



IR Parece-me, Brígida, que a ação sempre veio em primeiro plano, antes do corpo, da presença do corpo ou da imagem. O importante naquele registro era a ação. Talvez resida aí a diferença, porque na selfie sempre se registra uma imagem da face, do corpo.

LO A selfie também pode ser uma forma de pensar numa ficção cotidiana que agora nos acompanha o tempo inteiro. Será que essa ficção que você localiza no trabalho não faz parte do seu cotidiano o tempo inteiro? Ou é uma coisa que você localiza somente no trabalho? No seu caso, há uma separação entre realidade e ficção?

BB Quando falo da *selfie*, não faço uma crítica às mudanças contemporâneas. Muito pelo contrário. A *selfie* hoje, nas redes, é uma necessidade, individual e coletiva. Faz parte do meu cotidiano ser artista, e percebo que como artistas vivemos em estado de arte, sempre. Nesse sentido, as capturas da realidade passam pelo filtro da pessoa-artista. Isso não significa que as ficções construídas no trabalho fazem parte do cotidiano pessoal o tempo inteiro, que é a sua pergunta. As ficções são construídas como trabalho, mesmo quando essas construções surjam a partir de fragmentos particulares da sua vida, de estímulos biográficos, dos seus maiores segredos. Há uma consciência do ser artista, que produz afinal a função de refletir além da sua própria vida, a existência humana em geral. E nesse sentido realidade e ficção se separam sim para ser possível viver no mundo, no desempenho também dos lugares sociais que se estabelecem e se constroem em cada existência. A sua pergunta é profunda, como se processa então arte-vida? Às vezes essa ligação é muito sutil. A pessoa artista é como uma folha de papel, em branco, alguém já disse isso. Ela precisa também de um certo esvaziamento, para que as ficções possam acontecer e dar sentidos livres para quem as receber.

RB Em alguns filmes você está como protagonista e em outros, não. Como protagonista, você determina as ações, coloca uma roupa, coloca-se num lugar, é proeminente na narrativa do trabalho. Por sua vez, quando convida outras pessoas, você delega ações, roupas ou lugares, não está na linha de frente. Quando diz "não é uma performance", concordo com você. Mas são ações em que você se coloca como agente principal, no papel principal.

BB Nas minhas primeiras ações eu me colocava porque também era a coisa mais fácil para mim naquele momento. Havia uma urgência de experimentar e era um momento de estar comigo mesma. E talvez nessa hora fosse mesmo mais realidade do que ficção, mais autobiografia, mais autotransformação. Com o passar do tempo, meu trabalho foi-se tornando mais fábula, foi virando seres úmidos, abelha, caranguejo, carpa, coração de bananeira, plantas, mulher-árvore, homem-cavalo, pássaros. Convidei pessoas para estar primeiro nas coletas de maresia e depois em *Maria Farinha Ghost Crab*. Foi sim a construção de personagens. Depois teve a maestrina no filme *Voar* e na ópera filmada no Parque Lage, *O canto do pássaro rebelde*, para a qual também convidei uma cantora lírica. Voltei a me fotografar, com o Wilton Montenegro, que trabalhou comigo no projeto da Oi Futuro, quando fiz o *Teatro de sombras*, em 2011. Tudo foi filmado na Escola de Música da UFRJ, espaço que me encantou, com seus móveis antigos, com alguns objetos estranhos dentro, com pessoas tocando instrumentos pelas escadas.

WM Você me lembrou de uma coisa muito engraçada nesse dia, trazendo de volta aquela história da arte e vida. A primeira vez que fui à sua casa, falei com duas pessoas: você e a Brígida. Porque a Brígida era uma pessoa, uma artista, no ato artístico. E, ao mesmo tempo, você era a pessoa que estava me rece-

bendo para discutir o trabalho. Isso se repetiu ao longo de nossa relação. No trabalho para a exposição no Parque Lage, precisei falar para você que estava havendo um problema na filmagem, mas, você era absolutamente inacessível – e estava ao seu lado, já a conhecia há 20 anos. Precisei falar com Marcelo Campos que havia um problema técnico, e ele esperou cerca de 15 minutos para conseguir ter acesso a você, para dizer qual era o problema que estava havendo, e você imediatamente o corrigiu. Quer dizer, você tem um estar em estado de arte. Na Escola de Música, você falou que tinha alguém dentro do armário das harpas. Era um armário com uma porta de vidro absolutamente transparente, havia duas harpas lá dentro, e você tinha certeza de que havia uma pessoa lá.

BB Havia um armário magnífico com uma harpa dentro, é verdade. No outro andar havia uma harpa solta perto de um quadro. Dava perfeitamente para me encaixar ali, e a harpa ficava atrás de mim, como se fosse uma grande asa. O quadro que estava em cima era *Osíris, o inventor da flauta*. Então pedi para você me fotografar. O trabalho se tornou Autorretrato com harpa sobre Osíris, o inventor da flauta.

WM *Era muito engraçado, era a dupla Brígida. Você ia lá, fazia a foto, voltava e dizia assim “deixa eu ver”. O meu pé não está legal. Então, ia e voltava. Refizemos essa foto umas dez vezes, até o pé ficar na posição, o corpo ficar na posição. Realmente, tinha asa de anjo. Não sei como ver isso, mas há alguma coisa em você que vem antes. Em alguma instância você está sozinha e, nesse momento, você está num estado de arte.*

BB Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado de arte. Esse estado de arte está internalizado, está com o artista o tempo todo, como uma pulsão.

Juliana de Paulo *Realmente, você detém o processo de criação do seu trabalho, do seu processo criativo, mas como ele vai ser recebido é algo que foge um pouco do controle, não é mesmo? Como é isso para você?*

BB Juliana, quando escrevem sobre nosso trabalho, é bom, porque descobrimos coisas que fizemos e nem sempre percebemos. Por exemplo, quando Basbaum escreveu sobre o *Abrigo*, mostrou esse novo posicionamento, o olhar de um novo lugar; eu não havia pensado assim. Acho que um texto é também uma potência de arte. Já me surpreendi com o texto da Lisette Lagnado, quando ela coloca o *Abrigo* – foi quando escreveu para o catálogo da *Maria Farinha Ghost Crab* – como o lugar da morte. Eu pensava em corpo-estrutura, corpo-tijolo, corpo que sustenta a parede, mais vitalidade do que morte. Mas entendo que a obra também faça formalmente uma referência às antigas catacumbas. É assim, a obra sai de você para o mundo, para receber sentidos. É assim para todos. Basbaum fala do conceito de alteridade, como construir para si e para o outro. Sempre vai haver uma fala sobre aquilo que se faz. Foge do controle. Gosto das surpresas, quando alguém aponta algo que parecia adormecido para você. Uma vez alguém de numa plateia disse sobre o uso do pó de tijolo “sua casa é móvel, ela viaja pelo mundo”. Gostei e incorporei.

IR *Retomando algumas ideias, é interessante pensar em Seres Úmidos a partir de uma aproximação com os vidros das coletas. Mas há também alguma relação deles com os trabalhos de sua exposição O que é preciso para voar, no Oi Futuro, com aqueles híbridos de porcelana, ou mesmo as quimeras. Percebo que há alguma coisa lá atrás que se desdobra em seus trabalhos posteriores.*









BB Gosto de pensar essas relações. Venho me envolvendo com a ideia da quimera desde o início do meu percurso. A exposição *O que é preciso para voar*, aconteceu por causa do meu irmão. Ele fez parte do grupo *Intrépida Trupe* e trabalhou por anos em um circo contemporâneo na Holanda. Sua formação é de engenheiro circense, e é ele quem faz as pessoas “voarem”, mesmo, fisicamente, com roldanas e maquinários. E sempre me encantei com seu trabalho, pensava em um projeto que pudéssemos desenvolver juntos. Então projetamos uma máquina para voar, mecânica, que acontece a partir de um sistema de pedaladas de duas bicicletas. Essa força permitiria voos reais de uma pessoa. Não chegamos a construir a máquina, que ficaria talvez em uma praça, mas há os desenhos e fiz maquetes inspiradas nela, que apresentei na exposição, bem como um vídeo no qual sentado em uma cadeira, que ele mesmo construiu, ele sobe até sair do quadro. Sobe por meio de cordas e roldanas. Mostrei também três esculturas aladas, com asas e elementos de voos, que você percebeu lá como híbridos, quimeras, mas nesse momento ainda não pensava na palavra quimera.

EM *Você enterrou muita coisa, mas aquilo não tinha exatamente a ver com enterro. Era outro tipo de ritual, se pudermos chamar assim. Era outro tipo de relação com aquele buraco cavado no chão. Como tem essa coisa da queda, essa relação com a gravidade – A Coleta da Neblina, Coleta do Orvalho, Coleta da Maresia. E tem ao mesmo tempo essa coisa do voo. Nessa exposição do voo, você voou. Com a sombra, com o teatro de sombra, você literalmente voou.*

BB Elisa, enterrei coisas quando fiz a obra *Enterrar é plantar* (1993), que, na verdade, ainda não está plenamente definida, tenho fragmentos de filmes e slides. Às vezes penso apenas em uma publicação, com imagens, com textos. Sobre *Teatro de sombras*, outro momento na Escola de Música da UFRJ, foi quando percebi belas sombras no clássico papel de parede da sala. Então ali me coloquei em pouso, vertigem, voo e queda e fui fotografada nessas posições. Estava nesse momento de compartilhar, de trabalhar com outras pessoas. Foi quando convidei Tim Rescala para fazer uma música para um coral. Eu queria fazer um coro pequeno, onde canções falassem sobre voos, ou relacionadas ao pássaros. Quando você chama uma pessoa para trabalhar com você, ela traz também as suas convicções. A obra vira a mistura dessas visões. Ele sugeriu fazer um coral com 16 vozes, toda a escala de timbres, e me desanimou sobre sons de pássaros. Partimos para uma composição, sua, que traduzisse o voo. Insisti no drama, eu queria também a vertigem e a queda. A música traz essas variações que não são explícitas. No dia da filmagem, estavam lá, os 16 cantores, com as roupas e posições adequadas no palco. Mas algo me incomodava, visualmente, talvez a disposição, a quantidade de pessoas. Às vezes prefiro as coisas erradas, desafinadas, frágeis. Afinal, pedi para a maestrina Valeria Matos, por quem eu estava encantada, entrar sozinha e reger sem a presença dos cantores. Então entendi que era aquilo que eu queria, as vozes vinham de um coro invisível. E as mãos da maestrina viraram asas, em um movimento de voo.

EM *Querida falar um pouco da ópera. Ela tem muitos elementos, é uma ópera que é filme, que é ficção, mas também é a biografia da Gabriella Besanzoni. São muitas camadas. Como você encaixa esse trabalho na sua trajetória? Porque é um trabalho que tem ligações com outras obras suas, mas também é diferente.*

BB Chamei a ópera de *O canto do pássaro rebelde*. Na verdade, havia pouco tempo desde a exposição sobre voos e já tinha uma data para a nova exposição nas Cavalariças. Estava ainda impregnada com o



filme *Voar*, as maquetes, as esculturas aladas, e logo percebi uma continuidade na história da casa no Parque Lage. A casa tinha sido construída especialmente para uma cantora de ópera. A música insistia em continuar. Sempre que frequentávamos o Parque Lage, desde o início como alunos e agora que dou aulas lá, de certa forma havia a presença da Besanzoni, na arquitetura, nos jardins. Poderia fazer uma relação com a casa da Eva Klabin, numa dimensão muito reduzida. Os filmes consistiram em dois trechos da *Carmen*, de Bizet, que era uma canção estimada e cantada por Besanzoni, um trecho falava do amor, o outro da morte. Volta a fábula e a história em fragmentos, a cantora como pássaro, seres da natureza como personagens – a moça-mico-leão-dourado, o cavaleiro-cavalo, fantasmas saídos das histórias de óperas, como se estivessem vagando por ali. Fiz uma nova maquete, chamei de *Casa-pássaro*. Talvez a diferença em relação a outras obras seja essa expansão com parcerias. Trabalhei novamente com Tim Rescala, com a cantora de ópera Carla Odorizzi e Rui Cortez, que construiu os figurinos comigo. Entrou também a música de Bizet, que já é incorporada culturalmente. Vejo expansão também nos materiais desde a exposição na Oi Futuro, o uso dos neons, cortinas, o lustre em queda.

WM *Em relação àqueles primeiros tijolos fotografados, havia um que não fazia parte do grupo. Fazia e não fazia, porque similar, mas continha um vidro com sangue dentro. E depois, na sua mais recente exposição aqui no Rio de Janeiro, que tem As Petéquias, há uma presença de sangue muito forte. Nos bordados e ao mesmo tempo na exposição da Oi Futuro sobre os voos há a presença do teu irmão. E teu irmão é pessoa fundamental nesta última exposição.*

BB Você se lembrou desse tijolo com sangue. É menstruação, que colhi num frasco e coloquei dentro do tijolo. E fiz a inscrição *mensal blood*, algo assim. Ele também tem a ver com os momentos em que me autofotografava. Há fotos com menstruação escorrendo entre as pernas, investigações do início dos anos 90. Já na última exposição, o sangue forma as petéquias, que bordei. Chamei a exposição de Irmãos. Tudo a partir do transplante de medula óssea ao qual precisei me submeter. Foi uma exposição verdadeiramente biográfica. E não conseguiria ser de outra forma, foi um período difícil, havia ficado praticamente três anos no hospital, entre muitas internações. Nesta semana vi uma entrevista do Gilberto Gil num programa de televisão. Gil acabou de fazer uma biópsia em que retirou quatro pedacinhos do coração e criou com isso uma nova canção, aquela poesia linda dele. Pensei exatamente a mesma coisa, como ele estava expondo uma coisa tão pessoal em forma de arte. Na verdade, algo me interessou nesse processo todo – a quimera. Existe um exame que eu e meu irmão, doador, tivemos que nos submeter algumas vezes e se chama quimerismo. Conversando com os médicos, disseram que nos congressos a primeira imagem que aparece projetada é a da Quimera, monstro mitológico, cabeça de cabra, corpo de leão. Afirmam que um ser transplantado, de certa maneira, tem outro ser dentro de si. E fui para as plantas: bordei cogumelo com beterraba, costela-de-adão com folha da begônia. Além disso trabalhei uma geometria orgânica, os hematomas e as petéquias. Tenho me atraído por formas abstratas e esculturas orgânicas.

IR *É comum em alguns dos seus trabalhos a dimensão do impalpável, como algo mais da ordem da intenção poética do que da concretização. Ao mesmo tempo, olhando para sua trajetória, e ainda falando de modo metafórico, vejo você como uma alquimista, no sentido de lidar com a transformação das coisas,*

dos materiais; a ideia do artista como mago. O tempo todo parece que você está lidando com a alquimia das coisas – da materialidade à presença daquilo que é impalpável.

BB O impalpável esteve presente. Foi bom fazer as instalações com pó de tijolo no espaço e aquilo não gerar nada de obra substancial. Simplesmente desmanchar e não ter o produto – obra. As *Coletas*, também lidam com o impalpável. Mas há também, como você diz, a transformação dos materiais em coisas, ir do impalpável até a materialização. É o lugar da escultura, importante para mim.

EM *Certa vez você me chamou para ver o apartamento ainda em obra para o qual iria se mudar e aí me disse “não vou botar a área de serviço na, área externa, porque quero ficar com aquela parte livre”. Depois depois fui te visitar e a máquina de secar roupa estava realmente dentro da casa. Então me puxou e me levou para a área externa... e você estava plantando nos tijolinhos. Isso me fez pensar que você, na verdade, repetia uma relação que tinha com a outra casa, que era muito mais orgânica.*

BB Fui convidada por Rodrigo Moura para participar da paralela da Bienal, em 2008, no Liceu de Artes e Ofícios, e ele escolheu *A horta da casa*, em que plantei ervas e temperos nos tijolos e cozinhou com os temperos para mim e os amigos nos anos 90. Registrei na época. Rodrigo falou que queria a horta, e eu disse a ele que a horta nem existia mais; mas havia os tijolos da casa ainda guardados e acabei refazendo, escavei alguns novos tijolos e plantei. Esta é a decisão, enquanto houver tijolos daquela casa, e não de outro lugar, poderá haver obras. São estratégias que inventamos. Isso tudo aconteceu quando já tinha me mudado.

RB *Uma coisa com que fico curioso e ocorre como uma espécie de desdobramento das conversas que tínhamos no Visorama. Penso que você tem uma relação muito particular e muito regular com a questão de galeria. Como é, para você, pensar, produzir e mostrar trabalhos na galeria, com seus protocolos e modos muito particulares de exibir? Como é essa relação num sentido produtivo?*

BB Eu, como alguns artistas da minha geração, fui ter uma galeria mais tarde e por isso antes fui fazendo coisas paralelas, como cenário para peças de teatro, por exemplo, coisas que somam muito, que também percebo em outros artistas. Preparando aulas, acabei de ver no youtube um balé com participação do Marcel Dzama, que também fez um filme a partir do romance do Duchamp com Maria Martins. Essa pluralidade de atuações é boa. Talvez eu possa encaixar agora a noção do artista-etc., que o Basbaum criou, que eu acho libertadora e importante, reflete as redes na arte, ampliando as atuações do artista. Vejo que hoje as galerias estão num lugar de poder. Ao mesmo tempo, acho que elas podem ter um diálogo bom com os artistas e ser boas parceiras. Não tenho experiência com muitas galerias. Trabalho com a Nara Roesler há 16 anos e sempre tive muito apoio e pouca interferência, no sentido de direcionar meu trabalho para algo mais vendável, por exemplo. Observo, aliás, a tentativa de trabalhar com minhas obras mais impalpáveis, nas feiras de arte contemporânea, percebendo como essa produção poderia ser direcionada para alguma coleção mais institucional. O que acho é que o lugar das galerias e instituições deve ser um lugar vivo, um lugar de transformação permanente. Sempre tem que haver o diálogo, porque o mundo da arte é complexo. Não temos a compreensão, o entendimento de tudo. São dois lugares diferentes: o lugar da nossa relação com a obra e o lugar do artista que conversa com o sistema







de mercado. Penso que as parcerias são importantes e acredito muito nos organismos que se formam, mais espontâneos, como o Capacete ou o Saracura, organizados por artistas. Esses lugares apresentam novas sugestões de acontecimentos em arte. Trabalhar com galeria em geral faz com que seu trabalho se organize e se encaixe em algumas regras e éticas, como identificação de obras, certificados, edições, entre outras coisas. Sua obra circula mais, em feiras de arte, por exemplo, e pode ser vista por curadores e colecionadores institucionais importantes. As galerias são um forte canal de apresentação de um artista.

EM *Num país que vive numa economia de mercado, a relação com a galeria é inevitável.*

RB *A galeria também se transforma.*

BB Sim, ela pode ser um motor para um mercado inteligente e sensível.

LO *Em 2015 rolou um boom de feminismo e todo mundo começou a pensar esse espaço que as mulheres querem ocupar e que conseguem ocupar. Você sem dúvida foi muito exitosa e deve ter mil reflexões. Como tem sido ser artista mulher no Brasil?*

BB Existem o feminismo e o feminino. Fiz trabalhos ligados ao corpo. Plantei temperos em tijolos-vulvas, esculturas como úteros, corpos esculpidos como vênus, tetas de vidro enterradas em tijolos. Coloquei um monte de terra dentro de um armário e chamei de *Feminino* (1992). Essa é a natureza biológica mais primitiva da mulher, mas percebo que o lugar do feminino como construção social, às vezes, está ligado à fragilidade, à passividade, à sensibilidade, entre outras qualificações. Existe a estética da delicadeza em arte. Muitas vezes meu trabalho foi descrito nesse lugar da delicadeza, que sempre me pareceu elogioso; e reconheço a delicadeza nas minhas obras. Apenas acho importante considerar que homens podem também ser delicados, cuidar da casa e bordar. O feminismo em geral, desde os anos 60, quer desconstruir esse território de exclusividade, que vai se organizando em sistemas sociais, estratificando. E a arte está no meio do caldeirão. Há um movimento ativista mais recente e que também é um ciclo. As coisas vêm e voltam. Sempre há crescimento.

IR *Há um texto clássico da Linda Nochlin, traduzido e publicado pela Edições Aurora, de São Paulo, intitulado Por que não houve grandes mulheres artistas? Na sequência do texto, a tradutora pergunta "por que este texto nunca foi traduzido?" e "por que no Brasil os grandes artistas são mulheres?", ou seja, porque no Brasil, onde há mulheres com tanta representatividade na arte, não há interesse em se discutir mais profundamente essa questão.*

BB Ivair, fiquei com vontade de ler este texto, você tem, pode me passar? Nunca observei que no Brasil os grandes artistas são mulheres. Vejo mulheres e homens, hoje, com muita representatividade. Não são conversas fáceis, pois podem se tornar polarizadas, como exposições só organizadas por mulheres, com arte produzida só por mulheres ou livros também. Acho importante que tenham existido e continuem. Na verdade, se existem, já é a demonstração de uma necessidade, mas sempre acredito nas coisas mais misturadas. Você tem razão, precisamos conversar mais profundamente sobre esse assunto.

WM *O pessoal da geração 70, de maneira geral, considera que não existe a mulher artista; existe artista. A relação é arte e ponto. Na realidade, no Brasil há muito menos mulheres artistas nessa geração do*

que nos anos 80 e 90. É mesmo um “clube do Bolinha”. Estávamos conversando sobre a dificuldade que Anna Maria Maiolino teve em Nova York, vista como a moça do cafezinho, a esposa do Gerchman. Hoje em dia, é uma das artistas brasileiras mais poderosas.

BB Sim. Ela demorou para ser reconhecida, talvez pelos motivos que você comenta. O primeiro grande livro da Maiolino é mais ou menos recente.

WM Penso que há uma semelhança qualquer entre você e Maiolino. Não me pergunte o porquê. Há uma disponibilidade. Conheço pouco a Maiolino; conheço um pouco melhor você. Ela fala que os olhos devoram tudo.

BB Quem falou “somos aquilo que contemplamos”? Não sei. Lemos frases tão bonitas, que depois nos misturamos a elas. Às vezes você está fazendo um projeto, que tem um pouco a ver com o de outra pessoa, de certa maneira essas aproximações existem. Se admiramos algo, também somos aquilo. Nos tornamos tudo o que lemos, vemos e gostamos. Qualquer proximidade com Maiolino será sempre uma honra.







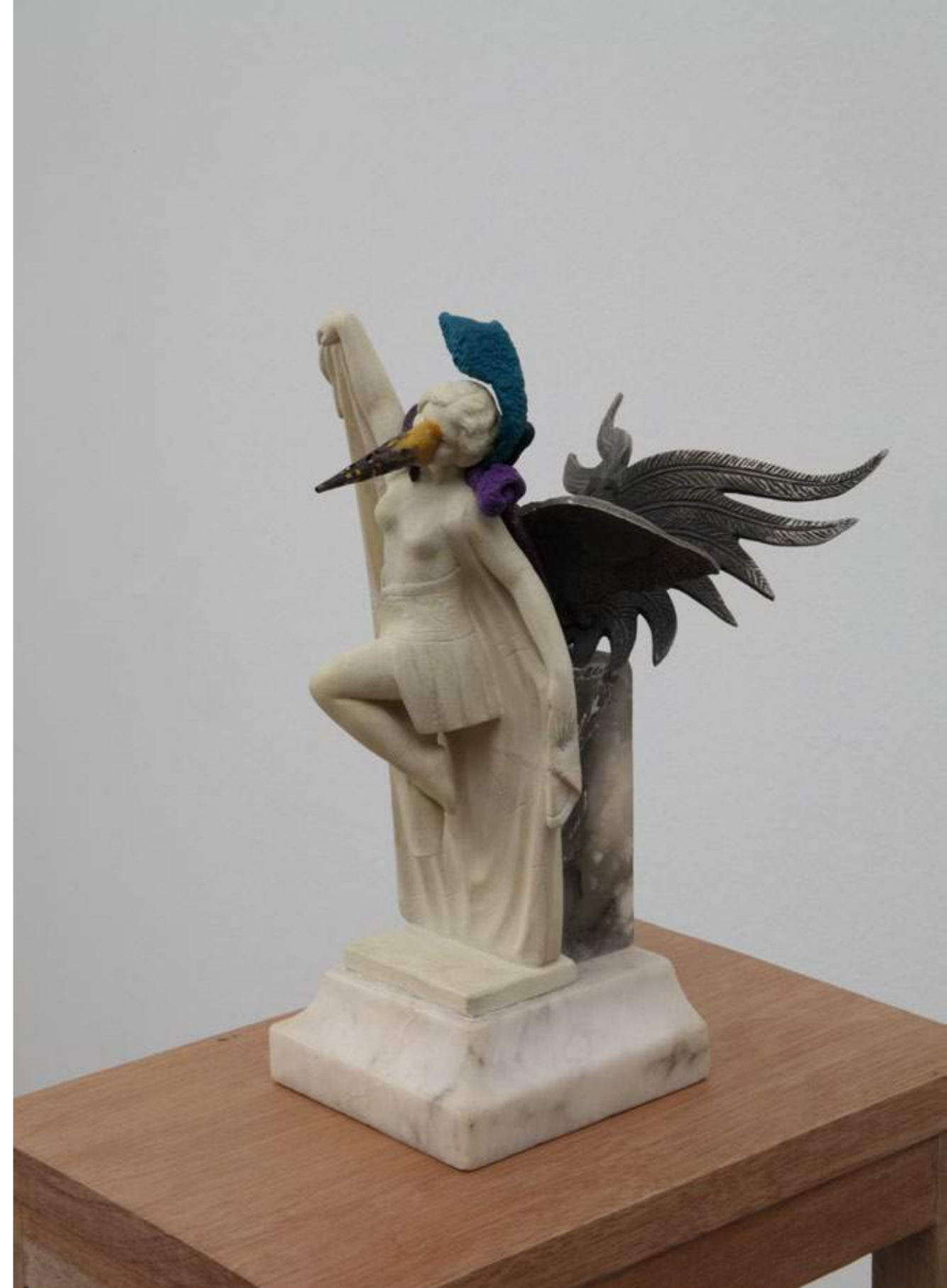






















p. 6: Sou árvore (Parte I), 1997
Fotografia, 27 x 18cm

p. 7: Sou árvore (Parte II), 1997
Fotografia, 27 x 18cm

p. 8: Torre, 2005
Fotografia, 70 x 50cm

p. 10 e 11: Vista do ateliê, Casa em Botafogo, anos 90

p. 12: Em processo na casa ateliê, anos 90

p. 14 e 15: Em processo na casa ateliê, anos 90

p. 16: Abrigo, 1996
Ação e fotografia

p. 19: Silhuetas, 1997
Madeira, pedra, pó de tijolo, cascas de tinta, saibro, poeira e reboco.

p. 20: A coleta de lágrimas, 1993

p. 21: Sem título, 1992
Pó de tijolo, concreto e vidro

p. 22: Coletas da casa, 1994
Vidros em variadas dimensões contendo goteiras, tijolo com água, poeira

p. 25: Torre, 1996
Fotografia e ação, 28x19cm

p. 26: Casa, 1997 | 2014
Pó de tijolo em frascos de vidro e madeira, 50 x 37 x 7cm

p. 27: Sem título, 1992
Saibro, concreto e vidro

p. 28: Série Estrutura, 1992
Tijolo esculpido

p. 30: Um céu entre paredes, 2005
Still de vídeo

p. 31: A horta da casa, 1996
Tijolo, terra e tempero

p. 32 e 33: A horta da casa, 1996
Tijolo, terra e temperos

p. 36 e 37: Vista da instalação Impermanência e transitoriedade, Museu de Arte do Espírito Santo

p. 38: Vista da instalação Um céu entre paredes, 2006
Pó de tijolo moldado e pó de tijolo sobre chão.

p. 39: Detalhe da instalação Um céu entre paredes, 2010
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

p. 40 e 41: Vista da instalação Um céu entre paredes, 2010
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

p. 42: Canto brocado, 2007
Detalhe da exposição Passagem Segreta, Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, Projeto Respiração

p. 44 e 45: Feminino, 1994
Armário e terra

p. 46: Enterrar é plantar, 1993
Fotografia e ação

p. 49: Sem título, 1993
Vidro contendo desenhos rasgados 51,5 x ø24cm cada

p. 50 e 51: Cérebro, 2005
Fotografia 50 x 70cm

p. 52: Pontuações, 1995
Intervenção na paisagem com algodão

p. 53: Pele, 1995
Intervenção na paisagem com algodão cru

p. 54: Casa de abelha, 2002
Fotografia, 60 x 40cm

p. 55: Quente e úmido, 1997
Cerâmica pintada, ø 43cm

p. 57: Úmidos ou seres que ninguém vê, 1998
Vidro soprado, Aprox. 35cm

p. 60 e 61: Coletor de orvalho, 2001
Escultura de vidro e madeira cavada, Aprox. 11 x 60cm

p. 62 e 63: A coleta do orvalho, 2001
Fotografia e ação, 40 x 60cm

p. 64: Estudo de roupa para os coletores

p. 67: Estudo de mobiliário para os sapatos verdes dos coletores

p. 68 e 69: A coleta da neblina, 2001
Fotografia e ação, 40 x 60cm

p. 70 e 71: Vista da instalação Collecting Humidity, 2001
Kunsthaus Baselland, Suíça

p. 72 e 73: Maria Farinha Ghost Crab, 2004
Stills de filme

p. 74: Mulher-árvore, 2011
Personagem da ópera O canto do pássaro rebelde

p. 76: Homen-cavalo, 2011
Personagem da ópera O canto do pássaro rebelde

p. 78: O canto do pássaro rebelde, 2011
Vídeo apresentado em miniteatro

p. 81: Vista da exposição O canto do pássaro rebelde, 2011,
Cavalariças, EAV Parque Lage

p. 82: Voar, 2011
Vídeo HD, 7 min

p. 83: Escultura alada IV, 2011
Mármore, resina, cerâmica e metal, 26 x 13 x 22cm

p. 84: Teatro de sombras – a vertigem, 2011

p. 85: Autorretrato com asas de harpa sobre Osiris, o inventor da flauta, 2011
Fotografia, 24 x 18cm

p. 86: Vista da instalação Voar, 2012
Galeria Nara Roesler, São Paulo, Rio de Janeiro

p. 88 e 89: Irmãos, 2016
Imbé e Filodendro veludo e bronze 31 x 10 x 5cm

p. 90 e 91: Os hematomas e as petéquias, 2016
Bordado sobre tecido, 73,5 x 77,5cm

p. 92: Os hematomas, 2016
Bordado sobre tecido, 74 x 42cm

