

(DES)LOCALIZAÇÃO DO MEIO E OUTRAS ROTAS

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar - UFRGS

RESUMO

Este texto procura analisar como algumas publicações se constituem a partir de processos artísticos que envolvem percursos, bem como tais publicações propõem percursos. Neste aspecto, procura-se refletir como a ideia de *rota* – que, conforme o dicionário, significa *rumo, caminho, trajetória ou itinerário a ser percorrido* – aparece na produção da presente autora. Para tanto, o artigo busca inicialmente diferenciar o termo acima mencionado de outras designações encontradas na História da Arte desde o início do século XX, como *visita, deambulação* e *deriva*. Destaca-se, portanto, que a noção de *rota* é norteadora do deslocamento da artista em direção a determinadas paisagens, mas também do próprio processo de realização de imagens.

Palavras-chave: Publicação; Percurso; Rota

ABSTRACT

This text analyzes how some publications are established from artistic processes that involve path, and how these publications propose path. It reflects on how the idea of the route – which according to the dictionary means course, walk, trajectory or itinerary to be followed – appears in this author's production. The article first seeks to distinguish the term mentioned above from other designations used in the History of Art since the early 20th century, such as visit, deambulation and drifting. It therefore highlights that the notion of route guides the artist's shift in direction of certain landscapes, and also of the very process of realizing images.

Keywords: Publication; Path; Route

A mobilidade generalizada que vem ascendendo desde o fim do século XIX traz inquietações diretamente no campo da arte. Não à toa, o início do século passado vê algumas vanguardas apresentarem problematizações a respeito do movimento. Entretanto, é a partir de incursões realizadas pelos dadaístas que este tema sai do campo da representação para ser vivenciado pelos artistas. Esta colocação, assinalada por Francesco Careri no livro *Walkscapes: el andar como práctica estética*, é seguida de apontamentos que especificam como a lógica do movimento aconteceu em determinadas vanguardas. Assim, o deslocamento dos dadaístas pelo âmbito urbano parisiense com a finalidade de atingir lugares ordinários era parte de uma série de ações propostas por eles, sendo que a primeira

visita deu-se em 14 de abril de 1921, à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Como uma operação estética consciente, o deslocamento dadá é apontado pelo autor, num primeiro momento, como sendo uma *incursão*. Em seu sentido lato, tal termo designa penetração súbita no território alheio. Embora haja, de fato, uma entrada em terreno desconhecido, o autor se refere, na sequência do texto, à atitude dos dadaístas também como sendo uma *visita* – assim como anuncia o cartaz elaborado para essa primeira ação. É importante ressaltar que neste caso trata-se de um encontro marcado em um lugar pouco usual àquele grupo, mas que tem destino pré-estabelecido.

Já o deslocamento físico proposto pelos surrealistas recebe, na investigação de Careri, a denominação *deambulação*. Ao contrário da visita, o deambular surrealista traz em seu cerne as noções de passear e vaguear, ao saírem de Paris em direção a um lugar escolhido a esmo e fora das imediações. Neste sentido, o fato de irem caminhando a lugares apartados conferia à ação um teor de indeterminação e incerteza. A palavra *deambulação*, pontua o autor em relação à prática surrealista, “[...] contém a mesma essência da desorientação e do abandono inconsciente [...]” (CARERI, 2002, p. 82). Sob perspectiva, o percurso, ainda conforme Careri, pode provocar, naquele que caminha, um duplo estado de apreensão, caso desencadeie medo em relação ao que encontre no trajeto, mas também no sentido de apreender a experiência. Adiante, os surrealistas deixam os passeios campestres para investir na própria cidade, percebendo esta como portadora de espaços inconscientes, que escapam às representações tradicionais. Há nas *deambulações* urbanas a possibilidade de descobrir um mundo completamente novo, a ser explorado.

Na segunda metade da última década de 50, o Internacional Situacionista, um grupo oriundo em sua maioria do campo literário, liderado por Guy Debord, acrescenta ao vocabulário das práticas nômades a palavra *deriva*. Pautados no conceito da 'psicogeografia', que investiga “[...] os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz nos indivíduos” (Idem, p. 92), os situacionistas assinalavam que a *deriva* aceita o acaso, mas este não é seu ponto de partida. Trata-se de se deixar levar pela corrente do fluxo urbano, mas de modo consciente. Por isso, a sugestão de Debord, citado por Careri, era de que a *deriva* deveria ser realizada por um grupo de pessoas que, conscientemente, trouxessem à tona uma cidade lúdica e

espontânea, contrapondo-se à cidade inconsciente e onírica dos surrealistas. Interessava ao situacionistas desvincularem-se de padrões existentes, criando novas regras, a fim de “[...] liberar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias dirigidas contra o controle social”. (Idem, p. 110)

Com a ocupação das ruas pelo grupo Fluxus e mais à frente com a Land Art, as práticas com vistas a sair dos limites das galerias e museus em direção a espaços a céu aberto ganham terreno. Assim, cada vez mais a lógica do movimento cobra pleno sentido nas poéticas artísticas. Em decorrência, veem-se, muito frequentemente, discursos atravessados pelas palavras *deambulação* e *deriva*¹. Neste sentido, é importante salientar que se tem a noção de que tais ações são atualizadas de acordo com as práticas artísticas contemporâneas. Entretanto, são aqui analisadas para pensarmos em suas diferenças e especificidades, pois cada uma dessas palavras possui uma trajetória na História da Arte. Neste ponto, surge o seguinte questionamento: Poderíamos dizer, frente às diferenciações apresentadas por Careri, que todo processo artístico realizado a partir do deslocamento físico de seus autores ou do público se encontra sob um dos significados dos termos acima mencionados?

Em meu processo artístico, que é desenvolvido também a partir de percursos – sendo estes com ponto de partida e ponto de chegada claramente estabelecidos –, tenho preferido usar a expressão *traçar rotas*, levando em consideração que, ao partir para uma visita a certo lugar, planejo o itinerário, prevendo ida, retorno e o trajeto a ser realizado. A *rota* implica em um rumo, uma trajetória a ser percorrida geralmente em relação a um meio de transporte. Portanto, não se trata de *deambular* ficando à mercê do passeio, para que, talvez, ele traga possíveis resultados, e nem de *derivar*, deixando-se levar pelo fluxo do momento. Não seria o caso também de *incursão* e *visita*, no sentido que estas palavras tinham para os dadaístas, pois minha ação não tem um tom de contestação e tampouco de excursão a um lugar banal. Contudo, recorro muito frequentemente ao verbo *visitar*, pensando este a partir de Michel Serres, que o diferencia de ver, sublinhando que “[...] ver pressupõe um observador imóvel, visitar exige que percebamos ao

movermo-nos” (Serres, 1994, p.65); e é com este sentido de perceber no deslocamento que emprego o termo.

Do projeto *(Des)localização do Meio*, em que empreendo viagens a lugares cujos nomes contêm a palavra ‘meio’ ou ‘meia’, a trabalhos realizados em lugares próximos de minha residência, o processo se configura de forma semelhante. Assim, visitar e revisitar sempre os mesmos locais apresenta-se como um procedimento comum em meu processo. Lugares mais afastados, como os pertencentes ao projeto supracitado, mas também os lugares próximos de onde moro, como a pseudo-ilha de *ilha-não-ilha*², atraem meu olhar e despertam, após cada visita, a necessidade de um outro retorno. Há uma insistência em vivenciá-los, pois é sempre um novo acontecimento. Um outro verde pode surgir, o céu pode estar mais cinza, o nível da água pode estar mais elevado. Novos espaços então se configuram. "A paisagem é um Acontecimento. Articula distâncias e proximidades, determina atmosferas e tonalidades afetivas" (Feitosa, 2005, p.5). Ela é transitoriedade e simultaneidade: apresenta o tempo do voo do pássaro, o tempo da ondulação da água, da subida ou descida do mar, do balanço das árvores, etc., constituindo um tempo e um cenário que logo mudará. Neste aspecto, pergunto: se a paisagem é um acontecimento, seria possível conseguir imagens de um mesmo lugar que apresentem proximidades formais, embora sejam realizadas em momentos distintos? É possível chegar a imagens distintas formalmente, mas que tragam à tona uma mesma ideia? Como uma mesma imagem se comporta em diferentes meios, como, por exemplo, encartada em um periódico ou junto a outras, dentro de uma pasta?

O substantivo *rota* e o verbo *(re)visitar* podem ser entendidos aqui não só como norteadores de meu percurso em busca de lugares específicos, mas também no âmbito da realização de imagens. O estabelecimento de diretrizes para atingir um determinado ponto geográfico vaza para o modo de realização dos trabalhos, pois, ao sair para visitar certo lugar, estipulo de antemão que tipo de imagem pretendo alcançar. Assim é que muitas vezes uma cena visualizada previamente é pensada para acontecer em vídeo e em fotografia, podendo a partir daí gerar dois trabalhos distintos, porém parecidos. Entretanto, acontece também de obter imagens além dos parâmetros fixados, sendo estas armazenadas em um arquivo. Neste caso, uma

mesma imagem pode ser revisitada repetidas vezes, desdobrando-se em novos trabalhos.

Um dos primeiros lugares por mim registrados e que me levou em direção a uma investigação sobre a paisagem, encontra-se no entorno de minha residência. Trata-se de uma pequeníssima península que chamo de ‘ilha-não-ilha’, por estar ora ligada ao continente, ora isolada pela maré alta. O local foi por mim inspecionado inúmeras vezes para a realização de trabalhos, mas especificamente as últimas se deram em função da busca de dois momentos: um em que a maré atingiria a completa vazante e outro em que chegaria à máxima enchente. De uma situação para outra passaram-se dias e, para chegar a imagens precisas, tive o cuidado de marcar o chão para encaixar o tripé, obtendo, desta forma, a mesma altura da linha do horizonte e o mesmo enquadramento. Este trabalho, intitulado *ilha-não-ilha*, tal como a minha denominação àquele lugar, foi realizado em vídeo e fotografia.

Mas foi em um dos dias monitorados para o encontro da maré “ideal” que registrei o meio-termo – uma quase ilha. O momento que trazia algo *entre* um ponto e outro, obviamente dentro dos parâmetros por mim estipulados, vinha ao encontro de minhas investigações sobre a noção de ‘meio’, isto é, sobre aquilo que está entre, ou que é pela metade. As imagens obtidas naquele instante foram apresentadas em uma publicação, intitulada *QUASE ILHA* (Figura 1), que se constitui de duas fotos dispostas lado a lado: em uma aparece grande porção de terra; na outra, a região parcialmente inundada. A capa, que também é o corpo da publicação, é elaborada em capa dura, coberta por tecido cinza – cor esta selecionada por aproximação a uma das tonalidades das fotografias. O título à frente e meu nome atrás do volume são delicadamente marcados em baixo-relevo.



Fig. 1 - *QUASE ILHA*, 2011, 16 x 11 cm (fechado), 6 exemplares

O envolvimento na realização de publicações já é bastante antigo em minha prática artística, sendo presente por meio de livros, cartazes, panfletos, adesivos, postais, entre outros elementos que, segundo Michel Zózimo da Rocha, se articulam sob o conceito de publicação por trabalharem as noções de “editar, publicar, disseminar e circular” (ROCHA, 2011, p. 13). De acordo com Rocha, “[...] o termo publicação de artista não faz referência somente ao formato-livro, mas sim ao suporte impresso e ao seu caráter múltiplo e distributivo, pressupondo uma edição, uma tiragem e uma provável circulação” (Idem).

Assim, as publicações que realizo não só se constituem a partir de um processo artístico que envolve deslocamentos, como também propõem percursos. Trata-se do próprio percurso ordenado pelo seu formato, indicando uma sequência de leitura, que pode ou não ser seguida, bem como os caminhos que percorre devido a sua capacidade de circulação.

A série fotográfica *Cartografia do Meio*³, iniciada em 2008, traduz claramente meu processo de edição de alguns trabalhos. No período, buscava ir a lugares cujos nomes contivessem as palavras ‘meio’ ou ‘meia’, numa tentativa de trazer à tona, em imagens fotográficas, possíveis características que lhes deram nome. Neste intento, a primeira etapa cumprida foi a de construir imagens que portassem a sensação de um lugar *meio* visível, para, em seguida, serem inseridas em um jornal local – esta ação tinha o objetivo de devolver ao lugar algumas imagens de lá processadas por mim⁴. Sendo impressas também em papel-jornal, elas apresentaram um aspecto

muito semelhante à pintura, devido ao encontro do suporte com o modo como fotografei, ou seja, deixando incidir muita claridade na hora do corte fotográfico. A isso somou-se também a impressão a jato de tinta⁵.

A inserção no jornal foi a primeira circulação destas imagens. Por ser um múltiplo, elas foram apresentadas de distintas maneiras: como quadros em espaços expositivos, sobre *displays* na exposição LOJA⁶ e, mais recentemente, em uma pasta contendo várias fotos realizadas entre os cinco lugares até então visitados no projeto *(Des)localização do Meio*. É interessante perceber como modos de apresentação diferentes trazem também diferentes temporalidades às mesmas imagens. Por exemplo, as que foram inseridas no jornal Diário Catarinense me fizeram pensar sobre o pouco-caso que muitas vezes fazemos dos encartes. Neste sentido, a imagem pode conter uma fugacidade por ser quase invisível. Rocha, ao refletir sobre o trabalho *Composição aurorial* (1976), de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, que consiste em um anúncio num jornal em que os artistas procuravam patrocinadores para um projeto um tanto inusitado⁷, faz os seguintes questionamentos: “Quantos leitores viram os anúncios de Bruscky e de Santiago? Ou, de outro modo, quantos leitores apreenderam o anúncio como uma proposição artística?” (ROCHA, 2011, p. 38). Trazendo estas perguntas para o âmbito de meu trabalho, porém substituindo a palavra ‘anúncio’ por ‘encarte’, poderia recorrer a uma resposta já por mim anteriormente pensada: “Nesta trama tecida ao redor, dentro, fora, atrás, ao lado, no meio do jornal, nada mais é estável. Não se pode dimensionar o alcance da imagem, tampouco se pode saber o que acontece depois de sua partida. Talvez salte à percepção do outro, talvez se junte aos descartáveis, ou ainda continue dentro do jornal, bem no ‘meio’” (CEZAR, 2009, p. 179).

Se, em uma publicação como o jornal, as intervenções artísticas ficam à mercê do notar ou não de seus leitores, que tipo de tempo demanda a percepção do público uma pasta contendo doze paisagens? *Cartografia do Meio* (Figura 2) pode (ou não) trazer maior lentidão à fruição, devido a alguns aspectos mais evidentes: primeiramente pelo fato de já ter em si inculcida uma carga simbólica por ser um objeto artístico, e ser apresentado como tal⁸. Isto lhe direciona um olhar como sendo algo especial, solicitando, desta forma, maior atenção. A sequencialidade é outro ponto importante, pois, embora não seja um livro com lombada e páginas fixas, o observar paulatino de uma foto após a outra confere ao trabalho uma ação

semelhante a folhear. Paulo Silveira, referindo-se à temporalidade de fruição do livro de artista em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, mais especificamente no subtítulo *Tempo como ilustração e narrativa*, pontua:

Buzz Spector (1995, p. 9 e seguintes) diz que a leitura como um empenho toma tempo real, como uma narrativa textual ou pictórica que se desenvolve através de muitas viradas de páginas. Seu fracionamento estrutural de informação obriga a atenção a uma duração, num período de tempo possível de interrupção ou suspensão pelo leitor/fruidor, ou adiamento, ou rápidas “vistas de olhos”. (SILVEIRA, 2001, p. 77)

A questão acima sublinhada por Silveira, a partir de Spector, pode ser estendida à publicação aqui analisada, pelo fato de esta trazer previamente uma disposição sequenciada das fotografias em seu interior. Entretanto, por serem móveis, as fotos são facilmente espalhadas, misturadas, confundidas, separadas, desconstruindo e reconstruindo, assim, possíveis narrativas, bem como solicitando tempos (des)contínuos de observação.

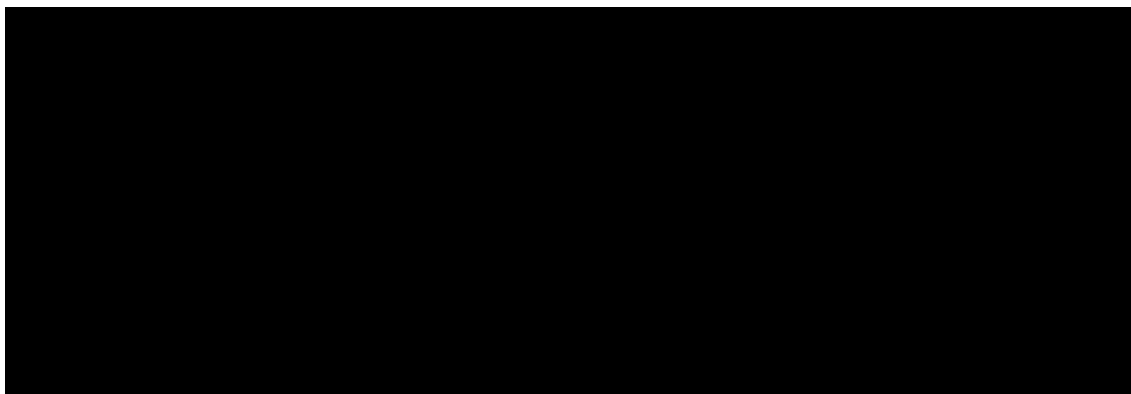


Fig. 2 - *Cartografia do Meio*, 2011, 29 x 20,5 cm (fechado), 3 exemplares

O fato de as fotografias, neste caso, se parecerem com aquarelas, dilata a instantaneidade embutida no corte fotográfico, pois sabemos que a pintura exige um maior tempo na sua realização. Conforme mencionado, o papel-jornal contribuiu sobremaneira para tal sensação. Como um desafio, utilizei novamente o arquivo digital das fotografias da série *Cartografia do Meio*, imprimindo-as em um outro suporte, a fim de que o resultado se assemelhasse ao das anteriores (Figura 3). Cada foto sofreu recortes, destacando-se partes onde ocorriam contrastes provocados pelo encontro de algumas cores com a total ausência destas. O trabalho se configurou num formato cartão, tendo uma tonalidade mais escura do lado de fora

e mais clara do lado de dentro. A imagem no interior foi executada em papel poliéster, que, por ser transparente, ganhou anteparo na cor ao fundo, sendo esta última próxima à do papel-jornal.

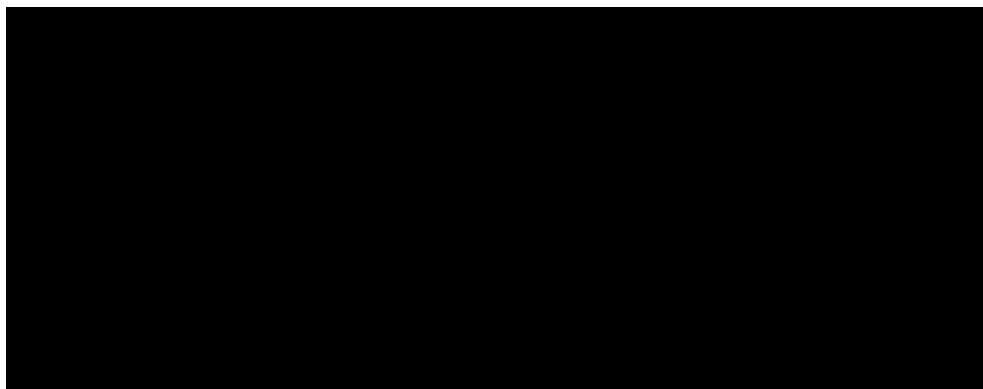


Fig. 3 - *(Des)localização do Meio*, 2011, 2 X 10 cm (fechado), 88 exemplares

Trazendo mais algumas reflexões a respeito de como minha produção se articula a partir do deslocamento e, à certa altura, culmina na elaboração de algumas publicações, discorrerei a seguir sobre *(es)colher, (re)colher: pedras*, trabalho advindo de uma proposta feita a mim e outros artistas para que pensássemos em intervenções no Campus Central da UFRGS. Estas, previstas para acontecer entre os dias 8 e 11 de novembro de 2011, integraram as atividades do 5º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária. O projeto, nesta edição intitulado *Diálogos Abertos – Perdidos no Espaço*, integra o Programa *Formas de Pensar a Escultura*, coordenado pela professora Maria Ivone dos Santos, do Instituto de Artes da referida Universidade.

Depois de um primeiro passeio pelo campus com vistas a (re)conhecer o contexto, ocorreu-me realizar um procedimento comum em meu processo artístico: recolher materiais do próprio lugar para retrabalhá-los – neste caso, foram coletadas pedras. A proposta inicial visava juntar pequenos seixos para os dispor em uma vitrine, contendo legendas que descreveriam os lugares de onde os materiais foram retirados. O objeto resultante seria exposto no Museu de Mineralogia Luiz Englert, sediado no próprio campus. Tal intervenção tinha, a princípio, o propósito de trazer à tona a singularidade de materiais banais e dar-lhes a importância de minérios resguardados em um lugar que lhes confere destaque. Infelizmente não foi possível desenvolver a proposta naquele formato, pois a coordenação do museu não permitiu a intervenção devido a problemas internos.

Como é recorrente em meu modo de instituir um trabalho, o lugar percorrido foi visitado algumas vezes. No primeiro retorno, ao (re)colher algumas pedras percebi que os buracos advindos de sua extração se mostravam igualmente potentes. Frente a esse aspecto, houve uma terceira visita ao lugar, sendo que nesta etapa já tinha traçado as espécies de imagens que gostaria de obter. Como uma *rota* a ser seguida, teria três elementos em mãos: um vídeo apresentando a ação de capturar as pedras, as próprias pedras e fotografias do vazio deixado pela ausência destas ao serem recolhidas. Ressalto que tanto o vídeo quanto a fotografia não são concebidos como meras documentações, pois havia traçado *a priori* sua estrutura como imagem, prevendo a possibilidade de serem apresentados separadamente do conjunto que envolveu a ação. Não que as documentações sejam destituídas de força poética, pelo contrário, como sustenta Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 22), pois além de força elas podem criar seus próprios valores.

Depois da resposta negativa à ocupação do Museu de Mineralogia, realizei a instalação *(es)colher, (re)colher: pedras*, composta por uma vitrine contendo as pedras e uma escrivaninha com um monitor que exibiu o vídeo⁹, no qual aparece, a cada cena, o gesto da mão ao extrair o material do solo, filmado num foco bastante aproximado, o que acabou por excluir o entorno. A gravação foi realizada com a câmera próxima ao corpo, seguindo seu movimento; neste intuito, a edição conservou os deslocamentos, perda de foco e tremulações inerentes à ação. O trabalho foi apresentado no Salão Nobre do Instituto de Ciências Básicas da Saúde, onde funcionou a Plataforma Diálogos Abertos, concebida e proposta por Maria Ivone dos Santos.¹⁰ Conectada à instalação, elaborei uma página do jornal *Diálogos Aberto – Perdidos no Espaço*, com as fotografias dos buracos deixados na terra e sob cada uma delas dispus uma legenda descrevendo o elemento dali retirado. Nesta perspectiva, a página por mim organizada ligou-se diretamente ao trabalho que ocorreu na Plataforma, mas igualmente apresentou-se como uma proposição com vida própria, oferecendo um jogo para criar possíveis pedras a partir de minha descrição e da imagem do buraco.

O jornal, que foi pensado para ser veiculado durante o evento, traz proposições que se conectam e vão além das intervenções, devido a sua mobilidade e circulação e devido à perenidade do material. Trata-se de pensar cada página como um lugar a ser praticado, assim como foi praticado o campus central da

UFRGS pelos artistas-propositores e pelo público-participante. Desta forma, o jornal surge como um modo de prolongar gestos, mas, também, de ser ele próprio um gesto, ao ser um movimento expressivo de ideias. Pelo fato de publicações como esta – bem como livros, panfletos, entre outros – serem múltiplas e terem intrínseca a lógica do movimento e da circulação, disseminam-se muito facilmente, formando uma rede de possuidores, podendo estar lá e aqui a um só tempo. Esta aproximação do longínquo e do próximo e/ou do longínquo e do mais distante ainda, induz a pensar o espaço em termos topológicos, uma vez que a topologia é solicitada ao descrevermos as posições, isto é, as relações entre um ponto e outro.

Neste sentido, Michel Serres assinala que a topologia é a ciência das vizinhanças e das rasgaduras¹¹, pois, para descrever o espaço,

é necessário utilizar com circunspeção *entre, dentro, através...* operadores de flexão ou de declinações que designam não os lugares como tais, conteúdos e continentes, definidos, delimitados, demarcados e, portanto, métricos e mensuráveis, mas as relações de vizinhança, de proximidade, de afastamento, de adesão ou de acumulação, por outras palavras, as posições. As do ser aí e das suas relações com o exterior. (SERRES, 1994, p. 70)

O autor acaba por analisar esta questão não somente em termos físicos e, portanto, extensivos, mas também em termos intensivos, íntimos, traçando um paralelo da mobilidade/deslocamento¹² presente na sociedade às dobras do pensamento.

Ao admitir o espaço, em termos gerais, sob um viés topológico, aceita-se também que os espaços de criação nos processos artísticos formam redes internas, voltando-se sobre si mesmos e produzindo constantes e sucessivos desdobramentos, onde um trabalho deriva e/ou precede sempre um outro. Assim, pode-se pontuar que os desdobramentos são procedimentos ordinários nas práticas artísticas contemporâneas, e, não à toa, recorreremos muito frequentemente a uma mesma imagem.

Nesta lógica, as fotografias que apresentei no jornal acima mencionado foram novamente trabalhadas em um pequeno livro (Figura 4), formado apenas de imagens coloridas, sem legendas. Fora do contexto do jornal, que se vincula e menciona o campus central da UFRGS, e pelo fato de enquadrar somente os buracos, excluindo o entorno, as fotos do livro possuem um teor nômade, pois podem ser de qualquer lugar e/ou de lugar nenhum.

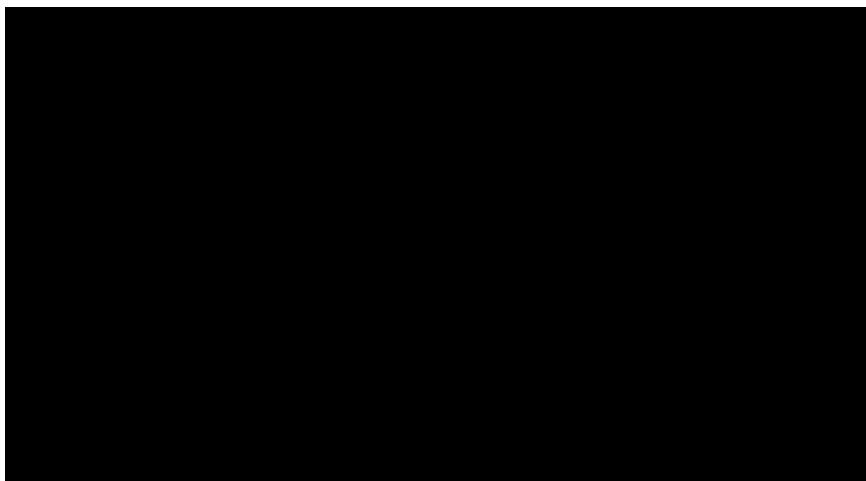


Fig. 4 - *(es)colher, (re)colher: pedras*, 2011, 10 X 6 cm, 16 exemplares

Frente às reflexões tecidas sobre meus trabalhos, a produção artística de Hamish Fulton é uma importante referência como esclarecedora de um processo que ocorre a partir da mobilidade e do deslocamento. Fulton é um artista britânico que realiza também investigações acerca da paisagem. Seu processo permite algumas aproximações ao meu, mas na mesma medida traz grandes contrapontos. Desde sua participação na Land Art, realiza caminhadas em que percorre enormes distâncias. Sua arte se estrutura nos trajetos percorridos e na relação que constrói com o contexto. Em suas viagens, data a travessia, registra o nome do lugar por onde passa, realiza fotografias, faz anotações e desenhos. Estes procedimentos serão reelaborados e apresentados *a posteriori* em diferentes tipos de espaços. Todavia, o artista pontua que ‘um objeto não pode competir com a experiência’, observando que o próprio ato de andar já é, em si, o trabalho. Diante disso, declara: “Se não fizesse primeiro uma caminhada, não seria capaz de fazer arte: é esta a regra que impus a mim mesmo” (FULTON, 2008). Neste aspecto, há um distanciamento em relação ao meu processo, pois meus deslocamentos, embora influenciem o modo como olho a paisagem, assim como acontece com Fulton, são realizados de carro.

Um aspecto considerável no processo de Fulton é que muitas vezes ele possui uma *rota* pré-estabelecida, com o ponto de partida e o de chegada estipulados, mas sua produção de imagens é elaborada no momento da caminhada. Algo como: “tudo que tenho que fazer é caminhar e fotografar”. De sua vivência e de suas fotografias, o artista faz anotações, frequentemente elaborando textos, sendo estes muitas vezes reutilizados, assim como emprega as mesmas imagens em

diferentes trabalhos. Por isso uma imagem pode aparecer com um determinado texto em uma publicação, mas também pode estar com outro texto em outra publicação. Para ele, “[...] as palavras são livres, podendo existir em qualquer tamanho, cor, material ou idioma: escritas ou... faladas”. (Idem)

É exemplar no processo de Fulton a publicação *Río Luna Río* (Figura 5), realizada em sua estada na Fundação Ortega Muñoz, na Espanha. O livro é composto de fotografias e textos que trazem à tona momentos de sua caminhada durante vinte e um dias, partindo de um ponto específico do Rio Guadiana, em Badajoz, até encontrar um outro ponto dele. As páginas são permeadas por fotos de caminhos empedrados, de caminhos empoçados pela água da chuva, de estradas vazias. Esta constante (re)combinação dos elementos que o artista recolhe em seus percursos sugere paisagens vividas e cria paisagens possíveis.



Fig. 5 - HAMISH FULTON, *Río Luna Río*, 2008, 21,5 X 15,5 cm (fechado)

É a experiência trazida pelo artista por suas vivências e interesses que dá *rumo* à investigação e, por conseguinte, à elaboração de seus trabalhos. Assim, como salienta Maria Ivone dos Santos, quando um artista “[...] se investe em editor de um mundo que ele quer dar a ler, ele pode selecionar o mundo em filtro vermelho (Rennó), extrair um texto de um jornal (Danziger), deixando as imagens soltas pela folha, ou apor outros escritos a esse suporte”¹³ (SANTOS, em entrevista a ROCHA, 2011, p. 171). Desta forma, não só o território geográfico, mas também a publicação é entendida como lugar a ser praticado. Ambos tornam-se espaços de relação e podem ser pensados frente às intensidades, expectativas e pensamentos que o

artista deposita em seus deslocamentos. Assim, meu processo e o de Fulton – que ora busca paisagens mais distantes, ora mais próximas – produzem geografias possíveis advindas de um olhar afinado, podendo, então, elevar uma paisagem “comum” àquilo que ela sempre foi: um lugar singular.

¹ Apontam-se neste momento apenas as palavras *deambulação* e *deriva*, pois são as mais recorrentes nos discursos artísticos hoje.

² *ilha-não-ilha* é o nome de um vídeo por mim realizado, mas também o de um trabalho em fotografia.

³ Esta série é parte do projeto *(Des)localização do Meio*, que atualmente consiste em várias atividades, além da realização das referidas fotografias.

⁴ A inserção ocorreu em 27 de setembro de 2008.

⁵ A escolha do papel para a impressão deu-se em função de melhor acomodar as imagens ao corpo do periódico, formando, desta maneira, uma unidade. Sobre uma reflexão mais minuciosa a respeito dos procedimentos na elaboração da *Série Cartografia do Meio*, ver a dissertação de mestrado *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*.

⁶ Exposição organizada por Regina Melim, que reúne diferentes tipos de publicações e objetos múltiplos.

⁷ Conforme o anúncio, o projeto da Equipe Bruscky & Santiago propõe “expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação de átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude” (BRUSCKY e SANTIAGO, citados por ROCHA, 2011, p. 38).

⁸ Aqui as fotos diferem da apresentação no jornal pelo fato de serem, desde o início, apresentadas como objetos artísticos.

⁹ Os móveis incorporados ao trabalho são dispositivos de apresentação pertencentes ao próprio local.

¹⁰ A proposição de Maria Ivone foi concebida como uma proposta artística, abrigando, além de meu trabalho, conversas, distribuição de publicações, projeção de filmes e a apresentação do *Gabinete de trabalho*, de Helene Sacco, e do *Projeto mobiliários*, de Cláudia Zanatta, Ariana Gomide e William Anzolin.

¹¹ Serres (1997) exemplifica esta questão a partir do manuseio de um lenço. Ao passarmos tal objeto estendido a ferro teremos distâncias e proximidades fixas. Entretanto, se o pegarmos, amarrotarmos e metermos no bolso, teremos dois pontos, antes afastados, subitamente muito próximos ou até mesmo sobrepostos; e se, além disso, o rasgarmos, teremos dois pontos, até então próximos, muito afastados.

¹² São apresentadas neste texto as palavras *mobilidade* e *deslocamento* juntas, por terem significados co-implicados.

¹³ A entrevistada cita ainda modos de edições possíveis a partir da prática de artistas como Waltercio Caldas, Maria Helena Bernardes, André Severo, Marcelo Coutinho, Ricardo Basbaum, Hélio Ferverza.

Referências

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar. **Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível**. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: _____ (org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FEITOSA, Charles. Atmosferas. In: LINS, Daniel (Org.). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

FULTON, Hamish. **Río luna río**. Badajoz: Fundación Ortega Muñoz, 2008.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes**. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.

SANTOS, M. I. (coord.). **Jornal Formas de pensar a escultura / Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço**. Porto Alegre, p. 1-16, N. 3, nov. de 2011.

SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. **Diálogos sobre a ciência, a cultura e o tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar

Artista e pesquisadora. Doutoranda em Artes Visuais - PPGAV/UFRGS. Mestrado em Artes Visuais - PPGAV/UFRGS e licenciatura em Artes Plásticas - UDESC. Membro do Grupo de Pesquisa *Veículos da Arte* (CNPq-UFRGS) e do Grupo de Pesquisa *Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais* (CNPq-UDESC). Editora da Revista-Valise - PPGAV/UFRGS.