão em um lugar intermediário que não seja tão longe nem tão perto, de tal modo que os corpos, humano e animal, nos aparecem através de

uma relação de proximidade e de distância extremamente confrontante. Se as caminhadas de Alÿs, negociando permanentemente com o imperceptível, representam ligeiras perturbações, mas eminentemente poéticas do espaço urbano, de certo modo, *Os dorminhocos* mostra que o imperceptível está também ali onde se recusa a ver a realidade. As imagens, 80 diapositivos para cada uma das séries, estão apresentadas em círculo sobre um projetor, sucedendo-se umas às outras sem interromper-se. Seus movimentos fogem sobre os nossos olhos e os corpos adormecidos se multiplicam e se adicionam confusamente.

Rachel Echenberg mostrou com uma rara acuidade esta extrema fragilidade do corpo no ambiente urbano através do encontro perturbador entre o indivíduo e a coletividade, o corpo privado e o corpo público, a intimidade e o anonimato. Esta tensão se exprime frequentemente em sua obra por uma confrontação entre mobilidade e imobilidade até que, recentemente, ela procura se colocar num estado de repouso, perto dos limites do sono. Ao fim dos anos 90, ela começa a acumular gestos públicos de imobilidade. Com *One minute Monument*, um dia de novembro de 1999, entre meio dia e uma hora da tarde, uma quinzena de indivíduos circulam anonimamente no centro da cidade de Montreal, dispersos em meio a multidão na esquina das ruas Sainte-Catherine e Saint Laurent. Simultaneamente, a cada cinco minutos eles param momentaneamente fechando os olhos e abrindo a boca. Ao fim de um minuto, eles recomeçam a caminhar para se imobilizar em seguida. Precisamente neste local da cidade, o contraste entre a mobilidade da multidão e a imobilidade é tão impressionante que os corpos parecem em suspensão como em um movimento indefinidamente de câmera lenta. Se considerarmos este estado de inatividade provisória em relação à sua referência ao monumento, *One Minute Monument* se coloca mais do lado da testemunha que da comemoração. Evoca assim menos a construção da história do que um gesto simples, porém eficaz, visando marcar na memória um momento particular e efêmero do tempo. A dispersão dos corpos viria assim indicar esta do memorável. Porque ela não é localizável no tempo, nem no espaço, a memória é de alguma maneira o anti-monumento, o anti-museu, a anti-história. Um passado adormecido à espera de ser despertado. Assim, ela se manteria também no limiar da imobilidade e da mobilidade em que trabalha Echenberg. Ela move, se desloca, passa e repassa, ela se fixa em umas representações, mas pode imediatamente partir de novo em outras direções e ressurgir em um outro lugar, em outros momentos. Ela tem a mesma propensão ao movimento e à parada que os corpos suspensos em meio à multidão que circula.

Echenberg retomou e retrabalhou este limite em *12 Hours* quando se instala em 27 de fevereiro de 2001, na esquina das ruas Saint-Viateur e de Gaspé, no bairro industrial de Montreal onde mora, e ali permanece imóvel durante doze horas consecutivas, entre 6 h e 18h. Seu corpo fica indubitavelmente inerte e anônimo. O contraste entre sua imobilidade – ela está de pé, os olhos fechados e a boca aberta mais uma vez – e a agitação ao redor, marcada pelo deslocamento de pessoas que estão a pé ou de automóvel, é tão impressionante quanto em *One Minute Monument*. Mas ao invés de uma suspensão momentânea, *12 Hours* coloca em jogo uma dilatação extrema da ação que remete mais ao tempo do que ao espaço. Mesmo que ele se encontre efetivamente em posição parada, o corpo está longe de implicar uma inatividade ou uma estabilidade qualquer. Ao contrário, ele continua ainda em plena ação: reage ao movimento oferecendo uma verdadeira resistência ao tempo. Esta resistência se opõe ao ritmo que ordena o trabalho, a vida cotidiana e a circulação. A ação é filmada a partir de um carro estacionado do outro lado da rua. A montagem do vídeo, que foi realizada em seguida, instaura uma outra relação ao tempo, à duração, assim como ao lugar. As 12 horas de imobilidade se encontram condensadas no interior de uma montagem de oito minutos, onde a rapidez vem substituir a lentidão que figura a imobilidade. A ação repassa acelerada de maneira a tornar perceptível a passagem do tempo, as transformações da jornada e a agitação dos lugares em função dos horários de trabalho das indústrias.

Em uma série mais recente de performances editadas, agrupadas sob o título genérico *Blanket Series*, Echenberg estende esta questão desta estranha atividade que representa a imobilidade: deitada sobre um banco público, durante o inverno, até que a neve recubra seu corpo (*Snow*, 2003); deitada sobre a grama até ser invadida por uma multidão de pombos (*Pigeons*, 2004); deitada sobre a areia à beira-mar até que a maré a leve (*Tides*, 2004). Echenberg se coloca aqui sobre uma linha tênue entre o movimento e a imobilidade. Permanecendo inerte, ela procura se aprofundar em um estado de repouso ainda que os elementos em torno dela estejam em movimento perpétuo, ainda que se reencontre em uma situação de vulnerabilidade sobre a qual ela não exerce controle algum. Imóvel, sofre a força e a ação do meio ambiente físico sobre seu corpo, afronta a neve, o frio, a irrupção dos pombos, a amplitude da água. Procurando um efeito de intimidade através de um enquadramento ajustado a seu corpo, as imagens filmadas destas três performances fazem quase uma abstração do espaço circundante, iniciando uma experiência onde os lugares são colocados à distância em prol de

uma proximidade. *Snow* explora particularmente os efeitos produzidos por esta relação estreita com o corpo. A câmera se coloca primeiro à distância para mostrar a dimensão pública do lugar, um parque ladeado pelo boulevard Saint-Laurent. Aproxima-se progressivamente, pelo efeito do *zoom*, até o banco onde o corpo está deitado para, em seguida, se fechar sobre o rosto e não mais se mover. A câmera registra a imobilidade, mas deixa ver em contrapartida o movimento do tempo e a inscrição da ação na duração, à medida que a neve se acumula. Esta visão extremamente aproximada coloca-nos em uma situação de intimidade diante de um corpo anônimo que nos faz tomar consciência da intensidade de uma situação privada em relação ao anonimato, o mais radical de um meio urbano.

Ocupando de uma maneira poética e profundamente perturbadora algumas zonas urbanas racionalizadas e saturadas e nas quais as identidades, tanto coletivas como individuais, não se manifestam mais, as intervenções de Echenberg, assim como *Os dorminhocos* de Alÿs, confrontam a intimidade do corpo com olhares e os comportamentos públicos. A imobilidade ativa aqui o que Marc Augé nomeia de não-lugar, quer dizer, um lugar nenhum, um lugar desenraizado, desterritorializado, que “não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão.”<sup>16</sup> Ela cria uma proximidade sem troca e sem relação. Ela tem, por consequência, alguma coisa de transgressora, ela não é tanto o revés da mobilidade que a sua consciência crítica. Em outras palavras, a imobilidade é política.

Originalmente publicado em: Babin, S. (org., 2005). *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Editions Esse. p 166-177.

Os editores agradecem a autora que, gentilmente, autorizou a tradução e a publicação deste ensaio.

*Tradução: Eloá Batista Teixeira*  
*Revisão técnica: Luciano Vinhosa*

## Notes

1 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts du faire*. Paris : Gallimard, 1990.

2 Marc Augé. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992, p. 65, 101-102 et 118-119.

3 Poderemos consultar/se referir a respeito disso os textos de Walter Benjamin sobre Charles Beaudelaire, assim como os fragmentos recolhidos no capítulo « Le Flâneur », em *Paris : Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1993, p. 434-472.

4 Ibid.

5 Não somente o numero de artistas que intervêm no espaço urbano comprovam isso, mas também várias exposições, obras e revistas consagrados a esse tema durante os últimos anos. Ver notavelmente Maurice Fréchuret e Thierry Davila, *les figures de la marche*, catálogo de exposição, Museu Picasso, Antibes, Reunião dos Museus Nacionais, 2000; Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans de l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002; Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urban, en situation de intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002; Palestra, n°2, « *Perte d'inscription* », 1995; e também *esse*, n°54, *Dérives*, printemps-été 2005.

6 Michel de Certeau, op. cit., p.173-174.

7 Thierry Davila, « *Piéton Planétaire II. Francis Alÿs : Chemain faisant (Mundus est Fabula)* », em *Chaminer, Créer. Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans de l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.102.

8As medidas do bloco de gelo eram aproximadamente 100 x 70 x 50 cm. A obra tem também um sub-titulo ironicamente revelador : *Sometimes Making Something Leads to Nothing (Fazer as vezes algo que conduz a nada)*.

9 Francis Alÿs, *Art Press*, n°263, dezembro 2000, p.20.

10 Michel de Certeau, op. cit., p. 160.

11 *Urban Rumors* foi realizado no âmbito da exposição *Mutations* (Mutações) organizada pelo centro de arquitetura Arc en Rêve – Arco em Sonho – nos armazéns Lainé de Bordeaux.

12 A técnica de gravação binaural que utiliza Janet Cardiff aumenta esses efeitos dando a ilusão de que os sons estão bem próximos, entorno de nos, que eles provem mesmo do espaço real.

13 Michel de Certeau, op. cit. p.189

14 Michel de Certeau, op. cit. p.191

15 Kitty Scott, « *I want you to walk with me* » em Janet Cardiff : « *The Missing voice (Case Study B)* Londres Artage, 1999 p.4 (Tradução livre)

16 Marc Augé, op. cit. 130