



# TACITA DEAN: o cinema nas artes visuais

Ana Tereza Prado Lopes

cinema arte contemporânea  
Tacita Dean tempo espectador

*O artigo explora as relações entre a arte contemporânea e o cinema, tendo como referência principal a poética da artista inglesa Tacita Dean. São analisados trabalhos seus que lidam com o tempo e o espectador como criadores nas artes visuais contemporâneas.*

A chegada da linguagem cinematográfica nas instituições de arte através dos usos de gêneros cinematográficos, da montagem e da projeção é indício do fenômeno de contaminação mútua de cinema e arte contemporânea que reinventa a noção do que é o trabalho de arte, um produto híbrido de formas e conceitos variados. Ainda nos anos 60, artistas como Bruce Nauman e

Andy Warhol trouxeram o cinema para as galerias e os museus usando, além da película, a fotografia e o vídeo. Artistas da land art, entre eles, Michael Heizer e Robert Smithson, registraram seus trabalhos, tornando esses registros parte ou mesmo o trabalho sem si. A relação entre arte e vida e as experimentações realizadas com as diferentes linguagens nesse período foram fundamentais para a hibridização de formas e conceitos estéticos. Antes disso, artistas das vanguardas do início do século 20 usaram o cinema a fim de trazer novos elementos para as artes visuais, numa tentativa de reinventá-la.

Hoje, artistas usam diversos métodos e técnicas produzindo trocas entre as artes, criando um trabalho pluriforme em que as categorias cinema e artes visuais se encontram justapostas. Chantal Akerman, Tacita Dean, Maurício Dias e Walter Riedweg, Douglas Gordon, Harun Farocki, entre outros, usam diferentes estratégias e se apropriam de gêneros e procedimentos da linguagem cinematográfica. O cinema participa na construção de pensamento no circuito da arte contemporânea, e importantes autores têm teorizado sobre o assunto, criando conceitos – como “efeito cinema” de Philippe Dubois, “entre-imagens” de Raymond Bellour e “cinema de exposição” de Jean-Christophe Royoux – e refletindo sobre procedimentos e estratégias, bem como sobre o trânsito de imagens e de gestos que

*TACITA DEAN: THE CINEMA IN VISUAL ARTS*  
| *The article explores the relations between contemporary art and cinema, the main reference being the poetics of the British artist, Tacita Dean. This paper analyses this artist's works that address time and the viewer as creators in contemporary visual art.*  
| **Cinema, contemporary art, Tacita Dean, time, viewer.**

Detalhe projeção Film na Tate Modern, 2011-2012  
Fonte: <http://yesbuts.wordpress.com>

inventam novos limites das linguagens visuais e cinematográficas. Dentre esses autores, destacamos Gilles Deleuze, cujos textos sobre a presença do cinema no pensamento e sua relação com as demais artes, e também o conceito de “imagem cristal” são importantes para se pensar a relação entre imagem e tempo.

Práticas artísticas que utilizam o pensamento cinema – sobretudo aquelas com a preocupação de usar o tempo e a montagem como dispositivos de criação e que pensam o trabalho artístico cada vez menos como objeto ou imagem, e sim como articulação de diferentes elementos – criam novas formas de narrativas e novas relações de tempo e espaço.

### **Tacita Dean**

Tacita Dean usa o cinema como um reservatório poético de operações, dinâmicas e procedimentos, provocando um esmorecimento nas fronteiras entre as linguagens visuais e cinematográficas. A artista utiliza procedimentos de apropriação e montagem em sua prática, revelando o tempo como um dispositivo de criação, um produtor de espaços e de subjetividades, de formas de se relacionar e criar mundo. Dean se apropria de tempos e espaços que coleciona ao pesquisar personagens e acontecimentos para seus filmes; formas e conteúdos, originários de diversos contextos e que, uma vez relacionados, criam fluxos espaciais e temporais. Apresentados muitas vezes sob o formato de instalação, seus filmes misturam ficção e realidade. Ao fazer uso da montagem, ao editar e projetar suas imagens, a artista desloca o saber cinematográfico para o saber da arte contemporânea em suas instalações nos museus e galerias, criando espaços heterotópicos nos quais o espectador transita entre o real e o imaginário, justapondo espaços e tempos, e

produzindo, assim, pensamento e experiência. As heterotopias, segundo Michel Foucault, são espaços opostos à utopia cuja função é a de criar um espaço real. Trata-se de lugar sem lugar, lugar em que estou e não estou ao mesmo tempo. Lugar de possibilidades reais e imaginadas, em que elementos contraditórios se justapõem. As heterotopias de Foucault são espaços de liberdade e de possibilidades de ser nos quais há a produção de novas subjetividades.

O cinema é linguagem generosa para articular diversos elementos, relacionando diferentes espaços e tempos, e dessa forma criar espaços heterotópicos como nos trabalhos de Tacita Dean. A artista mistura ficção e fatos, fazendo apropriações do mundo e assim construindo narrativas que aproximam arte e cotidiano. Trabalha com imagens capturadas do real, muitas vezes registros de lugares por onde esteve e de pessoas que encontrou, que reinsere em diferentes tempos e espaços, dando-lhes novos significados. A estrutura do trabalho é a de uma narrativa ficcional que possivelmente leva o espectador a estabelecer um espaço mental em que possa, ele também, criar sua própria narrativa.

### **Pontos de partida**

O ponto de partida de Dean na realização de um trabalho pode ser, por exemplo, uma estória, uma foto, um monumento ou algum tipo de documento. Algo ou alguém que lhe seja da ordem do afetivo. A artista usa diferentes fontes, localizadas em diversas camadas temporais e espaciais, elegendo seus *objets trouvés* e construindo uma poética em que sua vida e sua arte estão em constante diálogo; o fluxo da vida, a imersão no real, a ideia de jogo e de acaso são motores artístico-poéticos para a sua prática artística.



Detalhe montagem  
Film, 2011-2012  
Fonte: <http://tacitadean.tate.org.uk>

Dean pesquisa histórias de personagens esquecidos, lugares em ruínas, algo ou alguém que se torna o motor de sua jornada, entrando no território da fabulação. O uso do cinema é propício para montar e organizar textos e imagens sobrepondo camadas de significados e assim criar uma plataforma, para a qual espaços e tempos serão transferidos — tanto aqueles criados pela artista quanto os que o espectador vier a criar. Como espectadores, não sabemos se o que está sendo narrado aconteceu ou não. Se de fato aconteceu, talvez não tenha sido daquela maneira, pouco importa. Muitas vezes o acontecimento é um artifício para deflagrar gestos e ações que permitam a Dean criar para sua prática um método no qual utiliza diferentes procedimentos. Ela não está interessada em reportar eventos, mas sim em recuperar a poesia da realidade cotidiana.

### Roteiros

Sem roteiro definido para seus filmes, Tacita Dean parte para os lugares de onde seus personagens vieram, indo ao encontro de traços que serão coletados, registrados e depois levados para a mesa de montagem, em que inauguram outra

etapa de seu trabalho. Ao pesquisar pessoas e construções em suas viagens, a artista trabalha com o desconhecido e com o acaso — desconhece o que e quem vai encontrar, e onde chegará. Como um explorador, usa diferentes métodos para suas narrativas, que transitam entre o real e o imaginário, e nas quais o tempo é trabalhado como um dispositivo que deflagra experiências no campo da arte.

Após merecer da Academia alemã bolsa de um ano em Berlim, a artista decide aí permanecer. Sua relação com essa cidade, que escolheu para morar, e suas camadas de história estão presentes em *Palast* (2004). Nesse trabalho a artista registra em 16mm o palácio da antiga Berlim Oriental, demolido em 2006. O título do trabalho nos remete ao prédio, construção em que não entramos. O tempo ganha visibilidade nas imagens de Dean. O que vemos são fragmentos da fachada do palácio, pouco reconhecível na imagem em zoom, cujas paredes de vidro refletem o sol que se põe e a cidade. Não vemos o interior do prédio, apenas seu exterior, as cores e a luz mutantes no fim de tarde, e ouvimos o som da rua, vozes de transeuntes que não vemos e que contrastam

com as imagens da arquitetura. Imagens que, segundo Dean,<sup>1</sup> se aproximam de *Two-way mirror*, de Dan Graham, na relação com o reflexo da cidade na superfície de vidro, de um espaço cujo exterior podemos ver, mas não o interior, como no sistema comunista. Dean filma da rua o topo do prédio trazendo verticalidade à imagem. A câmera fixa, estática, filma frames de forma quase fotográfica, e o filme, como um lento stop motion, nos mostra o claro e o escuro, o vermelho, o azul e o amarelo como elementos plásticos participantes de um entardecer berlinense.

Outra referência na qual podemos relacionar *Palast* é o filme mudo, em preto e branco, *Em-*

*pire* (1964), de Andy Warhol. O artista filma um plano-sequência do prédio em 24 frames por segundo, num entardecer (20:06-2:42) em Nova York, durante aproximadamente seis horas e meia, e o projeta em 16 frames por segundo, obtendo a duração de quase oito horas. Esse procedimento faz com que quase não percebamos a mudança da luz do dia para a noite. Somos tomados pela potência da imagem. O piscar das luzes de prédios vizinhos ao Empire State Building, ícone do capitalismo americano, marca a passagem do tempo. Warhol quer registrar o tempo, como o fez em outros filmes. Em *Empire* não há a presença de narrativa tradicional; o que está na imagem é a passagem do dia para a noite e a verticalidade imponente do prédio que se destaca na paisagem. O tempo é o principal personagem. Nos dois filmes, o de Dean e o de Warhol, a materialidade da película, a mudança de luz, a beleza plástica da imagem, a câmera estática e o enquadramento fixo participam da criação da noção de tempo, embora possamos notar diferenças – em *Empire*, a longa duração promove a sensação de hipnose e de produção de um tempo vazio; em *Palast*, os diferentes frames do prédio e o som ambiente fazem surgir o tempo presente da imagem querendo despertar a vida que existe nas paredes de vidro do palácio.

Dean, como Warhol, apropriando-se do monumento, atualiza a noção de ready-made de Duchamp. Muda a linguagem mantendo a estratégia. Muda o objeto mantendo o gesto. Ao deslocar os elementos de seu contexto específico, a artista cria camadas de significados quando traduz esses elementos em linguagens visuais. Dean junta, exclui, edita, monta elementos de diversos campos do saber na realização do trabalho. Apropriações e transferências são exercícios de pensar e construir o mundo hoje que trazem

Detalhe projeção Film na Tate Modern, 2011-2012  
Fonte: <http://yesbuts.wordpress.com>



para a prática da arte a possibilidade de provocar pequenos deslocamentos que nos tiram do lugar do conhecido e que criam rupturas no cotidiano.

O crítico de arte germano-americano Benjamin Buchloh reflete sobre a apropriação e a montagem como procedimentos alegóricos na produção artística. Baseando-se na teoria da alegoria e da montagem de Walter Benjamin, Buchloh cunha os conceitos de “dispositivo de enquadramento” e “princípio de apropriação” para assim refletir sobre questões como autoria e recepção presentes nas práticas artísticas contemporâneas. O autor chama de dispositivo de enquadramento o gesto do artista de enquadrar uma determinada situação e suas condições ou ainda uma estrutura do trabalho que acumula diferentes significados. O princípio de apropriação traz a ideia de uma superposição de textos e de momentos históricos, como um palimpsesto, imagem adequada para pensarmos o trabalho de Dean. Segundo Buchloh, a montagem, como a apropriação, é procedimento encontrado nas práticas artísticas contemporâneas que usam diversas linguagens e que pensam a questão da autoria: o espectador é, ao mesmo tempo, leitor e produtor do trabalho de arte, descentralizando o autor. Escreve:

*Ao estender o “espaçamento” dos elementos, ao singularizar os elementos de apropriação e ao redirecionar a visão/leitura para a moldura, a nova prática de montagem descentraliza o lugar do autor e do sujeito, permanecendo no interior da dialética dos objetos apropriados do discurso e do sujeito/autor, que, ao mesmo tempo, nega e se constitui no ato da citação.<sup>2</sup>*

No caso de Dean, o cinema é linguagem que relaciona diferentes elementos ao deles se apropriar e montá-los. A artista também trabalha com o

desenho, a pintura e a fotografia, mas elege o cinema como sua linguagem favorita. O uso da montagem estende a experiência da artista até nós, espectadores, quando é produzido um espaço psicológico, em que diferentes concepções do tempo participam deste todo aberto que é o trabalho. Ao deslocar os elementos de seu contexto, a artista retira significados originários e os adiciona a outros, subjetivos, e então traduz esses elementos em linguagens visuais e cria imagens e textos, aproximando realidade e ficção. Os enquadramentos fixos e o ritmo das imagens são alguns dos participantes operacionais no revelar do tempo e do espaço nas imagens de Dean. “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”,<sup>3</sup> escreve Deleuze. A imagem torna-se pensamento. Novas relações mentais são geradas, e o espectador é convidado a criar sua leitura do trabalho ao mesmo tempo em que participa de sua criação.

Segundo Deleuze, com a “imagem-tempo” — a imagem que não está mais subordinada ao movimento, mas ao próprio tempo, aquela que nasce com o cinema moderno —, o tempo torna-se a questão maior, um criador de novas maneiras de conectar as imagens, fazendo do cinema um liberador de seu poder. Interessa-nos pensar o regime cristalino da imagem desse filósofo, o das situações ópticas e sonoras, aquele da “imagem cristal”, para pensar o tempo como invenção, que, diz ele,

*é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir.<sup>4</sup>*

O atual é o que é dado, e o virtual, o que, não sendo dado, é, entretanto, possível.<sup>5</sup> A imagem

cristal indica a coexistência de imagem atual, imagem virtual e a formação de circuitos. Alain Resnais (como em *O ano passado em Marienbad*, de 1961) e Andrei Tarkovsky são cineastas que usam esse tipo de imagem. Como em Dean, a presença de imagens e tempos, existentes e em formação, que emergem forma circuitos que nos remetem à imagem cristal deleuziana e de sua relação com a vida. “O que vemos no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação”,<sup>6</sup> escreve Deleuze. Para refletir sobre a imagem cristal, o autor escreve sobre o quarto comentário de Henri Bergson para pensar o tempo como passado e presente que ocorrem simultaneamente.

Usando o cinema, Dean cria imagens cristais justapondo camadas de tempos, atualizando o passado no presente, fazendo-os coexistirem na imagem, criando temporalidades múltiplas e circuitos, como observa Deleuze: “Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente.”<sup>7</sup> O conceito de duração de Bergson seria a ideia de pensar o mundo em termos temporais, um tempo universal, não cronológico, que não é da ordem da sucessão, mas do devir, de um tempo que inclui a distensão e a contração de tempos passados e presentes. Bergson afirma que o mundo é imagem e que o tempo é invenção, e Deleuze estende essas ideias para relacionar cinema, mundo, vida, percepção e imagem, e assim pensar o tempo como criador. Segundo Deleuze, o fluxo de imagens e as conexões de conceitos abrirão brechas, criarão rupturas, produzindo em nós uma experiência. A imagem cristal de Dean e sua relação com o tempo como criador nos fazem pensar na produção de processos de subjetivação no espectador, quando ela desloca o pensamento cinema para as artes visuais e reflete sobre as

mudanças que a imagem apresenta na atualidade, criando novas articulações no/do mundo e novos modos de existência.

Há na poética da artista a busca da experiência em si, a experiência do viajar, de não saber onde chegará e o que acontecerá. Há na recepção de seu trabalho, a sensação daquilo que não se fecha, no que percebemos a presença da incompletude e da abertura para leituras múltiplas a ser incorporadas ao trabalho, tornando o espectador participante de sua criação. Como espectadores, reconhecemos a estrutura do trabalho que deflagra em nós uma experiência de alteridade; do passado retornamos ao presente e nos lançamos ao futuro, percebendo sinais de impermanência dos lugares cujos personagens passaram e deixaram seus gestos impressos, e de tempos que já se foram, mas que continuam presentes, notando a afirmação do potencial poético-artístico das imagens e da relação de arte e vida.

### **Pontos de chegada**

Nas instalações de Dean, formato escolhido para exibição de muitos de seus trabalhos, o espectador é convidado a criar outras realidades a partir de sua própria história. A presença de dispositivos, sejam operacionais e/ou visuais, nesses trabalhos da artista produz diferentes efeitos no indivíduo, explora os sentidos e a fisicalidade do espectador, deflagrando operações mentais e processos de subjetivação, novas percepções do tempo e do espaço. A noção foucaultiana de dispositivo, que cria *efeitos* no indivíduo, é aqui importante para pensar a noção de subjetividade de Deleuze, que considera esse conceito relacionado não à constituição de um sujeito, mas sim às maneiras de se relacionar com a vida. Dessa forma, o cinema visto como um dispositivo é um inventor de subjetividades,

um criador de regimes da imagem e de novas possibilidades de vida.

As imagens apresentadas por Tacita Dean nos levam a um passado que está sendo experimentado no presente e que nos deixa brechas para o futuro, para um devir imaginário ou real, deflagrando em nós uma experiência que se aproxima de alguma forma daquela vivida pela artista. O trânsito entre tempos e espaços colecionados por Dean, que monta, desmonta e remonta fragmentos de histórias — não meros fatos, mas fragmentos de mundo e também protagonistas de suas narrativas não lineares —, cria um campo de forças no qual os elementos participantes do trabalho serão relacionados e diferenciados, apresentando suas singularidades.

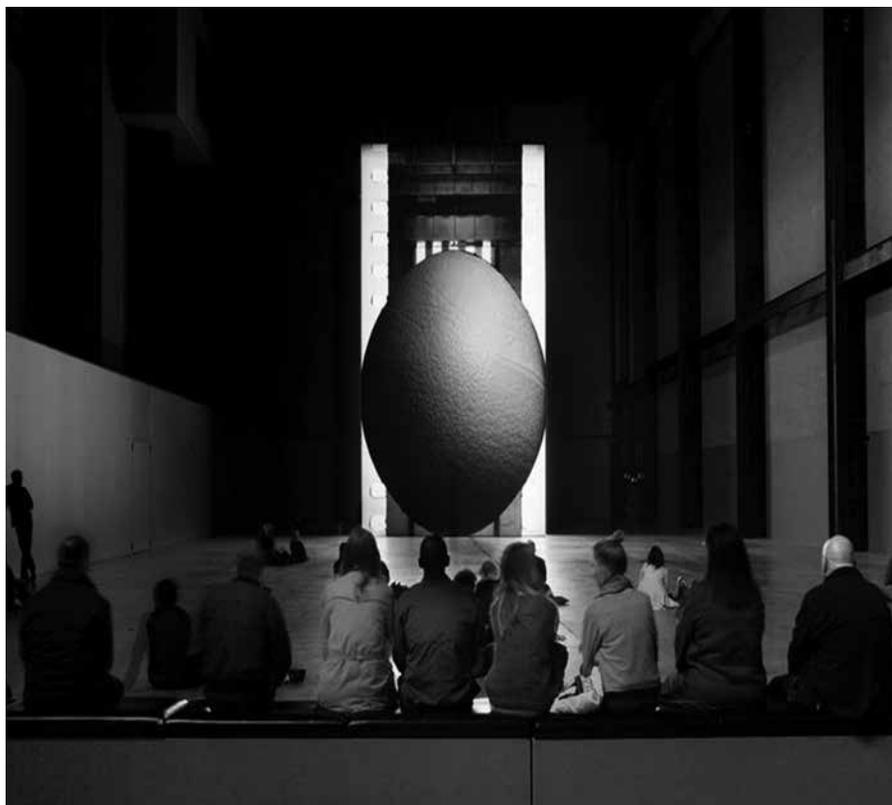
As projeções das imagens, os percursos, a presença do som e da luz são alguns elementos participantes nas instalações de Dean. A mobilidade do espectador no espaço funciona como um ativador da percepção das imagens e, sobretudo, um construtor de narrativa. A experiência da percepção do espectador do mundo, que é também vivida no cinema, é transposta para a galeria na forma de instalação. As instalações de Dean produzem um processo de des/reterritorialização, uma deriva, nas quais coincidências, acasos, trânsitos e fluxos temporalizam e espacializam as imagens na experiência do percurso criado pelo espectador, no qual os tempos e os espaços são também construídos por ele.

Em muitos de seus trabalhos mais recentes, Dean defende a permanência do filme analógi-

co. Em *Kodak* (2006), ela trata da questão do desaparecimento desse material, registrando o dia a dia de uma fábrica da empresa que dá nome ao trabalho e que estava prestes a ser fechada. Não vemos os funcionários da fábrica, vemos e ouvimos as máquinas trabalhando, abandonadas ao tempo e resistindo às mudanças, presentes no som ambiente e na repetição de seu funcionamento nos planos fixos do filme.

Em *Film* (2011), exposto no ano de sua criação na Tate Modern, essa questão ganha mais visibilidade, pois trata da desaparecimento dessa mídia/linguagem que se esvaece e persiste. No catálogo da exposição, quase um manifesto em defesa dessa mídia/linguagem, artistas, curadores e outros profissionais, entre eles, Jean-Luc Godard, Zoe Leonard e Jonas Mekas, escrevem sobre a necessidade de sua permanência. Na introdução é citado um trecho do livro de Rosalind Krauss<sup>8</sup> em que a crítica de arte americana menciona o fato de a morte de certas mídias implicar a morte

*Detalhe projeção Film na Tate Modern, 2011-2012*  
Fonte: <http://yesbuts.wordpress.com>



de um tipo de arte. *Film* é sobre essa morte. Com 11 minutos de duração, é um filme anamórfico, mudo, filmado em 35mm. A projeção vertical, em loop, assemelha-se a uma tira de negativo de filme. Nas imagens, diferentes tempos colados de arquiteturas antigas, de fragmentos da Tate Modern e de temas recorrentes no trabalho da artista, como a paisagem. Vemos imagens feitas por Dean e também imagens de arquivo, sem nenhum tipo de narração, fazendo de *Film* um filme abstrato, com características de filme experimental devido a suas qualidades plásticas. É um trabalho site specific no qual a própria película, projetada sobre um monolito no Turbine Hall, dialoga com a escala do espaço expositivo, tornando-se também espaço. Sobreposição de tempos e imagens, interferências visuais, como círculos e filtros de cores, são justapostas às imagens fílmicas de Dean, que usa técnicas tradicionais do cinema, como máscaras e exposições múltiplas, sem pós-produção digital. Os trabalhos de Stan Brakhage, Hans Richter, Gordon Matta Clark, Derek Jarman, entre outros, são lembrados ao estar o espectador exposto às imagens de *Film*. Na Tate, a tira de película ganha escala ao se relacionar com sua arquitetura, e a imagem é espacializada. A frontalidade e a dimensão da imagem criam uma nova relação quando lidamos com a tira de celuloide — não a vemos somente com os olhos ou com as mãos, mas com o corpo todo. Somos contaminados pela imagem como o mundo contamina o trabalho da artista inglesa e o que pertence ao cotidiano é exposto no campo da arte, ganhando valor simbólico.

Miwon Kwon estende a noção de site specific, tornando o conceito de site aplicável não só a espaços físicos, mas também a espaços semânticos. Kwon diferencia trabalhos de site specific segundo suas estratégias e contextos histórico e artísti-

co, sinalizando que os primeiros trabalhos a tratar da “especificidade do sítio”<sup>9</sup> surgem nas décadas de 1960 e 1970, época do aparecimento do minimalismo, trazendo questões relacionadas à fisicalidade do lugar em que o trabalho era instalado, como altura e escala. A presença do espectador no espaço e sua relação com o trabalho, como a questão de sua mobilidade, lidavam não mais com uma observação contemplativa, mas sim com a observação participativa desse espectador.

Segundo Jean-Christophe Royoux, o cinema de exposição é uma forma particular de cinema que privilegia o tempo e que é exposto nas instituições das artes visuais sob a forma de instalações. Um de seus precursores é Marcel Broodthaers, artista homenageado por Dean em *Section Cinema*, exposto na 27ª Bienal de São Paulo (2006), com seus elementos fílmicos, sua forma expositiva pós-cinema. Ao escrever sobre o trabalho de Dean como “filme objeto”, uma forma específica de cinema de exposição, Royoux se refere a um espaço sem contornos definidos que pode ser estendido para além das paredes das instituições e de uma participação ativa do espectador em sua criação. Menciona o papel da memória no trabalho de Dean não como nostalgia, mas como elemento alegórico, onírico que busca tangibilidade, um fazer notar o que estava esquecido e reclama sua presença, gerando em Dean grande atração pelo que é obsoleto. Royoux adverte que não é a memória de um lugar específico, mas “mais um plano de imanência em que os objetos ressoam juntos e entram em correspondência”,<sup>10</sup> um espaço no qual os elementos fílmicos justapostos constituem a estrutura do trabalho, no qual seus “filmes objetos” relacionados criam uma multiplicidade de tempos.

Hoje muitos artistas contemporâneos que lidam com o pensamento cinema, muitas vezes usam o

site specific, utilizando projeções, espacializando imagens, com escalas, suportes e formatos variados, em que o espectador constrói o trabalho ao se deslocar pelo espaço expositivo. Nas instalações de Dean, o museu ou a galeria também é um reservatório de operações, como o cinema, um produtor de realidade em que as imagens são diferenciadas e conectadas, criando fluxos espaciais e temporais.

### **Novas ressonâncias, novos circuitos**

Já não é de hoje que a arte, para se atualizar, precisou sair de seu campo do saber e questionar seu lugar e sua função. Diferentes fontes e aparências, por se apropriar de linguagens, sistemas e métodos, foram usadas nesse processo de crítica e de reinvenção da/pela arte, que se apropria do mundo a sua volta para continuamente se reconstruir. O artista contemporâneo usa métodos e estratégias disponíveis no mundo, os quais, muitas vezes, não pertencem originariamente ao sistema da arte. Como observa Deleuze, "Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte."<sup>11</sup> Esses deslocamentos de operações são incluídos como procedimentos nas práticas artísticas visuais que usam o cinema, tornando a arte ainda mais complexa, uma vez que diferentes significados são justapostos funcionando como a estrutura de produção do trabalho. Converter em potência o que era só possibilidade, provocar o choque no pensamento, sair do automatismo, fazendo a essência artística da imagem se efetuar e produzindo novas subjetividades, como nos ensina Deleuze. A arte inventa formas de experiência, a partir da qual formamos uma imagem de nós mesmos e do mundo. O trânsito de linguagens e operações permite a arte de criar relações externas com outras formas de pensamento,

como o cinema, que mistura, associa e dissocia, e assim cria novos circuitos e ressonâncias nas práticas artísticas visuais contemporâneas.

**Ana Tereza Prado Lopes** é artista, mestre em *Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV-EBA/UFRJ*.

### **NOTAS**

- 1 Informações extraídas da palestra organizada e veiculada pela Tate Modern no site <http://channel.tate.org.uk/media/26649826001> acessado em fevereiro de 2012.
- 2 Buchloh, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.7, 2000.:178-197.
- 3 Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007: 69.
- 4 Deleuze, op.cit.:103.
- 5 Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro. Versão eletrônica IFCH-Unicamp. <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>.
- 6 Deleuze, op.cit.:113.
- 7 Deleuze, op.cit.:52.
- 8 Krauss, Rosalind *Perpetual inventory*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- 9 Kwon, Miwon. One place after another: notes on site specificity. *October*, Massachusetts, n.80, 1997: 85-110.
- 10 "... more a plane of immanence on which objects resonate together and enter into correspondences". Royoux, Jean-Christophe. *Tacita Dean*. Londres: Phaidon, 2006.
- 11 Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008: 79.