

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

MILENE TAFRA DA FONTOURA

Abrolhos

O corpo e a paisagem no cultivo do vazio



Porto Alegre,

2013

Agradecimentos

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu cumprisse meu lento trajeto, que respeitaram o meu ritmo de estudo, e que possibilitaram, de alguma forma, que eu finalmente desaguasse, com segurança, na conclusão do curso de Artes Visuais.

Agradeço, em especial, aos meus pais, João e Magda, e à minha irmã, Letícia, pelo imensa preocupação, amor e suporte disponibilizado sempre que preciso, e pelo caráter admirável e inelével.

Agradeço a Micael e Rafael, minhas esculturinhas arbitrárias e lindas, pelo amor alegre e paciente.

Agradeço ao Tiago, pelo companheirismo nas aventuras ao absurdo, e por levar o barco a pé e comigo dentro, até mesmo no sentido literal da frase, nas vezes em que encalhei, ou não quis ou não pude remar.

Agradeço à Maria Ivone dos Santos, por ter acreditado no meu trabalho artístico, impulsionando-me a encontrar e a continuar meu caminho no curso em uma hora de crucial importância, e pelo carinho, apoio e delicadeza ao me orientar no trabalho final.

Agradeço ao Antonio Carlos Lantmann e a Luiz Fernando Tabora Celestino, meus chefes no Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região, bem como aos demais colegas da Diretoria-Geral, pelos anos de compreensão e respeito.

Agradeço a Matheus Póvoas, pela amizade sempre correspondida, mesmo nas minhas esquisitices.

Agradeço à Daiana Schröpel, pela parceria e delírios compartilhados na reta final.

Agradeço à Cláudia Zanatta, pelo carinho e disponibilidade inesperados e generosos, e à Elaine Tedesco, pelos conselhos indispensáveis para meu desenvolvimento e aperfeiçoamento artístico, e ao Felix Bressan, por apresentar-me à escultura.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	5
INTRODUÇÃO.....	6
1 DISPOSITIVOS POÉTICOS IDENTIFICADOS EM EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS.....	9
1.1 Deslocamento do objeto e da palavra: <i>ostranenie</i>.....	9
1.2 A escolha dos objetos.....	19
1.3 Apropriação de palavras.....	21
1.4 O corpo e a paisagem como <i>site-specific</i>.....	25
1.5 O texto fotográfico.....	29
2 NOÇÕES IMPREGNADAS E EMERGENTES DE <i>ABROLHOS: O CORPO E A PAISAGEM NO CULTIVO DO VAZIO</i>.....	41
2.1 Os pratos.....	43
2.2 O vazio como alimento.....	50
2.3 As viagens.....	55
2.4 O barco: um encontro inusitado.....	57
2.5 A praia como locação.....	59
2.6 A olaria como locação.....	61
2.7 Indícios e resquícios.....	72
2.7.1 <i>O tripé, a escavadeira, a bota, a ossada, os pratos e mexilhões e a corda.....</i>	72
2.7.2 <i>Retorno.....</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	82
APÊNDICE I.....	84
APÊNDICE II.....	89
APÊNDICE III.....	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Foto de exemplar da concha <i>amiantis purpurata</i> (família <i>Veneridae</i>).....	10
Figura 02 – <i>Concha sineta</i> (da série <i>Joie</i>), 2012.....	10
Figura 03 – <i>Escapulário</i> (da série <i>Joie</i>), 2012.....	11
Figuras 04 e 05 – <i>Cochleas I</i> (díptico) e <i>Cochleas II</i> (díptico), fotos digitais de instalação na praia, 2012.....	13
Figura 06 – <i>Cochleas III</i> (díptico), 2012.....	14
Figura 07 – Rune Guneriussen, <i>Vintequatrosete # 10</i> , 2006.....	15
Figura 08 - Rune Guneriussen, <i>Não há explicação terrena</i> , 2008.....	15
Figuras 09, 10, 11 e 12 – Dione Veiga Vieira, <i>Sempre</i> , 2012.....	16 e 17
Figura 13 – Janaina Tschäpe, <i>Orvalho do Deserto</i> (da série <i>Dragões</i>), 2008.....	18
Figura 14 - Janaina Tschäpe, <i>Capriccio</i> (da série <i>Dragões</i>), 2008.....	18
Figuras 15 e 16 – Brígida Baltar, <i>Casa de Abelha</i> , 2002.....	20
Figura 17 – Joan Brossa, <i>O ovo do caos</i> , 1988	21
Figura 18 – Joan Brossa, <i>Nupcial</i> , 1984-8.....	21
Figura 19 – Duane Michals, <i>Frederica Wanders</i> , 2005.....	23
Figura 20 – <i>Eu-ostra</i> , 2013. Foto digital em papel fotográfico metalizado, 25 x 25 cm.....	24
Figura 21 – <i>A semeadura do oco</i> , 2013. Sequência de seis fotos digitais, 45 x 60 cm, cada.....	24
Figura 22 – <i>Campos férteis</i> (díptico), 2013. Foto digital, 45 x 80 cm, cada.....	29
Figura 23 – Janaina Tschäpe, <i>Arco Naturale</i> (da série <i>100 pequenas mortes</i>), 1999.....	27
Figura 24 – Janaina Tschäpe, <i>Veratrumbulosus</i> , da série <i>Melanotropics</i> , 2006.....	29
Figura 25 – Documento de trabalho para a pintura <i>Rafael colhendo laranjas</i> . Foto digital, 2012.....	30
Figura 26 – <i>Rafael colhendo laranjas</i> , 2012. Acrílica sobre tela, 100 x 120 cm.....	30
Figura 27 – Documento de trabalho para a pintura <i>Vó Nilta e rosa amarela</i> . Foto digital, 2012.....	31
Figura 28 – <i>Vó Nilta e rosa amarela</i> , 2012. Acrílica sobre tela, 100 x 150 cm.....	31
Figura 29 – <i>Fertilidade</i> (da série <i>A Semeadura do Oco</i>), 2013. Vídeo de 5’11”.....	33
Figura 30 – <i>Coração</i> , 2013. Foto digital, 42 x 60 cm.....	33
Figura 31 – <i>Areia, vidro e luz</i> , 2013. Foto digital 30 x 42 cm.....	34
Figuras 32 e 33 - <i>Entre parênteses: céu</i> (díptico), 2013. Fotos digitais, 30 x 42 cm, cada.....	35
Figuras 34 e 35 - <i>Abrolhos: argila, pratos e repelência</i> (díptico), 2013. 84 x 60 cm, cada.....	36
Figura 36 - <i>Pratos de vento</i> , 2013. Foto digital , 42 x 60 cm.....	37
Figura 37 a 39 - <i>O oco da concha e o eco do mar</i> , 2013. Sequência de fotos digitais, 21x30 cm, cada.....	38
Figuras 40 a 42 – Duane Michals, <i>Madam Schroedinger’s cat</i> , 1998.....	39 e 40
Figura 43 – <i>O cultivo do vazio</i> , 2013. Foto P&B ampliada com revelador pincelado, 30 x 42.....	41
Figura 44 – Dione Veiga Vieira, <i>Do mar purpúreo</i> , instalação, 2012.....	45
Figura 45 – Dione Veiga Vieira, <i>Do Mar Purpúreo</i> , exposição no Instituto Goethe, POA/RS, 2012.....	45
Figura 46 – Zeger Reyers, <i>Hard Water</i> , 2009.....	48
Figuras 47 e 48 - Zeger Reyers, <i>Hortus conclusus</i> , 2001.....	48 e 49
Figura 49 – Zeger Reyers, <i>Jogo de tambores</i> , 2004. Vídeo	49
Figura 50 e 51 – <i>O Barco</i> , 2013 (díptico). Foto digital, 60 x 84 cm, cada.....	58
Figura 52 – <i>Ilhas de Abrolhos</i> , 2013. Foto digital, 30 x 42 cm.....	61
Figura 53 - <i>Corpo-paisagem</i> . 2013. Foto digital, 30 x 42 cm.....	61
Figura 53 - <i>Entre as mãos: vazio</i> , 2013. Foto digital . 42 x 60 cm.....	62
Figura 54 – <i>Trilha de Abrolhos</i> , 2013. Foto digital, 30 x 42 cm	63
Figuras 55 e 56 – <i>Ancoragem</i> , 2013 e <i>O corpo despojado</i> (díptico). Foto digital, 84 x 60 cm, cada.....	64
Figura 57 – <i>Passos</i> , 2013. Duas de quatro fotos digitais, 30 x 42 cm, cada.....	65
Figura 58 - <i>Sepulcro barroso</i> , 2013. Fotos digital, 42 x 60 cm, cada.....	66

Figura 59 - <i>Hóstias</i> , 2013. Foto digital em papel fotográfico 30 x 21 cm, cada.....	66
Figura 60 - <i>Esqueleto</i> , 2013. Foto digital em papel fotográfico, 30 x 21 cm, cada.....	67
Figuras 61 a 63 – <i>Sulco</i> (tríptico), 2013. Foto digital, 84 x 60 cm.....	68
Figura 64 – Robert Smithson, foto de <i>Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey</i> , 1967.....	69
Figura 65 – <i>O tripé</i> , 2013. Foto digital P&B em papel fotográfico, 42 x 30 cm.....	71
Figura 66 – <i>A escavadeira</i> , 2013. Digitalização de filme P&B.....	72
Figura 67 – <i>A bota</i> , 2013. Digitalização de filme P&B.....	72
Figura 68 – <i>A ossada</i> , 2013. Foto P&B impressa com revelador pincelado. 30 x 42 cm.....	73
Figura 69 – <i>Pratos e mexilhões</i> , 2013. Digitalização de filme P&B.....	74
Figura 70 – Corda encontrada na praia em setembro de 2013.....	74
Figura 71 – <i>Colar de Contas</i> , objeto escultórico da série <i>A Semeadura do Oco</i> , 2013.....	75
Figuras 72 a 75 – Registro da festa do dia das crianças na vila Tronco, em Gravataí/RS, organizada pelo grupo de trabalho voluntário G-MÃO.....	75
Figuras 76 a 83 - Documentos da inspeção na praia (29.9.2013).....	89 a 91
Figura 84 - Registro da instalação dos 411 pratos na praia.....	91
Figuras 85 a 91 - Documentos da inspeção na olaria (16.10.2013).....	94 a 94
Figuras 92 - Registro da instalação dos 411 pratos na olaria.....	96

INTRODUÇÃO

Abrolhos: O corpo e a paisagem no cultivo do vazio consiste em uma interlocução prático-teórica resultante dos experimentos artísticos e das leituras que perfazem esta pesquisa envolvendo o diálogo entre a narrativa fotográfica, a fotoperformance, a escultura e o *site-specific*.

Pretende-se, na presente proposta, descrever quais os interesses que motivam minhas empreitadas e elucidar alguns desdobramentos e desvios surgidos ao longo do desenvolvimento do processo artístico. Intenciona-se identificar as características que perpassam os objetos, materiais, suportes e sítios escolhidos, os procedimentos realizados e as questões norteadoras do meu processo de criação, as quais são da ordem da natureza, da cultura e do cotidiano, e mais especificamente, como se alimentam em noções de estranhamento e de deslocamento, intervalo e continuidade, vazio e cheio.

A primeira parte deste texto versa sobre os dispositivos poéticos que emergem dos experimentos artísticos realizados ao longo desta pesquisa. Desde 2011, venho explorando o deslocamento de objetos do cotidiano, como talheres, parafusos, conchas, pratos, e dispondo-os no meu corpo ou na paisagem, gerando um estranhamento relacionado à noção de *ostranenie*, segundo o teórico Gillo Dorfles. Em todos os experimentos, o deslocamento dos objetos do banal para o inusitado acompanha ou é acompanhado de palavras descoladas de seu contexto habitual. Das palavras invocadas emanam seus múltiplos sentidos semânticos, insinuando e reforçando o enredo imagético, sem anular a visibilidade da realidade experimentada. Serão descritas as percepções que se pode extrair ao relacionar objetos deslocados do cotidiano ao corpo ou à paisagem. Veremos que nos objetos escolhidos perpassam aspectos formais que podem associá-los ao corpo, bem como ao vazio. A instalação destes objetos na paisagem dirige o olhar para a natureza sobreposta pelos objetos extraídos do cotidiano, e neste cenário, incluo-me como protagonista. Insiro-me na cena interagindo com estes objetos. No caso de *Abrolhos*, veremos que estes se tratam de pratos e pires ostentados no lugar escolhido, que se assemelham às cascas de mexilhões. Notaremos que as paisagens caracterizam-se por especificidades que influem na obra, assim como são afetadas pela instalação dos objetos e pela minha presença. Por meio dos registros desta ação, elaboro narrativas que transitam entre o real e o imaginário. Será visto que artifícios possibilitados pela linguagem fotográfica e do vídeo intensificam a sensação de estranhamento, bem como enfatizam aspectos das cenas que pretendo ressaltar, como

elementos da natureza local ou características dos objetos nele inserido. O texto fotográfico será o indício e o resquíio dos acontecimentos vividos e imaginados.

Na segunda parte deste trabalho, tratarei especificamente a respeito de *Abrolhos, o corpo e a paisagem no cultivo do vazio*. Discorrerei sobre os registros fotográficos da articulação entre *site-specific* e fotoperformance, que sugerem uma narrativa dos acontecimentos reais e encenados experimentados por mim, em trânsito por duas locações diferentes. A primeira situação que relatarei, trata-se da encenação da instalação de objetos deslocados do cotidiano – pouco mais de 400 pratos e pires usados – inserindo-os na areia de uma praia que costumo frequentar. Na sequência, desloco-me para um segundo espaço, buscando integrar-me a um novo ambiente, desta vez, um terreno de extração de argila situado em uma olaria existente na minha cidade natal. Os pratos e pires são incrustados, par a par, formando manchas insulares nos solos ermos. Assemelham-se a parênteses, a conchas, a mãos com suas concavidades viradas face a face. A instalação propõem a criação de uma zona de resguardo, insaturada, de conteúdo similar ao do entorno vazio, e em oposição ao hiperestimulado cotidiano, de onde se originaram como utensílios. Ficam tesos, sentinelas, a conter o vazio, que passa a ser cultivado na concavidade que costuma estar cheia de alimento para o corpo físico.

Acontecimentos previstos e imprevistos, encenados e registrados, nas duas locações, são intitulados por significantes que invocam diversos sentidos quando relacionados aos estranhos ambientes em que transito. Os objetos, meu corpo e os locais afetam-se mutuamente. As peças acabam agregadas formando uma composição física que corporifica o experimentado e o imaginado, unindo uma corda achada na praia com alguns dos pratos utilizados. Também neste experimento, meu corpo, busca uma integração ao solo de areia ou terra, mantendo um mínimo vínculo com a cultura, simbolizado pela vestimenta de peça única e neutra.

Atentaremos que a transitoriedade é outra importante característica destes experimentos. As locações são exploradas pela fotografia ou pelo vídeo. Após a direção e o registro das cenas, a instalação é desconstituída. O registro fotográfico ou em vídeo é planejado e imprescindível para possibilitar uma apresentação da experiência deslocada do local original para um espaço expositivo.

Veremos que com o desmanche do cenário os objetos retornam às suas pilhas e permanecem passíveis de novos experimentos. Passam ao status de relíquias de viagem ou de matéria-prima impregnada de novos significados. Notaremos que as peças

adensam-se de afetividade, por terem sido usadas nos vastos espaços escolhidos como locações.

Veremos também que parte dos objetos é utilizada para uma composição escultórica, a qual fortalece a oscilação do enredo criado pelas imagens registradas entre o plano do real e do imaginado. Este objeto constituído de peças utilizadas nas instalações transitará entre o indício e o resquício da história vivida pelo artista.

A descrição dos trabalhos já realizados antes de *Abrolhos: o corpo e a paisagem no cultivo do vazio*, e este último conjunto a ser apresentado, intenciona traduzir a existência de conceitos axiais no meu processo de criação, bem como articular a produção com o aporte teórico e com o método que a pesquisa demandou.

Noto importantes pontos de confluência do meu trabalho *in situ* com as obras do artista Rune Guneriussen, principalmente no tocante às questões de fundo que emergem de suas fotografias e quanto ao dispositivo do deslocamento de objetos do cotidiano para a natureza como poética provocadora de certo estranhamento. Esta sensação pode ser entendida com o desenvolvimento do conceito de *ostranenie* estendido ao campo das artes pelo teórico Gillo Dorfles. Por outro lado, nos trabalhos de Guneriussen, há uma preocupação em escolher paisagens desprovidas de elementos antrópicos, o que ressalta um vazio balsâmico oposto aos estímulos visuais e sonoros ininterruptos e excessivos típicos dos contextos de onde saem os próprios objetos mundanos usados nas instalações. O *site-specific* em paisagem erma também marca obras de Janaína Tschäp, assim como as ações na paisagem de Brígida Baltar, artistas que registram seus trabalhos em foto ou em vídeo a fim de deslocá-los para uma exposição. Essas artistas, embora levantem algumas questões não abordadas nas obras de Guneriussen, como o feminino e o íntimo, conduzem-nos, pelos mesmos dispositivos, a uma lírica do estranhamento.

Ainda, devo apontar como referenciais artísticos inúmeros trabalhos dos artistas Zeguer Reyers e de Dione Veiga Vieira, que conjugam aspectos naturais e artificiais em suas obras, convocando a pensar nos ciclos de vida e morte, no cheio e vazio, no natural e artificial, e em contextos do cotidiano. Por outro lado, vejo que o artista Duane Michals une de maneira bem sucedida o texto fotográfico a pequenos escritos, estabelecendo a foto como fragmento de ficção complementado por frases narrativas. Por fim, devo atentar que considero importante porto literário os textos de Clarice Lispector de onde extraio inúmeros delírios lúcidos e formulações arrebatadoras e incomuns deduzidas a respeito do cotidiano por personagens triviais.

1 DISPOSITIVOS POÉTICOS IDENTIFICADOS EM EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Ouve-me. Ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.

Clarice Lispector

Quando digo do objeto deslocado, digo de seu nome e do local onde ele é posto. Posso estar falando sobre sua função, ou sobre a supressão desta. Mas não estou falando de nada disso. Estou falando muito do que não digo. É a batida do estranhamento em nossa percepção que ameniza nossa compreensão do cotidiano. Quero dizer sobre ficar à deriva de coisas conhecidas, sem sabê-las. Dizer algo querendo falar do silêncio. E todas as coisas podem ser outras coisas. É possível experimentar, tocar, vivenciar este jogo do estranhamento? Ouvir o silêncio ecoar pelo vazio do prato é uma experiência pouco fácil de ser posta em letras. Até porque, as letras falam. As letras são também fonemas. Então as entrelinhas dizem melhor do vazio dos pratos, do vazio do entorno, do silêncio embutido no estranhamento que nos assalta ao cingir-se o previsível mundo cotidiano.

1.1 Deslocamento do objeto e da palavra: *ostranenie*

Embora eu pretenda historiar, principalmente, os trabalhos instalados na paisagem, que guardam íntima relação com o registro fotográfico de instalações *in situ*, repetidas vezes investigada, até a ancoragem em *Abrolhos: o corpo e a paisagem no cultivo do vazio*, primeiramente eu farei breve alusão a alguns trabalhos da série *Joie*, na qual iniciei este processo de deslocamento de objetos do cotidiano e seu confronto com elementos naturais em diálogo com o corpo.

Das coisas sou desapegada. Não sou de colecionismos, nem costume guardar e armazenar objetos, senão cartas, cartões e outros papéis afetivos. Preferi sempre catar pedras ou conchas e depois do fastio de possuí-las, devolvê-las à natureza. O contato com os objetos me satisfaz. Não sinto necessidade de retê-los, de tomá-los para mim, como sua dona. Então, para o exercício de fazer um simulacro de resina, lembrei-me de uma concha que tinha no meu atelier. Na época, o corpo estava muito presente em meus desenhos e pinturas, e a concha parecia-me um símbolo próprio para simbolizá-lo, tanto pelo seu oco,

quanto pelo próprio nome - paródia ao feminino. As cores da concha que eu tinha (um dos lados do exemplar de *amiantis purpurata* da família *Veneridae*), em tons róseos, acinzentados, arroxeados que correspondiam à cor da pele e da carne do corpo humano, coincidindo com as da minha própria paleta de pintura.



amiantis purpurata
(família *Veneridae*)

A partir do nome *concha*, inclinei-me a juntar a ela conchas de colheres, porcas e parafusos - tudo muito simbólico e irônico.

Assim, surgia a *Concha sineta* - o primeiro objeto escultórico em que utilizei um elemento da natureza com recursos artificiais. Uma cópia, em resina, de um dos lados de uma concha bivalve, com um parafuso embutido, e outras pecinhas (porcas, molas, fios de cobre e a conchas de colheres), pretendendo-se sonora ao toque.



Concha sineta, da série *Joie*, 2012.

Simulacro de concha marinha em resina cristal com fio de cobre, parafuso, porca, molas e partes de colheres de aço, 6 x 5 x 6 cm

A *Concha sineta* convoca o gesto de tocá-la, de fazê-la emitir som. Esta sensorialidade interessa-me. Quanto mais usado, mais o objeto ficava íntimo do corpo, tornando-se precioso e autêntico, como uma joia portátil, manipulável, como um brinquedo estético. Batizei-o de *Joie*, atenta aos inúmeros sentidos emergentes deste vocábulo que deu nome a série de objetos que construo. As peças que constituem esta série trazem em si a

memória desses objetos do cotidiano, deslocados e convertidos em peças portáteis, que convocam o gesto ou o uso pelo corpo, criando uma intimidade - certa personalidade.

Em *Escapulário*, que relações surgem entre o corpo da mulher que veste ou porta uma colher de chá fragmentada em dois polos? Como este adorno ostentado por mim é visto pelo espectador? Os trocadilhos ou uso de palavras fora do contexto habitual e os nomes dos objetos ou dos elementos utilizados nas *Joies*, abrem o leque de sentidos semânticos daquelas e dos próprios objetos. Tudo suscita micronarrativas, histórias decorrentes do deslocamento dos contextos habituais.



Escapulário, da série *Joie*, 2012.
Colher de chá em aço inox partida com elástico prateado.

Qual a influência do título no conjunto da obra fotografada? O que se pode inferir do confronto entre este utensílio banal de metal barato e brilhante sobre a pele? Vesti o *Escapulário* por muitos dias. Em troca, muitas pessoas elogiaram o objeto, e surpreendiam-se ao saber ou quando notavam (raramente) que era uma colher partida. Todas estas questões surgiam ao longo de uma série de experimentações, como a busca do masculino, o retorno ao

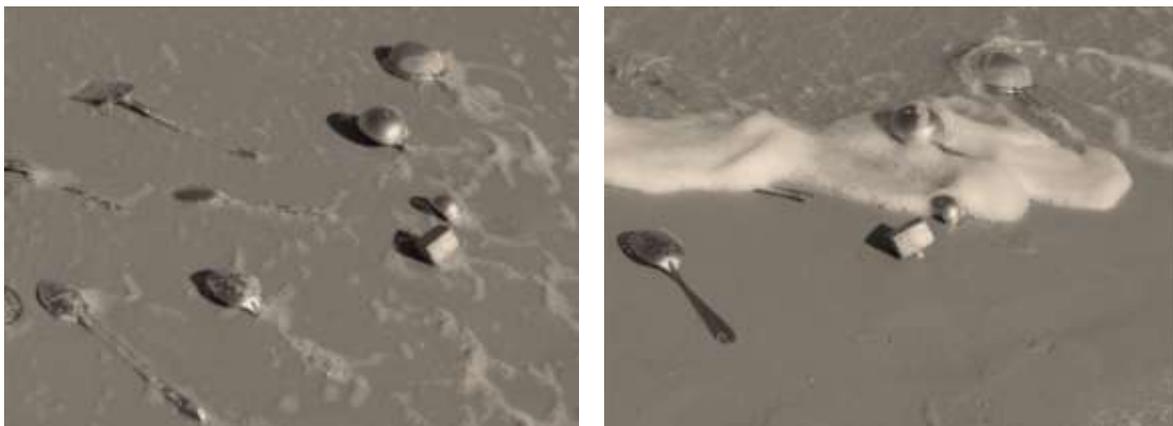
feminino, até uma necessidade de experimentar um espaço maior, onde meu corpo pudesse expandir-se.

Segundo Gillo Dorfles¹, o termo *ostranenie*, que pode ser traduzido como estranhamento, foi conceituado inicialmente pelo russo Viktor Chklosvski, no ensaio *A arte como procedimento*. Refere que o teórico russo abjurou da importância do conceito. Contudo, discorda do próprio criador da noção e defende a genialidade do conceito, inclusive para além da literatura, área para a qual foi talhado. Relaciona-o ao que nomina de fenômeno interválico que, por sua vez, trata-se de uma pausa no embotamento da percepção do ser humano, causado pelo excesso de estímulos. Explica que o estranhamento em questão decorre de recursos utilizados na arte e que são capazes de provocar a desfamiliarização. Como exemplo destes recursos, cita ações perturbadoras: infrações a regras de perspectiva, tendências assimétricas, utilização de palavras insólitas ou estrangeiras, assintactismos, dentre outros. Assim, ele exalta essa noção de estranhamento determinada pelos deslocamentos de palavras do prosaico para criar o poético, bem como pretende estendê-la a outros campos e ações, como na música e nas artes visuais (DORFLES: 1984, pp. 97-121).

Ostranenie, conforme Gillo Dorfles, parece ser a noção que melhor explica o estranhamento gerado pelo deslocamento de objetos mundanos do cotidiano e sua inserção em contextos que lhes são totalmente estranhos. No caso de meus experimentos, tomo objetos que vejo e uso constantemente na rotina cotidiana, e coloco-os em outros contextos, no corpo, em locais abertos, na paisagem, isto é, em superfícies que não lhes dizem respeito.

Surgiu-me a ideia de instalar as peças com as quais estava trabalhando (conchas e outras concavidades e utensílios de cozinha) em uma praia vazia. A praia de Remanso, localizada em Xangri-lá, no litoral do Rio Grande do Sul, é frequentemente visitada por mim. Nesse sítio deito-me no chão e desintegro-me em areia para sentir a vastidão do espaço. Minha relação com o local foi determinante, pois pude vê-lo como extensão de meu corpo e como uma pele de areia, apta a receber os objetos que denominei de *Cochleas I, II e III*. O trabalho correspondeu a três dípticos: registros fotográficos feitos em diferentes dias e horários, o que é indicado pela forma das peças, posição das sombras e manipulação digital da saturação.

¹ Gillo Dorfles (1910) nasceu em Trieste, Itália. É crítico de arte, pintor e filósofo. Ainda, é Professor de estética na Universidade de Trieste e Milão. Foi um dos fundadores do Movimento Arte Concreta (1948) e contribuiu para a implementação da Associação do Desenho Industrial (1956).



Cochleas I (díptico) da série *Cochleas*, 2012.

Sequência de fotos digitais, realizada ao entardecer, registrando instalação de talheres na orla do mar (Remanso/RS). 30 x 23 cm, cada



Cochleas II (díptico) da série *Cochleas*, 2012.

Sequência de fotos digitais realizadas ao amanhecer registrando instalação de talheres forjados e modificados na orla do mar (Remanso, Xangri-lá/RS). 30 x 23 cm a primeira e a 50 x 18 cm a segunda.



Cochleas III (díptico) da série *Cochleas*, 2012.

Sequência de fotos digitais realizadas ao meio-dia registrando instalação de talheres forjados e modificados na orla do mar (Remanso, Xangri-lá/RS). 30 x 23 cm a primeira e a 50 x 18 cm a segunda.

Percebo que o dispositivo que busco utilizar para gerar estranhamento está presente de forma semelhante nos registros fotográficos das instalações do artista Rune Guneriussen² (1977). Em entrevista por ele concedida em 2011, intitulada *Mais do que apenas mágica*³, o artista ressalta que seu processo artístico é lento, que não lhe saltam ideias. Referiu que seu trabalho decorre do “envolvimento com diversas questões ao longo de sua vida inteira”. Revelou que pode levar dias para executar uma de suas instalações, precisando ter paciência. Citou, por exemplo, ao reportar-se à suas instalações com luminárias, que reflete sobre a descoberta do fogo e sobre o consumo da energia elétrica, vinda da natureza e usada em nossa sociedade com critérios que precisam ser revistos.

² Rune Guneriussen (Noruega, 1977 -), vive e trabalha no leste na Noruega. Estudou no Instituto de Artes e Design Surrey, na Inglaterra. É um artista que transita entre a instalação e a fotografia. Como artista conceitual, trabalha site specific, principalmente na natureza. O trabalho com objetos iniciou-se em 2005, e tem sido fotografado em locais por toda a Noruega. Disponível em <http://www.runeguneriussen.no/bio.html>. Acessado em 30.11.2013.

³ Entrevista disponível em <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/more-than-just-magic-interview>



Rune Guneriussen, *Vintequatrosete # 10*, 2006.
C-print/alumínio,
70 x 122 cm



Rune Guneriussen, *Não há explicação terrena*, 2008.
c-print/alumínio,
124 x 218 cm

Meu processo necessita de premeditação. O planejamento, a instalação e o registro fotográfico ou em vídeo são etapas sucessivas que me exigem, para serem bem executadas, paciência e dedicação, como no trabalho do artista Guneriussen. Nem por isso falta o lúdico. Agrada-me muito efetuar as instalações ao ar livre, em lugares que escolho, para em seguida registrar as cenas, escolhendo pontos de vista das imagens que traduzam a estranheza do que percebo com os objetos dispostos na paisagem.

Entendo que a realização da obra nos sítios desolados, fora da galeria, pode imprimir um viés realista à narrativa inventada. A inserção de elementos advindos da esfera

do cotidiano na paisagem erma possibilita materializar uma hipótese de encenação hábil a valorizar minha vivência em situações de esvaziamento e vastidão.

As fotografias da série *Sempre*, da exposição *Do mar purpúreo*⁴, da artista Dione Veiga Vieira⁵ (1954), criam um ambiente intrigante e estranho. Mediante o registro da coleta de um ovo do mar, ocorre o deslocamento de um objeto-signo para uma praia desabitada. As articulações no espaço escolhido por Dione integram elementos que são extrínsecos ao local.



⁴ *No mar purpúreo* foi a exposição de Dione Veiga Vieira apresentada em 2012, no Instituto Goethe, em Porto Alegre, RS.

⁵ Dione Veiga Vieira (1954 -) nasceu em Porto Alegre/RS, onde vive e trabalha. Possui licenciatura em Letras e Especialização em Artes Plásticas. Residiu na Alemanha de 1989-92, onde manteve o atelier no StadkKunst E. V. Köln – espaço cultural mantido pela Prefeitura da cidade de Colônia.



Dione Veiga Vieira, *Sempre*, 2012.

Detalhes da sequência de fotografias digitais P&B, da instalação *Do Mar Purpúreo*.
30 x 40 cada.

Acervo MAC/USP.



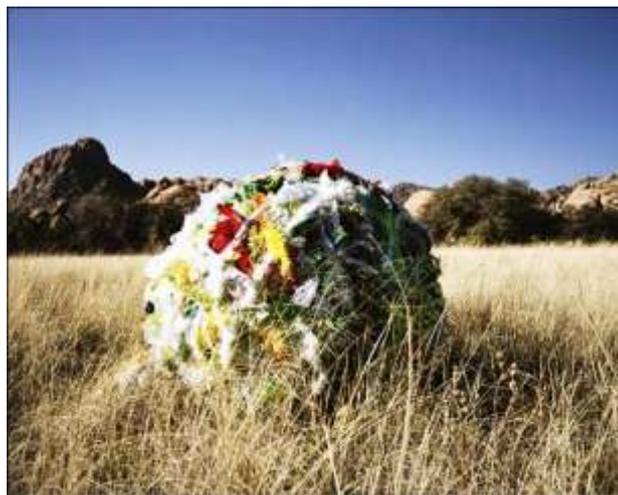
Dione Veiga Vieira, *Sempre*, obra da instalação *Do Mar Purpúreo*, 2012.

Sequência de cinco fotografias P&B, 30 x 40 cm cada. Uma moldura tipo caixa com vidro frontal contendo tecido de náilon, 41 x 43 x 2 cm. Um passaguá: cabo de bambu, 80 cm; aro metálico com rede, 25 cm. Edição 1/1. Acervo MAC-USP.

Apreendi muito, igualmente, observando os trabalhos de Janaína Tschäpe⁶ (1973), que também insere objetos na natureza provocando estranhamento. Ao trabalhar na paisagem, Tschäpe conjuga elementos feitos com materiais artificiais a sítios naturais e ermos. A artista vale-se de palavras-título e do registro fotográfico para criar micronarrativas, como na série *Dragões*. Esses trabalhos conseguem convocar o espectador a perscrutar o local das imagens, que figura como suporte sem neutralidade, imbuindo de sentido realista a situação fantástica.



Janaina Tschäpe, Série *Dragões: Orvalho do Deserto*, 2008.
Impressão digital colorida, 101,5 x 127 cm. Disponível em <http://www.janainatschape.net/>



Janaina Tschäpe, série *Dragões: Capriccio*, 2008.
Impressão digital colorida, 101,5x127cm.
Disponível em <http://www.janainatschape.net/>

⁶ Janaína Tschäpe (1973 -) nasceu em Munique/Alemanha, é artista visual, mestre em Belas Artes Escola de Artes Visuais de Nova Iorque, onde vive e trabalha.

1.2 A escolha dos objetos

Considero que os objetos industrializados ou manufaturados, utensílios domésticos que utilizo no fazer artístico, são íntimos do corpo, uma vez que são empregados no ato de comer, por exemplo. Pensando nesses usos eu passei a utilizar objetos que tivessem pertencido à outra pessoa. Noto que, desde a série *Cochlea*,s os objetos que escolho, em sua maioria, referem-se ao corpo. São invólucros, recipientes, como colheres, conchas marinhas e de cozinha, esferas ocas e, agora, pratos que podem ser associados a corpos, como receptáculos.

Anne Cauquelin⁷ (2008, p. 58) sublinha que, atualmente, o corpo é aludido nas mais diversas formas de arte, como em “instalações de objetos cotidianos, banais, íntimos – ou seja, escolhidos nas cercanias do corpo do autor -, ações triviais, repetitivas, frequentemente domésticas”.

Os pratos, mesmo após serem deslocados do cotidiano, continuam sendo usados pelo corpo, que encena outros acontecimentos registrados pela fotografia. Dispostos no solo ao qual meu corpo adere, guardam o incorpóreo vazio, ou *incorporal*, como diz Cauquelin. O côncavo dos pratos traduz, formalmente, o cultivo do vazio. É o intervalo dentro da obra, como exige Dorflès ao falar sobre o intervalo perdido. É o vazio do qual derivam os demais incorporais, como quer Cauquelin, pois um vazio que contém um corpo passa a ser um lugar. Na instalação dos pratos, as concavidades vazias são exaltadas e sacramentadas como essenciais ao discurso do corpo na paisagem: permanecerão vazias, pois não pretendem ser lugar. São objetos do cotidiano, mundanos e de uso culturalmente aceito, inseridos em nossas rotinas. Os pratos podem mesmo servir de adorno e conter lembranças, fotos e memórias. Ao deixarem o uso cotidiano, são dispostos na situação corpo-paisagem. Ao serem instalados como conchas no solo, produz-se uma imagem estranha, contudo, fotogênica.

⁷ Anne Cauquelin é filósofa, romancista, ensaísta e pintora. É redatora-chefe da *Revue d'Esthétique* e professora emérita na Universidade de Picardie, França.

Em relação aos objetos e linguagens, a artista Brígida Baltar⁸ (1959) diz-se “bastante livre em relação aos meios. Às vezes, a fotografia, assim como o filme ou a imagem em geral, não é suficiente pra mim, e é a hora de mergulhar no material, de trabalhar com as mãos, produzir objetos e desenhar”.



Brígida Baltar, *Casa de abelha*, 2002.

Instalação composta da sequência fotográfica e do vídeo das imagens acima, mais de desenhos

Meu processo é semelhante. Por vezes, antes do ato fotográfico, da instalação em *site-specific*, volto-me para os materiais dos objetos. Interfiro ou crio objetos, investigando-os. Porém, outras vezes uso-os na forma em que os encontro em meu cotidiano.

Interagi manualmente com o metal das conchas e colheres de *Cochleas* - aço, alumínio - forjando, torcendo e cortando as peças. Desta forma, pretendi remeter suas formas à das conchas orgânicas da praia - retirar-lhes a funcionalidade trivial de talheres e ressaltar suas concavidades, seu brilho, seus cabos retorcidos. Cingir-lhes a dureza e modificar-lhes a estrutura. Essas conchas e colheres firmaram diálogo entre a serventia como utensílio, seu formato e nome, com a existência e origem das conchas dos moluscos marinhos.

⁸ Entrevista de Brígida Baltar por Mário Doctors, contida no livro por ele organizado sobre a obra da artista: *Passagem Secreta* (Prêmio Conexão Artes Visuais Funarte - 2010). Disponível <http://editoracircuito.com.br/website/?p=430>. Acessado em 10.11.2013.

Os pratos, além de possuírem a concavidade, como as conchas e colheres, dialogam com o material dos sítios em que são inseridos, constituídos de areia e de argila. Os objetos instalados nas paisagens, sejam colheres, pratos, ou conchas, insinuam-se na quietude do ambiente, exaltando-a, uma vez que sua forma côncava abriga o silêncio.

1.3 Apropriação de palavras

Palavras amalgamadas ao cenário e aos objetos intitulam meus trabalhos ou nominam seus fragmentos. Fortalecem o enredo criado pelos deslocamentos tratados acima e pelos registros fotográficos. Dão sentidos a uma narrativa imaginada e enriquecem as possibilidades interpretativas e os vínculos dos objetos com o corpo e com a paisagem. Consistem em mais um recurso que dispõe os objetos ou a sua história no vão entre o natural e o cultural, entre o real e o imaginário.

Encontro a mais potente ilustração desta poética que junta a palavra ao objeto na obra de Joan Brossa. Nos poemas-objeto do poeta-artista, objetos são deslocados de sua função cotidiana, sem que percam sua caracterização, a ponto de tornarem-se irreconhecíveis. As novas peças deixam a prosa para habitar a poesia. Os títulos transbordam o sentido da obra ou, ainda, despem os objetos de sua habitual funcionalidade, como acontece, por exemplo, nas obras *O ovo do caos* e *Nupcial*.



Joan Brossa, *O ovo do caos*, 1988.
10,5 x 6,5 x 8,5 cm
Edição de 10 exemplares.
Exemplar 09/10
Editado pela Galeria Joan Prats
Fundació Joan Brossa



Joan Brossa, *Nupcial*, 1984-88.
2 x 18 x 7,5 cm
Edição de 10 exemplares
Exemplar P.A.
Editado pela Galeria Joan Prats
Coleção Pepa Llopis

Os objetos, assim, mesmo no interior do jogo da apropriação, não perdem a memória de seus sistemas de funcionamento. Em outras palavras, Brossa não altera os objetos a ponto de torná-los irreconhecíveis. Pelo contrário, é possível pensar que a apropriação também acontece na medida em que possibilita a recordação da função de um objeto dentro de determinado sistema. O poema-objeto, então, por um lado, está repleto de memória; por outro lado, no entanto, há um ponto em que esta memória falha. Trata-se de um movimento semelhante ao pêndulo. É possível imaginar que a indeterminação do poema-objeto – o próprio hífen que separa e aproxima dois campos de discursos variados: o campo poético agindo em direção ao sistema dos objetos – joga justamente com a duplicidade do a-funcional. A falha acontece devido a um desvio radical da função. O poema-objeto, enfim, como na colagem, sugere um sentido no mesmo movimento em que o desfaz.

A duplicidade, desde o início, está no hífen. O hífen marca limites, sua posição na escrita provoca uma indecisão mesmo entre dois termos, marca sobretudo o limite entre escrita e visualidade. Ainda, o hífen acentua certa passagem do espaço da escrita para o espaço da visualidade: a literatura agora é poema-objeto ou poema e objeto. Quando Brossa imprime a palavra “poema” em uma lâmpada apagada e a posiciona sobre um suporte de madeira, quando o artista intitula este poema-objeto apenas com o nome de “Poema”, o que está em jogo, está claro, é a explicitação da passagem do literário para fora de si. O lugar da literatura assim é onde ela não existe, não pode existir, só pode existir. O hífen marca uma cisão entre dois radicais, dois extremos, mas também aproxima e movimenta dois significantes irreconciliáveis.

O poema-objeto de Brossa, muitas vezes, aproxima dois significantes por semelhanças inesperadas – é geralmente onde acontece a invenção ou certa inversão mesmo – mas também, sobretudo, por diferenças. Não importa tanto descrever as implicações de tal processo, muitos críticos já o fizeram; o que importa aqui é reter uma ideia, apenas: há sempre uma forma de desacordo que permanece, já que não há pacto final entre as duas partes. E o desacordo, aqui, diz respeito precisamente a um modo de proceder com a apropriação. Quer dizer, Brossa torna um dispositivo inerte sem apagá-lo inteiramente.

Enfim, a função do objeto reaparece no poema-objeto somente enquanto citação, vazia, ausente. O movimento com a escrita – a escrita imaginada também como objeto funcional, normativo – será afinal semelhante. (ROSA: 2010, pp. 69-70).

Nos poemas-objeto de Brossa dizem para além do texto escrito. As palavras nos títulos dos poemas-objeto de Brossa, podem desenhar o trajeto para a compreensão das micronarrativas que se desprendem dos conteúdos visuais. Nos meus trabalhos, pretendo fazer com que as palavras possam, junto à imagem, conduzir o espectador a trafegar entre o cotidiano e o que está fora dele.

Outro artista que trabalha especialmente com o texto sugerindo micronarrativas é Duane Michals⁹ (1932). Em suas fotografias, Michals cria um mundo

⁹Duane Michals (1932 -) é um fotógrafo americano, conhecido pelas suas sequências de imagens, que frequentemente abordam mitos e mistérios, e pela extensão de sua criatividade nas possibilidades de uso do meio fotográfico. Disponível em <http://www.josephbellows.com/artists/duane-michals/bio/> Acessado em 03.12.2013.

próprio e costuma escrever à mão na foto a respeito do fabuloso acontecimento indiciado pela imagem. Inventa um enredo para a situação encenada na imagem fotográfica, como em *Frederica Vagueia* (2005) ao utilizar o recurso de unir o texto à foto para apresentar uma narrativa.



Duane Michals, *Frederica Wanders*¹⁰, 2005.
c-print com texto à mão aplicado, 27,94 x 35,56 cm

Nos objetos escultóricos por mim criados, como os já citados *Concha sineta* e *Escapulário*, as palavras determinam-lhes sentidos semânticos desvinculados ou anulatórios da sua origem funcional e reforçam seu novo status de *Joie*.

No projeto *A semeadura do oco* (2013), composto da foto *Eu-ostra*, das sequências fotográficas *A semeadura do oco* e *Campos Fértéis*, do vídeo *Fertilidade* e do objeto escultórico *Colar de contas*, as palavras passaram, também, a sugerir micronarrativas, enquanto as fotos se arranjaram em um enredo, formando um texto fotográfico, o qual surge do registro do site-specific, a foto/videoperformance, e combina-se à escultura. As palavras foram utilizadas diretamente na obra, como em *Eu-ostra* ou em adesivo para apresentação, como nas sequências *A semeadura do oco* e *Campos férteis*.

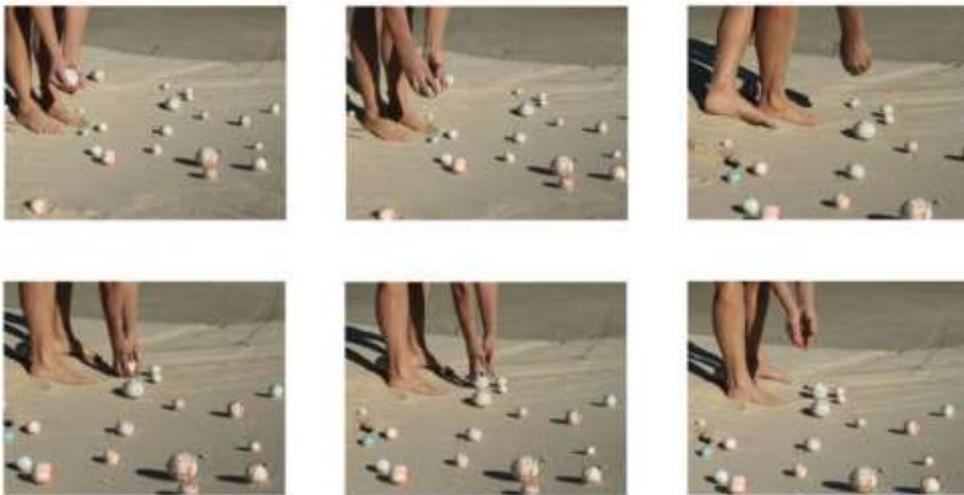
¹⁰ Tradução nossa do texto escrito à mão de Duane Michals na foto *Frederica vagueia*: “Frederika vagueia através do campo ao entardecer procurando lua. A lua vagando cruza o céu à procura de Frederika”.



Eu-ostra, 2013.

Fotografia digital em papel fotográfico metalizado, 25 x 25 cm

A semeadura do oco



A semeadura do oco, 2013.

Seqüência de seis fotografias digitais em papel fotográfico, 45 x 60 cm, cada

Campos férteis



Campos férteis (díptico), 2013.
Fotografia digital sobre papel fotográfico,
45 x 80 cm, cada

1.4 O corpo e a paisagem como *site-specific*

O primeiro espaço que orientou minhas instalações na paisagem foi a praia de Remanso, já referida. Quando viajo a este local (exceto no verão), sinto-me aliviada, pois não há carros passando, não há propagandas, *outdoors*, panfletos ou qualquer outro estímulo urbano. A praia por si só já é um lugar especial, por não ser própria para carros ou para placas de propaganda, tampouco para exibir roupas para esta ou aquela ocasião. Vejo menos influência de costumes neste lugar de poucas exigências comportamentais. Há um claro despojamento dos seres humanos ao frequentarem praias. Há uma liberdade do corpo que não encontramos quando tiramos o pé da areia e adentrarmos na cidade.

Miwon Kwon (1997, pp. 168-87), ao esquematizar três paradigmas de *site-specificity*, quais sejam, o aspecto fenomenológico, o social/institucional e o discursivo, explica que estes, “embora apresentados de forma cronológica, não são estágios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico. Preferivelmente, são definições que competem entre si, sobrepondo-se uma à outra e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje (ou mesmo dentro de um projeto específico de um artista)”.

A série de dípticos fotográficos *Cochleas*, consiste em várias empreitadas de instalação das conchas e colheres na praia. O mesmo espaço serviu de locação para trabalhos subsequentes. A praia permanece visível em meu íntimo e transparece nos registros, ainda que, quando espacializada em uma imagem, ela esteja a serviço de uma narrativa. Isto ocorre intencionalmente, com a intencionalidade de manter os acontecimentos encenados entre o real e o imaginário, entre o que se tem e o que se pretende ter, porque muito do que se tem no lugar escolhido é o que se pretende ter noutra lugar. Saliento a afetividade por este local e pelas suas qualidades. Se não fosse assim, eu escolheria a primeira praia mais próxima a Porto Alegre. Guardo memórias do meu corpo junto ao solo. Sou corpo e paisagem.

Daniela Bousso faz uma alusão a esta sensação de corpo-paisagem, ao falar sobre a série *100 pequenas mortes*, de Janaina Tschäpe:

(...) ela se fotografa com uma câmera 35mm automática que dispara o botão enquanto posava seu corpo estendido no chão. Novamente, percebemos o prolongamento do corpo no solo: a artista de costas para o espectador, como que querendo se mesclar ao chão de uma natureza ou paisagem, seja ela uma interminável escadaria, sala de estar decorada em estilo clássico, varanda

neoclássica, mansão, ponte sobre o mar, rio ou pedras. São 100 pequenas mortes nas quais o corpo se encontra em meio à imensidão e à infinitude dos cenários e, ainda assim, permanece em evidência. Ele quebra o silêncio da paisagem ou do lugar escolhido por suas andanças pelo mundo e provoca um ruído surdo... (BOUSSO, 2006).¹¹



Janaína Tschäpe, *Arco Naturale*, da série *100 pequenas mortes*, 1999.
C-print, 80 x 120 cm

Por outro lado, quando imaginei experimentar outro local, inicialmente pensei na sala de cerâmica do Prédio principal do Instituto de Artes desta Universidade, mas, aprofundando a ideia, tive certeza que a própria olaria, de onde é extraída a argila, seria o local ideal. Até agora sinto necessidade de lançar mão de espaços que efetivamente estejam vinculados à minha geografia pessoal. Assim, percebi que a melhor escolha seria a olaria de denominada Cerâmica Cherubini, em Gravataí, cidade onde nasci e morei durante muitos anos. Tive uma longa conversa com o proprietário, meu conhecido, antes de fazer qualquer coisa no local. Tudo contribuiu para que me sentisse íntima daquele sítio.

Sublinho fatores importantes das locações que possam para que possam sediar minhas instalações: a ausência de construções antrópicas, a ausência de pessoas, a vastidão, o vínculo do local com sentidos semânticos que emergem do nome dos objetos (como, p. ex., *cochlea*, concha e mar). Busco propiciar um diálogo entre os valores formais ou

¹¹ BOUSSO, Daniela. A inflexão da realidade nos corpos de Janaina Tschäpe. Texto da exposição “Janaina Tschäpe” Paço das Artes. São Paulo, 2006.
Acessível em http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/janaina_tschape.aspx.

relativos aos materiais de que são constituídos os objetos e os elementos naturais do espaço. Deve haver uma dicotomia entre estes lugares e o cotidiano, principalmente no tocante à saturação e aos estímulos sonoros e visuais, a fim de possibilitar um descolamento dos objetos de seu contexto habitual, disparando o dispositivo do estranhamento.

No caso da olaria escolhida, embora o solo argiloso descoberto decorra da força das máquinas, ele é constituído tão somente de argila crua, natural, encontrada ali mesmo, e não há naquele lugar de extração de barro nada além do solo pré-existente e da orla de mato circundando o terreno. O plantio dos pratos pelo meu corpo na paisagem correspondente a um sítio de vigor e importância na formulação dos sentidos da obra narra o cultivo do vazio.

A necessidade de que tais lugares tenham vínculos com minha geografia pessoal parece apontar para a influência que terão sobre os objetos que lhe serão agregados. Estes objetos passaram a impregnar-se de afetividade. Passaram a se referir ao lugar, a ter uma memória destes sítios. Ao mesmo tempo eu sinto que pertenço a esses lugares e que há uma coesão favorável ao enredo por mim criado. Há uma busca de vivenciar o insaturado dentro de valores tensionados nos meandros existentes entre a natureza e o cotidiano.

É importante notar que a série *Cochleas*, inicialmente, pareceu um desvio no meu trabalho, pois ali havia uma ausência do corpo que eu figurava nos registros fotográficos. No entanto, ao realizar o trabalho, sentia-me sensivelmente conectada ao solo. O fato de meu corpo não ser fotografado na obra impediu um contato do espectador com o que eu havia experimentado em minha relação com a praia, a sensação que tenho de fazer corpo com a areia.

Por consequência, na elaboração do processo de *A sementeira do oco*, registrei a ação de depositar as peças e a instalação já efetuada, e não apenas o movimento da natureza – como as ondas do mar e o deslocamento do sol. Isto evidencia meu corpo como protagonista, pois ele está explícito nos registros fotográficos e em vídeo, atuando no ambiente e semeando as peças cerâmicas. Concluí pela necessidade de encenar junto com os objetos, de participar do enredo, do cenário, e dos registros, a fim de que a foto se constituísse em um fragmento de narrativa sobre os acontecimentos por mim experimentados.

Neste ponto, encontro uma similitude dos meus trabalhos com as fotoperformances de Janaína Tschäpe da série *Melanotropics*, como em *Veratrumbulbosus* (2006) nas quais são associados elementos escultóricos ao corpo da mulher que é inserida nesta composição, na natureza. Estes elementos são nitidamente sintéticos mas,

estranhamente, parecem pertencer ao local e à mulher fotografada. Há uma interferência relacional entre os sentidos da escultura, da natureza e do corpo, de modo a formar uma instância reconhecível como existente, mas ao mesmo tempo impossível.



Janaína Tschäpe, *Veratrubulbosus*, da série *Melantropics*, 2006.
100 x 130 cm

1.5 O texto fotográfico

A fotografia e a figura humana estão presentes no meu trabalho desde 2010. Nessa época, passei a utilizar a foto como suporte para o desenho e a pintura. Ao pintar, antes de partir para a tinta, busco, por meio da foto, captar a luz da figura humana em cenas do cotidiano, como nas pinturas *Rafael colhendo laranjas* e *Vó Nilta e rosa amarela*.



Documento de trabalho para pintura *Rafael colhendo laranjas*, 2012.



Rafael colhendo laranjas, 2012.
Acrílica sobre tela, 100 x 120 cm



Documento de pintura: foto digital de minha avó na quinzena que precedeu sua morte, 2012.



Vó Nilta e rosa amarela, 2012.
Acrílica sobre tela, 100 x 150 cm

Na minha linguagem pictórica, as tonalidades impossíveis e grandes tamanhos dão um tom fantástico às imagens.

Ao retirar a foto dos bastidores e passar a utilizá-la como meio de registro de instalações na paisagem, assumi a imagem fotográfica como linguagem principal para apresentação das cenas construídas. Entendi a luz como tinta e a escrita luminosa do texto

fotográfico tornou-se essencial, como forma de apresentação das cenas criadas. A cozinha da fotografia prendeu-me. Fui pincelar com o revelador, para trazer à tona a cena arranjada, pintada pela luz.

O vídeo, assim como a fotografia, é utilizado para narrar uma história vivenciada no real e no imaginário, disponibilizando recursos que podem desdobrar as experimentações em camadas simultâneas e animadas de realidade e de ilusão, criando expectativas e percalços à definição dos acontecimentos como efetivos e imaginados.

Também nos pequenos objetos portáteis que foram criados em 2011 e em 2012, a fotografia mostrou-se um meio apto de resolver algumas questões de apresentação do corpo como uma instância da obra, convocando-o ao gesto ou a ato de vestir o objeto, como em *Escapulário*, por exemplo.

Nos experimentos que venho desenvolvendo em locais específicos, a fotografia e o vídeo consistem na última camada de trabalho, aquela que será exposta. As imagens constituem um absurdo verossímil. Instigam o espectador a perscrutar o ambiente registrado.

Na série *Cochleas*, a passagem do tempo está subscrita nas fotos. É indiciada pelas sombras, pela alteração do formato dos talheres dispostos na praia e pela manipulação da saturação de cor dos dípticos. Também, as possibilidades de novas perspectivas e pontos de vista utilizados incorporam às situações criadas um viés impossível. Dentro dos dípticos, há um movimento sugerido pela onda do mar ou pelo movimento do próprio fotógrafo, que muda sua posição entre as duas fotos, evidente em *Cochleas III*.

Em *A Semeadura do Oco*, as imagens criadas por meio da fotografia e do vídeo criam um cenário irreal sobreposto à natureza conhecida. Meu corpo age, no vídeo *Fertilidade*, desovando esferas cerâmicas no lodo arenoso. As peças dialogam com o mar e as pausas entre elas espelham as pausas entre as ondas e entre as notas musicais que traduzem o ato de largá-las no chão. Luminescências e sobreposição de imagens envolvem a ação em uma atmosfera fantasmática. Ao mesmo tempo, o som do mar e dos pássaros eventualmente transparece, impondo a percepção da existência da realidade local.



Fertilidade, da instalação *A Semeadura do Oco*, 2013.
 Vídeo de 5'11''

Tanto em *Cochleas*, como na série *A semeadura do oco*, as fotos configuram fragmentos que incentivam o espectador à descoberta de uma narrativa, instigando sua imaginação. Como recursos para a obtenção de estranhamento, são explorados pontos de vista incomuns, como o registro da imagem de baixo para cima ou o foco num primeiro plano, muito próximo da câmera, contrastado com o horizonte afastado. Ao retratar objetos em solo claro, busco exaltar a luz nele encontrada.

Em *Abrolhos (...)*, busco trazer para a foto o brilho da água do litoral, como na fotografia *Coração*. Na foto denominada *Areia, vidro e luz*, investigo as relações entre estes elementos, coletando a luminosidade que atravessa o material contraposto ao céu.



Coração, 2013
 Fotografia digital impressa em papel fotográfico
 42 x 60 cm



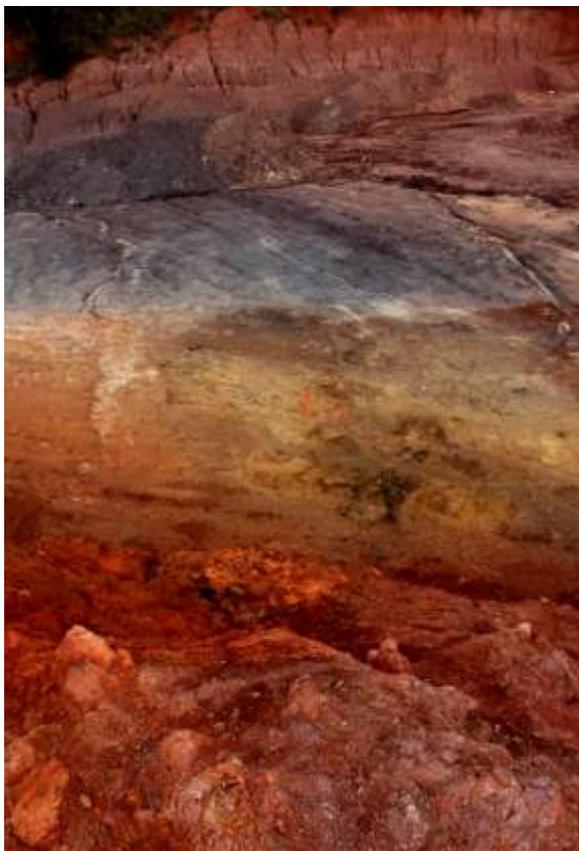
Areia, vidro e luz, 2013.
Foto digital em papel fotográfico
30 x 42 cm

Compartilho grande parte da composição com o céu e o azul em diversas fotos, mas principalmente, no díptico *Entre parênteses: céu*, a fim de registrar a vastidão dos locais, que adentra as concavidades dos objetos.



Entre parênteses: céu (díptico), 2013.
Fotos digitais impressas em papel fotográfico
30 x 42 cm e 42 x 30, respectivamente.

Disserto sobre as instáveis cores da olaria, mutantes e imprevisíveis, demonstrando as diferenças em um mesmo ponto de vista, na data da *inspeção* (assim denomino a primeira visita ao local escolhido) e na data da instalação dos pratos, como no díptico *Abrolhos: argila, pratos e repelência*.



Abrolhos: argila, pratos e repelência (díptico), 2013.
84 x 60 cm, cada.

Em outras fotos, anulo o horizonte, confrontando o primeiro plano com o céu infinito, como na fotografia denominada *Pratos de vento*, na qual registro o cair dos pratos ao longo do dia em decorrência do movimento da areia provocado pelo vento e pelo calor do sol. Os pratos simulam conchas enquanto a duna ganha a aparência de um sambaqui.



Pratos de vento, 2013.
Foto digital impressa em papel fotográfico
42 x 60 cm

A sequência fotográfica é outro recurso recorrente nos trabalhos que executo. Considero que se trata de uma forma hábil a instigar a imaginação de uma narrativa que diz de uma ação, de uma movimentação por meio da imagem estática. Posso tentar deslocar o sujeito do seu *status* de leitor, ou aproximá-lo o quanto possível das sensações experimentadas no local, mesmo sabendo que nunca serão totalmente repassadas.



O oco da concha e o eco do mar, 2013.

Sequência de fotos digitais em papel fotográfico. 21 x 30 cm, cada.

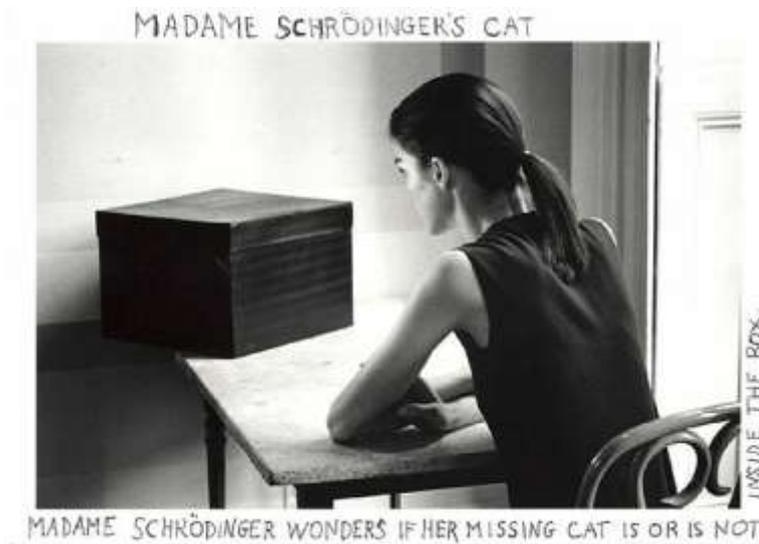
A artista Brígida Baltar realiza ações que são apresentados somente pelo registro:

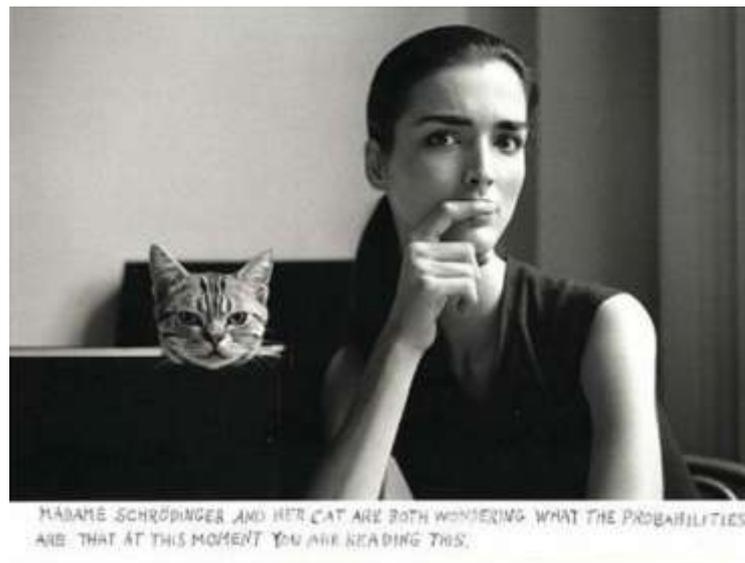
pensava seus trabalhos a partir de uma experiência que quisesse vivenciar. Suas ações são solitárias, o público só entra em contato com o registro em vídeo ou fotografia; segundo Brígida, o público se envolve de outra maneira, não pelo contato direto durante as ações, mas tem acesso apenas a uma parcela da

experiência, que é transmitida pelas fotos e vídeos. Perde talvez as sensações que ela experimenta, mas tem acesso ao impacto das imagens, à atmosfera que é criada com as ampliações (...) No trabalho de Baltar, a fotografia é parte integrante da obra, não se limita apenas a uma existência posterior, a um mero registro, mas faz parte do próprio processo de elaboração da obra (CORRÊA: 2005, p. 101).

É a fotografia ou o vídeo que subsistem nas ações de Brígida Baltar, assim como ocorre no meu processo. Por essa razão, premedito a captura das imagens, pensando no contexto narrativo que intenciono criar. O ato de fotografar é da ordem da encenação e visa construir uma ilusão que denuncie as minhas experiências vividas e imaginadas na paisagem. Percebo-me no registro distante de mim mesma, como se olhasse para outra pessoa, mantendo a sensação de ser o sujeito que encena. Após a seleção e organização de sequências de fotos, surge o enredo visual.

Interessam-me as sequências fotográficas de Duane Michals, como um farol para o recurso da sequência fotográfica e da narrativa por imagens e escrita, para além da habilidade técnica que este artista exerce com maestria. As narrativas visuais de Michals não só levantam questões do fotográfico, mas também tem um pano de fundo que aborda questões míticas ou filosóficas, como a sequência de três fotos *Madam Schroedinger's cat* (1998).





Duane Michals, *Madam Schroedinger's cat*, 1998.
Sequência de três fotografias impressas em gelatina de prata.

2 NOÇÕES IMPREGNADAS E EMERGENTES DE ABROLHOS: O CORPO E A PAISAGEM NO CULTIVO DO VAZIO

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la.
Clarisse Lispector



O cultivo do vazio, 2013
 Fotografia analógica P&B ampliada com revelador pincelado
 42 x 30 cm

A ideia de *Abrolhos* surgiu a partir das experiências anteriores, nas quais foco na transposição de objetos do cotidiano para os contextos do corpo e da natureza.

Observo montanhas de pratos nos armários, restos de conjuntos armazenados, montanhas de louça nas bandejas dos garçons e nas pias, bem como pratinhos pendurados na parede. São utilizados na alimentação ou prestam-se como suporte para lembranças, alimentando a memória. Amontoados de pratos vazios, semelhantes a colônias de mexilhões, surgem sobre superfícies cotidianas, como as conchas vazias que se multiplicam e amontoam-se, incrustadas nos rochedos sob o mar.

As ideias sobre *Abrolhos* iam surgindo. Qual é o alimento que me interessa além daquele que permite que meus órgãos continuem funcionando? Qual alimento interessa ao mundo para que ele continue funcionando? Nessa pesquisa, como dito anteriormente, tenho buscado extrair objetos de seus contextos habituais. Esses objetos referem-se ao corpo, habitam suas cercanias, e também possuem o vazio como característica peculiar. Os pratos,

como as conchas e colheres, são utensílios côncavos. Poderiam eles estar no mundo como as conchas? Poderiam brotar das manchas assimétricas de umidade das paredes de lugares sombrios, como o corredor do prédio anexo do Instituto de Artes, de cujo teto vertia água da chuva? Poderiam os pratos, como mexilhões, fixar-se na parede daquele corredor, ou brotar da sala de cerâmica?

Abrolhos: broto ou obstáculo? Lancei-me a pesquisar esta palavra. O dicionário online de português *dicionario.co* prevê os seguintes significados para a palavra abrolho:

1. V. broto.
2. Nome comum a diversas plantas espinhosas, como, p. ex., a *Centaurea calcitrapa*, das asteráceas, e a *Tribulus terrestris*, das zigofiláceas.
3. A ponta ou pua do fruto ou da bráctea dessas plantas.
4. Qualquer espinho; estrepe.
5. Rochedo à flor da água; escolho. [Nesta acepç., m. us. no pl.]
6. Estrepe. [Pl.: abrolhos (ó). Cf. abrolho, do v. abrolhar.] ~ V.abrolhos.

O espectro semântico desta palavra dialoga com a situação que criei instalando os pratos no espaço desabitado.

Além disso, na Geografia, Abrolhos é o nome de dois arquipélagos, um localizado na Bahia (Brasil) e outro no leste da Austrália. Interessante é o fato de que em ambos há extração de riquezas naturais e uma luta para manter os parques ecológicos que neles estão localizados.

A pronúncia da palavra abrolhos parece induzir a língua a tropeçar em encontros consonantais pedregosos. A característica fonética deste vocábulo contribui para os seus significados. São ocorrências à flor d'água, onde o barco ou os pés sofrem de súbitos tropeços. Por outro lado, é um som que me lembra o momento exato em que o último milímetro do vértice foliado desponta rasgando a pele vegetal, desabrochando sob uma superfície, um abrir de olhos, como do bebê recém nascido.

A geografia real de Abrolhos fez-me vincular o trabalho a dois ambientes, criando situações distintas para a instalação planejada. Pensei nos pratos formando manchas insulares de populações de mexilhões no terreno arenoso das dunas da praia. O outro local teria de relacionar-se à primeira ideia da parede da sala de cerâmica, o que me levou a buscar um vasto território barroso.

Desta forma, pensando nos múltiplos significados que são invocados pela relação entre o significante *Abrólhos* e os objetos escolhidos (pratos e pires), considere importante que os suportes apropriados à instalação dos pratos fossem o solo de espaços insaturados, compostos de elementos naturais pertinentes aos próprios objetos (areia-vidro e argilas-cerâmicas). Busquei na praia e na olaria a ausência de estímulos visual e sonoro fabricados pelo ser humano. Ambientes vastos e ermos.

O primeiro ambiente em que trabalhei foi a praia. A olaria foi a segunda locação - um enorme terreno de extração de argila, que é a matéria prima da qual são constituídos vários dos objetos deslocados. Solo de formato antrópico, este local estava no meu imaginário, embora eu nunca tivesse estado lá. Já ouvira falar muito sobre ele, pois até mesmo meus filhos já haviam participado de brincadeiras de banho de lama com escoteiros amigos em dias quentes de chuva.

Motivada pelos trabalhos realizados *in situ*, busco desenvolver um diálogo entre fotografia, escultura, instalação e performance, criando narrativas visuais. Para *abrolhos-problema*, estimei que meu corpo teria de *inspecionar* os solos escolhidos. Não bastavam desenhos e simulações. Também, teria de inspecionar os sítios para tocar o solo e invadir-me pela natureza local, para poder pensar no papel a desempenhar no plantio dos pratos. Dessa forma, foi possível avaliar como seria extrair uma ilusão insular com o deslocamento dos pratos para essas paisagens.

2.1 Os pratos

Coincidentemente, assim que me surgiu a ideia de usar os pratos na forma de mexilhões, conversei com minha orientadora que me entregou uma caixa cheia de pires doada por um colega à Sala de Formas há algum tempo. No dia seguinte, por casualidade, encontrei o tal colega no saguão do Instituto de Artes, que concordou com a doação dos pires.

A partir daí eu disparei pedidos via internet, por e-mail e por *facebook*:

AMIGOS!!! Preciso muitíssimo da doação de pratos de vidro, cerâmica ou porcelana, fundos e rasos, e também pires. Podem ser rachados ou lascados. Preciso destes itens para meu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais. Todos os pratos serão doados a famílias carentes com as quais o grupo G-MÃO¹² trabalha!!! Eu busco, é só avisar – milenetafra@hotmail.com!!! Abraços.

¹² Grupo de trabalho voluntário – Grupo de Mãos em Ação - desenvolvido em comunidades carentes, visando a difusão da cultura, realização de artesanato e assistência a necessidades básicas dos moradores. Página na web: <https://www.facebook.com/GMAOgrupodemaosemacao/info>. Acessado em 06.12.2013.

Pedi ainda mais pratos emprestados a amigos e familiares. Obtive 260 doados, adquiri outros 60 na entidade *Mensageiros da Caridade* e mais 91 foram emprestados por parentes e retirados da minha própria casa. Estes objetos foram-se acumulando em meu atelier, formando pilhas e pilhas de louças grandes, médias, coloridas, brancas, foscas, brilhantes, lascadas ou inteiras.

Havia pensado que poderia utilizar pratos novos, entretanto, percebi que a louça usada incitava meu imaginário. Era como se os pratos contassem histórias de quando serviram a outras pessoas. Alguns, de tão velhos, já estavam com a superfície muito arranhada, marcada pelos talheres. Quantas memórias, quantas famílias, quantas refeições, quantas conversas, risos e brigas haviam testemunhado. Alguns pratos brancos, vindos de salões de festa, estavam tão usados por tantas pessoas, que se assemelhavam a corpos escravos e encardidos. Outros estavam em perfeito estado, aparentando serem novos. Porque teriam sido vendidos ou doados? Que carga emocional estava absorvida em cada um daqueles objetos? Alguns vinham gravados na superfície de sua concavidade o nome de seu dono. Mas por quanto tempo serviram a este dono? Com que fidelidade? Por qual razão foram descartados? Experimentei um apego a eles. Cada um tinha uma vida. Essa carga não aparecia em um prato descartável, de plástico ou papel. As louças duráveis carregam-se de afeto. Também são frágeis. Tem um fim. Seus cacôs: seus ossos. Foram descartados por perderem sua função de carregar alimento com brilho, com lustro? Talvez por estarem lascados, por estarem arranhados e perceptivelmente usados, encardidos e arranhados, foram desprezados. Deixaram de ter utilidade e morreram?

Identifico a carga de afetividade que podem ter os objetos, na obra *Do mar purpúreo* da artista de Dione Veiga Vieira, apresentada no Instituto Goethe de Porto Alegre/RS, em 2012.

em uma vitrine. Vejo nesta composição uma conexão entre os objetos, o corpo e a natureza. Esta união impregna tudo de uma afetividade valorosa, que reconduz o ser humano cultural a uma origem natural, o corpo civilizado ao seu ciclo inevitável. Na entrevista que realizei com esta artista¹³, sobre o uso de objetos simbólicos, disse ela que:

A partir do *site specific* *O corpo invisível* que aconteceu na capela do Pastor Dohms em 2002. Porém, desde o final dos anos 90 e início do ano 2000, já estava experimentando dentro do meu próprio atelier, alguns projetos de instalações em que constavam objetos como bacias, pratos e talheres. As bacias e os pratos sempre continham materiais com qualidades visuais orgânicas (simulacros de carne e órgãos), os quais eram os mesmos materiais que usava em minhas esculturas e pinturas naquela época. O certo é que a partir de determinado momento, comecei a prestar muita atenção aos objetos e aos móveis do próprio atelier e passei a trabalhá-los como “esculturas” (móveis alterados e acrescentados de acessórios metálicos, por exemplo). Essas “esculturas” passaram a construir as primeiras instalações, dentro das quais passei a adicionar objetos. Primeiramente, objetos que já estavam no atelier, ou, em meus guardados. E posteriormente, outros que comecei a adquirir em lojas populares de usados...

No meu trabalho tive que desenvolver alguns procedimentos de armazenagem pensando no transporte dos objetos até os sítios. Com muito cuidado, armazenei-os em caixas de plástico, com folhas de jornal entre eles. Coloquei-os no portamalas do carro e dirigi-me à praia. Na primeira inspeção *in situ*, após ter trabalhado, limpei prato por prato e armazenei todos, novamente, nas caixas. Cada prato passou a ser uma célula do meu trabalho. Já memorizava seu novo destino. Fazia parte da aventura. Era a bagagem pessoal que passou a me acompanhar. De certo modo, os pratos eram protagonistas, uma vez que apareciam em minhas narrativas visuais. Passaram a conter também meus pensamentos, sendo como corpos testados na paisagem. Os cuidados com o transporte foram diminuindo, na medida em que minha relação com estes objetos amadurecia. Era fácil manuseá-los para compor os conjuntos vazios. A sujeira do uso lhes caía bem: crescia-lhes afeto e experiência em seu novo destino. Assim, tanto os objetos afetavam os lugares nos quais eram instalados, quanto se deixavam afetar pelas locações. Tornaram-se pertences do meu corpo. Estabelecia-se um vínculo material entre as peças e as locações e uma intimidade entre os pratos e meu corpo, acompanhando-me nas viagens e nas instalações.

A portabilidade destes objetos foi determinante para que eu pudesse tê-los e andar com eles dentro do carro, próximos de mim, a espera da próxima oportunidade de

¹³ Entrevista disponível em <http://textoscriticos2.blogspot.com.br/2013/07/sobre-dione-veiga-vieira-e-sobre-sua.html>, no texto *Sobre Dione Veiga Vieira e sobre sua intervenção Da emoção das coisas*, realizada na sala de formas do Instituto de Artes Visuais da UFRGS. Acessado em 25.10.2013.

experimentá-los. Isto aconteceria em momento incerto, quando se conjugassem disponibilidade de alguém para ajudar, tempo bom, folga de todas as atividades cotidianas como trabalho, família e faculdade, e possibilidade de uso dos locais. No caso da olaria, teria de ser em um dia de expediente. Brígida Baltar, ao falar sobre o processo de realização de suas ações em entrevista com a jornalista Fernanda Lopes (CORRÊA: 2005, p. 100), revela: “Estudo também os lugares: às vezes quando não é muito longe, vou antes para conhecer e sempre fico ligada no tempo, é superimportante isso. Liguei muitas vezes para o serviço de Estradas e Rodagens pedindo informações sobre a neblina na Serra de Petrópolis, antes de subir de madrugada. Todos estes são sempre preparativos.”

As operações de deslocamento dos pratos do seu contexto cotidiano e funcional de utensílio, de adorno da cozinha, da parede, da mesa do restaurante, para os ambientes naturais foram realizadas como um exercício físico. Meu corpo aportou em ambientes nos quais trabalhou e se esforçou para trilhar e desenhar novas configurações. Os recipientes dialogavam com o corpo que livremente instalava-os aos pares, formando manchas-ilhas pelo chão. Os pratos e pires, junto ao corpo, influenciavam e eram influenciados pela paisagem de maneira diferente em cada um dos ambientes nos quais foram instalados. Fundiram-se no ambiente. Aos pares, respiravam o céu, com suas concavidades vazias. Mantinham suas individualidades por possuírem distintos modelos, estampas, tamanhos e origens.

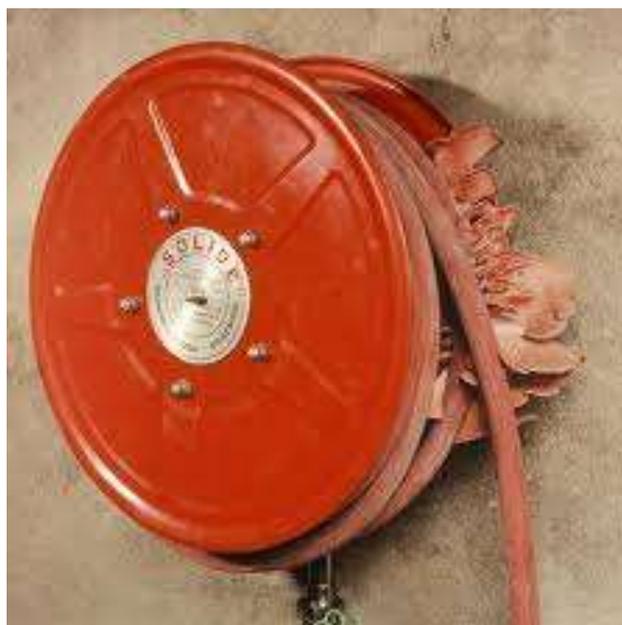
A retirada dos pratos do seu contexto cotidiano para paisagens insaturadas e ermas acarretava certo estranhamento. A disposição dos objetos como conchas enfatizava seus vazios, acentuando a vastidão e a ausência nos solos estéreis escolhidos.

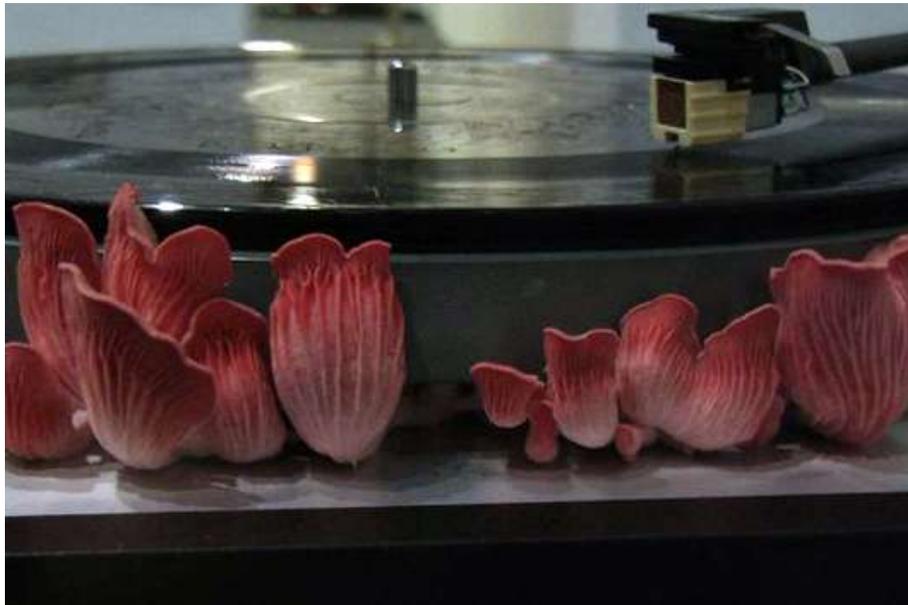
Identifico semelhanças das instalações de pratos na paisagem com trabalhos do artista Zeger Reyers (1966)¹⁴, que explora o confronto do mundo feito pelo ser humano com as forças da natureza. Como em *Hard Water*, instalação em que o canto inteiro de uma sala é ocupado com pratos empilhados em forma de ciclone. Da mesma forma, são intrigantes suas experiências de *arte viva*, que consistem em inserir esporos de fungos em objetos manufaturados ou industrializados e obsoletos ou velhos, como em *Hortus conclusus*. Estes objetos também aludem à dicotomia entre a artificialidade que impregna a cultura e a natureza.

¹⁴ Zeger Reyers (Holanda, 1966), é .



Zeger Reyers, *Hard Water*, 2009.





Zeger Reyers, *hortus conclusus*, 2001.
Inserção de esporos de fungos em objetos situados no porão do Centro de Arte Witte de With, Rotterdam.



Zeger Reyers, *Jogo de tambores*, 2004.
Vídeo derivado da instalação de 100 tambores de óleo cavalgando as ondas em altas mares

Ao receber as doações dos pratos, acolhi-os como presentes. Passei a cuidá-los, colocando-os no solo um a um, e, após, retirando-os para limpá-los. Fiz isso repetidas vezes. Aos poucos eles iam tornando-se preciosidades. Passaram a reter, em sua trajetória,

resquícios da matéria crua da qual eram feitos: areia e argila, que também impregnavam as minhas mãos que os manuseavam.

Tive uma sensação similar a que Brígida Baltar descreve na entrevista acima referida, ao falar sobre sua relação com objetos:

(...) muitas vezes senti desprendimento por eles. Mesmo minha obra pode ser muito efêmera, invisível, e conter esta circulação da matéria. Mas, tudo isso é muito conflitante. Há beleza nas coisas, numa escultura, por exemplo. Ou mesmo numa xícara de chá antiga. Há a memória das coisas - a história nos objetos nos instiga.

O que transforma estes utensílios que ponho a circular ao usá-los em minhas instalações temporárias pode ser compreendido como uma reconstrução de meu contato amoroso com as coisas. Nelas percebo uma memória. Elas passam a habitar o meu mundo, emitem falas silenciosas, carregadas de múltiplos sentidos, prestando-se a diversas conexões entre o corpo e a paisagem, entre a cultura e a natureza, entre o real e o imaginário, entre o cotidiano e o absurdo, entre o cheio e o vazio.

2.2 O vazio como alimento

Contudo, é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova.
Michel Foucault

Jesús Camarero, na Introdução ao livro *Espécies de Espaços* de Georges Perec (PEREC: 2001, p. 14)¹⁵, diz que formular a ideia de vazio é o mesmo que denunciar a acumulação ou a proliferação de objetos. A dinâmica do vazio supõe um horror que é seguido da demanda de algo. A dinâmica do cheio sofre a necessidade de reposição e indigestão, lutando por livrar-se de algo. Sublinha que estes conflitos são muito mais internos do que externos.

Encontro uma reflexão sobre o mesmo tema no pensamento de Gillo Dorfles, quando este afirma que o *horror vacui* necessita ser sucedido pelo *horror pleni*

¹⁵ *Especies de Espacios*, Georges Perec, 2.a edição, 2001, (tradução para o espanhol de Jesús Camarero). Barcelona: Montesinos (original de 1974, Paris: Ed. Galiléé)

(DORFLES: 1984, p. 30). Ao refletir sobre a consequências das dinâmicas assinaladas, do vazio e do cheio, no tocante às zonas urbanizadas e arredores das cidades, preocupo-me com a ausência de vazio, preterindo o discurso e conceito do vazio como ausência ou falta.

Os sons e as imagens artificiais da cidade invadem meus devaneios; desconectam-me da realidade de um mundo escondido sob a fachada da cortina visual e sonora criada pelo ser humano. O barulho publicitário, o trânsito, as pessoas com seus aparelhos eletrônicos, coisas criadas pelo ser humano, obstam qualquer intervalo de silêncio criando ritmos incessantes e dementes de urbanidade, como uma sirene irritante com a qual passamos a nos acostumar. Meus ouvidos atentos percebem esta sonoridade insistente e contínua. Ansiariam eles pelo vazio em suas conchas, pelo descanso de seus tímpanos? Parecem estar sempre nauseados, funcionando na rotação automática da sonoridade em permanência. Não somente o barulho ensurdecido do trânsito, mas as obras, as pessoas e os vendedores entorpecem nossos ouvidos. Há mais artilosidade nas ondas mecânicas espalhadas no ar, das quais não nos apercebemos, embora estejamos imerso nelas.

Gillo Dorfles também atenta que “muitas vezes devemos fazer um esforço de atenção para saber se ao nosso redor – não só na cidade, mas também na montanha, a bordo do mar ou no interior do avião – está ou não funcionando uma fonte musical” (DORFLES, 1984, p. 39, tradução nossa¹⁶).

O autor fala do limbo sonoro no qual estamos submersos, dizendo-o incomparável ao canto das lavadeiras ou das arroteiras, dos pedreiros ou dos pescadores, os quais podiam ser escutados no século passado, e com as canções alpinas dos montanhese adeptos à bebida. Segue explicando que as músicas simples e fáceis são apenas um artifício mecânico inventado para ensurdecer nossa sensibilidade e não para estimulá-la. Elas adormecem nossa atenção vigilante, para anestesiá-la o operário que realiza um trabalho repetitivo e gerador de tensão. O ruído da vida vem, dessa forma, recheá-lo de quem já se encontra totalmente vazio de sentimentos e de pensamentos. Ressalta que pior é o tipo de música que se transmite: quase sempre vulgar, trivial e tonal. Assim, nosso ouvido fica total e inevitavelmente condicionado por esses sons, o que constituiu grave obstáculo para que o público aceite um tipo de música atonal, modal ou de alguma maneira apartada das melodias rançosas tradicionais emitidas em jato contínuo. As inúmeras imagens involuntárias que

¹⁶ “ [...] a menudo debemos hacer un esfuerzo de atención para saber si a nuestro alrededor – no sólo en la ciudad, sino también en la montaña, al borde del mar o en el interior de un avión – está o no funcionando una <<fuente musical>>”.

poluem minha visão central e periférica no meio urbano, entram sem bater, atravessando meu campo de visão e suspendendo meu delírio. Delírio este que poderia conectar-me com o que há sob o asfalto e antes ou além dos prédios que tapam minha visão. Estaremos fadados a suportar os estímulos de uma cultura alienante? Há algum espaço onde possamos desvencilhar-nos das necessidades inventadas que nos distraem da realidade? Qual o lugar do meu corpo nesta nuvem de invenções frívolas, perdido em meio a tantos estímulos?

Gillo Dorfles comenta, ainda, que o fenômeno do *kitch* relaciona-se ao *horror vacui*, porque muitas vezes é sinônimo de sobrecarregado ou hiper decorado, ou de colecionismo, cuja característica é a falta de intervalo entre os objetos, provocando um mal-estar em face da saturação visual, que consiste na antítese de uma autêntica percepção estética.

em mais de uma ocasião verifica-se com assombro que, em quase todos os países banhados pelo Mediterrâneo, durante o período de superlotação do verão, junto às praias abarrotadas há outras que permanecem quase desertas. Isto não pode justificar-se ao argumento de que nestas últimas faltam os serviços que fazem mais cômoda a vida de praia. A verdadeira razão é que o público busca mais a presença da gente do que da areia e do mar. Esta obsessão doentia que incentiva à convergência ao cheio e a fugir do vazio, a abolir todo o intervalo entre si e o próximo, a constituir um único amálgama indiferenciado, encontra suas expressões mais paradoxais e dramáticas nas aglutinações urbanísticas modernas, nas metrópoles e nas megalópoles, que acabarão deixando deserto o campo e concentrando ao máximo o grosso da humanidade em uns poucos centros elefânticos e quase dementes. Esta corrida ao cheio e ao contínuo, esta fuga do refeito e do descontínuo, pode observar-se e descobrir-se em todas as partes, em todo os setores da vida humana (DORFLES: 1984, pp. 37-38, tradução nossa¹⁷).

Assim, quando falo em ressaltar o vazio dos espaços abertos, busco o cultivo do vazio. Não me refiro a um vazio do excesso. Problematizo a anestesia criada pelo hiperestímulo, gerador de ausência de pausa. Paradoxalmente, o hiperestímulo embota nossos sentidos, fazendo com que, para sentir, o ser humano precise elevar cada vez mais a intensidade dos estímulos. A palavra vazio, no meu discurso, também significa um espaço que

¹⁷“Em más de una ocasión he comprobado con asombro que, em casi todos los países que bordean el Mediterráneo, durante el período de hacinamiento estival, junto a las playas abarrotadas hay otras que permanecen casi desiertas. Esto no puede justificarse aduciendo que em estos últimos faltan los <<serviços>> que hacen más cômoda la vida de playa. La verdadera razón es que el público busca más la presencia de la gente que la arena y el mar. Esta manía enfermiza que incita a confluír hacia ló lleno y a huir del vacío, a abolir todo intervalo entre uno mismo y e el prójimo, a constituir una sola amalgama indiferenciada, encuentra sus expresiones más paradójicas y dramáticas em lās aglutinaciones urbanísticas modernas, em las metrópolis y em las megalópolis, que acabarán dejando desierto el campo y concentrando al máximo el grueso de la humanidad em unos pocos centros elefantiásicos y casi demenciales. Esta carrera hacia ló lleno y ló continuo, esta huida de ló rarefacto y ló discontinuo, puede observarse y descubrirse em todas partes, em todos los sectores de la vida humana”.

pode conter um corpo - um potencial lugar, no conceito de Cauquelin. Mas não o contém, mantendo-se, desta forma, vazio, desocupado. Viso à preservação destes espaços no cotidiano, no âmbito da sensorialidade, ao criar uma metáfora com objetos dele retirados. Estes objetos apresentam em seus ociosos fragmentos de uma quietude dos lugares dos quais parecem brotar possibilidades.

Reporto-me ao vazio necessário, cuja falta produz anestesia. Não me refiro ao vazio da ausência, da angústia que busca preenchimento. Falo da beleza do vazio, como intervalo ao excesso ao qual somos submetidos. Aponto para a ruptura do automatismo de nossas percepções do cotidiano, que pode ocorrer por meio do estranhamento - por uma cisão repentina do hábito de olhar sem ver. Pretendo uma conscientização de proximidade entre a matéria prima dos objetos, que está escondida sob o manto da cidade. Por outro lado, ao deslocar objetos “vazios” do cotidiano eu desocupo espaços atulhados, armários que guardam matéria estagnada, que por ficar acumulada e em desuso, deixa de evitar a desnecessária circulação de mais matéria.

Tenho consciência que, ao deixar de usar objetos novos, promovo vazios. Onde antes havia estagnação, agora há liberação. Os objetos ganham novo rumo. Entram em outro tipo de circulação. Valendo-me do vazio dos próprios objetos, do côncavo dos pratos, proponho uma tonificação de pequenas zonas vazias internas. Relaciono-as ao vazio silencioso do entorno das paisagens nas quais os disponho. Defino estes lugares como paisagens insaturadas. Permito que meu corpo possa espalhar-se nestes ambientes, criando uma trajetória nômade e fictícia, livre de bagagem. Minhas mãos vazias, assim como os pratos com os quais o corpo interage.

Penso, ainda, que o vazio diz do silêncio, e como o silêncio, identificado em duas formas por Lacan, nominadas de *taceo* e *sileo*, também pode desdobrar-se em duas formas: a do espaço intervalar e a da falta. “Lacan ressalta um *ethos* convertido ao silêncio e, ao descrevê-lo, apresenta o que seria uma ‘*dupla alternativa de silêncio: uma pela via do pavor e outra pela via do desejo*’” (LEAL, 2007).

Penso que *Sileo*, ou o vazio necessário, abrange determinado grau de sonoridade emitido pela natureza, como o som de dentro de uma concha ou o som emitido pelo espaço. *Sileo* é relativo, portanto.

Como desobstruir espaços, indo a favor dos meus próprios desejos de desocupar o mundo cheio de coisas? Vejo a viagem e o nomadismo como uma forma de não lotar espaços. Vejo que a reutilização dos objetos em diversas situações também funciona

como forma de impedir um maior endividamento com a natureza. Busco a invocação dos vazios como espaços a serem mantidos vazios. Como fazer para diminuir o número de coisas num mundo cheio delas?

O estranhamento da situação constituída pela minha presença na paisagem, pela instalação em campo vasto e insaturado, pode ser uma fenda dentre o tecido repleto da urbanidade saturada? Uma fenda por onde ecoa o silêncio. Uma fenda entre os pratos poderia simbolizar um intervalo nesta fome insaciável de encher todos os espaços? Esta fenda pode ser vista como a passagem de onde os objetos vazios verteram silenciosamente para integrarem uma paisagem vazia? A vastidão, o entorno desocupado e desabitado não são violados pela inserção dos pratos, mas integra-se à instalação. Os objetos que deixaram o cotidiano podem retornar a ele, impregnados de sentidos, da arte de conter o vazio e de evitar o consumo de mais objetos.

Alan Kaprow, no texto *A educação do a-artista* (parte II), ressalta as semelhanças entre as formas e comportamentos humanos adultos com os da infância, das similitudes entre as criações e linguagem humana com os acontecimentos da natureza, bem como de acontecimentos da natureza que são idênticos a ocorrências do organismo humano. Conclui que “a inferência de que nosso papel pode ser o de macacos de imitação, ao invés de o de mestres da natureza, não é segredo para os cientistas”. Na sequência do texto, o autor cita alguns cientistas e seus estudos sobre a natureza e o ser humano, alertando que estes estudiosos, para entenderem um destes dois campos, estudam os acontecimentos do outro âmbito, dadas as relações de similitudes entre ambos. A questão é como ser um imitador sem ser conivente com o grande mecanismo de manutenção de um sistema que impõe como pressuposto de vida a insatisfação do competidor ou do derrotado em um mundo que impele ao consumo. Neste sentido, Kaprow aponta para os ciclos da natureza comparando-os a práticas humanas correspondentes a rituais e brincadeiras intencionais, conscientes e não competitivas. Kaprow afirma que tais práticas possibilitam que nos reconectemos com os ciclos da natureza e geram formas de vida mais afinadas aos sentidos de realidade ou transcendentais (KAPROW: 1972, pp. 111-12)¹⁸.

Entendo que os deslocamentos na paisagem e as narrativas visuais deles decorrentes passam ao espectador parte da experimentação por mim vivenciada, ao espectador, invocando-o aos cenários estranhos e às paisagens naturais instauradas em crua e

¹⁸ Texto disponível no site <http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/kaprowthe-education-of-the-un-artist-pt-II.pdf>. Acessado em 11.9.2013

insaturada realidade. As situações por mim criadas passam a conter elementos formais que grifam o insaturado, o intervalar, o silêncio entre vírgulas, os sentidos que me interessam como pessoa e como protagonista dessas ações.

2.3 As viagens

*Viajar é muito útil, faz trabalhar a imaginação. Todo o resto não passa de decepções e cansaço. Nossa viagem é inteiramente imaginária. Eis sua força. Ela vai da vida à morte. Homens, animais, cidades e coisas, tudo é imaginado. É um romance, nada mais que uma história fictícia [...]. Basta fechar os olhos. É do outro lado da vida.
Louis-Ferdinand Céline*

Um dos pontos de partida do meu trabalho artístico tridimensional, em 2011, consistia no garimpo de peças mundanas encontradas nos lixos, ferragens, sucatas que armazeno ou em lojas de 1,99. Este momento fora do atelier passou a ser a primeira etapa para a construção das minhas peças, pois ali eu colocava-me em contato direto com os objetos e com restos de vida externos ao espaço “próprio” da produção artística. Posteriormente, eu trabalhava as peças no atelier, passando a vê-las com afetividade, impregnando-as por meio do meu trabalho, singularizando-as.

Nas propostas *Cochleas* e *A sementeira do oco*, executadas na paisagem, boa parte do trabalho foi feito fora do atelier. Sinto liberdade ao escolher meu lugar de trabalho e ando com minhas peças no carro, podendo, a qualquer momento, iniciar um laboratório, já que meu compromisso vem à tona quando o tempo facilita.

Meu corpo atua ora como coletor, ora como trabalhador, protagonizando as encenações e ações nos trabalhos citados. Sinto necessidade de experimentar física e mentalmente a colocação dos objetos escolhidos em lugares que gosto ou que pretendo experimentar.

A verdadeira *dilaceração* da crosta da terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o Fragmento 124 de Heráclito: ‘O mundo mais belos é como um monte de pedras lançado em confusão.’ As ferramentas da arte ficaram confinadas tempo demais ao ateliê. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe. Heizer chama os seus projetos de terra de ‘alternativa ao sistema absoluto da cidade’. (...) o artista moderno em seu ‘ateliê’, elaborando uma gramática abstrata dentro dos limites de seu ‘ofício’, só leva a uma outra armadilha. Quando as fissuras entre mente e matéria se multiplicam em uma infinidade de lacunas, o ateliê começa a

desabar, como na A queda do solar de Usher, de modo que a mente e matéria se confundem interminavelmente. Sair do confinamento do ateliê liberta o artista, em certa medida, das armadilhas do ofício e da sujeição da criatividade. Tal condição existe sem qualquer apelo à ‘natureza’. O sadismo é o produto final da natureza quando se baseia na ordem biomórfica da criação racional. O artista é aprisionado por essa ordem, caso se considere criativo, e isso leva à sua servidão, que é designada pelas leis infames da Cultura. Nossa cultura perdeu seu senso de morte, então pode matar tanto mental quanto fisicamente, pensando o tempo todo que está estabelecendo a ordem mais criativa possível” (SMITHSON: 1968, pp.184 e 190-191).

Observo que o nomadismo do corpo e a portabilidade dos objetos deixam-me dentro da obra, mesmo quando eu não estou fisicamente nela. Firmou-se um compromisso e uma presença indissociável. Estou em casa, estou nas minhas tarefas cotidianas, sempre acompanhada dos espaços visitados e dos objetos queridos, como uma mochileira.

Esta viajante transita em uma geografia imaginada e na minha própria geografia interior (ARTAUD: 1936)¹⁹. Nos planos geográficos materiais, solo arenoso e solo argiloso, coexistem as percepções mentais e físicas. Ambas, simultâneas, decorrem de uma história de vida real e de uma nova história, de experimentação artística, que está colada aos lugares que habito e vivo. Ocorrem duas formas de perceber os lugares, ora sobrepostas e confundidas, simultâneas, ora justapostas, uma anulando a outra. Assim, estou sempre entre as duas formas de perceber os locais pertencentes ao que considero meus locais de existir e experimentar. Meus mapas de tráfego mental e físico. A geografia pessoal, de certa forma, delimita locais imateriais formulados a partir de percepções e sensações imaginadas e experimentadas.

Ao conhecer a trajetória de Janaína Tschäpe deparei-me pela primeira vez com o artista-atelier. Este termo é usado por Daniela Bousso, em um texto a respeito da exposição da artista referida:

após voltar ao Brasil e residindo em Salvador, começou a desenvolver trabalhos sobre o tema do corpo, sua fusão e desintegração. A incorporação de materiais orgânicos — como tripas e gordura — mudavam o caráter do seu trabalho, conferindo-lhe maior organicidade, mas o clima úmido de Salvador transformou tudo em mofo. Janaina perdeu os trabalhos e decidiu não ter mais ateliê, nem materiais, e começou a trabalhar com o meio fotográfico. Ela possuía duas malas: uma continha esculturas em látex — que, por serem infláveis, podiam ser transportadas com facilidade — e a outra, objetos pessoais. Assim, Janaina trocou a casa e o ateliê por passagens. Agora, a artista era o estúdio. Apropriando-se da fotografia como meio, Janaina transmutou seu trabalho em performance, sua

¹⁹ “Assim como o mundo tem uma geografia, também o homem interior tem sua geografia e esta é uma coisa material”. Frase de Antonin Artaud, extraída da palestra *Surrealismo e Revolução* (pronunciada no México, 1936), in *Escritos de um louco*, disponível em <http://unigalera1.geo.do/antonin.pdf>. Acessado em 10.11.2013.

cabeça em ateliê e ela mesma em seu material, convertendo-se em personagem. (BOUSSO: 2006).

O lúdico deste trânsito entre locações, deste desprendimento de ir de um lugar para outro, de sair do atelier, concha segura de produção, revela ainda mais a minha intencionalidade de acentuar minha presença nas imagens.

Foi importante deixar a zona de conforto, meu atelier, para navegar em águas desconhecidas, onde não há estabilidade ou previsibilidade. A caminho de uma ou outra locação, ansiava aportar para averiguar o formato dos solos, que nunca permanecem iguais. A paisagem da praia está sempre sendo alterada pelas marés e pela erosão do vento e da chuva, e a olaria está sempre sendo violada pelas retroescavadeiras que extraem sua argila. Dentro das locações de solo mutável, sempre ao ar-livre, mostra-se imprescindível verificar o comportamento dos objetos onde eu me despojo. É preciso ter jogo de cintura com possíveis imprevistos. É preciso planejamento, mas também impulso. A incerteza converteu-me em ser desprendido, entregue aos solos, definidos como a minha geografia pessoal, dentro e fora do trabalho artístico.

2.4 O barco: um encontro inusitado

Ao aportar na primeira locação, a praia, encontrei na areia um barco em pedaços. A primeira parte deste barco, que vi enterrada, parecia apenas o vértice de uma caixa de compensado azul esverdeado, com um pequeno arco de corda. Tentei puxar este objeto, mas estava preso na areia socada. Após cavar ao redor da peça, descobri que havia um fundo e que era parte de um barco de cerca de 70 cm de altura por 200 cm de comprimento, enterrado até a metade de sua altura. Seria impossível navegar com ele no mar revolto. Aquele barco provavelmente fora lançado ao oceano contendo anseios, esperanças e desejos corporificados em oferendas. Após ter cumprido seu destino de mensageiro, foi cuspidos pelo mar.



O Barco (díptico), 2013.

Fotografia digital impressa em papel fotográfico de barco esfacelado encontrado na praia de Remanso/RS, parcialmente enterrado.

60 x 84 cm

O barquinho oferecido pela paisagem levou-me até *Abrolhos*, que se situava em um dos meus pagos imaginários. Este objeto permeou as entrelinhas da história vivida pelo meu corpo, complementando as noções de nomadismo, deslocamentos e impermanência, experimentadas nas viagens e narradas pela fotografia. Dilacerado, seria um reflexo do meu

corpo, rompido e reconstituído como protagonista integrante daquela praia? Então o barco esfacelou-se, porque eu já não precisava mais dele. Parti para a ação. Eu era de uma cor e a paisagem era de outra. E juntas, perfizemos um terceiro corpo, de tonalidade intermediária. Como na fala solta de um dos personagens do filme *Socialisme* (2001, GODARD) *O um está no outro, o outro está no um: são três pessoas.*

2.5 A praia como locação

Entre mar e terra, entre céu e mar, entre terra e céu. O oco da concha e o eco do mar atravessam o corpo que os experimenta. O vazio é o avesso da concha. O avesso do oco é o que a este circunda. Do oco, entre uma perna e a outra, vazam passos vagos, tecendo intervalos intermináveis na reta matemática do litoral sul.

A praia escolhida, como na maioria das praias do litoral deste estado, trata-se de uma superfície que segue uma reta contínua, de fim e início inalcançáveis aos olhos. O mar e o ar são revoltos e instáveis. Venta forte. A areia é fina e seca nas dunas e lodosa na orla do mar. Este balneário possui muitas dunas claras que tomam a rua em alguns trechos.

O areal conhecido parece sempre esperar-me com uma nova ondulação de dunas. Não há nitidez na divisão água e terra. Andanças exaustivas em linhas indefinidas entre o mar e a areia impregnam meu corpo naquela praia, o qual parece dissolver-se na paisagem. Cansada, deito sobre a areia, minha cama úmida e morna. Tenho o sol sobre meu corpo deitado em sal. O vapor que emerge do chão e do meu corpo impede que o vento me encontre. Durante um tempo que não se define, em minha horizontalidade, derreto-me em camada de areia e sal. Sobre esta superfície, sou vapor. Ao topo: olhos infinitos de céu azul. Eu sou paisagem. Eu sou litoral. Vivo na zona limítrofe entre terra e água marinha.

Aquela areia é solo fofo. Nela peso meus pés-descalços. Nada de rochas, nada de pedras. Apenas areia. Ela entra em todas as frestas, rugas, gruda em todas as superfícies. É incômoda. Sem ser bem-vinda, sem preencher, ela escorre e escapa, deixando um fino revestimento feito pele. Integra-se ao corpo, colando-se a ele e à máquina fotográfica. Quando, finalmente é ignorada, consegue aderir-se. A pele torna-se solo arenoso. Pele de areia.

Nas areias móveis, não há sinais antrópicos. Vejo apenas o solo insólito e estéril: areia e céu. Entre os dois, meu corpo protagoniza. A vastidão possibilita que meu corpo se estenda até onde os olhos alcançam e as pernas levam. Em tudo há uma mobilidade.

Do corpo, da areia, do mar, das nuvens, do cotidiano para a natureza. Tudo isto me impulsionava para outra paisagem. Não havia repulsão, tampouco estagnação.

A praia desabitada interferiu no enredo imaginado fortalecendo-o e conduzindo-o, como se eu soubesse o que estava por acontecer. A praia ofereceu-me um barco para que eu me transportasse dali para diante, assim como as cordas para que eu pudesse esculpir minha narrativa. Transito nas dunas e encontro a ossada de um cachorro. Ciclo de vida explícito na morte.

Quando realizei a *inspeção* na praia - primeira visita para testar os pratos na paisagem - utilizei cerca de 200 pratos [apêndice]. Modelei ilhas de pratos em planos de areia homogênea. Cravava os objetos, visitava o nicho e transportava-os para outro plano, desenhando novas formas tão impermanentes quanto são as dunas existentes no local. Meu corpo se deslocava procurando encontrar novos espaços de composição. Neste instante de viagem, cada grão de areia pôde ser observado e considerado.

Algum tempo depois, realizei a empreitada definitiva. Parti com meus 411 pratos - poucos, por sinal. Viajei de Porto Alegre para a praia, sabendo que iria trabalhar pesado, subindo e descendo as dunas, transportando caixas cheias para criar minha *plantação* de zonas de vazio. No percurso recordei-me das sensações que costumo experimentar naquela praia vazia, onde o olhar e os ouvidos descansam dos estímulos excessivos dos centros urbanos.

Estava investida de sensações pois meu íntimo era conhecedor do local. O litoral baiano não me é estranho. Envolvida no *plantio* dos pratos eu pensei em formar três planos distintos de pares, em um círculo de centro vazio, como na geografia insular de Abrolhos, na Bahia. Sobrepus ao cenário arenoso à estranha instalação. Um cultivo de vazios. Entre pratos-parênteses: atmosfera - a mesma que ocupava meus pulmões, o entorno e toda porosidade existente no mundo.

Confundo-me entre a realidade e a encenação, entre eu e o que protagonizo. O que tenho e o que pretendo parecem não se distinguir mais. Alimento-me da relação utensílio-concha. Componho nichos de pratos dentro de um vale de dunas.



Ilhas de Abrolhos, 2013
Fotografia digital impressa em papel fotográfico
30 x 42 cm

Entro no vale, caminho entre os pratos, carrego-os como manchas móveis, brinco com eles. Eles me seguem e abrem-se para o nada. Mudam completamente de destinação primeira. Assemelham-se a corais de abrolhos. *Ilhas de Abrolhos* é a imagem na qual busco expor a minha chegada ao local, deixando para trás a pequena embarcação azul. Após o esforço e a construção do cenário, repouso meu corpo na geografia insólita e insular de *Abrolhos*.



Corpo-paisagem. 2013.
Fotografia digital em papel fotográfico,
30 x 42 cm

O cenário imaginado estava construído e eu fazia parte dele. Cada prato caía

na velocidade da vontade do vento, cada grão de areia movia-se influenciado pelo calor do sol e cada célula de minha pele morria no tempo certo do transitório.

As peças adquiriam uma ressignificação intensa, afetiva, e encarnavam meu corpo e o habitat de uma só vez, na medida em que eram usadas manualmente como cascas, como invólucros de um ambiente caro, na propriedade de minhas extensões corporais.

Fez-se um lugar de isolamento, na quietude daquela praia, no vão das dunas, e as manchas insulares de pratos, como populações de mariscos, silenciavam em seu interior o vazio do entorno. Entre as cascas, vaguei. Entre elas, vazio estava.



Entre as mãos: vazio, 2013.
Foto digital impressa em papel fotográfico.
42 x 60 cm

O estranhamento da paisagem com a instalação de pratos abre uma fenda por onde ecoa o silêncio. A fenda entre os pratos, a fenda no cotidiano, a passagem por onde os objetos verteram para a paisagem. Não há retorno. É experiência que preenche e desenrola-se continuamente.



Trilha de Abrolhos, 2013.
Fotografia digital em papel fotográfico
30 x 42 cm

2.6 A Olaria como locação

Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.

Clarice Lispector

Até então, meus trabalhos na paisagem haviam sido realizados na praia que tanto aprecio. Na olaria, tive de impregnar-me de um solo desconhecido, sob outro céu. Senti um estranhamento muito intenso diante daquela terra. A paisagem colorida é um buraco na vegetação. Um solo escarpado. Um subsolo.

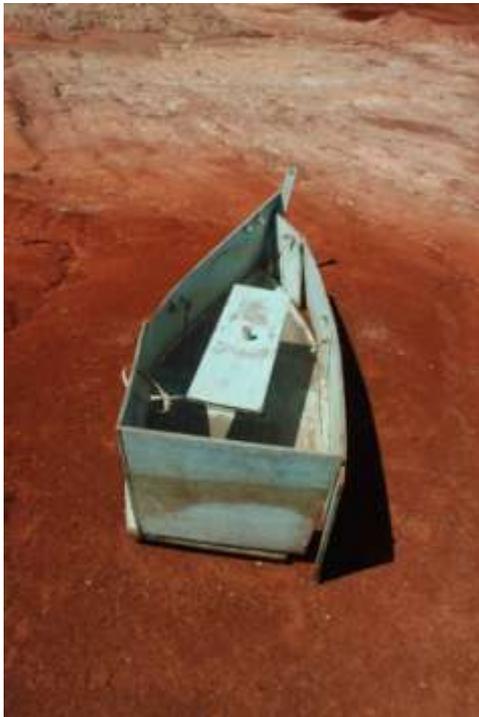
Na *inspeção* surpreendi-me com uma vasta superfície intercalada de planos, de pequenos morros e de paredes de barro. Havia grandes zonas de cores. A localidade é muito distinta da praia. Marcada por uma rudeza e calor repelentes [apêndice].

Zumbidos e sol escaldante. Sobre meu corpo sentia ventar as asinhas dos insetos de verão. Foram muitos voos rasantes sobre meus ouvidos. Pássaros diurnos piavam chamando a hora do dia.

Senti-me uma intrusa em um ambiente estéril e antrópico. Nele, o movimento das “dunas” ocorre pela força do ser humano e por subtração. A escavadeira movimenta e retira da natureza a matéria dos pratos. E os pratos podem repor à terra humanizada.

Meu corpo parecia mole e úmido demais para o local. Mesmo onde havia poças de barro, ao pisá-las, sentia o fundo compacto. A paisagem é determinada pela ação das escavadeiras e pela erosão da água da chuva. A chuva deixa sulcos profundos nos morros e planícies fugindo da argila, a qual, sedenta e agreste, absorve tanta água quanto consegue fugar antes da evasão.

O barco em facetas caiu de minhas pernas. Segui o caminho ondulado por montes de barro seco. Ao longe, ouvi uma música – Ave Maria (Schubert) - tocada em órgão. Mais estranhamento, porque ainda que existente uma música ao fundo, ela não era de estilo trivial.



Ancoragem, 2013.
Fotografia digital de barco achado na praia montado precariamente na entrada da olaria em que foi realizada a segunda instalação de *Abrolhos, o corpo e a paisagem no cultivo do vazio*.
84 x 60 cm



O corpo despojado, 2013.
Fotografia digital de barco achado na praia montado precariamente na entrada da olaria em que foi realizada a segunda instalação de *Abrolhos, o corpo e a paisagem no cultivo do vazio*.
84 x 60 cm

Milhões de pedrinhas de barro castigavam a sola dos meus pés. Previ brotarem conchas daqueles sulcos. A argila, inodora e estéril, formava um solo seco e impermeável. Rachaduras na superfície decorrentes da disputa travada entre o subsolo e o sol davam passagem à água. Por este quadro, detectei certa morbidade nos colorismos advindos da escavação. Percebi um sofrimento infligido ao solo desvelado. As cores são decorrentes do enterro de muitos anos.



Passos, 2013.
Quatro fotografias digitais
21 x 30 cm, cada.

Pensei em acrescentar os pratos a um lago seco de argila cinza-azulada, visto na *inspeção*, porém, surpreendi-me no dia em que realizei a instalação, pois a argila azul estava mais escura e amarronzada. Compreendi que naquele local, nem mesmo as cores permanecem estáveis.

Os pratos brigavam por uma vaga nas fendas: covas. A empreitada tornou-se um ritual de enterro. Com uma pá, casei o barro seco formando uma espécie de sambaqui. Lápides, hóstias, refletiam a luz que torrava o solo. Abençoavam o ar seco, tesas sobre uma áspera e pedregosa duna. Os pratos miravam com suas faces côncavas para o céu. Olhavam para mim, entre si e para o nada contido em suas concavidades.



Sepulcro barroso (díptico). 2013
Fotos digital impressa papel fotográfico
42 x 60 cm, cada



Hóstias, 2013. Foto digital em papel fotográfico, 30 x 21 cm, cada



Esqueleto, 2013.
Foto digital em papel fotográfico
30 x 21 cm, cada

Meu corpo parecia querer escorrer pelos sulcos da terra para juntar-se à água da chuva que ali passara. Eu era a única umidade sobre as rachaduras no barro e sofria com a terra violada, desprovida de sua pele. Eu era só uma lágrima a escorrer pelo sulco.



Sulco (tríptico), 2013.
Fotografia digital em papel fotográfico, 84 x 60 cm

Em uma parede de barro vermelho, os pratos transparentes coloriam a terra. A relação do material das peças com o solo no qual estavam cravadas gritava.

Os pratos emergiam da superfície na qual foram fixados - matéria prima estéril da qual muitos são constituídos. Apareciam como fungos que se proliferam pela superfície, num princípio de rompimento da dicotomia entre o artificial e o natural.

Encontro a imersão e o estranhamento do viajante contemplativo na descrição de Robert Smithson, no texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. O artista exalta como monumento uma trivial caixa de areia. Ela nada tem de monumental, senão na visão do artista, que a qualifica, pelo texto e pela foto, como uma maquete de deserto:

O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, O deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade. Essa caixa de areia de algum modo se dobrava como cova aberta – uma cova dentro da qual as crianças brincam alegremente. ...*todo senso de realidade se foi. Em seu lugar surgiram ilusões profundamente instaladas, ausência de reação da pupila à luz, ausência de reação do joelho – sintomas da progressiva meningite cerebral: o esvaziamento do cérebro.* Luis Sullivan (SMITHSON, 1967)



Robert Smithson, foto extraída do texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, 1967

Experimentei, na olaria, angústia para absorver o espaço existente e o cenário construído com os pratos e minha presença. Meu corpo ora parecia querer evaporar-

se, ora parecia precisar escorrer para fora do terreno árido, como a água que ali estivera em algum momento chuvoso, e que fugira cavando sulcos em direção à vegetação do entorno.

Se a ossada do cachorro da praia estivesse na olaria, não haveria de ser símbolo de ciclo de vida, mas tão somente do momento morte, do fim e da decomposição. Escalei os montes de argila com minhas mãos e meus pés pulsantes e ansiosos de sobrevivência. Embora o horizonte se distanciasse, meu olho prendia-se a poucos metros de meus pés, e o cansaço imperava em poucos passos, vagarosos e previdentes. A sola dos meus pés já se anesthesiara. Assim como havia ocorrido na praia, encontrei ali um novo corpo no qual a presença física e mental modelava-se segundo princípios diversos daqueles comuns à vida cotidiana. Eu fiz-me presente no habitat em um ascético e premeditado enredo. Percebi o vazio sepulcral naquele espaço de exumação de camadas de memória do solo. Eu viva, ali. Eu, a única umidade. Meu lugar era no sulco da terra, escorrendo. Os pratos também eram corpos de um cotidiano, desvirtuados da rotina, libertos da sua funcionalidade e ocupando outras funções. O acontecimento foi da ordem do assombro, inverso à aparente repetição da vida cotidiana.

2.7 Indícios e resquícios

É importante, nesta trama propiciada pelo trabalho, organizar os indícios. As fotos denotam pontos de incongruências entre a realidade e a narrativa criada. Também devem ser expostos os resquícios, assim definidos os elementos fotografados que testemunharam a existência do enredo proposto e da real passagem pelos locais registrados. Vejo que as fotos desta série abordam valores e conceitos da fotografia, com que me deparo ao criar uma narrativa sobre e para passar ao espectador a experimentação vivenciada.

2.7.1 *O tripé, a escavadeira, a bota, a ossada, os pratos e mexilhões e a corda*

Nas *inspeções*, preocupei-me com a apropriação de situações locais, que poderiam denunciar a inverdade da narrativa ou comprová-la. Alguns registros fotográficos visam cumprir este papel paradoxal, de por em dúvida ou de provar os acontecimentos.

A veracidade do que alego parece ser posta em dúvida na foto *O tripé*. Neste caso, a obra deixa de ser uma aventura de viagem para aludir ao interesse no discurso sobre a fotografia.



O tripé, 2013.
Fotografia digital P&B em papel fotográfico.
42 x 30 cm

As fotografias analógicas nominadas *A escavadeira*, *A bota*, *A ossada* e *Os mexilhões* foram ampliadas e reveladas a pinceladas. Obtive uma imagem marcada pelo pincel e com manchas decorrentes da variação do tempo de revelação de cada pincelada. As bordas indefinidas equiparam-se à moldura que circunda a imagem que tentamos ver através de um vidro embaçado. Assim, o ato de revelar transpôs-se da técnica química para abordar a ideia do indício de verdade ou da ilusão desvelada no texto fotográfico que registra os acontecimentos de *Abrolhos* (...).

Em *A escavadeira* pretendo apontar para a impossibilidade do vazio que, na verdade, não subsiste nem mesmo nos espaços escolhidos, uma vez que é iminente sejam eles preenchidos. Além disso, a imagem parece quebrar o lirismo do local, delatando sua deformidade talhada pela ação humana, que gera no espaço um buraco para extrair o material necessário à criação de múltiplos objetos cerâmicos. Objetos que ocuparão o mundo e, talvez os espaços vazios.



A escavadeira, 2013. Ampliação com 21 x 30

A bota oscila entre o real e o vertiginoso, sendo clichê que habita o imaginário ligado à praia deserta. Uma paródia à pescaria mal sucedida. O objeto efetivamente foi encontrado na praia, como se deu com o barco. Apropriei-me da bota por meio do registro fotográfico.



A bota, 2013.
Negativo digitalizado

A foto *A ossada* apresenta a imagem do esqueleto de um cachorro que se encontrava espalhado pela areia e que foi organizado para registro. Posso associar este esqueleto com os fragmentos do barco e com meu próprio corpo fragmentado e reconstituído

no processo narrativo. Posso relacionar esta ossada a uma dinâmica imprevisível dos ciclos de vida e morte, associando-a aos esqueletos dos mexilhões, que são descartados ao longo do crescimento do molusco. *A ossada* é testemunha do que eu vivi. Os ossos fotografados concatenam-se ao solo multicolorido da olaria, cemitério inorgânico. A ossada é um descarte do cachorro que agora cresce para todas as direções, passando a integrar o vazio.



A ossada, 2013.
Fotografia analógica P&B impressa com revelador pincelado
30 x 42 cm.

Em *Pratos e mexilhões*, sobrepos os filmes P&B para obter no ampliador a simultaneidade das imagens dos pratos dispostos como cascas do molusco na praia e uma pequena amostra natural dos resquícios do animal que encontrei na *inspeção*. Brinquei com a técnica, sobrepondo o real ao figurativo.



Pratos e mexilhões, 2013.

Fotografia analógica P&B impressa com revelador pincelado
30 x 42 cm.

A corda é matéria, é escultura, e surge no imaginário. É âncora para pausar toda a experiência. Resquício de uma viagem.



Foto da corda encontrada na praia em setembro de 2013.

Como desfecho, é utilizada uma corda achada na praia em conjunto com alguns dos pratos das instalações. Os objetos são tramados para poderem ser alinhavados à corda, barbantes verdes e crus. Os pratos enredados serão amarrados na corda, formando um corpo-resquício de *Abrolhos* - arquipélago real e encenado. De registrar ainda que esta corda esfarrapada talvez tenha perdido sua alma (toda corda tem um feixe dentro de si que se chama alma). O objeto escultórico, neste caso, pode ser visto como a síntese de alguns conceitos e aspectos do enredo que se insinua no texto fotográfico. *A corda* traz em seu bojo peças

impregnadas de afetação. O objeto escultórico é compreendido como o elo material entre o corpo, a natureza e a cultura, que se entrelaçam na instalação e no registro. Será um corpo residual, decorrente da coleta da experiência no local, fruto do cultivo do vazio. Estará presente nas experimentações, vivenciou a narrativa e desta emerge modificada, como o meu próprio corpo físico e mental.

Este objeto segue a mesma técnica e assemelha-se ao fecho da narrativa em *A Semeadura do oco*. Para esta série, construí o *Colar de contas*, feito com as 31 esferas cerâmicas que, junto ao meu corpo, protagonizam as fotografias da série.



Colar de contas, 2013.

Colar de 1,5 m de diâmetro em trama de cordão com as 31 esferas cerâmicas que protagonizam os registros da série *A semeadura do oco*.

2.7.2 Retorno

Talvez a obra inacabada deseje estender-se. Os pratos serão posteriormente doados a pessoas carentes. Serão servidos cheios de comida. Quando estiverem vazios serão memória de afeto. Ocuparão o cotidiano de outras vidas. Continuarão a circular, sem adensar mais matéria ao mundo. E um dia eles também terão fim. A quebra fará com que retornem ao solo, de onde vieram. Serei eu a doá-los? Serei eu a pessoa cidadã? Não importa, porque vejo neste ciclo, neste ato afetivo de circulação da matéria, uma imitação da natureza no cotidiano, e serão outros os beneficiados. Eu os conheço e já interagi com eles, eles conhecem de mim o tanto quanto é necessário para que a narrativa possa seguir.



Registro da festa do dia das crianças na vila Tronco, em Gravataí/RS, organizada pelo grupo G-MÃO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*De omni re scibili et quibusdam aliis*²⁰

Entre mar e terra, entre céu e mar, entre terra e céu. O oco da concha e o eco do mar atravessam o corpo que os experimenta. O vazio é o avesso da concha. O avesso do oco é o que a este circunda. Do oco, entre uma perna e a outra, vazam passos vagos, tecendo intervalos intermináveis na reta matemática do litoral sul. O corpo escorre pelos sulcos da terra, irremediavelmente preso ao ciclo da água. Pratos cheios de nada, livres, zoneando o alimento: vazio. Pratos conchas, pratos esqueletos, pratos mãos, que tapam os ouvidos, para calar. Areia, barro, corpo e água, feitos de vazios, perfazem os vazios. Todas as coisas estão neste *entre*. Também, outras coisas, além de todas, foram inseridas neste entre.

Não há desfecho, mas contexto. Penso que para o artista, o doméstico torna-se estético e o objeto-problema, ao invés de gerar conclusão, abre uma fenda para brotar a criação.

Há maior vazio do que o vazio do prato ou da colher? A ausência do que somos: o que comemos? Alimentamo-nos da terra, do solo filtrado pelos vegetais e animais que são servidos em pratos. O buraco do corpo é o buraco do prato. O corpo contém a fome. O prato pode conter o fim dela. E o problema de falar deste vazio por meio do objeto? O objeto, pela sua corporificação, parece acenar para o oposto da ausência. Assim, seria possível usar o oco do objeto, a sua concavidade, o seu não-conteúdo? Este paradoxo obstaculizou a minha criação, em um dado instante. Ao mesmo tempo, estava ali a solução. Era só uma questão de ver melhor. Um problema, broto da obra – abrolhos nos quais eu tropeçava com as minhas pernas, meus pensamentos, nos fonemas truncados como o barulho das cerâmicas chocando-se umas com as outras. Não havia no ermo desinteressante da praia fria e desabitada, imagens que a publicidade alienante insiste passar, euforicamente, diante de nossos corpos cansados. Os sulcos, rugas, pedras e cores do barro agreste gritavam ao vazio dos pratos sem concorrência visual.

²⁰ A expressão em latim significa *de todas as coisas conhecíveis*, e, em ironia ao título da 11.a tese das novecentas que o filósofo João Pico della Mirandola defendeu em Roma, em 1486 (*Ad omnis scibilis investigationem et intellectionem* - para a investigação e a compreensão de tudo o que pode ser sabido), é acrescida de *e algo mais*. Zombeteiramente, pretende dizer que não vai só além do que pode ser sabido, mas além de tudo, e hodiernamente, é usada a propósito de pessoas que pretendem tratar de um assunto exaustivamente, amontoando material sem descartar o que for impertinente, ou, mais genericamente, a propósito de tagarelas e sabichões. Em <http://deomnirescibilietaiis.blogspot.com.br/>, acessado em 05.11.13.

Insular, circular, espaço de conchário protetor, alimentando o esvaziamento de todo pensar. Brota em mim o silêncio, um brotar ativo, um fazer brotar em outros. Uma barricada de objetos da alimentação objetiva, agora vazios, opõe-se à saturação do cotidiano.

Permaneço refletindo a respeito da relação entre o *site-specific* e a fotoperformance. Penso nas relações que surgem entre ambos, e que podem ser hábeis a narrar vivências e atuações do corpo na paisagem. Experimento o alcance do texto fotográfico como narrativa. Penso na fabulação de enredos inventados a partir de experiências reais e reflexões sobre pormenores do cotidiano. Noto que é importante valorizar o contexto do comum, ditado ou por uma palavra, ou por um objeto, ou por um e outro, para, após, conduzi-lo ao absurdo, tramando relações de deslocamentos que extraiam a casca que cobre o mundo e que não nos deixa observá-lo por dentro. Pretendo fotografar ou filmar encenações com pessoas diferentes de mim, a interagirem com objetos do cotidiano em outras paisagens. O tema do vazio como espaço intervalar acompanha-me, pois persiste sua necessária presença, tão rara, no dia a dia da cidade, merecendo contínua atenção no âmbito do confronto entre natureza e cultura. Sinto-me instigada a aprofundar a pesquisa a respeito da direção e atuação na fotoperformance, bem como da técnica fotográfica. Entendo que a fotografia, não só por meio de seu conteúdo (imagem ou registro), mas também, pela própria técnica utilizada, pode revelar fatos a respeito da estagnação ou movimento, de fragilidade ou permanência, de indício ou resíduo. A respeito da fotoperformance, surgem indagações que merecem maior atenção, principalmente no aspecto do status do artista performer, o que entendo possa ser melhor compreendido com novas experimentações e leituras complementares.

Nas fotografias que dirijo e protagonizo a encenação, vejo-me buscando dar enfoque às relações entre corpo, objeto e paisagem, à luz das preocupações que me tiram a paz ou inquietam meu físico. É o fazer artístico fora do atelier. Diferencio-me, nestas ocasiões, de como sou no cotidiano, inclusive daquela que represento dentro do atelier. Nas paisagens, meu corpo é livre e entra em um contato sincero com o solo. Faço trabalhos braçais interagindo vigorosamente com o ambiente e com os objetos que levo para o local. Reconfiguro a localidade, e por determinado instante, danço uma música surda sobre ele. Visto roupa neutra, peça única e preta, que funciona com o um elemento de manutenção do corpo com um pé na natureza e o outro na cultura. A vestimenta, no caso, não impede o contato íntimo do corpo com a paisagem, ao mesmo tempo em que não o deixa fugir do cotidiano. Vejo-me nas fotos como em um espelho no qual apareço de costas. Surpreendo-me

com meu rosto, ora reconhecendo-o, julgando ser meu, ora estranhando-o, como se fosse a visão de outrem, talvez de mim mesma em um sonho.

Noções relacionadas ao conceito de *site-specific* são apontadas pela problematização do trabalho fora do atelier, as práticas artísticas diretamente na paisagem em que o corpo faz-se marcadamente presente, e a reconfiguração dos espaços mediante a inserção de objetos triviais. Saltam questões sobre o trabalho do corpo artisticamente atuante fora do atelier. Emergem assuntos que direcionam a escolha dos sítios e dos objetos: corpo, espaço intervalar, natureza e cultura. Após investigar os deslocamentos na olaria - sítio surpreendente em formas, cores e produção de sensações - provei da condição de ser artista-atelier. Tornei-me corpo nômade, fazendo parte da obra em diversos posicionamentos. Não há retorno. É um aprendizado de liberdade de criar com todas as células, o qual permanece retido em cada uma delas.

Penso sobre o artista presente na fotografia-registro, incorporado ao ambiente natural e também como diretor de sua cena, confiante que cada foto constituirá fragmento de um texto fotográfico hábil à instigar a imaginação sobre um narrativa a respeito dos acontecimentos em um cenário que já não mais subsiste. As várias camadas deste trabalho consistem em um método híbrido de revelar ao espectador um enredo verossímil, levando-o a visitar o meu processo artístico desde o registro fotográfico até a experiência estética da obra corporificada. Reviravoltas na minha paisagem interna sugerem que a imersão neste trabalho simbolizou o fim de uma etapa de aprendizado e o começo de um novo nível de investigações. Algumas questões importantes restaram definidas, como o fato de que as noções exploradas que alimentam meus experimentos são da ordem da natureza e da cultura. Uma nova configuração na minha bagagem organiza os indícios e resquícios do meu processo de criação abrindo espaço para ideias e para o aprofundamento das pesquisas que já estão sendo desenvolvidas.

REFERÊNCIAS

Livros

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentando os Incorporais: Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen, 1984.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Amor. In Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 2001.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

Dissertações e teses

- LABRA, Daniela Hochmann. *O artista-personagem*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- CORRÊA, Ana Paula Krause. *Auto-experiência: a prática artística como imagem, projeção e intuição de si*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- ROSA, Vitor da. *Segunda Escrita: a profanação do objeto em Joan Brossa*. Dissertação de mestrado em Literatura apresentada no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

Artigos e ensaios

- BOUSSO, Daniela. *A inflexão da realidade nos corpos de Janaina Tschäpe*. Texto da exposição individual da artista ocorrida no Paço das Artes de São Paulo, em 2006. Acessível em http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/janaina_tschape.aspx.
- GIANNOTTI, Marco. *A imagem escrita*. ARS (São Paulo) vol.1 n.1 São Paulo 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100009&script=sci_arttext. Acesso em 03.7.2013.
- FERVENZA, Hélio. *Registros sobre deslocamentos nos registros de arte*. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Organizador Luiz Cláudio da Costa, 2009.

KAMINSKI, Ana Luisa. *Ressonâncias entre psicanálise e arte: Intervalos, desmontagens e rearticulações*. In *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicações*. Blumenau: v.4, n. 2, p. 152-170, mai-ago 2010.

Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2525>. Acesso em 03.7.2013.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*.

Disponível em http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturanocampoampliado.pdf. Acesso em 03.7.2013.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, Vol. Outubro 80. Primavera: 1997, pp. 85-110.

Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdf>.

Acesso em 20.10.2013.

LEAL, Flávio. *Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector*. *Espéculo. Revista de estudios literários*, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Disponível em <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/silencio.html>. Acessado em 05.12.2013.

REYES, David De los. *El centenario del arte* (entrevista com *Gillo Dorfles*). In *Revista de Arte y Estética Contemporânea*. Mérida, jul-dez de 2009.

Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33180/1/articulo6.pdf>. Acesso em 03.7.2013.

SMITHSON, Rorbert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. 1968. In *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. 1967. Disponível em http://www.academia.edu/4145353/Um_passeio_pelos_monumentos_de_Passaic_New_Jersey_Robert_Smithson. Acessado em 30.11.2013.

Catálogos

Juan Brossa, desde Barcelona ao Novo Mundo. In *Catálogo de Exposição – Fundação Juan Brossa e Institut Ramon Llull – Barcelona*, 2005. Tradução: Natascha Paiva.

Mulheres artistas nos séculos XX e XXI. Tachen, 2005. Editado por Uta Grosenick.

Sites

<http://www.joanbrossa.org/>, acessado em 10.7.2013.

<http://www.janainatschape.net/>, acessado em 10.7.2013.

<http://www.zeger.org/>, acessado em 11.8.2013

<http://www.wssohwte.net/zeger/tekst.htm>, acessado em 11.8.2013

<http://www.runeguneriussen.no/>, acessado em 31.10.2013

<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/more-than-just-magic-interview>, acessado em 31.10.2013.

<http://editoracircuito.com.br/website/?p=430>, acessado em 10.11.2013.

<http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/kaprowthe-education-of-the-un-artist-pt-II.pdf>, acessado em 11.9.2013

<http://deomnirescibilietaiis.blogspot.com.br/>, acessado em 05.11.13.

<http://unigalera1.geo.do/antonin.pdf>, acessado em 10.11.2013.

APÊNDICE I

Sobre Dione Veiga Vieira e sobre sua intervenção *Da emoção das coisas*, realizada na sala de formas do Instituto de Artes Visuais da UFRGS

por Milene Tafra da Fontoura^[i]

O que sustenta a leveza é o peso.

Dione Veiga Vieira

No dia 13 de maio de 2013, ocorreu, na sala Fernando Corona do Instituto de Artes da UFRGS (IAR), a aula espaço-de-montagem sobre a intervenção *Da Emoção das Coisas*, realizada pela artista gaúcha convidada Dione Veiga Vieira, que participa, com este trabalho, do Projeto Perdidos no Espaço.

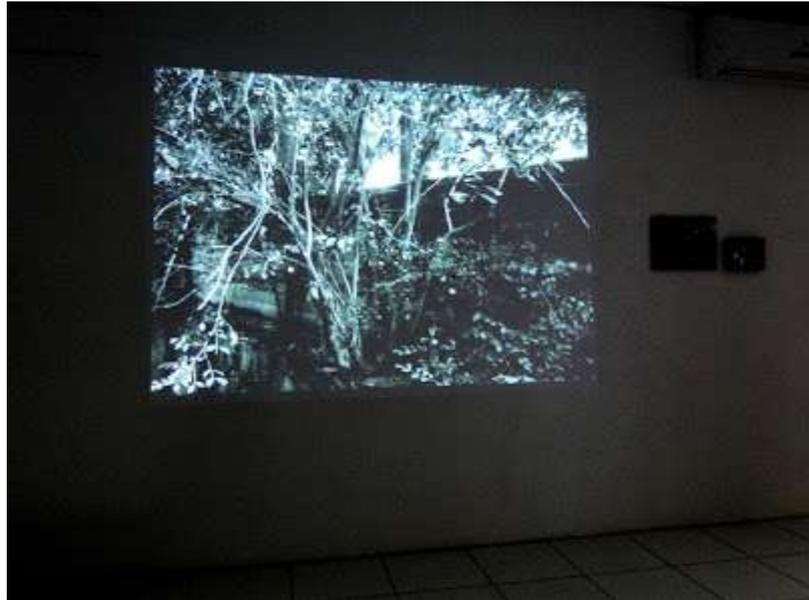
Esta é a sexta vez que Dione visita o Instituto de Artes da UFRGS como artista convidada. Em 1992, junto a outros artistas, ora professores da Instituição, como Hélio Ferverza e Elida Tessler, participou da exposição *Branco*, realizada na Pinacoteca do IAR, de curadoria de Maria Lúcia Cattani. No mesmo ano, em setembro, a convite da Professora Maria Amélia Bulhões Garcia, participou do *Encontro – Documenta Kassel - Alemanha*, evento público promovido pelo Curso de Pós-graduação/Mestrado em Artes Visuais, realizado na Faculdade. Em 2009, compartilhou sua experiência como curadora da exposição *O Tempo Contaminado*, ocorrida no Atelier Subterrânea, em um encontro com os curadores e artistas daquela exposição, realizado no IAR e aberto ao público^[1]. Em 2010, em duas ocasiões, ambas a convite da Professora Icléia Cattani, falou sobre seu trabalho aos alunos dos cursos de graduação e doutorado. E no primeiro semestre de 2012, também a convite da Professora Maria Ivone dos Santos, esteve na Sala de Formas, para uma conversa com os alunos da disciplina *Atelier de Escultura II*, a qual culminou com uma entrevista por mim realizada.

A artista mediu pessoalmente a exposição *Da emoção das coisas*. Recebeu pessoalmente visitantes no local da obra, como os Professores Paola Zordan e Alfredo Nicolaiewsky. Além disso, generosamente, na aula espaço-de-montagem, apresentou a alunos do IAR, Professores Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza, e demais espectadores presentes na referida ocasião, como Fábio Del Re, Natália Garcia, Laura Cattani e Munir Klamt (do grupo Ío), e Carlos Stein, imagens em *powerpoint* de experimentos e trabalhos de sua trajetória que possuem um liame com a exposição *in situ* da sala de formas de seu jardim.

Dione compartilhou algumas de suas memórias, como um registro fotográfico, feito em 1984, por Karin Lambrecht, de uma das primeiras vezes em que se voltou para a natureza. Na foto, ela está acumulando pedras em um círculo no solo, manipulando a terra escura no centro, em um exercício de pintura executado no Museu do Trabalho.

Ela explicou que, ao ser convidada para realizar uma intervenção no Instituto de Artes, assim que viu o jardim da Sala de Formas, escolheu-o como espaço a ocupar. Disse que a Professora Maria Ivone dos Santos contou-lhe que o local, às vezes, é usado por alunos do Instituto como um refúgio para pensar, e que essa palavra, “refúgio”, engatilhou seu processo de criação, que se voltou para a exaltação de um esconderijo utilizado para refletir.

Dentro da sala Fernando Corona, na parede diante da escada, em um espaço de cerca de 2 x 2m, a artista projetou uma fotografia do jardim.



Ao lado direito desta projeção em escala natural, dispôs duas versões da imagem projetada, em tamanhos reduzidos. Interferiu em uma delas, sobrepondo-lhe idêntica foto em menor escala, além de inserir uma circunferência de papel pardo para sinalizar uma das árvores do jardim. Seguindo à direita, na parede subsequente, estão uma imagem fotográfica do jardim e um esfregão de algodão (bruxa) emoldurado, amassado contra o vidro, com aspecto e textura radicular ou de ramificação.



Finalizado o caminho indutivo, iniciado na projeção da fotografia do jardim, chega-se às janelas, de onde se visualiza o local fotografado.



De um dos galhos da árvore demarcada com o círculo bege em uma das citadas fotografias, pendula uma tarrafa branca. Ela está presa a um ramo por um gancho de ferro forjado. Em seu fundo, pesa uma esfera translúcida de vidro.

A rede, tensionada entre o alto do ramo no qual está pendurada e a esfera de vidro depositada em seu interior, percorre a verticalidade do local, coletando as folhas que caem da copa das árvores, enfatizando toda a profundidade do jardim e contendo a queda total do olhar.

Além disso, as texturas do objeto capturam e refletem parte da luz e as dimensões intimistas, bem como deixam vazar as cores úmidas do ambiente.

A artista contou que pensara em suspender horizontalmente a tarrafa aberta naquele jardim, como um amplo dispositivo coletor, tendo descartado tal ideia ao constatar a fragilidade do muro. Acabou por optar pela verticalidade do lugar, guardado na sua memória e impressões como um “abismo”. Foi assim que idealizou pendurar a tarrafa por um gancho de ferro em uma das árvores.

Nas palavras da própria artista: “O peso no fundo da rede dá a forma que se relaciona a toda a verticalidade local. Em meus trabalhos, o que sustenta a leveza é o peso, como, por exemplo, o peso da pedra e a leveza de um véu...”.



Referiu, também, que sua obra aborda as relações entre palavra, poesia e visualidade - provável influência da sua formação em Letras. Inclusive, contou já ter publicado um livro de poesias escritas e visuais.

Na conversa com a artista, foram realizadas interessantes observações pelo público presente. O Professor Hélio Ferverza destacou ser interessante notar que no trabalho de Dione há um elemento formal a atravessar os objetos e suas obras; há formas que, de alguma maneira, se repetem. Percebeu que, na trajetória artística mostrada na apresentação de *slides* em *powerpoint*, o corpo, embora atravesse os processos e trabalhos, deixa uma forma. Citou, como exemplo, o ar que, ao passar pelo passaguá do trabalho *No mar purpúreo*, deixa nele seu formato. Munir Klamt indagou sobre como a artista entende o Eros em sua obra. Comentou ver nos trabalhos de Dione uma interlocução entre o imagético, mitológico e títulos científicos. Dione, a respeito do questionamento, falou que o título de suas criações acontece após a realização completa do trabalho. Explicou que, por exemplo, na escolha do título *Da emoção das coisas*, refletiu sobre seu entendimento de que a emoção é intuição e uma forma de inteligência. Dentro do contexto do seu processo, entende que a intuição é sua maior guia, e lhe amparou desde a simpatia pelo jardim até a escolha dos materiais para nele intervir. Ela referiu que na sua trajetória, por significativo tempo, investiu na pintura matérica, tendo investigado sobre o comportamento de diversos materiais e se interessado pelos significados dos títulos dos processos alquímicos como transformações simbólicas. Alguns desdobramentos destas pesquisas são os títulos como o da exposição *A liquefação e a decantação*.

Ao revelar seus estudos sobre materiais pictóricos, chegando a abordar alguns simbolismos relacionados à alquimia, e afirmar seus interesses em questões relacionadas ao ciclo da vida e da morte, Dione acaba por evidenciar que a repetição de certos elementos em diversos trabalhos, como o ovo, ora alude a um sentido de origem, ora apresenta-se como ponto de transmutação.



A Decantação, 2008.

Prateleira de madeira, objeto de cerâmica e vaso de vidro.
38 x 25 x 27 cm. Imagem Fábio Del Re

Os aspectos da trajetória de Dione, acima relatados, e os questionamentos por ela expostos, corroboram com a pretensão da obra *Da emoção das coisas* em exaltar os elementos espaciais do jardim, intensificando a noção de existência destes. Para os espectadores, pode parecer que a obra artística ampliou o espaço constituído pelo interior da Sala de Formas e pelo jardim anexo, diluindo o limite entre o interno e o externo. Talvez, possa-se falar de uma ampliação espacial no plano sensível, impregnada do DNA da artista e na dimensão do seu imaginário, subsistindo harmonicamente no local.

[i]Milene Tafrá da Fontoura é graduanda em Artes Visuais na UFRGS.

Disponível em <http://textoscriticos2.blogspot.com.br/2013/07/sobre-dione-veiga-vieira-e-sobre-sua.html>. Acessado em 28.11.2013.

APÊNDICE II

Entrevista que realizei com a artista Dione Veiga Vieira em 2012:

MT - Dione, poderias dizer quais são tuas referências e afinidades artísticas brasileiras e internacionais?

DVV - Muitas são as referências e afinidades que construí ao longo desses muitos-anos de arte e vida. Algumas internacionais: Mario Merz, Jannis Kounellis, Rebeca Horn, Rosemarie Trockel, Eva Hesse, Pistoletto, Piero Manzoni, Kiki Smith, Ana Mendieta, Victor Grippo, Marcel Duchamp, Yves Klein, Anish Kapoor, Joseph Beuys, Tapiés, Anselm Kiefer, Louise Bourgeois, Rachel Whiteread, ... E entre as brasileiras: Ernesto Neto, Tunga, Nelson Felix, Ligia Clark, Helio Oiticica, Leonilson²¹, Maurício Bentes, Cildo Meireles, Antonio Dias...

MT - Poderias falar sobre o teu processo criativo – surgimento da ideia e execução desta?

DVV - O assunto do meu interesse surge durante a observação de algo, em algum momento cotidiano. Pode ser qualquer coisa mesmo: uma determinada paisagem, um objeto, uma textura, uma palavra, um diálogo... Coisas que se configuram como uma imagem interna – uma construção mental que fica entre o real e o imaginário, o banal e o poético. Essa nova imagem é o que pode detonar o início do processo criativo no qual passo a desdobrar outras várias associações com outras novas e velhas ideias. É como uma espécie de *insight* que se dá diante de algo especial, onde vislumbro instantaneamente, uma solução e uma problematização, ao mesmo tempo. Já a execução da ideia propriamente dita é um momento sobre o qual não tenho o total controle. Certamente, isso acontece porque gosto de experimentar diferentes meios e novas formas de construir um trabalho. Nunca penso em repetir algo que já fiz, e nem seguir um determinado estilo para sempre. Os resultados desse processo podem surpreender a mim mesma, e isso é sempre muito gratificante. Na execução, não temo as mudanças e os erros que possam ocorrer durante o processo e a apresentação final do trabalho. Criar é se movimentar dentro de um mundo de muitas possibilidades, e se sentir livre diante disso tudo. Acredito que o cerne da alma do artista será sempre o mesmo, ainda que ele mude o assunto ou, os meios empregados para apresentar um trabalho, ou desenvolver sua linguagem. A sua identidade estará sempre lá, intrínseca em cada detalhe de sua obra e trajetória.

²¹ O *site specific* do Leonilson na capela do Morumbi, em 1993, é minha maior afinidade com o trabalho dele. As roupas brancas dentro de uma capela, denotando a ausência e a morte...

MT - Fala um pouco sobre a tua rotina.

DVV - Não costumo manter uma rotina rígida de trabalho. Se estou envolvida com um projeto de exposição, por ex., permaneço em função dos trabalhos, de um modo exclusivo e exagerado. Ou seja, desde o instante em que acordo, sem muita dedicação para as demais tarefas cotidianas. Porém, se o momento está mais calmo nesse sentido, dou um tempo para leituras, cinema, passeios, comunicação com os amigos, família, etc... Enfim, desprendo-me um pouco do atelier. E considero isso muito importante também, para os futuros processos de trabalho. Basicamente, acordo às 8h e encerro minhas atividades em torno da meia-noite.

MT - Como começaste a trabalhar com objetos simbólicos?

DVV - A partir do *site specific O corpo invisível* que aconteceu na capela do Pastor Dohms em 2002. Porém, desde o final dos anos 90 e início do ano 2000, já estava experimentando dentro do meu próprio atelier, alguns projetos de instalações em que constavam objetos como bacias, pratos e talheres. As bacias e os pratos sempre continham materiais com qualidades visuais orgânicas (simulacros de carne e órgãos), os quais eram os mesmos materiais que usava em minhas esculturas e pinturas naquela época. O certo é que a partir de determinado momento, comecei a prestar muita atenção aos objetos e aos móveis do próprio atelier e passei a trabalhá-los como “esculturas” (móveis alterados e acrescentados de acessórios metálicos, por exemplo). Essas “esculturas” passaram a construir as primeiras instalações, dentro das quais passei a adicionar objetos. Primeiramente, objetos que já estavam no atelier, ou, em meus guardados. E posteriormente, outros que comecei a adquirir em lojas populares de usados.

MT - Gostaríamos de saber os critérios que utilizas para optar pela melhor forma de apresentar teu trabalho como, por exemplo, preterindo a fotografia em proveito de uma instalação, e vice-versa.

DVV - Certa vez, julguei que a fotografia (da exposição *Solutilis*, 2011) estava falando mais alto por si só, e que essa não precisava ser incluída em uma instalação que envolvesse outros meios e outros objetos para ressaltar seus significados. Embora, nessa determinada exposição, não tenha apresentado objetos instalados, considero que realizei uma “instalação fotográfica”. Por um outro lado, em outros momentos, achei que a fotografia era apenas mais um detalhe dentro do contexto da instalação, na qual os objetos e materiais continham um peso maior.

APÊNDICE III







Documentos da inspeção na praia, em 29.9.2013.



Registro da primeira instalação dos 411 pratos em três manchas insulares.







Documentos da inspeção na olaria realizada em 16.10.2013.



Registro fotográficos da instalação dos pratos na olaria.