

**(DES)LOCALIZAÇÃO DO MEIO E OUTRAS ROTAS:
TRÂNSITO ENTRE MEIOS**

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

**(DES)LOCALIZAÇÃO DO MEIO E OUTRAS ROTAS:
TRÂNSITO ENTRE MEIOS**

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar

Porto Alegre, outubro de 2014

**(DES)LOCALIZAÇÃO DO MEIO E OUTRAS ROTAS:
TRÂNSITO ENTRE MEIOS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Doutoranda: Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (PPGAV/UDESC)

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves (PPGAV/UFPEL)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Para Daniel e meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Hélio Ferverza, pelo seu olhar atento à minha pesquisa teórico-prática, pelas conversas e dedicação, pelo interesse e por mais uma vez sempre me dar respostas.

Aos professores Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS), Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS), Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves (PPGAV/UFPEL) e Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (PPGAV/UDESC), pelo aceite em participar da banca de qualificação e de defesa, pela leitura atenta da Tese e pelas contribuições preciosas às minhas investigações artísticas.

Novamente ao Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha, por ter me acolhido em dois momentos de suas aulas para o desenvolvimento de meu Estágio-docente.

Aos professores e aos funcionários do PPGAV/UFRGS, pela atenção e pelas colaborações.

Aos colegas da turma de doutorado, pelos momentos compartilhados.

À Revista-Valise – Bettina Rupp, Daniela Kern, Fernanda Gassen, Helene Sacco, Marina Polidoro, Viviane Gil –, pelo aprendizado.

À Daniele Zacarão e Fabíola Scaranto pela amizade, parceria e pelas ajudas prestadas.

Também aos amigos: Aline Dias, Diego Rayck, Fernanda Grigolin, Fernando Weber, Helene Sacco, Julia Amaral, Milla Jung, Raquel Ferreira, Raquel Stolf e Regina Melim, que direta ou indiretamente contribuíram com este estudo.

Aos Grupos de Pesquisa *Veículos da Arte* (CNPq-UFRGS) e *Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais* (CNPq-UDESC).

À CAPES que, com o auxílio de bolsa, viabilizou a realização desta pesquisa.

À minha família, obrigada pelo apoio constante.

A Daniel Oltramari, pelo carinho, conversas, acompanhamento, zelo e por acreditar em mim sempre.

"TODO INTERVALO FORMIGA DE POSSÍVEIS."

Michel Serres

RESUMO

A presente pesquisa busca desenvolver um pensamento reflexivo entrecruzando teoria e prática artística. Para tanto, o texto tece considerações acerca de trabalhos constituídos através de deslocamentos, tendo como disparador inicial a sequência de visitas a lugares cujos topônimos incluem a palavra “meio” ou “meia”, conforme acontece no projeto *(Des)localização do Meio*. Outros lugares também são visitados, não integrando o conjunto supracitado, porém compreendendo o que se chama aqui de “outras rotas”. Independentemente da definição de cada um, o fato de trabalhar sempre com os mesmos lugares e isolá-los de seus contextos agrega-lhes um caráter (des)locado. Nesse processo, são importantes os seguintes aspectos: o termo “meio”, que surge como articulador poético na criação dos trabalhos e na escrita; a “cartografia”, por evidenciar questões de transitoriedade, provisoriedade e (des)localização; os “títulos” dos trabalhos, que agem como elo entre o sensível e o conceitual e como disparador de contextos outros para além dos visitados; a “paisagem”, pensada como uma relação (aquilo que se encontra entre nós e o lugar); a “rota”, que configura o caminho traçado, a experiência do trilhado, o ponto de partida e o de chegada aos lugares visitados, bem como o modo de elaboração de imagens; a “fotografia”, que dá corpo à prática artística ora investigada, mas que frequentemente desliza para outros meios, uma vez que, de mesmo modo, são realizados trabalhos em vídeos, publicações, desenhos, instalações, objetos, etc. Frente às considerações acima, os diferentes conceitos que atravessam a pesquisa e os distintos modos de apresentação dos trabalhos assinalam o “trânsito entre meios” anunciado no título desta abordagem.

Palavras-chave: (des)localização; meio; rota; deslocamento.

ABSTRACT

This study conducts reflexive thinking combining theory and artistic practice. It presents considerations about works constituted through movements, with the initial stimulus being a series of visits to places whose toponyms include the word “meio” or “meia” [which in Portuguese can mean middle, medium or milieu] as found in the project *(Des)localização do Meio* [Shifts in the Milieu]. Other places are also visited, which are not part of this group, although they include what we call “other paths.” Regardless of the definition of each one, the fact that we always work with the same places and isolate them from the contexts gives them a (dis)located character. The following aspects are important in this process: the term “meio” which appeared as a poetic articulator in the creation of the works and in the writing; “cartography,” because it reveals the transitory, provisory and (dis)location; the “titles” of the works, which serve as a link between the sensitive and the conceptual and as a trigger of the other contexts beyond those visited; “landscape”, thought of as a relationship (that between us and a place); and the “path”, which shapes the route taken, the experience of the trail-traveled, the starting and arrival points of the places visited, as well as the form of elaboration of images; “photography”, which gives shape to the artistic practice being investigated, and which frequently slips into other mediums, given that works are also conducted in video, publications, designs, installations, objects, etc. Given these considerations, the different concepts found in the study and the various modes of presentation of the work indicate the “transit between milieus” indicated in the title of this approach.

Keywords: (dis)location; milieu; path, movement.

SUMÁRIO

11	Lista de figuras
15	Introdução
34	(Des)coordenadas espaciais
35	A cartografia como suspensão da localização
64	Vice-versa : O que é ilha? O que não é?
86	A fotografia e outros dispositivos como (des)fundadores de contextos
109	O título como meio
128	O termo “meio” no título
136	Títulos que aludem a algo <i>entre, metade</i> ou <i>quase</i>
144	Quando o título é o trabalho
166	Outras rotas
167	O longínquo↔o próximo: a estrada <i>entre</i> , do <i>in situ</i> ao <i>in visu</i> , da vista à paisagem
184	A “rota” como condição para realização de imagens
203	Considerações pelo entremeio
212	Referências
224	Apêndice

LISTA DE FIGURAS

- 16 Fig. 01 - Paul-Armand Gette, *O m. na paisagem*. 1974 na Suécia, 1995 no Brasil. Fonte: Livro *Une conversation 08*.
- 19 Fig. 02 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente.
- 21 Fig. 03 - Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras*, 2011.
- 25 Fig. 04 - Albrecht Dürer, *O porto de Antuérpia*, 1520. Fonte: <[http://www.albrecht-durer.org/Antwerp-\('Antorff'\).html](http://www.albrecht-durer.org/Antwerp-('Antorff').html)>.
- 26 Fig. 05 - Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, 1967. Fonte: Livro *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*.
- 27 Fig. 06 - Richard Long, *A line in Scotland*, 1981. Fonte: <<http://www.richardlong.org/>>.
- 28 Fig. 07 - Hamish Fulton, *Himalayan Snow Mountains*, 2012. Fonte: <<http://www.villamerkel.de/index.php?id=22&L=1>>.
- 39 Fig. 08 - Nancy Holt, *Buried poem #4*, dedicado a Michael Heizer, 1969. Fonte: Livro *Nature, art, paysage*.
- 40 Fig. 09 - Nancy Holt, *Buried poem #2*, 1969. Fonte: Livro *Nature, art, paysage*.
- 42 Fig. 10 - Terry Atkinson; Michael Baldwin, *Map to not indicat*, 1967. Fonte: Livro *Arte conceptual*.
- 43 Fig. 11 - Kathy Prendergast, *Lost Map*, 1999. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/prendergast-lost-p78411>>.
- 44 Fig. 12 - Kathy Prendergast, *Lost Map*, detalhe, 1999. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/prendergast-lost-p78411>>.
- 51 Fig. 13 - Richard Long, *Dartmoor Riverbed: A Four Day Walk Along all the Riverbeds Within a Circle on Dartmoor, Devon, England*, 1978. Fonte: Livro *Walkscapes: el andar como práctica estética*.
- 52 Fig. 14 - Johannes Vermeer, *A arte de pintar*, 1662-68. Fonte: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vermeer>
- 53 Fig. 15 - El Greco, *Vista de Toledo*, 1597-1607. Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436575>>. HO Havemeyer coleção, legado da Sra HO Havemeyer de 1929.
- 54 Fig. 16 - Claudia Zimmer, *(Des)localização do Meio (souvenir)*, 2012.
- 57 Fig. 17 - Claudia Zimmer, intervenção no Rio do Meio, 2010.

- 60 Fig. 18 - N.E. THING CO., *Quarter mile landscape (Prince Edward Island)*, 1969. Fonte: Livro *Arte conceptual*.
- 61 Fig. 19 - N.E. THING CO. *You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape*, 1969. Fonte: Livro *Arte conceptual*.
- 67 Fig. 20 - Claudia Zimmer, *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores*, 2013.
- 68 Fig. 21 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente.
- 71 Fig. 22 - Claudia Zimmer, exposição *ilha-não-ilha*, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2013.
- 72 Fig. 23 - Claudia Zimmer, *ilha-não-ilha*, 2011.
- 75 Fig. 24 - Claudia Zimmer, projeto para exibição da primeira edição do vídeo *ilha-não-ilha*.
- 77 Fig. 25 - Marcelo Moscheta, *MARÉ [vers.1.3]*, 2009. Fonte: Catálogo do artista. Fotografia de Claudia Zimmer.
- 78 Fig. 26 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013.
- 80 Fig. 27 - Raquel Stolf, *Esquecimentos*, 1998-99. Fonte: Dissertação de mestrado da artista.
- 83 Fig. 28 - Claudia Zimmer, *Ilha de uma palmeira só*, 2013.
- 84 Fig. 29 - Claudia Zimmer, *olho-ilha*, 2013.
- 86 Fig. 30 - Michael Snow, máquina na Região central, 1971. Fonte: Livro *La Région centrale de Michael Snow*.
- 88 Fig. 31 - Michael Snow, *A Região central*, 1971. Fonte: Livro *La Région centrale de Michael Snow*.
- 94 Fig. 32 - Claudia Zimmer, *Mosca volante I*, 2007.
- 95 Fig. 33 - Claudia Zimmer, Rio do Meio, postal integrante da publicação *Meio a Meio*, 2011.
- 98 Fig. 34 - Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras*, 2011.
- 100 Fig. 35 - Roni Horn, *Dictionary of water*, 2001. Fonte: Livro da artista. Fotografia de Claudia Zimmer.
- 101 Fig. 36 - Roni Horn, *Dictionary of water*, 2001. Fonte: Livro da artista. Fotografia de Claudia Zimmer.
- 103 Fig. 37 - Claudia Zimmer, *Caixa para meia paisagem*, 2008.

- 104 Fig. 38 - Claudia Zimmer, *Sem título (Praia do Meio)*, 2008.
- 106 Fig. 39 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, páginas para a publicação *Relevo-Móvel*, 2013.
- 110 Fig. 40 - Giovanni Anselmo, *Invisibile*, 1971. Fonte: <<http://www.museumkurhaus.de/de/99.html?from=ausstellungenArchiv>>.
- 111 Fig. 41 - Robert Filliou, *Une bouteille de vin rêvant qu'elle est une bouteille de lait*, 1961. Fonte: <<http://oncomptepourdubeur.blogspot.com.br/2007/10/seul-lart-est-important.html>>.
- 117 Fig. 42 - Claudia Zimmer, *Meia Praia - da série Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008.
- 117 Fig. 43 - Claudia Zimmer, *Rio do Meio - da série Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2010.
- 125 Fig. 44 - Claudia Zimmer, *Semi-sombra: televisão*, 2008.
- 126 Fig. 45 - Fabíola Scaranto, *Espelho*, 2004. Fonte: Fotografia cedida pela artista.
- 129 Fig. 46 - Claudia Zimmer, *Meio a Meio*, 2011.
- 132 Fig. 47 - Kátia Maciel, *Meio cheio, Meio Vazio*, 2009. Fonte: <<http://www.katiamaciel.net/>>.
- 134 Fig. 48 - Fabíola Scaranto, *Meio silêncio*, 2004. Fonte: Fotografia cedida pela artista.
- 135 Fig. 49 - Fabíola Scaranto, *Meio silêncio*, 2004. Fonte: Fotografia cedida pela artista.
- 138 Fig. 50 - Claudia Zimmer, *ilha-não-ilha*, 2011.
- 141 Fig. 51 - Claudia Zimmer, *olho-ilha*, 2013.
- 142 Fig. 52 - Felipe Prando, *Pororoca*, 2013. Fonte: Fotografia de Claudia Zimmer.
- 145 Fig. 53 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013.
- 146 Fig. 54 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013.
- 149 Fig. 55 - Hamish Fulton, *CLOUDS STONES*, 1989. Fonte: <<http://www.galerie-tschudi.ch/artists/hamish-fulton/>>.
- 156 Fig. 56 - René Magritte, *La condition humaine*, 1933. Fonte: Caixa com 18 reproduções de obras do artista e 18 envelopes, Inf productions.
- 159 Fig. 57 - Marcel Duchamp, *Fresh widow*, 1920. Fonte: Fotografia de Claudia Zimmer.
- 163 Fig. 58 - Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1970. Fonte: Catálogo *Mel Bochner*. Centro de Artes Hélio Oiticica.

- 173 Fig. 59 - Claudia Zimmer, *Viagem a meio da Terra*, animação do *Mapa do Meio*, 2010.
- 174 Fig. 60 - Claudia Zimmer, *Viagem ao meio da Terra*, projeção na exposição *Cartografia do Meio*, 2010.
- 175 Fig. 61 - Claudia Zimmer, *Viagem ao meio da Terra*, projeção na exposição *Cartografia do Meio*, 2010.
- 176 Fig. 62 - Claudia Zimmer, caminho para o Rio do Meio, 2010.
- 177 Fig. 63 - Claudia Zimmer, Exposição *Cartografia do Meio*, Fundação Cultural de Criciúma, 2010.
- 189 Fig. 64 - Claudia Zimmer, *QUASE ILHA*, 2011.
- 193 Fig. 65 - Claudia Zimmer, *Série Cartografia do Meio*, 2008-presente.
- 194 Fig. 66 - Claudia Zimmer, inserção de fotografias da série *Cartografia do Meio* no jornal *Diário Catarinense*, 2008. Fonte: Fotografias de Daniel Oltramari.
- 195 Fig. 67 - Claudia Zimmer, *(Des)localização do Meio*, 2011.
- 198 Fig. 68 - À direita: Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras* integrando a proposição de Maria Ivone dos Santos.
- 198 Fig. 69 - À esquerda: plataforma desenvolvida por Maria Ivone dos Santos. Fonte: Fotografia de Claudia Zimmer.
- 202 Fig. 70 - Hamish Fulton, *Río Luna Río*, 21,5 X 15,5 cm (fechado), 2008. Fonte: Livro do artista. Fotografia de Claudia Zimmer.
- 204 Fig. 71 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio invertido*, 2014.
- 205 Fig. 72 - Joaquín Torres García, *Mapa da América do Sul invertido*, 1943. Fonte: < http://www.torresgarcia.org.uy/uc_76_1.html>.
- 209 Fig. 73 - Claudia Zimmer, *SIT TIBI TERRA LEVIS*, 2014. Fonte: Fotografia de Claudia Zimmer.

Todas as imagens aqui reproduzidas são utilizadas apenas para fins de estudo.

INTRODUÇÃO

O que pode sugerir a sinalização *0 m.* disposta diante da natureza? Paul-Armand Gette, artista francês, vem realizando inserções da inscrição *0 m.* (Fig. 1) em espaços a céu aberto. Trata-se de pequenas placas que atuam como pontuações no espaço e que parecem indicar um ponto zero da paisagem¹. Tal sensação é realçada pelo enquadramento dado à fotografia que, ao registrar a intervenção, possibilita inúmeras discussões: sobre o próprio enquadramento, sobre a paisagem, sobre sinalizações, intervenções, pontos de vista, dispositivos de registro, modos de apresentação, sobre títulos, sobre o que está (ou não) no “meio”². Todos esses pontos são acionados pelo trabalho de Gette, que em função disso

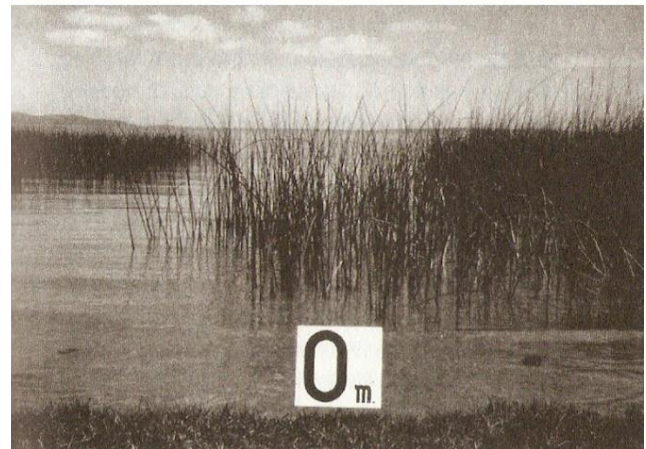


Fig. 01 - Paul-Armand Gette, *0 m.* na paisagem.
1974 na Suécia, 1995 no Brasil.

¹ Cabe salientar que o artista não apresenta o *0 m.* apenas em paisagens, inserindo-o em contextos diversos, incluindo o espaço expositivo.

² A palavra “meio” surge, nesse estudo, entre aspas, para indicar que o significado do termo é muito relativo, podendo constituir um centro (des)localizado.

abrem-se a um diálogo e a reflexões sobre o meu próprio processo artístico.

Das questões acima me atrai, sobremaneira, o “meio”. Tanto como ponto intermediário, quanto como metade e/ou centro. Interesse-me por aquilo que ocupa posição mediana e se transforma em extremidade, mas também pela beira que surge como “meio”. Nesse sentido, continuam para mim alguns questionamentos disparados por *O m.*, não parecendo excessivo retornar a eles, tendo em vista que esse foi um referencial discutido em minha dissertação de mestrado³. Na ocasião, já havia indagado sobre o que implica *O m.* – no meu entender “zero metros” –, centralizado em uma paisagem. Retomo aqui algumas de minhas considerações para aproximar e contrapor minha produção artística atual:

17

Ocorre-me que o zero [...] ocupa uma posição intermediária, uma vez que ele reside entre os números negativos e os positivos e, desta forma, não pertence a nada, mas concede valor por sua presença a outros números. É nesse ponto que me surgem os questionamentos: se, a partir do zero, algo pode ser adicionado ou subtraído, algo pode aumentar ou diminuir, quer dizer então que ele marca um início? A placa *O m.*, que é inserida por Gette no ‘meio’ da paisagem, significa que a paisagem começa no ‘meio’? Começamos a perceber a paisagem no ‘meio’, e desse para as bordas direita e esquerda? (CEZAR, 2009, p. 169).

Creio que a paisagem começa, sim, no “meio” – *entre* o olhar e o lugar. Mas, e se percebermos que um tal ponto zero que começa no “meio” é transitório? E se ao se deslocar da direita para esquerda,

³ Dissertação intitulada *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*, orientada pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza, defendida em maio de 2009, no PPGAV-UFRGS.

ou vice-versa, e do centro para a borda, ele for se desfazendo de seu contexto de origem? Que tipo de paisagem despontaria?

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre o projeto artístico *(Des)localização do Meio*, que, em síntese, configura-se como uma série de atividades e trabalhos que realizo em consequência de viagens a lugares cujos nomes contêm a palavra “meio” ou “meia”. Por exemplo: Meia Praia e Praia do Meio. Nesse conjunto, algumas regras e procedimentos são estipulados de antemão: procurar “Lugares do Meio”⁴, traçar “rotas”⁵ para visitá-los, fotografar suas paisagens, realizar imagens *semi-visíveis*⁶ e imprimi-las em papel-jornal, efetuar documentações, fazer intervenções, coletar materiais e deslocar-se novamente até um outro ponto. Advindo dessa movimentação estou construindo o *Mapa do Meio* (Fig. 2), que tem por característica oferecer informações limitadas. Tal fator acaba distanciando-o de algumas finalidades das cartas geográficas, sendo que a mais imediata seria auxiliar na localização por meio de coordenadas espaciais.

⁴ Modo como denomino a união de Praia do Meio, Meia Praia, Rio do Meio, Praia do Meio, Lagoa do Meio, e outros lugares que possam vir a integrar tal agrupamento.

⁵ A palavra “rota” constitui mais um termo apresentado entre aspas, por possuir um significado específico em minhas investigações: trata-se de levar em conta os vários percursos traçados e trilhados pelos meus trabalhos.

⁶ *Semi-visível* é um conceito por mim desenvolvido no mestrado para designar o jogo existente entre o que se pode ver e reconhecer em uma imagem e algo que interrompe o acesso ao que seria reconhecível nela. Isto pode ocorrer devido a diluições de contornos, bem como a apagamentos das formas ou sobreposições de algo que a obstrui parcialmente.

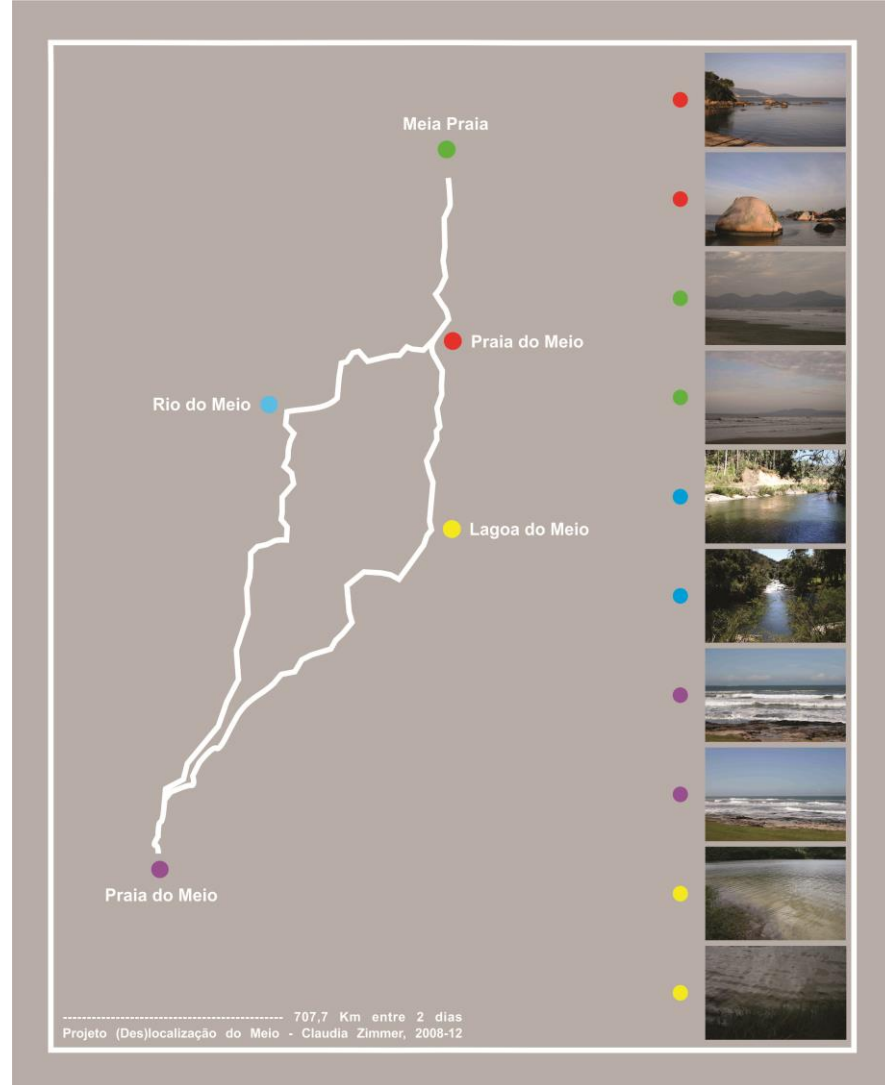


Fig. 02 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente

Além desse montante, venho desenvolvendo outros trabalhos que não necessariamente encontram-se no projeto acima citado. Trago-os também à discussão por apresentarem questões afins, tendo relação com as “outras rotas” anunciadas no título da presente abordagem. Independentemente da definição que cada um possua, o fato de trabalhar sempre com os mesmos lugares e isolá-los de seus contextos põe em pauta um procedimento comum em meu processo: ilhar uma região.

Cada trabalho carrega um modo de isolamento muito particular, que o dota de um caráter (des)locado. Na *(Des)localização do Meio*, o fato de construir um mapa ligando as “rotas” percorridas, mas desfazendo seus arredores, aproxima-o formalmente a uma ilha, apresentando, dessa maneira, uma cartografia móvel, instável, flutuante, à deriva. A ausência de referências devido à extinção do entorno trata, em certa medida, de uma *geografia inventada*, pois está-se lidando com dados derivados da cartografia científica, mas também com instâncias inventivas e discursivas comuns no âmbito da arte.

Por esse viés, identifico em minha produção artística uma sujeição à fisicalidade dos lugares que visito, mas que extrapola essas fronteiras quando os coloco em ininterrupta relação por meio de minha própria discursividade e que, por conseguinte, forma um espaço de interpretações alheias geradoras de sentidos. Partindo da linguagem, ou seja, do nome dos lugares, traço o itinerário do trajeto, sigo para investidas diretas no local mapeado, depois retorno à origem da viagem e desenvolvo uma série de trabalhos. No mapa traçado, os lugares pontuados e isolados encontram sua contrapartida ao serem transferidos para a borda – de centro eles viram margem –, surgindo,

então, um território *entre*, uma ilha flutuante que pode ser instalada em qualquer localidade, pois é possível encontrar Rio do Meio, Lagoa do Meio, Praia do Meio em várias partes do país. É por isso também que o trabalho tem o potencial de (des)localizar.

Em *ilha-não-ilha* (Fig. 23), vídeo realizado numa “rota” distinta das percorridas na *(Des)localização do Meio*, o ilhamento é acionado pelo título do trabalho e por registrar uma pseudoilha que, por sua topografia, sugere certa insularidade. Já em *(es)colher, (re)colher: pedras* (Fig. 3), que consiste na ação de recolher pequenos seixos pelo Campus Central da UFRGS, sendo desdobrado em uma



Fig. 03 - Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras*, 2011

videoinstalação e fotografias, o isolamento acontece tanto nas imagens realizadas quanto no modo de apresentação do material recolhido. As fotografias apresentam apenas os buracos deixados pela ação da coleta, não aparentando indícios do contexto de onde ocorreu o (re)colhimento. Nesse aspecto, não só a fotografia comporta um esvaziamento, mas também o lugar – um lugar esvaziado de suas pedras. O vídeo exhibe o momento da retirada do minério sob um foco muito aproximado e, assim como as fotografias, não fornece pistas sobre o lugar. Junto a ele é apresentada uma vitrine

contendo as pedras sem nenhuma indicação individual da origem de cada uma delas, apenas uma etiqueta mencionando o Campus.

Vale ressaltar que os trabalhos aqui apontados são constituídos através da mobilidade, como muitas obras contemporâneas. Podemos, entretanto, recuar no tempo e citar, entre as práticas artísticas nômades, as visitas e incursões dadaístas, as deambulações surrealistas e a deriva situacionista. Tais práticas, algumas com estabelecimento prévio de onde ir, enquanto outras firmavam seu trajeto à medida que os artistas se deslocavam, instituem percursos. Em meu processo artístico, que é igualmente desenvolvido a partir de percursos, sendo estes com ponto de partida e ponto de chegada claramente organizados, venho usando a expressão traçar “rotas” para designá-lo, levando em consideração que, ao partir para uma visita a certo lugar, planejo o itinerário com ida, retorno e o trajeto a ser realizado. A “rota” tem um caráter de determinação de um trajeto a seguir, implicando tanto o caminho instituído para chegar a determinado lugar, quanto o modo como traço um roteiro para a realização de imagens. No entanto, isso não significa que os resultados sejam certos, pois as imagens são indomáveis e fazem seus próprios jogos; os caminhos muitas vezes nos colocam em situações inimagináveis; as câmeras ocasionalmente captam cenas que não programamos registrar; os mapas silenciam, com frequência, algumas informações; os títulos disparam sentidos em múltiplas direções, a despeito inclusive de nossa vontade.

Dos apontamentos até então mencionados, os nomes dos trabalhos integram mais um aspecto importante para a discussão, haja vista que vários são iguais aos das localidades que visito. A junção

dos lugares na *(Des)localização do Meio* foi por mim estabelecida dada a necessidade de (re)conhecê-los e de saber o porquê de seus topônimos. Quando iniciei tal investigação em 2008⁷, vinha desenvolvendo uma pesquisa teórico-prática sobre o conceito de *semi-visível*, sendo que o prefixo “semi” despertou em mim um interesse por seus significados: “meio”, “metade” ou “quase”. Desses, a palavra “meio” ganhou especial atenção, e a partir daí passei a realizar imagens *semi-visíveis* em “Lugares do Meio”.

Mas por que um lugar leva em seu nome a palavra “meio”? Estaria ele entre dois pontos? Localizar-se-ia no centro? No centro de quê? Seria pela metade? Como conseguir uma imagem que traga à tona características de algo que é ou está no “meio”?

Já nas primeiras fotografias, realizadas na Praia do Meio, o nome do lugar as intitula. O material, apresentando diluição das formas e ausência de contornos, foi impresso em papel-jornal, o que cooperou com que apresentasse um ar vaporoso e se assemelhasse à pintura. Tal fator contribuiu para que as fotos se distanciassem em sua aparência do lugar onde foram realizadas. Nesse aspecto, questiono: haveria aí uma tentativa de apreender o lugar, uma vez que ele e a imagem não coincidem?

⁷ A série fotográfica que instiga o desenvolvimento deste projeto intitula-se *Cartografia do Meio* e iniciou com uma proposta de exploração da imagem em relação a um contexto, feita na disciplina “Ações públicas: arte e contexto”, ministrada pela professora Maria Ivone dos Santos, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS.

Contudo, elaboro também outras imagens, sendo muitas delas fotos comuns, as quais poderíamos inclusive encontrar em qualquer álbum de viagem. Da mesma maneira, crio títulos para todos os meus trabalhos com a mesma atenção que é dada ao produzido na *(Des)localização do Meio*.

Observo, a partir de minha produção e da de alguns artistas, a presença de imagens que advêm de determinados lugares e que são intituladas com seus topônimos. Será que esse procedimento sempre foi assim?

A paisagem, por ser uma construção que inicia no século XVI quando definitivamente surge a palavra para designá-la e consolida-se seu conceito⁸, traz ao longo de sua história alguns indícios da relação lugar-imagem-nome. No livro *El paisaje: génesis de un concepto*, o autor Javier Maderuelo (2006), ao concentrar-se em rastrear desde a antiguidade os fatores que desembocaram na ideia de paisagem, deixa subsídios para levantarmos certas hipóteses dessa relação.

Anteriormente à sedimentação definitiva de tal noção, pegando, por exemplo, o Renascimento, os cenários naturais que aparecem nas imagens de santos ou os temas mitológicos eram tratados apenas como pano de fundo. A pintura seguia preceitos iconográficos da época, que davam diretrizes para realizar uma cena – isso incluía o entorno onde se encontrava a figura principal retratada. Com

⁸ Segundo Javier Maderuelo (2006, p. 193, trad. nossa), o que “[...] impede que a paisagem tenha surgido antes na cultura ocidental é a ausência de um suporte conceitual e não um assunto meramente técnico da prática da pintura [...]”.

base em observações da natureza e notas de campo tomadas antes da execução do trabalho os artistas construíam o fundo de modo a melhor conformar o ideal da composição. A realização do santo ou mitológica contava com observações de pessoas comuns, seus modos e gestos, a fim de sobressair o tema do quadro e não um retrato; da mesma forma, o entorno contava com as anotações e a memória do artista, que buscava um esquema elaborado conforme certas convenções, no intuito de construir um cenário que não se sobrepusesse à história que a pintura deveria contar.

Geles Mit (2002, p. 25, trad. nossa) pontua que, até o século XIX, “ [...] ‘a relevância do assunto ou objeto passa a nomear o quadro’”. Nesse sentido, quando a pintura de paisagem se estabelece como gênero autônomo, tornando-se então primeiro plano, é possível perceber porque ela leva o nome do lugar o qual retrata, pois seria esse lugar o fator de importância. O lugar era o assunto que deveria vir à tona na pintura de paisagem.

Maderuelo (2006), no decorrer do estudo, indica algumas imagens como sendo protopaisagens. A exemplo, traz à discussão *O porto da Antuérpia*, de Albrecht Dürer, salientando, de saída, que o “[...] título assinala claramente o lugar real de onde se tomou a vista” (MADERUELO, 2006, p. 204, trad. nossa). Embora esse desenho de Dürer, assim como os de outros artistas da época, possa ter sido

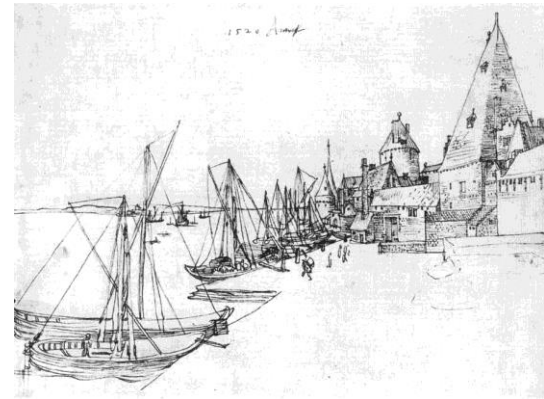


Fig. 04 - Albrecht Dürer, *O porto de Antuérpia*, desenho, 21,3 X 28,3 cm, 1520

realizado como esboço para o fundo de um quadro, seu aspecto inacabado leva à conclusão de que o artista lançara ao lugar um olhar dotado de valores estéticos.

Ocorre-me que muitos artistas que produzem a partir de seus deslocamentos físicos realizam trabalhos que recebem o nome do lugar por onde passam, ou, pelo menos, o têm mencionado nos títulos. Como exemplo, podemos citar *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* (Fig. 5), de 1967, feito por Robert Smithson, certos trabalhos de Richard Long, como *A line in Scotland* (Fig. 6), de 1981, e de Hamish Fulton, como *Himalayan Snow Mountains* (Fig. 7), de 2012. Diante de tais questões, novamente surgem as perguntas: seria esta uma tentativa de trazer ao público um pouco do lugar por onde o artista circulou? Ou seria uma busca de atestar a existência dos lugares?



Fig. 05 - Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, 1967



Fig. 06 - Richard Long, *A line in Scotland*, 1981

Ensaando uma resposta, podemos refletir sobre o processo de Fulton, pois desde o início de sua trajetória artística realiza caminhadas nas quais atravessa enormes distâncias. Sua arte se estrutura nos trajetos percorridos e na relação que constrói com o contexto. Nas viagens empreendidas, 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, pensando, então, este material como um fragmento de sua jornada, uma vez que pontua que “um

objeto não pode competir com uma experiência”.⁹ A partir daí o público organiza seu próprio percurso, desencadeando paisagens possíveis.



Fig. 07 - Hamish Fulton, *Himalayan Snow Mountains*, 2012

Neste estudo, todavia, não interessa apenas investigar os títulos que têm relação com nomes de lugares e o que daí advir. Em minha produção artística, intitular é uma ação que constitui os trabalhos com o mesmo peso que escolho os materiais que lhes darão forma. Muitas vezes tenho um título antes de resolver sua natureza sensível. Assim, a palavra tem uma função importante e não à toa o termo “meio” aciona toda esta discussão.

⁹ Tal frase constitui o título de um livro de sua autoria, publicado em 1999.

Diante do discutido até aqui, percebo que certas noções, conceitos e procedimentos saltam de imediato ao iniciar um pensamento sobre meu processo artístico. O “meio” já enunciado no título desta abordagem, como articulador poético na criação ou como modo de realização dos trabalhos e escrita, é ponto a ser investigado. A “cartografia” que se exerce pelo lugar praticado¹⁰, o “mapa” que coloca questões de transitoriedade, provisoriedade e (des)localização, são igualmente relevantes. Os “títulos” dos trabalhos, que agem como elo entre o sensível e o conceitual e como disparador de contextos outros para além dos visitados, têm importância. A “paisagem” sendo aquilo que está entre nós e o lugar, acionada por fragmentos de memórias, narrativas, deslocamentos de território, falsos espaços, notas de campo, ou, tão somente, por um quase ver, sobressai também nesta pesquisa. A “rota” que configura o caminho traçado, a experiência do trilhado, o ponto de partida e o de chegada aos lugares visitados, desencadeiam discussões potentes. Todos esses enfoques são atravessados pela “fotografia”, que, na mesma medida, se mostra como um campo problemático importante. Além disso, nota-se que, mesmo a fotografia dando corpo a uma prática artística pessoal, há um deslizamento frequente de uma mídia à outra, no sentido de apresentar trabalhos em diferentes meios, como vídeos, publicações, desenhos, instalações, objetos, etc.

Dos capítulos que se seguem, o primeiro, intitulado **(Des)coordenadas espaciais**, trata do modo como a questão da (des)localização atravessa minha produção plástica e a de alguns artistas. Nessa

¹⁰ Tomo como referência a essa questão a noção de cartógrafo desenvolvida por Suely Rolnik (2006) em *Cartografia sentimental*. Para a autora, o cartógrafo é aquele que absorve materiais de várias procedências e inventa seus próprios procedimentos.

direção, o subcapítulo **A cartografia como suspensão da localização** aborda o encontro entre a cartografia e a arte e, conseqüentemente, traz à discussão o atrito *entre* esses dois campos de conhecimento. Tal fricção pode fazer surgir um território que escapa à lógica do mapeado e/ou funcionar como propositor de suspensão da localização. Já em **Vice-versa: O que é ilha? O que não é?**, examina-se, a partir da noção “ilha-não-ilha”, que vem a ser também o nome de um vídeo (2011) e de uma exposição por mim realizada (2013), como os trabalhos discutidos alternam em ser ou não geografias insulares. Para tanto, analisam-se as possíveis relações desencadeadas pelos trabalhos no interior da mostra supramencionada. O último subcapítulo, **A fotografia e outros dispositivos como (des)fundadores de contextos**, comporta observações a respeito da fotografia, considerando-a como potencialmente dotada da capacidade de se afastar de seu referente, fundando, com isso, um outro contexto.

O título como meio, segundo capítulo, discute o ato de intitular como parte integrante do processo criativo, salientando que se o nome de uma obra é disparador de sentidos e incita discursos, possui um peso considerável assim como o objeto o qual nomeia. Além de debruçar-se sobre a relação entre títulos e topônimos, visa a aprofundar uma investigação acerca de quando o título é o trabalho. A partir do que venho realizando e da produção de alguns artistas, desenvolve-se ainda uma pesquisa sobre as mudanças titulares que ocorreram desde o século XIX.

Em **Outras rotas**, propõe-se refletir, a iniciar pelo subcapítulo **O longínquo↔o próximo: a estrada entre, do *in situ* ao *in visu*, da vista à paisagem**, sobre a “rota” como aquilo que conecta pequenas

e/ou grandes distâncias, e por isso situa-se no “meio”; ou seja, ela é (ou pode ser) algo intervalar. Uma vez que no decorrer da escrita apontaram-se as possíveis “rotas” existentes *entre* um “Lugar do Meio” e outro, *entre* mapa e território, *entre* lugar e olhar, *entre* o nome de um lugar e o título de um trabalho, *entre* o título e o objeto nomeado, *entre* o deslocamento/deslizamento de uma mídia a outra, nesse momento levantam-se mais três a percorrer/percorridas: a estrada *entre*, do *in situ* ao *in visu*, da vista à paisagem. Finalizando, **A “rota” como condição para realização de imagens** discute as diretrizes traçadas de antemão no processo de instauração de alguns trabalhos, a fim de que se atinjam determinados resultados. Contudo, esse planejamento considera que pode haver desvios de cursos no trajeto. O debate é desencadeado com base em publicações, já que muito do que desenvolvo desdobra-se neste “meio”.

Ao olhar o modo como fui desenvolvendo e dispondo os capítulos, percebo, no retorno a este início, que a parcela teórica de minha pesquisa aproxima-se da lógica do *Mapa do Meio*, onde os textos desenvolvidos possuem ligações conceituais, mas sobrevivem sozinhos; como se cada um fosse um “Lugar do Meio” no qual podemos, rizomaticamente, acessar, sem que haja uma porta certa por onde entrar. De margem eles vão para o centro e, na mesma medida, de centro eles constituem as bordas da escrita. Tal qual o mapa, o recorrido porta-se como uma geografia estratificada, justapondo camadas de pensamentos sobre distintos trabalhos, mas também sobre um mesmo trabalho quando o abordo por diferentes vieses. Esse “relevo-móvel”¹¹, contudo, não consiste numa

¹¹ “Relevo-Móvel” é o nome de um Programa de Extensão desenvolvido no Centro de Artes/UDESC, em 2013, sob a minha coordenação e das artistas e professoras Nara Milioli e Raquel Stolf.

travessia por caminhos diferentes em espaços equivalentes, mas sim, em excursionar por “[...] uma sucessão de milhares de pontos de água que jorram em ritmos distintos” (SERRES, 2005, p. 14). Alguns desses pontos foram trazidos à tona, outros constituem um repuxo de entradas possíveis.

Nessa viagem, faço-me acompanhar principalmente pelo pensamento de Michel Serres (1994, p. 65), sobretudo quando explora a noção de “visita”, sublinhando que “[...] ver pressupõe um observador imóvel, visitar exige que percebamos ao movermo-nos”. Para Serres (2007a, p. 18), tal verbo “[...] significa ver, variando, pelo próprio efeito do andar, os pontos de vista. [...] a visita tem por itinerário a sucessão de pontos de vista diversos”. Caminham junto nesta jornada as concepções de Javier Maderuelo (2007, p. 12, trad. nossa) sobre a paisagem, especialmente quando considera que esta “[...] não é um sinônimo de natureza, nem tampouco é o meio físico que nos rodeia ou sobre o qual nos situamos, mas se trata de um constructo, de uma elaboração mental que realizamos através dos fenômenos da cultura”. No decorrer da pesquisa mais considerações desses autores são acessadas, como também de outros tantos que a atravessam – aí incluem-se artistas, teóricos, escritores, etc.

Percebendo a escrita como aquilo que salta da relação entre o trabalho prático e os conceitos, procedimentos e operações nele envolvidos, a metodologia aqui usada é desencadeada pela observação de meu processo. O que estou trabalhando? Que conceitos trabalho e o que eles em mim trabalham? Não se trata de pensar numa produção acabada, mas na organicidade de um processo em constante mudança. Ao seguir tal lógica, noto que não conto com uma questão única e norteadora que vai disparar as reflexões a seguir, mas com questionamentos que pululam pelo

entremeio, entendendo esse andamento como um “[...] caminho que se faz à medida que caminhamos” (FERVENZA, 2002, p. 67).

Em uma pesquisa em poéticas não há uma ordem preestabelecida de formas a seguir, mas pode haver o propósito de pensarmos na movimentação pendular teórico-prática do que produzimos – e esse desígnio norteia a minha escrita. Nesse aspecto, é interessante pensar na palavra “poética” a partir de uma resposta dada por Michel Serres a Bruno Latour, quando este último diz a Serres que o acusam de apresentar um pensamento difícil por possuir uma liberdade de manobra, expondo, por exemplo, em um mesmo parágrafo, tempos históricos muito distintos. Essa máquina de recuar no tempo e tal liberdade, segundo Latour, estão na origem de todas as acusações de poesia em sua obra. E Michel Serres (1997, p. 66) responde: “Que sinal dos tempos! Para criticar cruelmente uma obra, afirma-se que ela é apenas poética! Poesia, em grego, significa fabricação, criação: tudo bem, muito obrigado”. Pautada nas observações de Serres sobre a palavra “poética”, sigo igualmente agradecendo por operar no campo do sensível e do conceitual a um só tempo.

(DES)COORDENADAS ESPACIAIS

A cartografia como suspensão da localização

“A primeira necessidade de fixar lugares no papel está ligada à viagem”, observa Italo Calvino (2010, p. 24). Não à toa o professor Lidenbrock, personagem que comanda uma expedição vertical pelo interior do globo terrestre, no romance *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne (1998), a partir de suas anotações sobre a aventura, salienta a necessidade de fazer cálculos para saber em qual posição ele e seus acompanhantes estariam, pois isto lhe possibilitaria na volta traçar o mapa da viagem. Sem um mapa, como voltar ao centro da Terra?

Nos deslocamentos rumo a lugares desconhecidos, os mapas são sempre bem-vindos. Eles ajudam a nos situar e saber em qual posição estamos, de onde viemos e para onde estamos indo. No caso da exploração de Lidenbrock, frente à ausência de um mapa para auxiliá-lo e com a necessidade de divulgar posteriormente a sua viagem, bem como de fazer uma nova visita ao centro da Terra, esse expedicionário elabora um, de próprio punho. Contudo, ao ler a história inteira, surge a dúvida: em uma aventura com tantas situações inusitadas e carente de um material para a construção precisa de um mapa, o que de fato o desenho do professor conseguiria assentar? E não só isso: que território é esse traçado por ele, passível de nunca ser visitado? Entretanto, esse território existe na experiência do protagonista e existe igualmente nas viagens instituídas por Verne, sendo atualizado e (re)montado a cada leitura. Estamos, então, diante de instâncias inventivas próprias da arte, dos deslocamentos e dos relatos.

Mas, ainda que operando no campo artístico e, por isso, com liberdade de criação, o que acontece quando algo como as cartas geográficas, que têm por finalidade situar, informar e sinalizar, traz a ligação entre lugares que não têm necessariamente conexão? Que tipo de relação desencadeia? O que acontece quando estes lugares que se lançam uns aos outros mutuamente através de seus nomes sofrem a exclusão de seus entornos? Que espécie de localização sugere?

Como o professor Lidenbrock em sua expedição, a partir de algumas viagens que empreendo a lugares cujos nomes contêm as palavras “meio” ou “meia”, senti a necessidade de traçar um mapa. No processo de construção, o levantamento dos pontos relevantes à visita foram feitos primeiramente pelo *Google maps*¹², destacando a “rota” a ser percorrida para chegar até eles. Após cada deslocamento, retornei ao mapa visualizado inicialmente pela internet e retirei quase todos os elementos, deixando apenas os caminhos atravessados e os lugares visitados. Esse gesto de apagamento parcial de uma imagem permite remontar à origem de minha pesquisa sobre a *semi-visibilidade*.

No *Mapa do Meio* (Fig. 2) isso pode ser percebido através dos nomes dos lugares, pois são comuns e possíveis de encontrar em qualquer região, mas também pelas paisagens que ladeiam a cartografia, uma vez que estas, por conterem uma “beleza natural”¹³, são facilmente encontradas em nosso

¹² *Google maps* consiste em um site de pesquisa e visualização de mapas na internet.

¹³ A ideia de beleza que aparece relacionada às paisagens e que menciono aqui encontra ressonância nas reflexões de Anne Cauquelin (2007), em *A invenção da paisagem*, quando assinala o fato de nosso olhar à

repertório imagético mental. Junto a isso, há a ausência de pontos de referência devido à extinção do entorno, acionando certa suspensão da localização. O mapa, dessa maneira, atua entre o que se pode ver e reconhecer na sua imagem e o que foi suprimido, abrindo um espaço à imaginação no preenchimento do vazio oferecido.

Sua forma se assemelha a uma ilha, sendo realçada pelo fato de os lugares visitados serem aquosos, dando a impressão de juntar suas águas isolando a região. Nesse sentido, apesar de o projeto ter origem em dados “reais”, ele inventa também uma geografia. E, ainda que seja praticável visitar cada um desses lugares, se assim o público quiser, sabe-se da remota possibilidade de tal ação. Mas é também nessa ausência de visitação e na relação estabelecida entre os nomes dos lugares que a (des)localização pode acontecer. O projeto opera, então, numa lógica de *site specific*¹⁴, uma vez que

paisagem estar contaminado pelas imagens que vemos, pelo que lemos, enfim, pela nossa cultura. Sobre tal questão, pode-se encontrar uma discussão mais aprofundada em meu texto *Notas sobre as janelas: uma abordagem a partir de Magritte*. Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Claudia%20Zimmer%20de%20Cerqueira%20Cezar.pdf>

¹⁴ Miwon Kwon em *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* investiga a ideia de *site specific* e suas mudanças desde sua aparição no contexto dos anos 60. Inicialmente a noção balizava a interdependência entre o trabalho, o lugar e a presença física do espectador; ou seja, o *site specific* era compreendido por seus aspectos fenomenológicos. Num segundo apontamento, a autora sublinha o site em termos “crítico-institucionais”, abrangendo uma gama maior de economias e espaços. Toda essa prática vai além da fisicalidade do lugar, constituindo-se numa intersecção mútua, aberta às pressões sociais, econômicas e políticas. Nesse caso, inclui “[...] o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte [...]” (KWON, p. 169). Assim, ao ser destituído de uma dependência física do lugar, o site passa a ser concebido por cruzamentos de vários pontos. Com as propostas artísticas contemporâneas, Kwon reconhece uma terceira noção de *site*. Trata-se de uma dimensão discursiva, onde “[...] o trabalho não quer ser mais um

são justamente tais "Lugares do Meio" que o constituem, mas que vem carregado de um nível discursivo que o qualifica de impermanente e móvel.

Propriamente na *Land art*, identificada como uma produção artística voltada às questões do *site specific* devido à implicação mútua entre trabalho e lugar, a cartografia foi largamente requisitada. Já que as proposições se davam em espaços a céu aberto e em lugares distantes, os mapas eram auxiliares na localização. Contudo, suas potencialidades plásticas talvez tenham sido o fator de maior sedução aos artistas que, além de lançarem mão de mapas oficiais, criavam desenhos de territórios amiúde ficcionais. Esses lugares e "rotas" traçadas abrem-se a uma dimensão discursiva, e, segundo Tiberghien (citado por COSTA, p. 2048), têm "[...] certa potência de sugestão e fazem apelo aos recursos da [...] imaginação".

38

É interessante pensar nas questões que meu trabalho aponta em consonância e diálogo com a produção de alguns artistas. *Buried poems*, realizado entre 1969-1971 por Nancy Holt, mostra-se por isso importante para a reflexão. Nele, a artista estabeleceu cerca de cinco lugares no mapa dos Estados Unidos, pontuou-os em vermelho e visitou cada um deles, enterrando poemas lacrados em recipientes (Fig. 8). Tais textos e lugares apresentavam características que ela associou e ofereceu a

substantivo/objeto, mas um verbo/processo [...]" (p. 170) e, neste decurso, é possível identificar na noção de site características de impermanência e mobilidade. É importante salientar que os três paradigmas de site apontados pela autora não são elencados de modo linear, tampouco uma prática se sobrepõe à outra. Pelo contrário, elas dialogam entre si, podendo um único projeto comportar várias noções.

diferentes artistas – Robert Smithson, Philip Leider, Michael Heizer, John Perrault e Carl Andre –, entregando a eles um cabedal de dados que possibilitaria encontrar o *site* e, conseqüentemente, tudo que lhes era dedicado. Os pacotes entregues continham mapas com a "rota" para encontrar seu poema, amostras de pedras e vegetação local, bem como fotos e descrições detalhadas de sua geografia, história, fauna e flora. Nesse processo, a artista também elaborou um caderno com desenhos e anotações pautados em suas impressões particulares (Fig. 9).

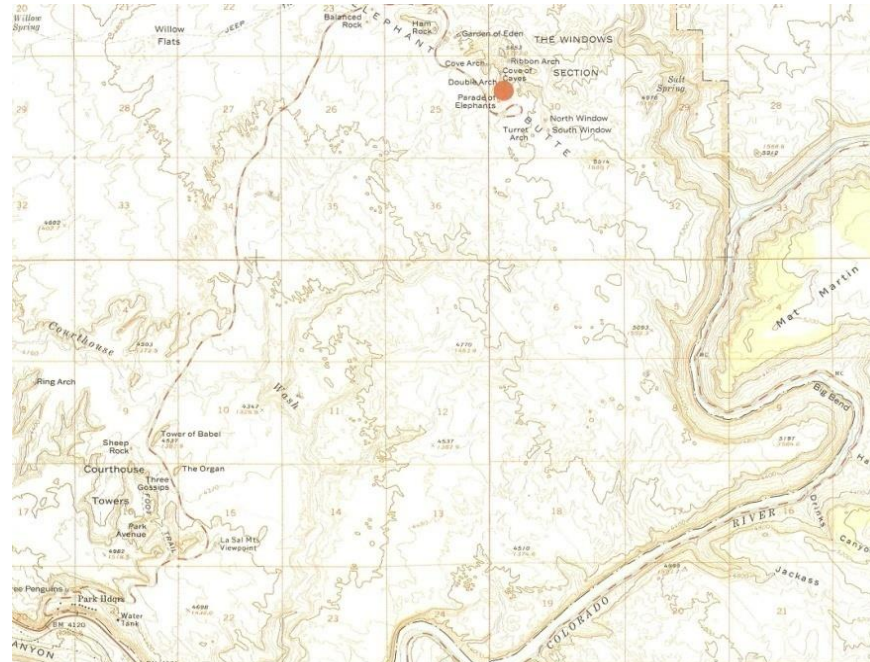


Fig. 08 - Nancy Holt, *Buried poem #4*, dedicado a Michael Heizer, 1969

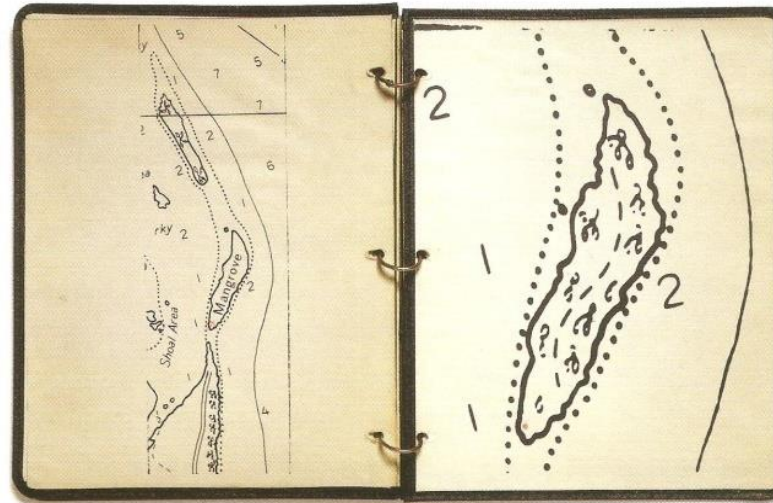


Fig. 09 - Nancy Holt, *Buried poem #2*, 1969

Há no trabalho de Holt, assim como na *(Des)localização do Meio*, a construção de uma cartografia que, embora advenha de um mapa e de lugares já existentes, institui um espaço simbólico através das relações possíveis que o conjunto todo oferece, não esquecendo também da constante conexão que os lugares eleitos estabelecem uns com os outros. Porém, é provável que nenhum dos artistas tenha percorrido a “rota” traçada para encontrar a sua homenagem, e essa carência de comparecimento igualmente efetiva a proposição de Holt. Conforme observa Tiberghien (2001, p. 53), a ficção da busca empresta um pouco de viagem ao trabalho, assim como uma caça ao tesouro para as crianças. E, nessa busca, identificamos igualmente o nível discursivo do trabalho em questão.

Muitas práticas artísticas desde os anos sessenta vêm lançando mão do uso de mapas, desencadeando em algumas poéticas uma estreita relação entre realidade e uma *geografia inventada*. Esses mapas, tomados de empréstimo à criação de uma nova cartografia, desembocam em certa insularidade. *Map to not indicate* (Fig. 10), de 1967, criado por Terry Atkinson e Michael Baldwin, dois dos fundadores do coletivo inglês Art & Language¹⁵, carrega estas características. Tal imagem faz parte de uma série de três que abordam questões cartográficas, sendo que especificamente esta apresenta o desenho de dois estados dos Estados Unidos – Iowa e Kentucky – isolados como ilhas. Da mesma maneira como no *Mapa do Meio*, os arredores foram eliminados, promovendo a suspensão do contexto inicial e ocasionando a perda de relevância cartográfica, conforme entendida nos moldes científicos. Abaixo, encontram-se listadas todas as áreas retiradas e, juntamente com a inscrição *Map to not indicate*, compõe-se o título. No entanto, o trabalho traz uma possibilidade de reconfiguração do mapa do qual partiram se associarmos os “estados-ilhas” a todos os outros que foram suprimidos. Mas, caso não remontemos a configuração primeira, podemos ainda construir um arquipélago indicado pelas duas ilhas presentes na imagem e pelos lugares retirados, que podem se encontrar fora do espaço retratado.

¹⁵ O Art & Language surgiu em 1968 e originalmente contava com a colaboração de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Em 1969, outros artistas passaram a integrar o coletivo, dentre eles Mel Ramsden, Joseph Kosuth e Charles Harrison. Neste mesmo ano, o grupo lançou uma publicação intitulada *Art & Language*, cujo primeiro número trazia o subtítulo *Jornal de Arte Conceitual*. Desde 1976 o grupo passou a contar apenas com a presença de Michael Baldwin, Mel Ramsden e Charles Harrison.

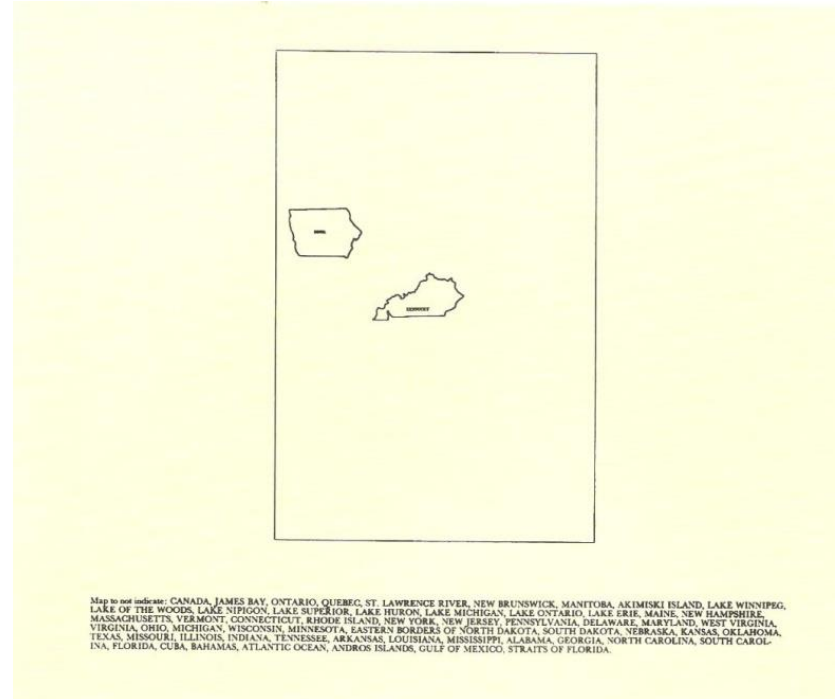


Fig. 10 - Terry Atkinson; Michael Baldwin, *Map to not indicat*,
impressão tipográfica sobre papel, 1967

Mais adiante, em 1999, a irlandesa Kathy Prendergast realiza *Lost Map*. Apropriando-se também do mapa dos Estados Unidos, ela efetua uma cartografia que põe em destaque lugares cujos nomes incluem a palavra “lost”, na mesma medida em que apaga as outras denominações que não vão ao encontro de seu interesse. Ao fazer isto, Prendergast não apenas traz à tona a coincidência entre nomes, mas salienta o peso da palavra “perdido”. Nesse sentido, aquilo que foi suprimido tem

relevância igual ao celebrado, pois, segundo o dicionário, tal palavra pode significar “esquecido”, “disperso”, “arruinado”, “inutilizado”, entre outros tantos adjetivos. É então no ato de apagamento que a artista faz emergir a noção que dá título ao trabalho. Assim, Kathy Prendergast apresenta em sua produção um interesse acentuado por topônimos que a ajudem a construir o que chama de *Atlas emocional*, sendo *Lost map* o primeiro de uma série de trabalhos que integram sua pesquisa por nomes portadores de certa carga emocional, como *Lost Bay*, *Lonely Island*, *Hearts Desire*, etc.



Fig. 11 - Kathy Prendergast, *Lost Map*, 1999



Fig. 12 - Kathy Prendergast, *Lost Map*, detalhe, 1999

As extinções que os artistas instituem em mapas parecem ter antecedentes bem mais longínquos. Em *La nueva naturaleza de los mapas*, J. B. Harley (2005) discute as supressões nas cartas geográficas desde o século XVI, salientando que essas são frutos de silêncios e segredos intencionais, ou não, advindos de determinados interesses, que por sua vez instauram discursos. Para o autor, “ignorar ou desacreditar desses silêncios [...] é fechar um caminho importante de exploração histórica, caminho no qual se pode observar que os mapas compreendem tanto a imaginação como as concepções

sociais de seus leitores” (HARLEY, 2005, p. 115, trad. nossa). Desse modo, sustenta que há um valor de igual importância para aquilo que está e para o que não está no mapa. Silêncio, portanto, não constitui um *espaço em branco*, mas sim uma “atuação humana ativa” que, juntamente com o que é expresso, forma a linguagem dos mapas.

Além do ponto de vista acima, que tem como base a fenomenologia, Harley investiga o assunto igualmente pelo viés da sociologia. Para tanto, toma como referência Michel Foucault, frisando a relação entre poder e conhecimento. Por conseguinte, tanto os cartógrafos ofereciam ao Estado informações, possibilitando explorações, quanto o Estado determinava suas próprias regras sobre o desenvolvimento cartográfico. Em conformidade com interesses próprios – militares, sociais ou religiosos –, os silêncios eram instituídos e, juntamente com os nomes e as sinalizações, organizavam os mapas, instaurando discursos políticos e científicos.

No capítulo *Hacia una deconstrucción del mapa*, Harley (2005, p. 186, trad. nossa) propõe pensar que “[...] a cartografia quase nunca é o que dizem os cartógrafos”. E, embora muitos ainda aceitem o contrário, defende que os historiadores podem se desobrigar de trabalhar de modo “científico” ou “objetivo”. Isto posto, busca romper com a ideia que correlaciona realidade e representação prevista em um positivismo científico, a fim de discutir a cartografia a partir de uma teoria social. Segundo observa, os mapas são textos culturais, passíveis de serem lidos tanto quanto os livros, as composições musicais, etc. Sendo que as interpretações fazem parte das leituras, “em lugar de ver só a transparência da claridade, se pode descobrir também a plenitude da opacidade. Ao fato se pode

agregar o mito e, em vez de inocência, podemos esperar dualidade” (p. 196). As várias possibilidades de interpretação, bem como as contradições imperceptíveis, retiram dos mapas a noção de coerção diáfana e de objetividade.

Atitudes de “[...] seleção, omissão, simplificação, classificação, criação de hierarquias e simbolização” (HARLEY, 2005, p. 201, trad. nossa) são desempenhadas pelo cartógrafo e implantam argumentos. Na mesma medida, os mapas abrem-se a interpretações. Tais potencialidades são cada vez mais presentes no mundo da arte, principalmente pela liberdade de criar geografias. O desenvolvimento de silêncios intencionais, ou não, existentes na cartografia científica e apontados por Harley, é explorado pelos artistas contemporâneos que em troca propõem mapas ultrassubjetivos.

Assim, distantes por algumas décadas, as quatro cartografias ora mencionadas – a saber, *Mapa do Meio*, *Buried poems*, *Map to not indicate* e *Lost map* – possuem proximidades. Dentre os fatores que as aproximam, o vazio instituído pela supressão nos mapas mostra-se importante por abrir à discussão investigações sobre lugares e nomes. O ato de seleção, que parece ser o ponto de partida em cada um dos trabalhos ora discutidos, toma dimensão justamente pelo entorno ermo que os envolve. Nesse aspecto, podemos considerar o vazio como potencialmente capaz de suportar e fazer aparecerem corpos, ao mesmo tempo que o destaque a determinados lugares silencia os que foram extintos.

Mas os nomes fundam lugares ou lugares suscitam nomes?

Mais uma vez encontramos-nos no “meio” do caminho. Para responder a este questionamento, é preciso levar em conta, subsidiada por Certeau (2008), que o lugar é a ordem pela qual corpos coexistem próximos. Mas esta relação de coexistência, isto é, de definir que tal elemento está ao lado de tal outro, é realizada por nós, que igualmente sentimos a necessidade de dar nomes às coisas. Logo, a história de um lugar começa na nomeação, bem como a nomeação se dá pelas relações estabelecidas entre os corpos, e/ou vice-versa. Não se trata apenas de batizar para diferenciar, mas de nomear para fundar o lugar, e de pensar o nome próprio aberto a explorações. Se o mapa, via de regra, é posterior ao território, então, que grau de importância os topônimos alcançam na cartografia?

Em um mapa, os nomes situam lugares supostamente existentes em um plano extracartográfico, assim como expõem trajetos que colocam os lugares em relação. Eles nos desviam para fora da imagem, afastando a visão de pássaro, a fim de aterrissar no território. Mas as palavras, que lançam sentidos de acordo com o contexto onde se inscrevem, entram, mas talvez não, em ajuste com outros símbolos, da mesma maneira que podem ter relação com o vazio e os caminhos evidenciados. Elas podem fortalecer a cartografia, tanto quanto podem miná-la.

Mais especificamente na *(Des)localização do Meio*, em que o nome é disparador da busca de lugares, há uma tentativa de fazer coincidir o significado da palavra “meio” com a configuração do mapa e com características do lugar de origem. Contudo, não dominamos nem as palavras e nem as imagens, visto que estas inventam e reinventam suas “rotas”, propondo nos situar, ou levar a nos perder.

Um mapa não é um território, ele é apenas uma visão possível. Ao percorrer, com o dedo, de um ponto a outro do globo, traço uma “rota” dotada de interesses particulares da mesma forma que outras pessoas podem estar traçando naquele momento as suas. Dar início a um deslocamento – isso implica não só a vivência do percurso, mas, antes de tudo, a escolha do lugar para onde ir, bem como as lembranças na volta –, é abrimo-nos à experiência do movimento, vindo à tona afetos, emoções, surpresas, angústias. Nossas viagens começam então no mapa. E não necessariamente este que traçamos sobre o papel, mas todos aqueles que constroem nosso atlas, delineado desde sempre. Por isso, a arte, ao recorrer à cartografia, sobrepõe subjetividades.

Serres (1994, p. 259) pergunta: “Como construir, lugar por lugar, o mapa de mundos ainda desconhecidos?”

Pesquisador do *entre*, Michel Serres traz em seu vocabulário termos que refletem seu interesse pela mediação, sobre operadores de permuta assentados nos interstícios; isto é, intervalos nos caminhos que se apresentam como ponto de partida e de chegada ao mesmo tempo, ou nem um e nem outro. Ao ler seus escritos, encontramos as expressões: espaços brancos, nós rodoviários, balanço, janela, pele, Hermes, mapa, etc. E “quem somos nós quando passamos nesse permutador ou nó rodoviário?” (SERRES, 1994, p. 28). Para o autor, somos permutadores vivos, um terceiro homem cujo corpo “[...] encadeia as extremidades opostas das diferenças ou as transições semelhantes das identidades” (p. 29).

Penso novamente na arte como esse espaço de trocas, um espaço branco onde podemos encontrar todas as cores, ou nenhuma delas. Ali onde nos tornamos permutadores vivos, terceiro homem que sobrepõe tempos – independentemente de ser autor ou público – e que traça relações de proximidades e distanciamentos diante de um trabalho. Para o artista, mais especificamente, interessam sobremaneira as trocas, interessam os espaços cambiantes.

Os mapas, portanto, enquanto operadores de permuta, propõem alterações nos caminhos. Viagens de alguma ordem são desencadeadas em seu uso. Talvez seja essa uma questão do *Mapa do Meio*, abrir-se a deslocamentos e a (des)localizações; e talvez seja essa uma das alterações que meu trabalho provoca em mim – não só nas viagens físicas empreendidas, mas também nas “rotas” desviadas no interior de um processo artístico em desenvolvimento.

*

O *Mapa do Meio* é mostrado em espaços distintos e em diferentes suportes, como cartaz, mesa de luz, chaveiro, placas de sinalização de trânsito. Cada modo de apresentação e cada contexto incutem no trabalho características e intensidades próprias. Nessa ordem, listo a seguir algumas formas em que ele foi e é apresentado.

No cartaz (Fig. 2), o desenho cartográfico está circundado à direita por imagens dos diferentes pontos visitados. Abaixo, à esquerda e em fonte menor, aparece a inscrição “707,7 Km entre 2 dias:

Projeto (Des)localização do Meio – Claudia Zimmer, 2008-12”. O fato de colocar as paisagens ao lado do mapa favorece a possibilidade de confusão no que é elaborado, uma vez que não se conhece o lugar instituído pelo desenho, ao mesmo tempo que as paisagens situam-no em um espaço, por assim dizer, “real”.

Se em meu trabalho os nomes dos locais visitados e as fotografias que ladeiam o cartaz são testemunhas parcas de minha experiência, para Richard Long a lógica de trazer à tona sua vivência parece ser mais generosa, pois seu gesto, ao contrário do meu, que apaga, ressalta informações. Algo como “eu estive aqui” é percebido nas imagens que o artista justapõe a mapas. Em suas obras, a localidade é indicada nos títulos-legendas, viabilizando, com isso, maiores informações sobre a travessia. O texto que configura o nome e as fotografias que muitas vezes expõem a formação geológica, a vegetação ou monumentos, são informações que nos permitem um maior acesso ao lugar que percorreu, mesmo que ele crie uma nova cartografia a partir de outra existente.

É recorrente no processo de Long retornar aos lugares que visitou anteriormente. Como exemplo, podemos citar as visitas em diferentes períodos a Dartmoor, no Condado de Devon, na Inglaterra, no qual realizou *Two walks, Dartmoor*, de 1972, onde traça duas linhas cruzadas no mapa do local, sobrepondo-lhe ainda a imagem de um monumento, escrito abaixo: “o local de passagem das caminhadas”. E em uma configuração semelhante ao modo como apresento o *Mapa do Meio*, Richard Long traz em *Dartmoor Riverbed: A Four Day Walk Along all the Riverbeds Within a Circle on Dartmoor, Devon, England* (Fig. 13), de 1978, seu processo de mapeamento e deslocamento. Neste,

traçou um círculo sobre Dartmoor, destacando dentro dele todos os leitos de rios e córregos possíveis, percorrendo durante quatro dias tais lugares levantados e realizando algumas fotografias. Os materiais resultantes do processo, isto é, o mapa e as fotos, são montados e apresentados juntos.

Long, ao declarar que o próprio ato de andar já é em si o trabalho, assinala também que a natureza encerra um grande efeito sobre ele, e que sua arte diverge da *Land art* dos Estados Unidos por não haver interesse de sua parte em intervir a ponto de modificar o local que translada. Essa diferença apontada entre a arte inglesa e a norte-americana aparece igualmente citada pelo pesquisador Javier Maderuelo (1996) em *Nuevas visiones de lo*

pintoresco: el paisaje como arte. Maderuelo observa que tal distinção pode ser rastreada através do peso da cultura, uma vez que na Europa há uma tradição na pintura que muitas vezes retrata a figura

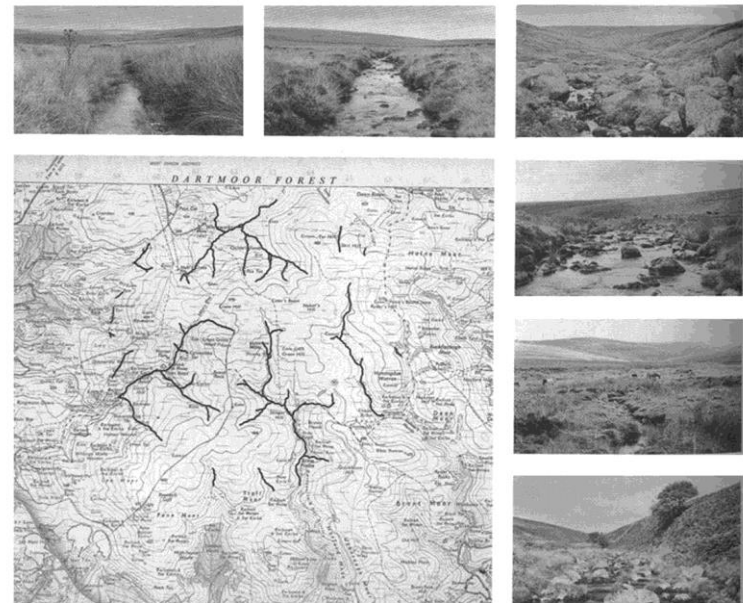


Fig. 13 - Richard Long, *Dartmoor Riverbed: A Four Day Walk Along all the Riverbeds Within a Circle on Dartmoor, Devon, England, 1978*

humana caminhando na paisagem, e essa conotação romântica acaba se estendendo à produção britânica de alguns artistas contemporâneos.

Em períodos anteriores à *Land art*, mais especificamente na Holanda do século XVII, também identificamos, nas produções dos artistas, mapas associados a vistas topográficas. Na pintura de Vermeer, *A arte de pintar* (Fig. 14), de 1662-68, a cartografia, que era bastante difundida na época, aparece ocupando grande parte da parede ao fundo da cena, que se passa dentro de um recinto e exhibe o próprio pintor de costas, retratando uma jovem com alguns materiais na mão. Do lado esquerdo há uma cortina estampada que desce do teto até o chão e, contrabalançando a composição, vê-se mais para o lado oposto uma tapeçaria com a imagem do mapa da Holanda circundado na parte superior esquerda pelo mar contendo várias embarcações. Ao redor de toda a carta geográfica, encontram-se inúmeras vistas. Para Alpers (1999), na nomeação dos empreendimentos cartográficos do século corrente era comum usar a palavra *Descriptio*. Assim, os autores dos mapas recebiam a denominação de “descritores do mundo”, pois adicionavam vários dados ao trabalho, e que, por sua



Fig. 14 - Johannes Vermeer, *A arte de pintar*, 1662-68, óleo sobre tela, 130 X 110 cm

Fig. 14 - Johannes Vermeer, *A arte de pintar*, 1662-68, óleo sobre tela, 130 X 110 cm

vez, acabavam extinguindo a visão instituída por um ponto de vista único. O mapa, neste caso, seria “[...] uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo” (ALPERS, 1999, p. 248).

Em relação a esse aspecto, é importante retomar a discussão de Javier Maderuelo sobre a paisagem, salientando que se trata de um conjunto inventado, através daquilo que percebemos e sentimos em relação ao lugar, dotado de um senso estético. A paisagem não existe sem interpretação. Logo, em uma análise que o pesquisador faz sobre o quadro *Vista de Toledo*, pintado por El Greco entre 1597-1607, e que considera a primeira paisagem autônoma realizada na Espanha, assinala o fato de que, embora possa se identificar plenamente a cidade, a pintura parece ser uma “[...] contração de vistas, uma tomada do norte e outra do sul” (MADERUELO, 2006, p. 314, trad. nossa).

Aqui há uma montagem, tal como acontece na cartografia holandesa. Estaria isto denotando, no período em questão, que já havia uma percepção de que a paisagem e a cartografia não possuíam a suposta veracidade que se acreditava, no sentido de serem a imagem e semelhança da topografia à qual se remetiam? Para Maderuelo (2008, p. 57, trad. nossa), a cartografia e suas “[...] imagens de territórios concretos foram cruciais na formação da ideia de paisagem”.

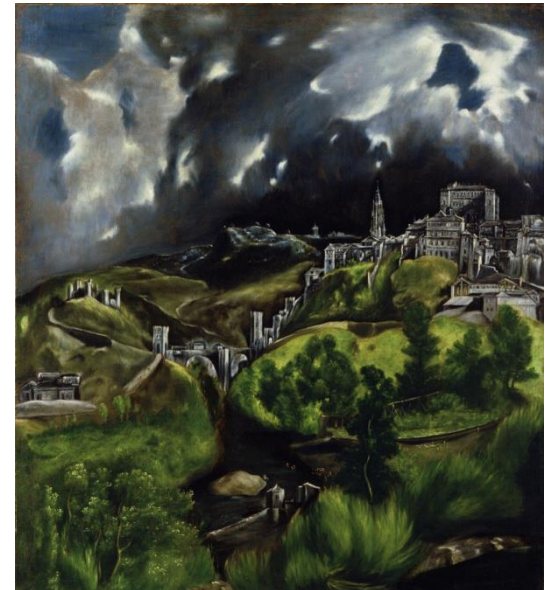


Fig. 15 - El Greco, *Vista de Toledo*, 1597-1607, óleo sobre tela, 121 X 106 cm

O uso do mapa no trabalho *(Des)localização do Meio (souvenir)*, parece ir ao encontro das colocações acima – uma “montagem do mundo”. Nele dificulta um pouco mais o acesso às informações. Trata-se de um pequeno chaveiro em aço inox gravado, que apresenta na parte frontal o desenho do trajeto em branco e notações coloridas (verde, vermelho, amarelo, roxo e azul), indicando os pontos visitados. Na parte de trás consta apenas o título do projeto e o nome dos lugares, antecedido pelas bolinhas de cores distintas, correspondentes às cores da frente.



O chaveiro, sendo um utilitário, carrega implícita a ação. Então, para que ele serve? Em que ele pode facilitar? A ideia de realizar um objeto como um chaveiro deveu-se à sua portabilidade, pois o carregamos no momento em que fechamos a porta rumo ao deslocamento. A ele pode estar atada tanto a chave da porta de casa como aquela com que daremos a partida no carro. Michel Onfray (2009), questionando em que momento a viagem começa efetivamente, salienta que a vontade inicial, a consulta a livros e guias, o fechamento da mala, enfim, tudo isso por certo faz parte do planejamento, mas nenhum desses atos é de fato aquele momento singular no qual damos a partida. O começo se dá “[...] quando giramos a chave na fechadura da porta de casa, quando fechamos e deixamos pra trás nosso domicílio, nosso porto de matrícula. Nesse instante preciso começa a viagem propriamente

Fig. 16 - Claudia Zimmer,
(Des)localização do Meio (souvenir), 2012

dita”¹⁶ (ONFRAY, 2009, p. 35). E para o momento efetivo da viagem, o chaveiro por mim desenvolvido, além de agrupar chaves, sugere a “rota” a percorrer.

Mas intitular um trabalho com a palavra *souvenir* coloca mais uma questão, visto que ela não traz a lembrança de um único lugar como de costume, e sim de vários pontos visitados que se ligam expondo um território *entre*. Nesse aspecto, a lembrança da viagem é minha, o que me leva a questionar por que alguém iria obter um objeto que remete a lugares que não visitou. Geralmente se adquire um *souvenir* como a possibilidade de resguardar memórias de nossas vivências ou para presentear alguém – algo como “eu estive aqui e lembrei de você”.

Em 2010 realizei a exposição *Cartografia do Meio*, onde apresentei vários trabalhos desenvolvidos no projeto *(Des)localização do Meio*¹⁷ até aquele momento. Com fins específicos de exibir na mostra, fiz o vídeo *Viagem ao meio da Terra*, que tinha por intuito registrar o percurso de um “Lugar do Meio” a outro. Nessa viagem, coletei também alguns materiais (pedra, areia e água), bem como produzi

¹⁶ É importante observar que Onfray aponta aqui o instante em que se dá o início de uma viagem em termos físicos, e mesmo que isso seja um ponto de atenção neste estudo, não consiste no mesmo início a que me referi na página 47, quando observo que nossas viagens iniciam nos mapas.

¹⁷ O nome inicial era *Cartografia do Meio* e, naquela época, cada "Lugar do Meio" carregava o nome da cidade e a sigla do estado ao qual pertencia. Com o tempo, fui me desfazendo dessas informações e construindo uma cartografia mais instável. Mesmo que a questão do (des)locar constituísse um gesto importante à discussão, cartografar igualmente mostrava-se um procedimento considerável.

fotografias e outras filmagens, além de realizar uma intervenção especificamente no Rio do Meio, inserindo no local uma placa como as de sinalização de trânsito.

E para que serve uma placa de sinalização de trânsito?

Ora, facilmente podemos responder: para organizar o meio, indicando como devemos nos mover e portar – virar à esquerda ou à direita, curvar para um lado ou outro, parar ou seguir em frente, desviar, não estacionar, enfim, seguir as ordens estipuladas.

E quando estes dispositivos, que deveriam conter inscrições indicativas, apresentam um trajeto não relacionável de imediato com o local no qual estão inseridos? Como eles atingem sua finalidade de localizar ou instruir?

A inserção da placa ocorreu por duas vezes: a primeira na Praia do Meio, antes da que realizei no Rio do Meio (Fig. 17). O material, que segue os moldes das placas de trânsito, foi feito em metal pintado de cinza, com o desenho do *Mapa do Meio*, incluindo as pontuações dos lugares, pintadas de branco, exceto a pontuação referente ao lugar onde a placa estava sendo inserida, que foi colorida de vermelho. Pelo fato de ela ter um aspecto muito próximo ao das que estamos acostumados a ver nas ruas, acaba se camuflando no contexto urbano, passando como um objeto qualquer que se encontra no mundo. O mapa, entretanto, ainda que de maneira sutil, parece cutucar um pouco mais a ordem.



Fig. 17 - Claudia Zimmer, intervenção no Rio do Meio, 2010

Nesse sentido, discutir algumas situações que ocorreram nas intervenções acima descritas é importante para a reflexão do que pode uma “arte que não se parece com arte”.¹⁸ Na Praia do Meio, localizada no perímetro urbano de Florianópolis, a placa foi estabelecida numa aproximação de onde seria o “meio” de sua extensão. Isso foi calculado pelo total de passos dados para atravessar sua orla, divididos pela metade. A intervenção, que durou cerca de seis meses, trouxe dois momentos dignos de nota: um se refere ao desenho do mapa e outro por a placa ser um objeto comum.

No caso do mapa, segundo relatos, a primeira associação feita foi com a parte insular de Florianópolis, uma vez que o desenho exposto assemelha-se a uma ilha. No entanto, pelo fato de conhecerem bem o desenho da cidade, esta ligação era descartada pelos observadores, sendo seguida da procura de semelhança entre a cartografia que constava na placa e a geografia local. Essa segunda hipótese era novamente banida, trazendo à tona as relações estabelecidas entre o nome dos lugares constantes no mapa. Assim, abria-se um espaço de relação que remetia a lugares para além do contexto em questão, uma vez que aquele lugar era o ponto de partida, mas não necessariamente o de chegada.

¹⁸ Referencio aqui o artigo *Considerações da arte que não se parece com arte*, de Hélio Ferverza (2005), que discute o abandono da representação em arte em favor da apresentação. Os trabalhos artísticos apontados pelo autor não se tratam de abordagens que intentam lançar o público para algo além de sua natureza sensível, mas sim do que pode advir do encontro entre trabalho e público. Tais discussões partem principalmente da produção de Kasimir Malevich, Allan Kaprow e Cildo Meireles.

Quando pensei na realização desse trabalho, tinha clareza da possibilidade de que, logo após a inserção do material, o mesmo pudesse ser retirado, ou por algum ambulante, ou pela própria prefeitura. Contudo, contrariando minha suposição, a placa ficou mais tempo que o esperado, sendo que este fator favoreceu que ela ficasse exposta às intempéries. Nesse aspecto, surge outra situação importante de relatar. Trata-se do fato de um dia estar passando pelo local e perceber que a placa estava quase completamente tombada, pois caía uma chuva forte que fora precedida por um vendaval. No dia seguinte, já ensolarado, retornei e percebi que os passantes ou moradores locais tinham-na posto em pé novamente. Esta atitude denotou como o material foi integrado à vida do bairro.

No Rio do Meio uma situação semelhante aconteceu quando, depois de praticamente um ano, voltei ao lugar. Embora seja muito menos movimentado que a Praia do Meio, por vezes quase desabitado, há sinais de ocupação para fins de lazer. Ao retornar para a gravação de um vídeo em janeiro de 2011, encontrei um senhor com uma máquina de cortar grama aparando a vegetação. O interessante é que, além de a placa ainda estar lá, o homem havia feito um canteiro ao seu redor, como se ela fosse uma placa colocada pela prefeitura.

O grupo N.E. THING CO., formado por Iain e Ingrid Baxter, desenvolveu, nos anos sessenta, intervenções que possibilitam algumas aproximações com meu processo artístico. Precisamente em 1969, realizou inserções de placas como as de sinalização de trânsito na beira da estrada na extensão de um quarto de milha no Canadá. O trabalho chama-se *Quarter mile landscape (Prince Edward*

Island) (Fig. 18). Ao passar de carro por elas era possível ler instruções que propunham dar início ou findar a visualização da paisagem que se estava percorrendo. A apresentação no espaço expositivo do material resultante do processo deu-se por meio das fotografias que registraram a intervenção realizadas de dentro de um automóvel e por um mapa que pontuava o lugar da “rota” estabelecida, acompanhado de um esboço da estrada, em aquarela. O modo como N. E. THING CO. montou o trabalho, trazendo imagens das intervenções associadas a uma cartografia, permite, da mesma maneira como na exposição *Cartografia do Meio*, que o público, a partir das coordenadas dadas, remonte a viagem, teça relações e trace seus próprios percursos.



Fig. 18 - N.E. THING CO., *Quarter mile landscape* (Prince Edward Island), 1969

Outras fotos que registram as intervenções do N.E. THING CO. retratam o anúncio *You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape* (Fig. 19), algo aproximado a *Você está no meio da paisagem N.E. Thing Co.* Essas placas, como as mencionadas no parágrafo acima, chamam a atenção para olhar o entorno dotado de teor estético. Nesse caso especificamente,



Fig. 19 - N.E. THING CO., *You Are Now in the Middle of an N.E. Thing Co. Landscape*, 1969

o material foi inserido no “meio” ou quase no “meio” do enquadramento dado à fotografia. Ao acessar o conteúdo, percebemos a indicação do posicionamento de quem a lê no centro da paisagem. Assim, enquanto dispositivo de localização e sinalização, tais materiais cumprem seu papel, pois de algum modo dão coordenadas. Nisso divergem das placas por mim estabelecidas, uma vez que elas não apresentam uma indicação de ação rapidamente compreensível. No entanto, há, como nas intervenções do N. E. THING CO., um convite a perceber o lugar.

O fato de utilizar objetos com aspectos afins ao contexto onde se realizará uma intervenção é estratégia comum na arte contemporânea. Alguns artistas, ao lançarem mão de objetos que se acomodam sobremaneira ao contexto, realizam ações tão sutis que em alguns momentos podem passar despercebidas – ainda que estes objetos tenham um tamanho considerável, como as placas

de sinalização de trânsito. Ao realizar uma arte em conformidade com o espírito da cidade e das estradas, o artista abandona a lógica do simulacro em que a representação é suprimida na apresentação dada. Mas, mesmo que certas obras se misturem em demasia a alguns lugares, interessa ao artista, quando efetua uma intervenção, cutucar¹⁹.

Nesse sentido, Paul Ardenne (2006, p. 68, tradução nossa) assinala que a razão pela qual um artista contextual realiza, por exemplo, a colocação de cartazes na rua é a de construir um *acidente*, e, assim, “a arte, que não esperávamos, surge”. Segundo o autor, ao se inserir em determinado contexto, o artista se introduz em uma realidade onde passa a colaborar com a tessitura de sua malha. Trata-se “[...] menos de impor formas *stricto sensu*, novas ou não, do que interatuar com o ‘texto’ que toda sociedade constitui, texto por natureza inacabado e que oferece sempre matéria para a discussão [...]” (p. 26). Independentemente do suporte eleito e se o artista contextual ocupa a rua, um jornal ou revista, uma empresa, ele “[...] se mete, mediante seu gesto, em um ato de confrontação dirigido, em um diálogo com a coletividade” (p. 45).

¹⁹ Cutucar aqui tem sentido de bater de leve (ou não). Vale lembrar que, embora este texto esteja sinalizando trabalhos que por seu aspecto formal e material se misturem a certa realidade a ponto de não provocar nenhum abalo estrondoso, muitas obras de caráter contextual realizam um corte abrupto na malha onde se inserem. A *realidade*, sublinha Paul Ardenne (2006), *não é de todo abarcável e não se tem todos os dados*. O artista, ao tomar parte num determinado contexto, não tem como medir de antemão as consequências. Sua investida nada revela *a priori*, podendo ser ele mesmo surpreendido pela situação.

Nessa direção, é possível trazer ao debate o pensamento de Bourriaud quando assinala que o artista hoje inventa dispositivos de *habitat*, isto é, cria formas de habitar o mundo, “surfando” sobre estruturas já existentes.²⁰

Frente a tais aspectos, associar mapas a placas de sinalização de trânsito, inseri-las em contextos que as recebem como dispositivos correntes, constitui uma união que (des)localiza o “meio” apresentado ao não serem percebidos como trabalhos artísticos, mas que possuem força suficiente para inquietar o público.

²⁰É necessário destacar que Bourriaud não se refere a uma categoria específica como a arte contextual, mas sim, em termos mais gerais, ao estatuto do artista na atualidade. Em seu texto *O que é um artista (hoje)?*, reflete sobre o artista contemporâneo a partir de quatro perspectivas co-implicadas. A primeira o vê como *Um avião furtivo*, pois ele é quem, quase que imperceptivelmente, aponta para lugares afiados e para situações críticas. O avião furtivo se desloca em busca de imagens, para manipulá-las *a posteriori*. O segundo apontamento supõe o artista como *O novo intruso*. Neste aspecto Bourriaud o enxerga como quem inventa dispositivos para habitar outros campos, recorrendo a outras áreas, isto quando não se insere de fato na cadeia econômica, cultural e social. Aqui ele se refere ao artista como um *semionauta*, que consiste em um “inventor de trajetórias entre signos” (BOURRIAUD, 2003, p. 77). Na terceira nota, *O artista como um parasita*, o autor contesta tal relação argumentando que o artista contemporâneo não se encaixa na problemática do parasitismo, uma vez que o parasita se instala em um organismo e apenas dele se nutre, enquanto que o artista manuseia os signos e devolve algo, ou seja, seu trabalho. Por fim, o quarto apontamento prevê *O artista como diretor*, que dirige o que vai se passar em frente à câmera. “A exposição é isso: um filme sem câmera, uma película sobre a qual registramos uma ação, uma forma. Em troca o espectador pode de algum modo organizar sua própria sequência de exposição” (p. 78).

Vice-versa : O que é ilha? O que não é?

Esse subcapítulo busca tecer reflexões sobre uma produção artística que discute ilhas. Não somente no que tange à forma, mas enquanto conceito que atravessa uma série de trabalhos que estou desenvolvendo, bem como de outros artistas. Nesse aspecto, a ilha pode aparecer como ideia de isolamento, mas também ao contrário, uma ligação ao continente pode ser evidenciada. Na realidade, tal produção abordada a seguir, por vezes, oscila entre ser ou não uma ilha, provocando certa confusão ao não deixar claro ao que verdadeiramente refere-se.

64

As oscilações presentes em meus trabalhos foi um assunto discutido em minha dissertação de mestrado. Interessavam-me, e interessam ainda, questões relativas à visibilidade e não visibilidade, sendo que esse jogo de contrários acontecia ao mesmo tempo nas imagens que produzia. Ou seja, cada uma delas comportava as duas situações opostas. Assim, o caso de isolar uma região retirando seu entorno aproxima-se à ação de suprimir parte das imagens empreendidas anteriormente.

Lembro de, na mesma pesquisa, apontar o pensamento de Anne Cauquelin (2007) em *A invenção da paisagem*, quando observa que nossa cultura influencia diretamente o modo como a olhamos. Por residir na Grande Florianópolis e constantemente deslocar-me à parte insular da cidade, poderia isso, obviamente que junto a outros fatores, ter desencadeado meu interesse em produzir trabalhos-ilhas?

Penso que sim. Acredito que a insularidade de minha cidade natal povoe meu imaginário, porém a ele soma-se o frequente gesto de apagamento que despendo na elaboração de meus trabalhos. E esse ato de produzir ilhas (ou não ilhas), seguidamente remete-me às cenas de filmes onde o marinheiro, aquele que primeiro defronta-se com a terra, anuncia com ênfase à tripulação o encontro de um novo território.

*

A experiência de ter feito a exposição individual *ilha-não-ilha*, na Fundação Cultural Badesc, em 2013, permite tecer relações, pensar na apresentação e tipo de recepção que os trabalhos abordados a seguir desencadeiam, além de propiciar relatos sobre a fatura de cada um e as motivações nas suas realizações. Uma característica importante foi ter exposto produções em diferentes “meios”, mas entrelaçadas conceitualmente pela noção que deu título à mostra. Diante disso, talvez tenha construído um arquipélago, distribuindo ilhas circundadas pelo espaço movimentado através do público.

À entrada da exposição, que se localizava em uma pequena antessala em frente à porta principal do prédio, encontrava-se o vídeo *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das*

*árvores*²¹ (Fig. 20), apresentado em um aparelho de DVD portátil. Ao assistir ao vídeo, que exibe o preenchimento gradativo da cena pelo avanço da água, enquanto a frase que lhe nomeia surge no rodapé, o visitante deparava-se com a sinalização de trabalhos que problematizam possíveis isolamentos e também com o fato de que provavelmente não iria encontrar ali uma ideia hegemônica sobre o que o senso comum entende por ilha; embora alguns trabalhos, à primeira vista, parecessem carregar certa literalidade, como o vídeo *ilha-não-ilha* e a fotografia *Ilha de uma palmeira só*.

gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores foi realizado na ocasião em que despejei água em um baleiro de vidro vazio que continha as paredes cobertas de açúcar cristal. O processo de edição contou com a inversão e desaceleração da cena, trazendo à tona a sensação de progresso gradativo da água, mas que não se consegue identificar exatamente de que “lugar” trata-se. O enquadramento fechado que isola o contexto, faz surgir a repetição de um procedimento que pode ser encontrado em outros trabalhos por mim desenvolvidos.

Na sala seguinte, encontrava-se uma mesa de luz com o *Mapa do Meio*, uma prateleira com os postais *ILHAMENTO MÁXIMO*, a fotografia *Ilha de uma palmeira só* e a projeção do vídeo *ilha-não-ilha*.

²¹ Este trabalho possui uma abordagem mais minuciosa no capítulo *O título como meio*.

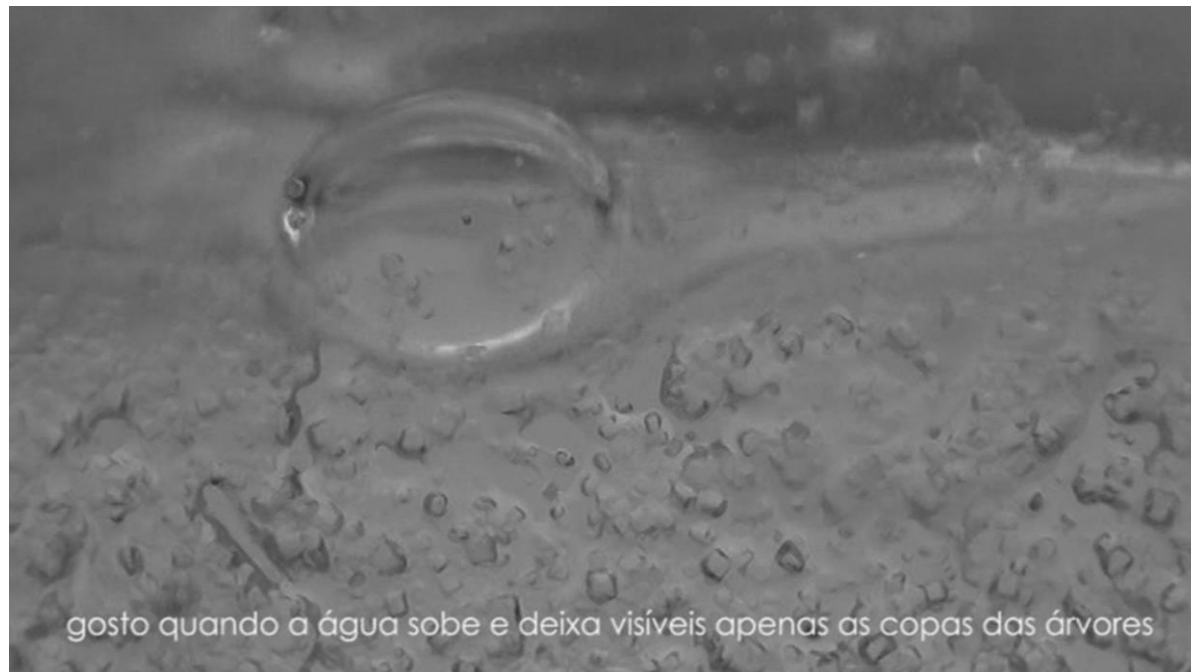


Fig. 20 - Claudia Zimmer, *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores*, 2013

Dois pontos foram decisivos na apresentação do *Mapa do Meio* (Fig. 21) como mesa de luz: um deve-se às circunstâncias em que os cartógrafos usam tais móveis para estudarem os mapas e a outra porque exibi-lo horizontalmente possibilitaria observá-lo de cima, como a visão aérea de uma ilha. Há nele, conforme já pontuado, certa proximidade formal com geografias insulares, uma vez que algumas “rotas” unem-se, fechando-se e isolando um território. Ao lado do desenho cartográfico, dispus cinco fotografias correspondentes cada qual a um lugar visitado. Porém, estas apresentavam

apenas detalhes, não dando muitas pistas do contexto de origem. Diante de tais características, pergunto: que tipo de ilha é esta? É possível enquadrá-la na noção comum que se tem sobre ilhas? Isto é, é possível dizer que ela é uma porção de terra isolada pela água em todo seu contorno? Essa ilha deriva do par terra-oceano ou origina-se na mente? Podemos pontuar que mente e terra possuem correspondências?

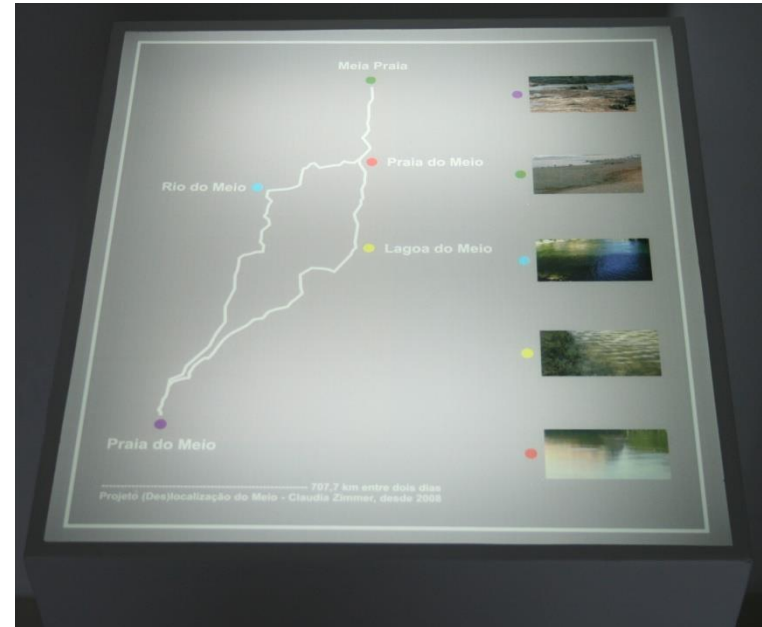


Fig. 21 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente

Em *Causas e razões das ilhas desertas*, Gilles Deleuze (2005) inicia recorrendo à geografia para assinalar dois tipos de ilhas: as continentais e as oceânicas. Por ilhas continentais entende-se ilhas derivadas, que são aquelas que nasceram de uma desarticulação com o continente. As erosões de milhões de anos separaram-na de um pedaço de terra muito maior. Já as ilhas oceânicas, são ilhas originárias, pois surgem da junção de corais que elevam-se do fundo do mar, ou surgem por erupções submarinas. Independente da procedência, há, em qualquer tipo de ilha, um isolamento, visto que as ilhas são sempre desertas, comportando em si a condição da separação, mas capazes de

acionar recomeços. Deleuze, então, propõe uma aproximação do movimento e daquilo que configuram as ilhas com a imaginação: “[...] tudo o que nos dizia a geografia sobre dois tipos de ilhas, a imaginação já sabia por sua conta e de uma outra maneira” (DELEUZE, 2005, p. 10). Assim, a imaginação coloca-nos em condição insular, e, neste isolamento, é preciso recriar, redescobrir. Uma ilha é sempre a possibilidade do começo, pois “sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça” (p. 10).

Por este viés, é legítimo relacionar o pensamento de Deleuze às reflexões de Robert Smithson quando este último associa os processos do pensamento às transformações geológicas em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. Para Smithson (2006a, p. 182), “a mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamentos, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão”.

Desse modo, o *Mapa (Ilha) do Meio* pode ser percebido numa aproximação às considerações de Deleuze e Smithson, no sentido de constituir uma geografia imaginada. Enquanto ilha continental, ela deriva dos lugares, evidenciados pelos nomes que a integram, mas se desloca desses pedaços de terras e passa a derivar com vistas a instalar-se em alguma região. Como oceânica, é originária da criação, da invenção, podendo ser encontrada num mapa inventado pelas *sedimentações da mente*.

Lucy Lippard (citada por TIBERGHIEEN, 2001, p. 60) sublinha que o mapa é uma sobreposição, pois ele é “[...] ao mesmo tempo uma viagem, um lugar e um conceito mental [...] e que a fascinação que ele exerce sobre nós decorre da necessidade de termos uma visão global, de localizar-nos e saber onde estamos”. Estas observações de Lippard revelam certas contradições de meu trabalho, pois, sem elementos de referência, a localização não necessariamente acontece e a visão do todo é reduzida.

O que implica no trabalho apontado acima é valorização do gesto de apagamento, que, ao anular algo, põe em evidência uma parte que talvez fosse até então pouco percebida com notoriedade. Mas a *(Ilha) Mapa do Meio* é solitária, parecendo flutuar sozinha em busca de um continente, sendo fruto de uma quase completa ficção – não fosse pelo procedimento de percorrer as estradas até cada um dos lugares presentes no mapa, unidos como numa brincadeira de ligar pontos, pelos materiais recolhidos e pelas histórias que dão testemunho da viagem, advindos da experiência no lugar.

Na configuração espacial da exposição (Fig. 22), dispus na parede ao lado da que se encontrava a mesa, isto é, no fundo da sala, a projeção do vídeo *ilha-não-ilha* (Fig. 23). Nesta ordenação, sutilmente via aparecer um jogo que correlacionava o *Mapa do Meio* à ilha projetada. Seria, por ventura, o desenho da mesa a cartografia daquela ilha? Ou o mapa correspondia a uma geografia de ilhamento máximo? Perguntas desse teor surgiram não só a mim, como também a alguns visitantes.

O vídeo supracitado advém de um pensamento inclinado a descrições, configurações e estruturas insulares e de um olhar atento à paisagem, o que desencadeia o retorno e o interesse por um lugar

que já havia depositado atenção quando realizei os trabalhos *Mosca Volante I* (Fig. 32) e *Caixa para meia paisagem* (Fig. 37). Tal lugar não pertence ao projeto *(Des)localização do Meio*, mas constitui a uma “rota” de igual interesse para mim. Trata-se de uma pseudoilha localizada próxima a minha casa, relativa a uma paisagem aparentemente corriqueira, vista ao passar pelo local a pé, de bicicleta ou de automóvel. Ali, gosto especialmente quando a maré enche e deixa visíveis apenas as copas das árvores. É, portanto, desta situação específica de preamar e, igualmente, da baixamar, que a pequena extensão de terra a que me refiro comporta um ilhamento.



Fig. 22 - Claudia Zimmer, exposição *ilha-não-ilha*, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2013



Fig. 23 - Claudia Zimmer, *ilha-não-ilha*, 2011

Saindo do âmbito da imagem produzida depois da visita ao lugar, como o mapa, realizei, em 2011, esse vídeo, que apresenta duas cenas do mesmo lugar e com igual enquadramento, porém filmadas em momentos distintos. No entanto, do que ele trata? Talvez, num primeiro lance, poderia dizer que versa sobre a questão do tempo. Pelo fato de ter filmado uma suposta ilha em dia de maré alta e também em dia de maré baixa, esta discussão aparece de imediato. Além do que, o tempo já é um debate implícito no vídeo. Contudo, de mesmo modo, num primeiro lance, seria possível enunciar que o trabalho volta-se à questão do lugar. Estes dois apontes – tempo e lugar – anunciam, de início, o vice-versa existente em *ilha-não-ilha*. Logo, poderia começar pelo lugar, bem como poderia principiar pelo tempo.

Iniciando pelo lugar (sendo impossível excluir o tempo)

Para capturar dois momentos opostos de um mesmo lugar, isto é, a completa enchente e a máxima vazante, pus-me a monitorá-lo a toda semana. Ainda que a maré suba e desça diariamente por volta de seis em seis horas, o aspecto extremo de excessiva maré alta acontece eventualmente, o que dificulta um encontro imediato da situação idealizada. Estas idas, vindas e observações possibilitaram-me a prática do lugar.²² Entretanto, toda pesquisa sobre a paisagem acaba ou partindo ou desembocando na discussão sobre lugar e espaço. Dessa maneira, surgem os seguintes questionamentos: se quanto mais eu pratico o lugar mais espaço eu produzo, o processo da *(Des)localização do Meio*, por apresentar lugares mais distantes de onde eu habito e também de um “Lugar do Meio” a outro, tange muito mais ao espaço do que o processo de *ilha-não-ilha*? Utilizando algumas perguntas de Serres (1994, p. 61), continuo a interrogar: “[...] qual dos dois conhece melhor o espaço? O errante, em perpétua deslocação, ou o caseiro que explora sua vizinhança através de deslocações usuais, mas inusitadas?”.

Serres, discorrendo sobre *O Horla*, conto de Guy de Maupassant, apresenta algumas comparações do temperamento do protagonista com a nossa natureza local e global a um só tempo, quando este realiza sucessivas idas e vindas, tanto físicas quanto mentais, às proximidades e aos confins do universo. *O Horla* designa o lá e o aqui, determina a necessidade de termos um habitat e de deslocarmo-nos. Diz o autor que “a vida reside, habita, mora, aloja-se, não consegue passar sem um

²² Refiro-me neste aspecto à denominação de espaço como sendo o lugar praticado, seguindo as ideias de Michel de Certeau, 2008, p. 201.

lugar” (SERRES, 1994, p. 41). Lugar este feito de “plica”²³, que quer dizer dobra. Habitamos as dobras e são elas que *implicam* o volume e permitem passar do lugar ao espaço. Mas também, “[...] todos nós nos tornamos passantes de alma arlequina, associando e misturando os espíritos de lugares por onde, bem ou mal, passamos” (p. 62). De nosso lugar a outros lugares desenhamos plantas e mapas e construímos, com isso, nosso atlas.

Há intensidades advindas da prática do lugar, não importando o tamanho do deslocamento. O que importa são as sensações e sentimentos que depositamos no processo. Geramos o espaço a partir da prática do lugar, e isso Georges Perec esclarece-nos muito bem quando diz que os espaços existem de todos os tamanhos e espécies. “Viver é passar de um espaço a outro” (PEREC, 2004, p. 25), habitando do espaço da página ao espaço do mundo, e vice-versa. Mas como a areia que escorre por entre os dedos, o espaço facilmente desfaz-se, por isso é preciso conquistá-lo, diz Perec. Estejamos atentos, então, às experiências com o lugar.

Falando do tempo (o que *implica* o lugar)

A primeira edição de *ilha-não-ilha* (Fig. 24), uma versão anterior à apresentada na exposição aqui discutida, apresenta duas cenas do mesmo ponto de vista, coincidindo o enquadramento e altura da

²³ O tradutor do referido livro de Michel Serres corresponde a tradução de *pli* como dobra ou prega. Entretanto, em alguns momentos opta por escrever *plica* devido ao jogo de palavras com *implicação*, *multiplicação* e *multiplicidade*.

linha do horizonte; porém o que não coincide é o volume da água do mar. Em vista desse aspecto, optou-se em montar o trabalho posicionando a cena que traz a maré cheia à esquerda, e a que mostra a maré baixa à direita. Não priorizando a ordem de filmagem, pensou-se o todo a partir de seu título.

O que é ilha? O que não é?

São dez minutos e cinco segundos de certa monotonia. À esquerda, podemos ver o mar agitado, mas o movimento constante e ritmado da água não varia muito a cena. Já à direita, vê-se uma ausência de movimento quase fotográfica, visto que o mar está parado, as árvores não se mexem, mas exceto por pequenos detalhes e por uma ave que passeia pelo local, esta quase completa estagnação acaba tendo mais ocorrências que na cena vizinha.



Fig. 24 - Claudia Zimmer, projeto para exibição da primeira edição do vídeo *ilha-não-ilha*, 2011

Percebendo a mudança do tempo que aparece proveniente de distintas marés, experimentei uma nova elaboração de vídeo - a que foi exibida na mostra (Fig. 23). Usando as cenas já gravadas anteriormente, iniciei a edição com a que apresenta a baixa-mar, sendo que, por volta de dezoito segundos, acontece uma transição onde se vê a água subir. O vídeo, com um minuto e vinte e cinco segundos, traz em quatro momentos o encher e o esvaziar da maré. A sobreposição das cenas foi possível com certa precisão de encaixe por terem um enquadramento muito próximo uma da outra, favorecido também pela transformação do vídeo em preto e branco, dando ao conjunto uma unidade de cor.

Se no trabalho anterior as cenas dispostas lado a lado possibilitavam certa comparação entre elas, principalmente pelo contraste no movimento das águas e pela tonalidade dos dias, agora a passagem faz confundir esses detalhes. Se antes o trabalho tratava da questão do tempo presente na relação estabelecida entre as cenas, agora surgem tempos dobrados pela sobreposição sincrônica de "pequenos atos requintados" (SERRES, 1994), emergindo, com isso, um terceiro tempo e despontando uma terceira paisagem.

É interessante perceber como alguns artistas conseguem tratar de um mesmo assunto de modos tão distintos. Por exemplo, na videoinstalação intitulada *MARÉ [vers.1.3]* (Fig. 25), de Marcelo Moscheta, encontramos uma relação com o movimento de subida e descida do mar conseguido de forma indireta. Tal movimento não estava presente no interior das imagens que projetou, mas foi acionado pela montagem do trabalho. O artista dispôs no chão uma estrutura com fios aparentes, autofalantes

e três projetores antigos que incidiam paisagens marítimas. Estas imagens, com suas linhas do horizonte evidentes, alternavam-se para cima e para baixo na parede simulando o movimento da maré misturado ao da engrenagem que fazia funcionar o trabalho.



Fig. 25 - Marcelo Moscheta, *MARÉ [vers.1.3]*, videoinstalação, 2009

O jogo anadiômico das águas que favorece o influxo e o refluxo é montado no trabalho de Moscheta, sendo ele quem estabelece o tempo de ida e retorno do mar. Em *ilha-não-ilha*, igualmente existe um controle do tempo no momento em que sobreponho a subida e descida da água. Assim, a maré, tanto em seu trabalho quanto no meu, faz alternar e, por vezes, confundir

superfície e fundo. Nessa manipulação que produzimos do tempo, o pensamento de Maderuelo sobre a paisagem ser uma montagem cobra pleno sentido.

Voltando aos trabalhos exibidos na exposição *ilha-não-ilha*, disponibilizei para distribuição o postal *ILHAMENTO MÁXIMO* (Fig. 26) na parede em frente a que estava o vídeo que dá título à mostra.²⁴ O embate *entre* o que vemos e o que nos olha constitui uma situação desencadeadora deste trabalho. Em um dia, falando ao telefone, enquanto conversava, olhava o lugar onde me encontrava - meu ateliê. Como todo lugar destinado a esse fim, tal cômodo contém um

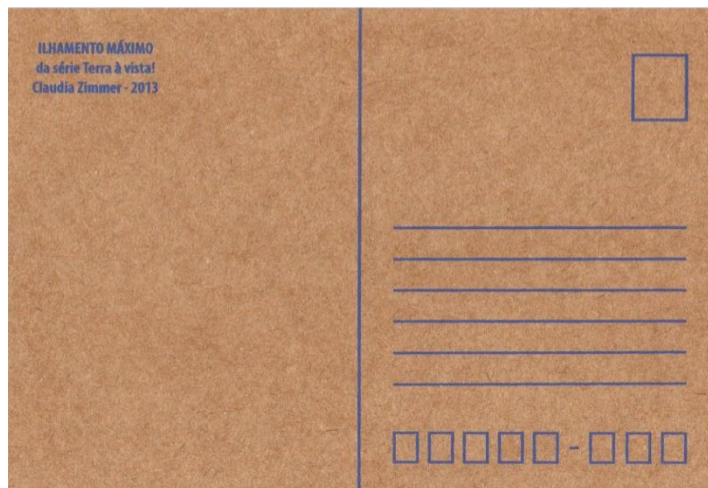
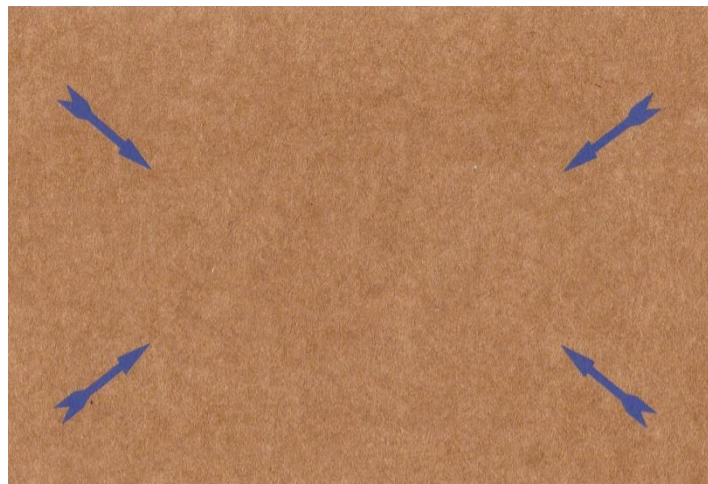


Fig. 26 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013

²⁴ O intuito da doação foi de que os visitantes enviassem o postal para alguém ou apenas o guardassem consigo.

excessivo número de coisas e, nesse meio, algumas caixas de papelão usadas para guardar meus trabalhos artísticos. Passando os olhos desinteressadamente em várias direções deparei-me com uma que continha a inscrição “ILHAMENTO MÁXIMO”, seguido por duas setas que apontavam para cima, e entre elas estava escrito “05 caixas”. O fato é que o repetido uso dessa caixa fez com que uma fita adesiva utilizada para lacrar-lhe apagasse as letras EMP da recomendação EMPILHAMENTO MÁXIMO. Com o olhar voltado às ilhas e atento a situações de isolamento, a inscrição saltou de imediato, como se algo me olhasse. A caixa, portanto, sinalizava um trabalho.

Realizei alguns projetos como modo de apresentação desta ideia, sendo um deles a aplicação de setas e escrita iguais às da caixa em vinil adesivo sobre a parede pintada na cor do papelão. Primeiramente, as setas circundariam a expressão ILHAMENTO MÁXIMO, depois optei em deixá-las apontando para o vazio, transferindo o título do trabalho para um outro lugar não tão evidente. Dessa segunda opção, desenvolvi o postal impresso em serigrafia sobre papel kraft 420 g. Na frente, quatro setas apontam umas para as outras trazendo à tona o vazio entre elas. Atrás está escrito ILHAMENTO MÁXIMO - da série Terra à vista! Claudia Zimmer, 2013. O restante segue o modelo de um postal comum.

Esse trabalho traz também evidente certo apagamento, mas que não se constitui pela retirada ou exclusão de algo na imagem, e sim pela indicação de uma ausência acionada pelas flechas, instalando, assim, um intervalo. O título joga diretamente com o imaginário que se tem sobre as ilhas como sendo um lugar de isolamento. Se, no *Mapa do Meio*, o “meio” torna-se borda indicando algo

entre, aqui as bordas seguem para o “meio” indicadas pelo direcionamento das setas que descem diagonalmente dos cantos externos para o centro; assim, a “Terra à vista!” pode ser construída no espaço vazio ao centro.

Sob esta perspectiva, *ILHAMENTO MÁXIMO* dialoga com *Esquecimentos* (Fig. 27), trabalho de Raquel Stolf, de 1998-99. Constituído por uma fotografia de 40 X 30 cm e algumas sequências fotográficas menores, a artista trabalha diretamente com indicações que apontam para uma ausência. As fotografias são em preto e branco e apresentam sempre a mesma paisagem. O que as difere, entretanto, é o posicionamento da seta que cada uma possui. Devido ao fato de advirem de um processo de realização por câmera pinhole, as fotos apresentam distorções, principalmente na linha do horizonte, conferindo-lhes por isso uma instabilidade aparente, acentuada ainda mais pelos vários direcionamentos sinalizados. Mas o que cada uma das fotografias apresentadas por Raquel indica ao apontarem para algum lugar ou para lugar algum? Seria algo que foi esquecido? Ao indicá-lo, não estaria ela lembrando?

80



Fig. 27 - Raquel Stolf, *Esquecimentos*, instalação: 31 fotografias pinhole, dimensões variáveis, 1998-99

Hélio Ferverza (2009, p. 102-103), ao referir-se à sua produção artística pessoal, que investiga a instalação de pontuações como vírgulas, parêntese e dois pontos no espaço expositivo, assinala que “[...] a pontuação instaura intervalos que são vazios ou esvaziamentos, pausas, interrogações, interrupções, mudanças de sentido. Mas a pontuação também sinaliza percurso, articula sequência, indica, oferece conexões (dentro/fora, visível/não-visível), cria relações entre signos, objetos, olhares, subjetividades, produz relações entre linguagem e mundo”.²⁵

Ampliando suas reflexões para o plano de meu trabalho e de Raquel, creio que nossas sinalizações também instaurem intervalos e apontem para direções que podem ou não ser seguidas. No caso de meu trabalho, elas indicam para o centro, no de Raquel, os percursos são instituídos à medida que se explora a sequencialidade das imagens, podendo voltar na anterior, suspender e descer o olhar, ou ir adiante de acordo com as indicações.

É interessante perceber que o que desencadeou o trabalho de Raquel foi um fato semelhante ao modo como iniciei o *ILHAMENTO MÁXIMO*, ou seja, o encontro com uma imagem. A artista relata²⁶ que, ao deparar-se com uma determinada fotografia, o processo de *Esquecimentos* foi acionado. Era uma paisagem em um jornal, contendo uma seta que apontava numa direção não coincidente com

²⁵ Gostaria de reforçar que Hélio Ferverza trata no referido texto de seus próprios trabalhos em relação ao espaço expositivo. Contudo, estendo suas considerações para o âmbito de meu trabalho e de Raquel Stolf no que tange questões relacionadas às sinalizações.

²⁶ Tal relato pode ser encontrado em sua dissertação de mestrado, intitulada *Espaços em branco – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*. PPGAV-UFRGS, 2002.

sua legenda. De imediato, seu interesse pelo “vazios de sentido ou sentidos de vazio”²⁷ puxou seu olhar para tal imagem, assim como um ímã que atrai metais. Aqui há uma inelutável cisão do visível, conforme Didi-Huberman (1998). Nesta cisão, o olhar coloca em relação o que vemos e aquilo que nos olha. Da mesma forma, Marie-José Mondzain (2002)²⁸ salienta que a imagem alcança visibilidade quando se estabelece a relação *entre* o que é dado a ver e quem olha. Esta relação só é possível pelo distanciamento *entre* “olhante” e “olhado”, uma vez que é no interstício que se produz a imagem.

Refletindo sobre as considerações de Didi-Huberman e Mondzain, que assinalam a imagem como o retorno de algo que nos afetou através daquilo que nos olha, pergunto mais uma vez: poderia pensar na paisagem como um afeto, uma vez que, segundo Maderuelo (2006, p. 38, trad. nossa), ela articula “[...] ideias, sentimentos e sensações que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes”?

Retomando as relações desencadeadas na exposição *ilha-não-ilha*, o nome *ILHAMENTO MÁXIMO* parece relacionar-se diretamente com a fotografia *Ilha de uma palmeira só* (Fig. 28). Nela, a árvore citada no título desponta sobre um volume muito pequeno de terra, ilhada num açude. O formato da imagem evidencia sobremaneira a verticalidade da palmeira, o que acaba por trazer à tona certo estranhamento quanto ao solo que a sustenta. Como todos os outros trabalhos aqui abordados, uma

²⁷ Texto presente no título de sua dissertação de mestrado. Referência vide nota 26.

²⁸ Uma maior reflexão sobre o que é uma imagem no pensamento de Mondzain, pode ser encontrada em minha dissertação de Mestrado - *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16797/000707521.pdf?sequence=1>

das primeiras questões a aparecer é: trata-se ou não de uma ilha? Num segundo lance, ao examinar mais detalhadamente o tamanho da árvore em relação ao chão, o trabalho faz emergir considerações do tipo: como uma extensão de terra tão diminuta sustenta tamanha verticalidade? O açude estaria tão cheio ao ponto de esconder a horizontalidade do terreno submerso? Mas o título traz ainda mais um jogo dentre os possíveis: *Ilha de uma palmeira só* indica que o vegetal está sozinho por não caber mais nenhum ali? Ou seria uma ilha só com uma palmeira só?

Um iminente “ilhamento máximo” chamava-me a atenção em tudo que foi apresentado. O enunciado do postal tecia, então, uma urdidura que correlacionava os trabalhos. Disposto ao lado da entrada da sala onde se encontrava a instalação *olho-ilha* (Fig. 29), anunciava igualmente seu isolamento. O objeto instalado tratava-se de um luminoso circular, com diâmetro de 80 cm e altura de 45 cm, feito a partir de uma imagem preta e branca do fundo de um de meus olhos. Por dentro foi realizado um sistema de iluminação que viabilizou clarear o ambiente através dos veios vazados presentes na estrutura da semiesfera.



Fig. 28 - Claudia Zimmer,
Ilha de uma palmeira só, 2013



Fig. 29 - Claudia Zimmer,
olho-ilha, 2013

olho-ilha foi exibido sozinho em uma sala escura, podendo ter sido observado de várias perspectivas. Ao entrar no ambiente, a primeira percepção era vê-lo de lado. Depois, mais próximos, podíamos percebê-lo de cima e circundar o espaço envolto em intensa penumbra. Neste aspecto, o isolamento do trabalho era muito relativo, uma vez que era preciso contornar o olho, era preciso ver a ilha. Um olho-paisagem, uma ilha-miragem.

Um trava-língua: olhar a ilha e ilhar o olho.

Talvez adormecer o olho para ver a ilha. Talvez acalantar a ilha para perceber o olho.

Esse movimento pendular disparado pelo título, que aciona a busca dos dois substantivos no trabalho, também surgia da indefinição formal intrínseca ao próprio objeto. Sem saber do título, apareciam as dúvidas: o que seria aquele “corpo estranho”? Seria um campo de relâmpagos? Uma floresta incandescente? Rios iluminados? Um olho nervoso? Nada disso? Tudo isso? Ou tudo isso mais aquilo?

Hoje, com distância de tempo, retomo mentalmente a exposição e dou-me conta da presença da figura humana em cada um dos elementos expostos, embora por opção esta não apareça em nenhum dos trabalhos. Não só pelo fato de que seja o olhar do outro que vai dar sentido ao visto, mas me dou conta, sobretudo, do que diz Deleuze (2005, p. 10): “Já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas”. Para ver a ilha é preciso se (trans)portar a ela e perceber que se encontra separado – há aí um ajuste mental equivalente à observação do protagonista de *O conto da ilha desconhecida*, de Saramago (1998, p. 41): “[...] é necessário sair da ilha para ver a ilha [...]”. Isto é, antes estar e depois separar para vivenciar. Mas como observou Deleuze, citado acima, “é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas”. Esse aspecto faz-me pensar no título da exposição *ilha-não-ilha* para além de ser ou não geografias insulares. Há um espaço *entre* desdobrado, mas também sobreposto, *subposto* no par terra e mar que joga para o sujeito a condição insular – lá (na ilha) onde nada e tudo pode ser encontrado, lá (no homem) onde tudo e nada pode ser encontrado, está a possibilidade de recomeço e de recriação. Creio ser isto o que a exposição propôs: um jogo anadiômeno de ida e retorno à ilha, num processo da mente que deserta um pedaço de terra cercado de água por todos os lados.

A fotografia e outros dispositivos como (des)fundadores de contextos²⁹

O que pode uma câmera? Quais seus limites? A correlação entre o olho humano e o olho da câmera é verdadeiramente existente? Sendo assim, a coisa se daria na ordem de agregar aos nossos olhos o que o “olho da câmera” captura? Seria isso?

Partamos do experimento de Michael Snow, em *A região central*: um olho↔câmera (Fig. 30) instalado no cume de uma montanha no deserto de Quebec vagueia em circunvoluções, capturando vistas e ângulos inusitados. *A região central* é um filme experimental, em 16 mm, realizado em 1971, com um aparato criado por Snow para garantir imagens em múltiplas direções. O áudio acompanha cada movimento da câmera, sendo ritmado por ela, mas também ritmando as cenas. O mecanismo é estruturado em metal, tendo dois braços: um comporta a filmadora e o outro contrabalança o peso. Enquanto o pé afixado no chão volta-se em torno de si mesmo³⁰, os braços, em direção contrária, giram verticalmente. O resultado configura-se em



Fig. 30 - Michael Snow, máquina na Região central, 1971

²⁹ O presente texto abordará em alguns momentos o olho da câmera fotográfica e em outros o da videográfica. Independentemente do dispositivo abordado, interessa pensar no olho maquínico como (des)fundador de contextos.

³⁰ Segundo Stéfani de Loppinot (2010, p. 11, trad. nossa), em *La dernière fois que j'ai “vu” la Région centrale*, “Em suas notas preparatórias, Snow pensou em fabricar o pé de sua máquina a partir de um tronco de árvore. A ideia não foi mantida até o fim, mas o pé foi plantado a um metro de profundidade”.

imagens que, por serem feitas em rumos e velocidades distintas, ora mostram o terreno arenoso coberto de seixos, ora a zona montanhosa, bem como o céu, com ou sem nuvens, entre outros elementos que conformam o lugar. Em tais circunstâncias, a perda da visão equilibrada e acomodada no horizonte que tanto nos apraz, é certa. A câmera↔olho olha camaleonicamente. Mas a experiência proposta a nós por esse olho externo também se faz aprazível. Talvez o fascínio se deva ao fato de que para termos tal visão necessitemos invariavelmente de estratégias e apetrechos que garantam nossas voltas. Um sobrevoo de avião, um *loop* na montanha russa, uma queda de *bungee jump*, ou, quem sabe, apenas se pôr de cabeça para baixo e girá-la tanto quanto nossa natureza física permita, são possíveis combinações engenhosas que promovem um ver descolado do habitual.

Contudo, alguma coisa no filme (Fig. 31) de Snow pode vir a inquietar. Apesar de mostrar com eficiência laboriosa ângulos muito variados, ele nos tira a referência, ainda que propondo nos situar em um lugar que, a princípio, sugere abarcar tudo que esteja em seu raio de visão. De partida, poderíamos pensar que o centro seria onde conseguimos ver tudo – como a ponta seca de um compasso que tornea 360°. Mas ocorre que as imagens, em alguns momentos passando vagarosamente por certos lugares, noutros efetivadas num passeio fugaz, salientam a confusão, com mudanças de enquadramentos, focos longínquos, *zooms* próximos, o que provoca a (des)localização do centro e daquilo que se vê. Não sabemos mais se está nublado ou findando o dia, se o terreno só possui pedras ou a região generosamente oferece mais adiante um lago. Enfim, novos espaços se configuram. Novas montagens do mundo se efetivam.



Fig. 31 - Michael Snow, *A Região central*, 1971

Entretanto, como receberíamos tal trabalho se ele fosse oferecido em fotografia? Isto é, como o acolheríamos se ele resultasse de uma câmera elaborada para capturar imagens fixas, ainda que disparadas em vetores diversos? Nesse caso, a imagem-movimento seria substituída por nosso deslocamento no espaço a fim de ver a sequencialidade das fotografias, fato que traria uma outra conformação, um outro tempo, uma outra recepção para *A Região central*. Em suma, um outro trabalho surgiria. Mas continuaria de pé a configuração de novos espaços, de novas montagens do mundo.

A capacidade de realização de imagens minuciosamente detalhadas (ou não) põe a câmera num patamar de visão que se distancia daquela da natureza humana. Os instrumentos maquínicos (fotográficos ou fílmicos) fazem suas próprias apreensões, sendo estas muitas vezes a despeito de nossa vontade. Smithson (2004, p. 61, trad. nossa) diz que “há algo abominável em relação às câmeras, porque têm o poder de inventar mundos”. E reitera: “[...] se comparado ao olho da câmera, o olho “humano” é torpe, descuidado e ininteligível. Não deveria nos surpreender, então, que tenhamos, da natureza, tantas visões perturbadas e conflitivas” (p. 64).

Para Smithson, as câmeras têm vida própria, e seria um erro achar que dominamos os desertos que criam. Elas são indiferentes, não se preocupam com contextos e situações, embora sejam manipuladas e controladas por nós. “O olho da câmera alude a muitos abismos” (SMITHSON, 2004, p. 62, trad. nossa). E nessas profundezas encontra-se o olho↔câmera delirante de Snow.

Nesse aspecto, as viagens possíveis instituídas por tais aparatos interessam a muitos artistas contemporâneos – a começar pelo próprio Smithson, que teve seu trabalho fundamentalmente perpassado pela fotografia. Todavia, é preciso atentar para o fato de que não lhe interessava apresentar o meio pelo meio, mas sim fazer arte³¹. Não se tratava de a fotografia tomar a cena de sua produção, mas de atuar como mais um elemento dentro de seu processo. Com sua Instamatic 400, máquina detentora de uma simplicidade que o agradava sobremaneira, Smithson desenvolveu uma prática em torno de três pontos principais, conforme observa Katia Schneller (2006): a combinação de fotografias e textos como num diário de viagem, que aparecem nos artigos *The monuments of Passaic* (1967) e *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969), a apresentação de slides desenvolvidos a partir de seus deslocamentos, a fim de promover discussões em conferências e entre os artistas (que também exibiam os seus), e, finalmente, os *non-sites*, que atuam como uma abstração do lugar visitado e do qual a “fotografia é a dobradiça” (SCHNELLER, 2006, p. 80, trad. nossa) junto a outros elementos (materiais coletados e mapas) que, sendo apresentados no espaço expositivo, convidam-nos a uma viagem intelectual, ao mesmo tempo que reenviam infinitamente à memória do lugar.

Schneller comenta, em *Sous l'emprise de l'Instamatic: Photographie et contre-modernisme dans la pratique artistique de Robert Smithson*, que o uso da fotografia por parte deste artista foi o mesmo de um turista que saca fotos a fim de documentar suas viagens. Não havia para ele uma sacralização

³¹ Essa observação pode ser encontrada em *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson* (2006).

do ato fotográfico e as imagens resultantes não eram espetaculares³². Sua prática se assemelhava à do amador. “Cúmplice mais que porta-voz, a fotografia auxilia o artista em seu projeto de renovação da prática artística fora dos padrões modernistas. Ela proporciona um último álibi por trás do qual ele se esconde e que lhe permite mover-se disfarçado de mero executor caído sob a influência da Instamatic” (SCHNELLER, 2006, p. 91, trad. nossa).

Segundo a autora acima citada, assim como Smithson, artistas como Mel Bochner, Dan Graham, Edward Ruscha não podem ser reduzidos a denominações do tipo “fotoconceitualismo”, pois seus projetos não permitem que se definam em relação a um meio específico. Nesse sentido, nota-se que a fotografia surge muitas vezes nas práticas artísticas dos anos 60 e 70 como estrutura que dá corpo ao processo dos artistas, gerando nestes uma cadeia de pensamentos (DUBOIS, 2004, p. 285). Muitos deles já iniciavam seus projetos concebendo previamente cada etapa perpassada pela fotografia, o que veio a colaborar efetivamente para uma maior liberdade de seu uso.

Depois de uma larga tentativa por parte dos fotógrafos de trazer a fotografia para o âmbito da pintura, tendo com isso o intuito de subverter a sua capacidade mimética, a arte conceitual, a *Land art*, bem como outras atividades de cunho conceitualista, possibilitaram um deslocamento de critérios artísticos há muito arraigados. Por conseguinte, o dispositivo fotográfico entra em campo

³² No início de seu texto Schneller sublinha que, à exceção desse procedimento, as fotografias da *Spiral Jetty*, que foram realizadas por Gianfranco Gorgoni, em 1970, seguindo as instruções do artista, possuem uma vasta disseminação, o que lhes confere um teor espetacular, ainda mais por registrar uma obra monumental.

como articulador de trabalhos a fim de dissolver a soberania do objeto, levando em consideração, acima de tudo, a ênfase dada ao processo.

Patrícia Franca (2007, p. 173) pontua que a arte conceitual abriu a percepção de uma nova realidade dentro da arte, sendo esta subsidiada pelo uso da fotografia, tanto como documento, quanto pela relação estabelecida entre imagem e texto, mas, “para nós, a arte conceitual foi provavelmente o lugar inconsciente de uma fotografia ‘plástica’”. Procurando esclarecer tal ideia, Franca sustenta que a fotografia “plástica” refere-se ao uso que os artistas fazem dela, e que está atrelado ao desenvolvimento de seus trabalhos e suas vivências. O resultado desse pensamento desemboca numa fotografia plural que, para além de estruturante de vários processos artísticos, as múltiplas possibilidades de combinação a outros meios e também os infinitos modos de apresentação – tais como vídeos, instalações, *performances*, publicações, etc. –, torna indispensável considerar a parcela conceitual imbuída nela. Nota-se, portanto, frente a estas considerações de Franca, que não se trata de realizar uma nova arte conceitual, e sim de perceber o quão herdeiros somos de tal ideologia, desdobrando seus desígnios em conformidade com nosso momento.

Os deslocamentos que nos possibilitam perceber a sucessão de pontos de vista diversos, somados ao olho da câmera, que por sua vez podem, mas não necessariamente, contrariar nossas perspectivas, fazem da imagem resultante deste amálgama uma zona de tensão. Tendo então o desenvolvimento de minha prática artística mergulhada nesta fricção, pergunto: quais as relações que minhas fotos

desencadeiam no desenvolvimento de meus trabalhos? Poderia considerar o olho da câmera uma extensão do meu olhar?

Em minha produção, não há apenas a necessidade de lançar mão da prática fotográfica para realizar determinados trabalhos, mas creio que haja um olhar/pensar fotograficamente como um procedimento que permeia todo o conjunto de realizações, uma vez que concebo cada fase de meus deslocamentos em fotografia. Estas vão desde registros de intervenções à construção de paisagens resultantes de certa manipulação do aparelho fotográfico, além de um banco de imagens, ao qual recorro muito frequentemente. Porém, assim como a Smithson, não me interessa o meio pelo meio. Interessa-me, sobretudo, pensar a fotografia *no* “meio” de meu processo artístico. Isto é, o proveito que tiro dela na realização de meus trabalhos.

Em princípio, propunha apenas fotografar determinados lugares para, a partir deles, realizar imagens que apresentassem apagamento das formas e diluição de contornos. Pretendia com isso trazer a noção de “meio”, presente no nome de alguns lugares (Praia do Meio, Rio do Meio, Lagoa do Meio, Meia Praia), para algo que se encontrasse *entre* ou *quase* visível. No período, além de uma investigação sobre a paisagem, interessavam-me questões relativas a uma visão parcial e a certo impedimento do ver. Minhas fotografias comportavam um jogo *semi-visível*. Jogo este que, conforme André Rouillé (2010) observa em algumas obras contemporâneas, as liberava das coerções de transparência documental, ao mesmo tempo que apresentava a transparência documental. Isso acontecia pela obstrução parcial que produzia nos trabalhos, ao sobrepor-lhes objetos, manchas

escuras, pelo excesso de luz ou sombra, entre outras estratégias, como acontece, por exemplo, na Série *Mosca volante* (Fig. 32).



Fig. 32 - Claudia Zimmer, *Mosca volante I*, 2007

A experiência de visitar determinados lugares, inclusive alguns de difícil acesso, me provocou muitas vezes a sensação de desbravamento, como na primeira ida ao Rio do Meio. Isso desencadeou a necessidade de registrar cada detalhe, igual a um artista-viajante que no século XIX e anteriores registrava suas expedições por meio de desenho ou aquarela e cada registro era apenas uma pequena parte de um vasto número de imagens realizadas. Semelhante a estes artistas, venho formando um grande arquivo – só que no meu caso é de fotografia. Talvez pudesse inclusive chamá-lo de álbum de viagem, e com ele o desejo de preservar a memória de minhas vivências. Tais registros são matrizes para diversos trabalhos que ganham vigor ao serem desdobrados, dando, assim, continuidade ao projeto e atualizando a potência latente nos arquivos (COSTA, 2009). Dentre os trabalhos que advêm dessas imagens guardadas, encontram-se *Meio a Meio* (Fig. 33), *(es)colher*, *(re)colher: pedras*, *Caixa para Meia paisagem* e *Sem título (Praia do Meio)*.

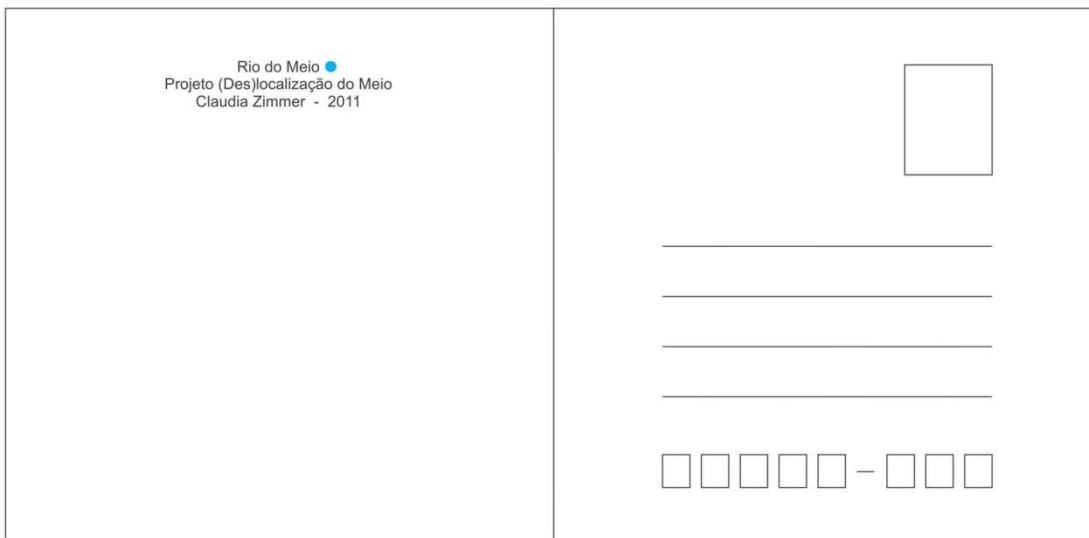


Fig. 33 - Claudia Zimmer, Rio do Meio - postal integrante da publicação *Meio a Meio*, 2011

Meio a Meio é uma publicação que contém dez cartões-postais, cada um deles apresentando um foco muito aproximado de determinado lugar, ao ponto de não reconhecermos e nem sequer localizarmos sua origem. É preciso virá-los e ler as informações no verso para situar suas procedências. Porém foi a capacidade que a fotografia possui de registrar detalhes, conforme sublinhei anteriormente, inclusive muitas vezes escapando à nossa acuidade visual, que motivou a realização desse trabalho. Ao olhar as fotografias de meu arquivo, fui percebendo pormenores que, isolados, aproximavam-se de pinturas. Passei a reenquadrar e a dar *zooms* nas imagens, de modo a obter um conjunto apresentando uma possível dramaticidade pictórica. Feito isso, reuni os postais em uma encadernação em capa dura (Fig. 46), provida de elástico para segurar-lhes no miolo, mas com possibilidade de soltá-los para a manipulação. Nesse plano, não se privilegiou uma ordem de visualização a ser seguida. O que se queria era estabelecer de alguma maneira o movimento entre os lugares nomeados no verso de cada cartão. Para tanto, o título da publicação foi proposto pensando o processo de deslocamento (físico e/ou mental) de um “Lugar do Meio” a outro.³³

A vivacidade das cores que de início moveu a realização de *Meio a Meio*, muito mais do que garantir a semelhança com o referente, transporta-nos a lugares que em princípio podem parecer possuir luz, sombra e coloração iguais à parte por mim selecionada. Mas quase nenhuma das fotografias das quais fiz os recortes apresentava tais características. Foi meu ato de seleção que acabou criando essa possível ilusão. Nesse sentido, Rouillé, discutindo a consolidação da fotografia no campo das Artes

³³ No capítulo *O título como meio* encontra-se uma reflexão mais minuciosa a respeito da nomeação deste trabalho.

Plásticas, salienta que esta aliança possibilitou pela primeira vez a entrada de um material de captura mimética e tecnológica na arte. Os artistas, segundo o autor,

[...] aceitam o mimetismo sem reservas: não como uma representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como uma manifestação, um elemento que só se remete a ele mesmo. Aliás, esse é um traço característico da arte-fotografia: a fotografia passa do *status* de documento (ferramenta ou vetor) para o de material artístico quando a *representação produzida* é abolida na *apresentação dada*. (ROUILLÉ, 2010, p. 342)

Ao reduzir por meio do enquadramento o que é dado a ver nas paisagens que compõem o livro, acabo apresentando um afastamento cada vez maior do referente, o que lhes dá certa autonomia como imagem. Vale lembrar, entretanto, que o trabalho é parte de um projeto composto por lugares específicos, e a fotografia neste caso age também como modo de dar visibilidade ao *site*, ainda que limitando seus pontos de vista. Por este fator é que houve o interesse de inserir algumas destas imagens ao lado do *Mapa do Meio* (Fig. 21) na mesa de luz apresentada na exposição *ilha-não-ilha*. Mesmo havendo um reenvio mútuo, os elementos – fotos, mapa e nomes – são “testemunhas” da existência da área cartografada.

Um processo parecido acontece nas fotografias realizadas em *(es)colher, (re)colher: pedras* (Fig. 34)³⁴. Não sendo pertencentes ao projeto *(Des)localização do Meio*, vêm, ainda assim, imbuídas de procedimentos habituais a este último. São imagens que ao invés de fornecerem um panorama mais

³⁴ Esse trabalho resulta também em um vídeo e em materiais coletados. Tal processo encontra-se analisado no subcapítulo *A rota como condição para realização de imagens*.

amplo de onde foram realizadas, nos restringem à observação de detalhes. E, assim como no trabalho anterior em que há um foco muito aproximado, este evidencia apenas buracos no chão advindos da ação de recolher pequenos seixos pelo Campus Central da UFRGS. Ao fazer um enquadramento muito próximo da minúcia que me interessou registrar, o entorno foi quase completamente excluído, ocasionando a perda de localização do contexto. É importante perceber que no modo de realização de *Meio a Meio* faço um reenquadramento nas fotografias escolhendo o ponto selecionado *a posteriori*, enquanto que em *(es)colher, (re)colher: pedras* a decisão do que vai configurar a imagem é feita no momento do corte fotográfico. Mas tais detalhes apresentam uma contrapartida, pois revelam pormenores por trás da ausência das pedras na medida em que amplia o campo de visão muito mais do que o reduz.



Fig. 34 - Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras*, 2011

Apresentei três fotografias da série *(es)colher, (re)colher: pedras* na exposição *Chifre coberto de carne*, curadoria de Fernando Boppré, no Memorial Meyer Filho, em Florianópolis, 2011. A mostra fazia menção à obra de Valêncio Xavier, escritor, cineasta, roteirista e diretor de televisão brasileiro, e às suas acepções sobre o “nada”. No convite para participar, Boppré aproxima meu trabalho à concepção *imetsun*, que designa o nada depois que tudo desapareceu. Mas outras noções são desenvolvidas por Xavier e, em virtude disso, a obra de cada participante se relacionava, de alguma forma, a mais de uma noção.

O fato de ter exposto as fotos em tamanho superior ao da publicação de mesmo nome enfatizou tanto a redução do contexto de onde foram realizadas, quanto a criação de novas conjunturas a partir dos detalhes, já que de longe era mais nítida a extinção do entorno e, de perto, o aumento do buraco promovia o afastamento ainda maior da dimensão original da pedra. Nesse sentido, os atos de seleção combinados aos abismos produzidos pelas câmeras, lembrando as colocações de Smithson, provocam uma flutuação presente nestas imagens, que, por sua vez, me agradam sobremaneira, pois não sabemos se o mostrado constitui pouco ou muito à observação: há somente buracos, e ignoramos de onde eles provêm. Contudo, tais imagens *se abrem a realidades inteiras*.

Parece ser importante mencionar o *Dictionary of water* (Figs 35 e 36), de Roni Horn, por trazer à discussão noções de enquadramentos que embora fechem um ângulo ampliam o que é dado a ver, principalmente por estar associado a um lugar específico: o Rio Tâmis. O trabalho consiste em um livro em formato paisagem, quase em tamanho A3, que disponibiliza 95 fotografias das águas do

mencionado rio, realizadas entre o inverno e a primavera de 1999. Cada uma das fotografias é apresentada individualmente e exibe um foco muito aproximado do que foi selecionado. O procedimento, associado à execução em dias distintos, traz para o trabalho a variação da cor do rio e das diferentes ondulações, muito provavelmente oriundas do clima presente naquele momento.

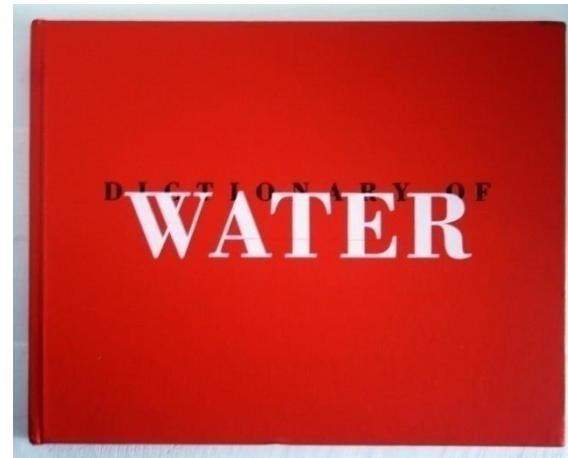


Fig. 35 - Roni Horn, *Dictionary of water*, 2001

Com efeito, o processo de manuseio da publicação, isto é, de ver uma parcela de água após a outra, provoca a sensação de estarmos observando partes de vários rios. A exclusão do entorno, que poderia nos levar a identificar o lugar, colabora nesta suspensão. Porém, antes mesmo de virar as páginas nos deparamos com o título anunciando que se trata de um dicionário. Levamos em consideração, nesta hora, que o volume que seguramos destina-se a reunir, organizar, ordenar e diferenciar definições de termos distintos. Nessa lógica, Horn inventaria águas, mas estas se dão em imagens, e não em palavras. Assim, ela reúne fotografias numa mesma edição, ordena-as em sequência, trazendo com isso diferentes fluxos e tonalidades do(s) rio(s). A compilação lexical do elemento registrado nos é, então, oferecida de modo a tomarmos para nós mesmos a tarefa de definir o estatuto de cada uma das imagens, num passeio mental que busca o lugar de sua origem.

No entanto, uma reviravolta final desestabiliza nossas certezas ao lermos em uma das últimas páginas a informação de que todas as fotos foram realizadas no Rio Tâmis.

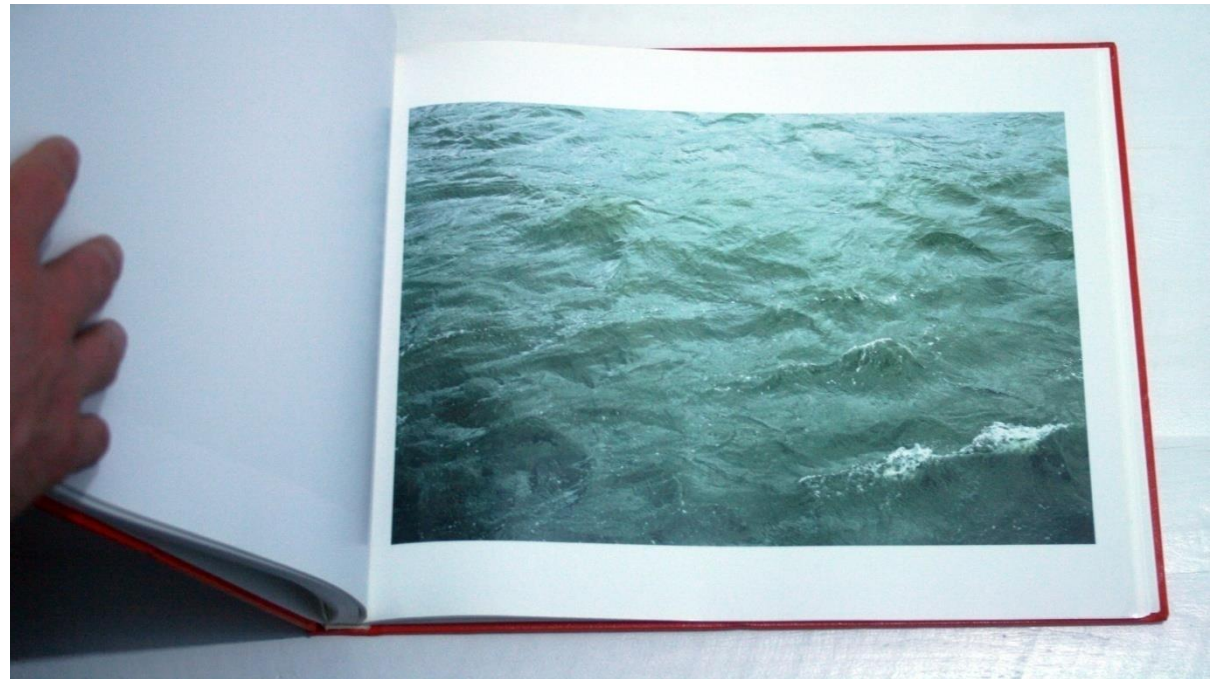


Fig. 36 - Roni Horn, *Dictionary of water*, 2001

Encontro em *Dictionary of water* relevância à reflexão de minhas investigações artísticas, principalmente no que concerne aos trabalhos *Meio a Meio* e *(es)colher, (re)colher: pedras*, pois interessa-me pensar sobre a forma como Horn disponibilizou a informação do lugar originário de

suas fotografias, não evidente de imediato – a não ser que comecemos a leitura do trabalho de trás para a frente. Em *Meio a Meio*, o lugar de origem é mais rapidamente informado, na medida em que a referência encontra-se no verso de cada postal. Mas esses dados informados abrem um leque de correlação amplo, visto que os nomes dos lugares onde realizo meus trabalhos são passíveis de encontrar em qualquer região do país. Já o Rio Tâmisa, ainda que só nos apropriemos dessa informação no fim do livro, é certo que se localiza na Inglaterra. Diferentemente, *(es)colher, (re)colher: pedras* não fornece informação alguma de sua procedência e, nesse aspecto, a identificação do lugar onde foram realizadas as imagens é ainda mais instável. Devido ao título, que é composto de verbos, a ação entra em jogo muito mais que a busca do lugar.

Meio a Meio e *(es)colher, (re)colher: pedras* apresentam proximidades conceituais, pois oferecem-nos (des)coordenadas espaciais que, por sua vez, promovem a (des)localização. Entretanto, o primeiro é procedente de um banco de imagens, o segundo, de uma elaboração *a priori* da fotografia que se pretendia realizar.

Igualmente advindos de meu arquivo fotográfico são os trabalhos *Caixa para meia paisagem* e *Sem título (Praia do Meio)* que, assim como o livro de postais acima citado, fazem parte do projeto *(Des)localização do Meio*. *Caixa para meia paisagem* (Fig. 37) constitui um conjunto de três caixas que são feitas em madeira e pintadas de branco. Na parte superior elas possuem uma tampa que ocupa metade de sua extensão, sendo possível movimentá-la nos dois sentidos. Dentro, comportam

fotografias dos “Lugares do Meio”. Devido ao deslizamento da tampa, podemos ver parcialmente o seu interior – ora enxergamos um lado, ora o outro, e nunca sua totalidade.



Fig. 37 - Claudia Zimmer, *Caixa para meia paisagem*, 2008

Pelo fato de a tampa reenquadrar constantemente a imagem ao fundo, abre-se uma discussão sobre a questão do enquadramento presente na noção de paisagem. Noção esta, diga-se de passagem, que reporta à ideia primeira desse conceito como sendo o enquadramento perceptual de um espaço. É importante observar que com as práticas artísticas dos anos 60 e 70 como, por exemplo, a *Land art*, alguns artistas passam a intervir diretamente na natureza e a paisagem adquire certa flexibilidade em relação às suas definições iniciais. Aliás, tem-se desde as caminhadas propostas pelos dadaístas e surrealistas a paisagem processada pelo agenciamento dos corpos. No entanto, se recorrermos a Javier Maderuelo, lembraremos novamente que não existe paisagem sem interpretação; a noção primeira que confere o enquadramento como sendo indispensável ao seu advento já é em si um ato dotado de teor estético. Frente a isso, cabe observar que a cada deslocamento da tampa um novo enquadramento se faz e, por conseguinte, uma nova paisagem surge.

Como o objeto acima discutido, *Sem título (Praia do Meio)* (Fig. 38) apresenta uma intervenção na imagem feita *a posteriori*. Nessa fotografia, sobreponho um acrílico leitoso semitransparente que funciona como uma veladura e conforme o ângulo pelo qual se olha transparece a imagem ao fundo às vezes mais, às vezes menos difusa. Aqui, as cores esmaecidas pelo acrílico tendem para o branco, resultando em uma paisagem que parece estar sem força para chegar à superfície. O trabalho então solicita o espaço no jogo de afastar-se e aproximar-se da imagem para ver mais ou menos seus detalhes, tal como acontece com as pinturas impressionistas.



Fig. 38 - Claudia Zimmer, *Sem título (Praia do Meio)*, 2008

Conforme salientado anteriormente, minhas investidas fotográficas não são oriundas apenas de um arquivo pessoal, mas também se dão através da documentação de algumas intervenções, como é o caso da inserção de placas de sinalização de trânsito nos “Lugares do Meio”, já discutida no subcapítulo *A cartografia como suspensão da localização*. Cada placa continha o endereço de um blog, desenvolvido para acomodar o registro de tais intervenções, possibilitando, assim, ver as inserções em outros lugares. Nesse âmbito, Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 22-23) sublinha que:

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo as tecnologias de reprodução permitem transferências, traduções, deslocamentos e, conseqüentemente, maior circulação da imagem. Ela pode, por conseguinte, aparecer e reaparecer em suportes diversos. Tem força e valor próprios, a ponto de ser reprocessada em livros de artistas, cd-roms e sítios da internet, com sentidos e vigor diferenciados.

As considerações de Costa fazem-me lembrar do registro da ação *ILHAMENTO MÁXIMO* (Fig. 39), desenvolvida no fim de 2013, quando distribuí bótons com a inscrição que dá título ao trabalho, no centro de Florianópolis. A proposta, advinda do postal de mesmo nome, foi pensada para ser realizada no Ciclo de intervenções urbanas do Programa de Extensão Relevo-Móvel/UDESC. No ciclo, os artistas convidados tanto realizaram intervenções pela cidade, quanto pensaram em um trabalho para integrar uma publicação. Este último poderia ser desdobrado da intervenção, bem como poderia ser uma outra proposta elaborada especificamente para as páginas. No meu caso, inseri o registro de minha ação em um lado e no outro a imagem do bóton junto à indicação de que se tratava de uma ação realizada fora do âmbito da publicação.

Depois da negociação com os participantes para usarem os bótons que ofereci, fotografei-os com o objeto, enquadrando a parte do queixo até a altura do estômago. O pano de fundo usado para compor a imagem eram troncos e enraizamentos de árvores características da Praça XV. Isto posto, tornou-se especial (pelo menos para mim) o confronto da roupa de certos participantes com o fundo escolhido, pois juntava a vegetação local a camisetas estampadas com folhagens. A eliminação de elementos que possam identificar o lugar onde aconteceram aquelas cenas, frequentemente encontrado no meu processo artístico, lembrou em alguns momentos a noção de ilha como



Fig. 39 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, páginas para a publicação *Relevo-Móvel*, 2013

sendo o lugar em que a natureza é ponto preponderante. Assim, após a surpresa das imagens resultantes dos registros, escolhi uma para compor a minha página na Publicação Relevô-Móvel, num intuito que vai ao encontro do pensamento de Costa (2009, p. 22), quando sustenta que “a documentação artística tem força poética e pode criar seus próprios valores”.

Mesmo recorrendo a imagens oriundas de meu arquivo, sendo estas tiradas aleatoriamente, bem como lançando mão de registros como parte na realização de trabalhos, é importante mencionar as fotografias programadas da série *Cartografia do Meio* (Figs. 42, 43 e 65), uma vez que elas foram desencadeadoras de todo o *Projeto (Des)localização do Meio*. Neste trabalho, há uma questão conceitual bastante acentuada, pois, ao se tentar articular a noção de “meio” presente nos nomes dos lugares para as fotografias, opera-se com o conceito de “meio” em múltiplos sentidos, transitando entre nome, lugar e imagem. As paisagens são, portanto, construídas a fim de apresentar algo *quase, metade, entre* visível. Para conseguir tal resultado, lanço mão de um procedimento indispensável no momento do corte fotográfico, que é o de realizar imagens superexpostas. Dessa forma, o excesso de claridade somado à impressão a jato de tinta sobre papel-jornal, colabora para que se obtenham imagens com parco limite de contorno, dando-lhes um ar vaporoso e, por isso, deixando-as semelhantes a pinturas – o que as torna irreconhecíveis se comparadas a seu referente.

Embora as imagens sejam planejadas de antemão, visto que já saio com o intuito de realizá-las, o resultado é surpreendente ao se parecerem muito mais com aquarelas do que com fotografias – fato que me reporta novamente ao pensamento de Smithson (2004, p. 62) quando diz que “o olho da

câmera alude a muitos abismos”. Minhas fotografias, idealizadas numa “rota” traçada previamente a fim de obter determinados resultados, conformam suas próprias nuances, abrem seus próprios vazios, fazem seus próprios apagamentos – e isto independe de minha vontade.

Penso então no olho da câmera, de caráter abismal (novamente Smithson), como um parceiro que me propõe o que não vejo, conforta e confronta o que prevejo, mas que me move em busca de imagens que vão dando forma ao desenvolvimento de meu pensamento e de minha produção artística. As fotografias (me) propõem jogos alusivos, resguardam memórias, criam mundos, enfim, assumem diferentes papéis, distintas funções, sendo igualmente apresentadas de modos diversos, entrecruzando questões e conceitos.

O TÍTULO COMO MEIO

Alguns títulos me fascinam. Muitas vezes nem sei como explicar o encantamento que exercem sobre mim. Outras, posso apontar exatamente o que me fisga. Sim, há algo neles que nos agarra. Talvez não haja objeto nenhum e o título faça as vezes da imagem se apresentando como obra³⁵. Isso também me atrai. Ele traça “rotas”, e podemos ou não percorrê-las; estas vias de acesso que nos levam de um lugar para o outro, encontram-se sempre no “meio”, estando entre lá e aqui a um só tempo, mas também nem lá e nem aqui. Posso listar duas, dentre as várias ocasiões em que fui seduzida pela potência do campo nominal, percebendo, com isso, o valor que encerra, como qualquer outro elemento constituinte de um trabalho artístico.

Uma delas é a instalação *INVISIBLE* (Fig. 40), realizada em 1971 por Giovanni Anselmo, que consiste na disposição de um projetor incidindo a palavra *VISIBILE* no espaço, sendo que esta passa completamente despercebida pelo fato de não encontrar anteparo que a torne perceptível. Mas sua possível materialização acontece quando o espectador se põe como uma tela diante da luz incidente, e o que antes era invisível encontra de imediato seu inverso equivalente.



Fig. 40 - Giovanni Anselmo, *INVISIBLE*, 1971

³⁵ Embora costume usar a expressão “trabalho artístico”, por vezes usarei a palavra “obra” a fim de deixar mais fluida a leitura do texto.

Recordo-me de quando realizei o mestrado, período em que estava às voltas com questões sobre a visibilidade/não-visibilidade, e a proposta de Anselmo foi marcante não só por acionar debates e considerações a respeito, mas por despertar em mim a vontade de experienciar através dela a passagem do invisível ao visível e vice-versa. Alguns anos depois a oportunidade apareceu e não consigo descrever o maravilhamento e a euforia com que fiquei ao me deparar com tal trabalho na exposição *Cartografias contemporâneas: Dibujando el pensamiento*, ocorrida no espaço CaixaForum em Madrid. Felizmente vi meu corpo efetivar a transição daquilo que ora podia, ora não podia ser visto.



Fig. 41 - Robert Filliou, *Une bouteille de vin rêvant qu'elle est une bouteille de lait*, 1961

Agora, já em vias de concluir o doutorado, investigando a importância dos títulos em minha própria produção, reporto-me seguidamente às conversas que tive com Hélio Ferverza, meu orientador, e das observações que fez sobre as obras de outros artistas e seus respectivos nomes. Especificamente, chamo a atenção para o momento em que comentou sobre *Une bouteille de vin rêvant qu'elle est une bouteille de lait* (Fig. 41), de Robert Filliou, realizado em 1961 – trabalho que não tive a oportunidade de ver pessoalmente, mas, ao ouvir falar sobre ele, fiquei contaminada. Trata-se de uma espécie de quadro emoldurando uma garrafa de vinho transpassada,

na altura do gargalo, por um fio de metal com espessura suficiente para sustentar, na extremidade acima, uma garrafa de leite. Sem entrar nos jogos travados entre objeto e seu nome, o que quero sinalizar aqui é o fato de ter percebido na fala de Hélio a dimensão discursiva que um título pode alcançar. Seus comentários entusiasmados, porém sempre minuciosos e atentos, colaboraram para a pesquisa do que discutirei a seguir.

Os trabalhos abordados, embora passem por uma escolha pessoal, não constituem uma tentativa de classificações titulares. Apenas instauram um modo possível de adentrar no assunto.

*

Gostaria de iniciar esse texto lembrando também de uma conversa que tive com Raquel Ferreira, colega de doutorado, artista e pesquisadora. O encadeamento de algumas de suas perguntas me fez refletir e esmiuçar um pouco mais sobre o lugar que os títulos ocupam em minha produção. Vale ressaltar que já vinha pensando há um tempo sobre isso, mas o fato de responder a um questionamento específico favoreceu um olhar ainda mais atento a certas inquietações. Uma das perguntas que Raquel fez era a seguinte: “Poderias apontar, dentre teus trabalhos, um como sendo uma espécie de tronco por onde se ramificam vários outros?”.

Estava certo pra mim que iria falar da *Cartografia do Meio* (Figs. 42, 43 e 65), a série de fotografias impressas em papel-jornal – não que ela seja melhor ou maior que as ramificações, pois cada

trabalho tem suas singularidades, mas porque ela desdobra todo um processo. Tinha clara também a importância dos títulos nesse material, uma vez que cada imagem ganha o nome do lugar visitado e esses, unidos, formam a cartografia.

Respondi sem hesitar, e tudo ainda se mantém. Todavia, os pormenores do pensamento a respeito desencadearam questões não discutidas naquele momento, mas que ressoam e cutucam as análises atuais sobre a importância dos títulos naquilo que desenvolvo. A saber: o ato de nomear meus trabalhos artísticos tinha, de fato, o peso que eu acreditava ter? Esse peso tendia mais à natureza de meu gesto em atribuir um nome a algo ou era maior na recepção do trabalho?

Somo às indagações acima outras tantas que, como falei, já eram presentes antes de minha conversa com Raquel: um título, mesmo que não carregue palavras que aludem a algo *entre*, *metade* ou *quase*, não é ele próprio o que está no “meio”, entre a natureza sensível e a conceitual de um trabalho? Se ele *é/está* no “meio”, quer dizer então que ele é metade conceito e metade matéria plástica? E quando o título é o trabalho, ele duplica sua natureza sensível ou reforça seu caráter conceitual? Se um título é parte constitutiva de um trabalho, não seria ele de mesmo peso que o objeto nomeado? Que importância têm os títulos em trabalhos artísticos? Enfim, por que um trabalho ganha um nome?

Não sei se conseguirei responder a tudo que me perguntei, no entanto as possibilidades de argumentação acabam por nortear a escrita que segue. O que posso, porém, é aludir com mais

intimidade àquilo que é da ordem de meu processo, percebendo o intitular como uma ação de grande importância, tanto quanto é importante resolver visualmente uma ideia. Não só no que diz respeito ao conjunto relacionado com o projeto *(Des)localização do Meio*, como também num todo. Lembro-me de que nos trabalhos que realizei no período da graduação, e que ecoam ainda hoje em minha produção, tratava com grande consideração cada nomear. Pra mim era, e é até agora, uma elaboração necessária à resolução de um trabalho. Em muitas circunstâncias acontece-me de surgir um título antes mesmo de solucionar a materialidade a ser nomeada. Nestes casos, costumo dizer que não é um trabalho que ganhou um título, mas um título que me propôs um trabalho.³⁶

As palavras “meio” e “meia” que dão nome a alguns lugares são fatores de atenção em minhas investigações artísticas. Delas me interessam os seus significados (aquilo que pode se dar *entre* ou que é pela *metade*, que é *quase*, ou, ainda, que está no *centro*), sua sonoridade (ao organizá-las e agrupá-las parece vir à tona o som da pronúncia de todas ao mesmo tempo) e os nomes em si, especialmente. Tais nomes que designam os lugares passarão a ser os mesmos que darão títulos a vários de meus trabalhos, sendo que estes últimos tentarão, de alguma forma, trazer aparentes características das palavras acima citadas.

³⁶ Numa ordem cronológica, cito alguns em que o título é definidor inicial: *abrapálpebra (guia para falar um trava-línguas)* (2004), *parcas possibilidades* (2004), *Série Mosca volante* (2006), *Caixa para meia paisagem* (2008), *(Des)localização do Meio* (desde 2008), *ilha-não-ilha* (2011), *ILHAMENTO MÁXIMO* (2012), *guarda-chuva-para-guardar-chuva* (2013), *SIT TIBI TERRA LEVIS* (2014).

O projeto *(Des)localização do Meio*, do qual a série fotográfica *Cartografia do Meio* é parte integrante e originária, traz uma dupla acepção do nome a ser discutida. Primeiramente compreende perceber a importância da denominação de cada lugar visitado e, em segundo, dos títulos, já que as duas instâncias são homônimas. No início dessa proposta fiz um mapeamento via internet de vários “Lugares do Meio”, embora tenha até o momento percorrido apenas cinco. Consegui mapear inúmeros e fiquei fascinada por alguns. Acho muito engraçado o nome do rio “Meia Ponte”, que fica em Goiás, pois sempre fico pensando: quem se arrisca a atravessar?³⁷ Acho curioso também “Meia Praia”, em Itapema/SC. Meia Praia seria a metade de uma praia? Ou uma quase praia? Gosto de ficar imaginando por que tal lugar ganhou tal nome e o que da geografia local posso encontrar nele e vice-versa. Interesse-me por topônimos, especialmente os que reportam às diversas definições da palavra “meio”.

A toponímia, parte da onomástica dedicada a investigar a origem dos nomes dos lugares, leva em consideração a história, a geografia local, bem como outros aspectos sociais e culturais, atrelados a valores linguísticos. Nesse sentido, sabe-se que os modos de nomeação de um lugar apresentam razões diversas, que podem até se misturar, mas o debate solicita um olhar voltado aos topônimos mesclados à geografia local. E, para além da relação de batismo, desdobra-se aqui um pensamento que mistura as sensações que se tem dos lugares somadas a seus nomes e aos títulos dos trabalhos artísticos produzidos a partir deles. Por isso, os títulos na *(Des)localização do Meio* assumem a

³⁷ Tem-se a noção da importância e dimensão do rio Meia Ponte para o estado de Goiás, porém estas considerações advêm daquilo que seu nome me desperta à primeira vista.

função de liame, unindo o que é externo – os lugares e seus nomes – ao objeto artístico. Ao intitular uma fotografia de “Meia Praia” ou “Lagoa do Meio”, o trabalho se constitui na relação entre nome, lugar e imagem³⁸.

Pergunto: especificamente na *(Des)localização do Meio*, o fato de designar fotografias com os nomes dos lugares onde foram realizadas, como é o caso das impressas em papel-jornal, pode constituir uma tentativa de trazer algo desses lugares para as suas imagens? Talvez isso tenha certa lógica e se deva por elas se afastarem sobremaneira da aparência dos locais registrados. Todavia, há uma tentativa de trazer alguma coisa dos nomes desses lugares para suas imagens. Tem também o sentido que a união deles cobra, pois ganham força juntos lançando-se uns aos outros mutuamente – há a proximidade de suas escritas e, por conseguinte, da sonoridade de suas pronúncias. Na verdade, o projeto supracitado só existe pelo nome de cada um dos “Lugares do Meio”, o que implica existir em virtude do título, sendo que este último abrange um espaço considerável nas discussões que os trabalhos abrem. Uma delas é se as paisagens registradas existem realmente, posto que parecem mais com aquarelas do que com fotografias. E pode ser que sim, que existam, porquanto o título favorece a atestação, mesmo que ele não dê nenhuma garantia disso. Nesse aspecto, é possível haver ainda uma busca, por parte do público, de entender a qual lugar ele se refere, haja vista que não são identificáveis de imediato. Porém cada palavra, cada nome de lugar, já traz em si uma carga simbólica, dotada de significados. Quando cito, por exemplo, Rio do Meio, este vem carregado de

³⁸ A relação aqui anunciada traz à discussão questões relativas à fatura do trabalho, não ignorando a existência de outras relações estabelecidas, inclusive com o público.

minha memória e experiência em relação ao lugar. Mas quando chamo um trabalho com palavras análogas, redobro a capacidade de lhes imputarem mais significados, porque abertos à leitura de outrem, os títulos redimensionam as possibilidades de suas abordagens e do objeto nomeado.

Logo que iniciei a série fotográfica *Cartografia do Meio* fiz alguns depoimentos que me parece relevante retomar de modo a ilustrar a mistura de sensações advindas do processo *in loco* e o que seus topônimos e suas imagens despertaram em mim no período. As declarações constituíram uma espécie de guia turístico subjetivo. Cito duas:



Fig. 42 - Claudia Zimmer, *Meia Praia* - da série *Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008



Fig. 43 - Claudia Zimmer, *Rio do Meio* - da série *Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2010

Meia Praia (Fig. 42): com aproximadamente 3,5 quilômetros, ocupa um vasto território. Apesar da amplitude, o local propõe a construção do “meio” com areia, mar, montanha e céu. Nas fotografias, a

passagem da luz quase sem impedimento pela câmera fotográfica resultou em paisagens formadas por manchas sobre a superfície do papel. Nestas, pode-se vislumbrar a linha do horizonte a partir do encontro de campos do papel nu, que sugere o mar, com o esboço de montanhas em tonalidades azuis. A possibilidade do registro das montanhas em tais nuances se deve à perspectiva atmosférica que advém da presença do vapor no ar, manifestando-se num azulamento e na suavização dos contornos das zonas mais distantes da paisagem. Assim, estas imagens se assemelham às aquarelas, mas, em vez de pintadas, são “aquarelas fotográficas” – umidade do ar que a câmera capturou.

Rio do Meio (Fig. 43): distancia-se 101 quilômetros da capital. No trajeto, não se sabe de seu início, nem de seu fim, tendo sido percorrido seu “meio”. A água segue incessantemente seu curso preenchendo as depressões e deslizando dos pontos mais altos. A espuma alva advinda desta tensão desfaz-se da brancura à medida que a corredeira perde velocidade, formando uma piscina de reflexo azulado. A superfície sem “pintura”, isto é, o rio, que se situa na maioria das imagens mais ao centro, é ladeada pela vegetação que emoldura o vazio.

A fim de perceber o quão poético pode ser o nome para aquele que fala, pensa, escreve, ouve, talvez seja interessante olharmos um pouco sobre o modo como Marcel Proust (2006), em *nomes de terras: o nome*, último capítulo de *Em busca do tempo perdido*, volume 1, expõe as sensações do protagonista ao trazer à tona os nomes de certos lugares. Para o narrador, e podemos aqui incluir nós mesmos, o nome evoca o que do lugar restou em nossa memória, mas também, se ainda não o conhecemos, pode despertar a expectativa que temos dele, produzida pela cultura, pelo que vimos

de imagens e ouvimos falar, pelo que lemos, bem como pela sonoridade de sua pronúncia. Barthes (2004, p. 147) pontua a partir de Proust que “[...] o Nome próprio é de certo modo a forma linguística da reminiscência”.

Quando o narrador da história de Proust (2006, p. 463) cita, por exemplo, o nome Parma, sendo esta a cidade a que “[...] mais desejava ir desde que lera *La Chartreuse* [...]”, salienta que ela vem banhada de um aspecto “[...] compacto, liso, malva e suave [...]”, assim como quando lhe falavam da casa em que iria se hospedar por lá. Da mesma forma, Florença, para ele, “[...] era como uma cidade miraculosamente perfumada e semelhante a uma corola, porque se chamava a cidade dos lírios, e sua catedral Santa Maria das Flores”. Percebe-se nestas observações como o pensar/pronunciar/ouvir/escrever o nome de um lugar vem imbuído de uma *expectativa à espera de preenchimento*³⁹. Portanto, os nomes não são neutros e entre lugar e tempo reminescente instala-se seu nome.

³⁹ É possível aproximar a ideia de expectativa gerada pelos nomes dos lugares, discutida aqui a partir da obra de Proust, a algumas colocações de Anne Cauquelin sobre a paisagem, quando pontua que as referências para a percepção desta vão se tornando implícitas de alguma forma em nós, e que nas paisagens vistas, situações vividas ou a serem vivenciadas posteriormente aos casos significativos, pode haver sempre um buraco a ser preenchido quando esperamos, ainda que sem consciência desse ajuste, encontrar cores e formas das paisagens retidas em nossa memória. A estes buracos, ela se refere como sendo “A sombra da expectativa [que] espera por preenchimento” (CAUQUELIN, 2007, p. 106).

A partir de uma reflexão sobre os Nomes em Proust e o modo como sua onomástica constitui o fato poético que dispara a *busca*, Barthes (2004, p. 149) pontua que o Nome próprio⁴⁰ é um signo “[...] sempre prenhe de uma espessura abundante de sentido [...]”. Salienta ainda que “o Nome é *catalisável*; pode-se preenchê-lo, dilatá-lo, tapar os interstícios de seu arcabouço sêmico com uma infinidade de acréscimos” (p. 151). Ele possui então, segundo o autor, uma capacidade permanente de combinações e associações que escapa à lógica da mera identificação e classificação para se instalar num campo aberto ao *possível*.

Mas, de modo geral, os nomes (não só os próprios) são suscetíveis de provocar discursos, e esses interstícios a que Barthes se refere supostamente se acercam às fendas e às rupturas que Robert Smithson diz possuírem as palavras. “Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio” (SMITHSON, 2006a, p. 191). Fico pensando, pois, nesse espaçamento, muitas vezes abissal, prenhes de sentido, que as palavras possuem, e mais especificamente os nomes, e tento buscar uma ponta a que possa ligar para depois distanciar do título. Se nome e título têm por função designar algo e individuar, desencadeiam discursos, são atos de seleção, formas de (re)conhecimento e instrumentos de subjetivação, o que os difere então? Penso novamente se não seria o fato de o título advir de um processo de criação em que, via de regra, seu autor o concebe. Ou seja, um título sucede

⁴⁰ Barthes a certa altura do texto *Proust e os Nomes* observa que vai se referir ao Nome próprio apenas por Nome. Frente a isso, seguirei a mesma lógica ao citá-lo.

diretamente do envolvimento do artista com a fatura do trabalho.⁴¹ Essa é uma linha tênue e esticada quase a ponto de arrebentar, deixando-nos muitas vezes confusos; afinal, intitular também é um ato de nomear.

Assim, enquanto palavras que sabemos já terem em si incutida a produção de sentidos, os títulos podem fazer seus próprios jogos, criar realidades, bem como favorecer a compreensão (ou não) de um trabalho, redimensionar sua significação, agir como porta de entrada e/ou saída na totalidade da obra. Pode, ainda, suceder um revés quando tomamos o caminho do objeto para desembocar no título. Porém, isto não se refere apenas à recepção de um trabalho, trata-se igualmente da maneira como estas instâncias se dão para o artista, pois em sua produção ele lança mão de estratégias de nomeação que vão desde as mais polissêmicas, não aparentando necessariamente uma ligação com o que é nomeado, às mais denotativas, onde podemos reconhecer uma relação direta entre texto e objeto.

A partir das conjecturas feitas até o momento, e obviamente do que venho realizando, creio que se os títulos estabelecem um acordo (ou não) com o objeto, ainda que por opção se exponha um *Sem*

⁴¹ Autores como John C. Welchman em *Invisible colors: a visual history of titles* (1997), Geles Mit em *El título en las artes plásticas: la imagen desvelada por el nombre* (2002) e Pierre-Marc de Biasi em *Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art* (2012), apontam, em alguns momentos de seus respectivos textos, a intitulação como parte do processo criativo.

*título*⁴², ele é fator de peso frente à materialidade a qual nomeia, uma vez que lhe é parte indispensável e indissociável. Um título pode – mas isso não é uma norma e não necessariamente funciona assim para todos os artistas – ser determinante em um modo de produção, como é o meu caso, e também ser determinante nesta produção ao incitar discursos. Muitas vezes num ato criativo ele se apresenta como forma de processar um trabalho, atuando sobre o pensamento do artista.

*

Jorge Larossa Bondía (2002, p. 21), no artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, observa:

122

[...] atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, jogar com as palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocias ou vazias, não são mero palavrorio. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.

Refletindo sobre nosso envolvimento com as palavras, inclusive percebendo algumas das atividades acima descritas co-implicadas, noto que vem à tona nessa minha escrita uma mistura de experiências

⁴² Alguns autores vão contestar a pretensão de neutralidade das palavras sobre o objeto ao nomear um trabalho de *Sem título*. Podemos encontrar tal discussão em Welchman (1997, p. 29, trad. nossa) quando salienta: “[...] defendo que o exercício de ignorar ou desmentir o título está na verdade incorporado como estratégia de nomeação. Pois não há nome neutro; há apenas a pretensão ou o desejo de neutralidade, o que, por sua vez, dá origem a um discurso de revogação do nome”.

que ora trata da natureza dos títulos vinda de meu próprio processo artístico, ora como leitora de títulos produzidos por outros artistas e os efeitos que estes causam em mim. Nesse amálgama, proponho pensar o título como “meio”. Uma espécie de centro (des)localizado, de caráter conceitual, pois (des)dobra o pensamento, e de caráter sensível, que ganha corpo quando escrito, falado, lido, ouvido⁴³. Pensá-lo como “meio” é admitir a possibilidade de partir e/ou retornar para a esquerda, a direita, para a frente, para trás, para dentro, para fora, para qualquer lado de um trabalho artístico. Essas noções espaciais, que muitas vezes ocorrem na esfera do pensamento (mas não necessariamente), são de ordem topológica e por isso dispensam a métrica para exaltar as relações – relações essas capazes de unir e sobrepor pontos distantes e afastar pontos muito próximos.

O título proposto como ente mediano talvez apresente proximidade com as ideias de Maurice Blanchot (2010) sobre as palavras. Para o autor, elas são como o sonho que não assegura nada, uma vez que mostra escondendo; e não revelam completamente, visto que revelar é “[...] tirar o véu, expor diretamente a visão” (BLANCHOT, 2010, p. 69). Suas considerações apontam ainda que a palavra “[...] toma a coisa por onde não se toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta” (p. 67). Sendo da ordem da busca, e por isso calcada na curvatura, ela circunda um centro sem nunca encontrá-lo. E é nessa volta ao redor

⁴³ Não podemos esquecer que o título está atrelado a um objeto, que por sua vez também propõe associações, embates, desvios, (re)envios, faz seus próprios endereçamentos e apresenta (in)completudes.

que lhe damos sentido, posto que tocar o centro é estancar as possibilidades, guardando para si a segurança. “A resposta é a desgraça da questão” (p. 43).

Em artes visuais, numa aproximação às pontuações blanchotianas, poderíamos pensar nos títulos dos trabalhos como centros torneáveis, mas que não nos dão garantia de nada. “*Nomear o possível, responder ao impossível*”, nos diz Blanchot (2010, p. 117). Então quem sabe esteja aí o ponto nodal dos jogos que os títulos são capazes de fazer a despeito de nossa vontade, uma vez que ele tanto pode estilhaçar a relação com o que é nomeado, respingando sentidos em múltiplas direções, quanto pode situar o que nomeia. Nesse aspecto, observo que se um título é suscetível de desencadear relações como qualquer outra parte de um trabalho artístico, então ele tem um peso considerável assim como o elemento que designa. Obviamente, cada caso é um caso e as estratégias de nomeação são muito distintas, da mesma forma como os modos de recepção. Lembro-me de quando realizei o trabalho *Semi-sombra: televisão* (Fig. 44), um conjunto de nove fotografias que exibem cenas refletidas em telas de televisões desligadas; inicialmente, pensei em dar-lhe um título que evidenciasse a nebulosidade aparente nas imagens. O nome *Semi-sombra*⁴⁴ a princípio parecia corresponder ao que havia imaginado, pois trazia a noção de penumbra, termo de origem latina advindo da soma de *paene* (quase) + *umbra* (sombra). Entretanto, não constituía o suficiente, pois era preciso um nome que indicasse algo do processo, tendo em vista que sem nenhuma sinalização

⁴⁴ A designação *Semi-sombra* também foi dada a outro trabalho.

pareciam apenas com fotografias *pinhole*⁴⁵. Num diálogo com Hélio Ferverza, ao discutirmos sobre essa série ele fez a mesma observação, chamando a atenção para o fato de que o trabalho se tornava mais potente se colocasse algo no título que indexasse a procedência de tais imagens. Por isso a decisão de adicionar-lhe a palavra “televisão”.



Fig. 44 - Claudia Zimmer, *Semi-sombra: televisão*, 2008

Há poucos dias, em uma conversa, a artista Fabíola Scaranto comentou um caso semelhante. Referindo-se a seu vídeo *Espelho* (Fig. 45), observou que ele nem sempre teve esse título. O trabalho apresenta uma única cena, em tempo real, na qual ela se encontra posicionada na frente de um espelho completamente embaçado em virtude dos vapores de um banho quente. Seu retrato é paulatinamente desvelado na superfície especular à medida que o tempo passa. Acontece que o material possui uma duração um tanto longa, não se identificando muitas vezes que a imagem revelada é um duplo da sua. Excluindo o título anterior⁴⁶, de certa forma mais polissêmico que o atual, ela optou pela denominação *Espelho* por trazer algo do processo para o trabalho. Por ser uma

⁴⁵ Tal proximidade se deu em função de as fotos apresentarem distorções devido à curvatura das telas das TVs de tubo.

⁴⁶ O primeiro nome dado ao trabalho era *In-visível*.

ação sem audiência, orientada para o vídeo, Fabíola sentiu a necessidade de uma estratégia mais imediata de identificação do reflexo.

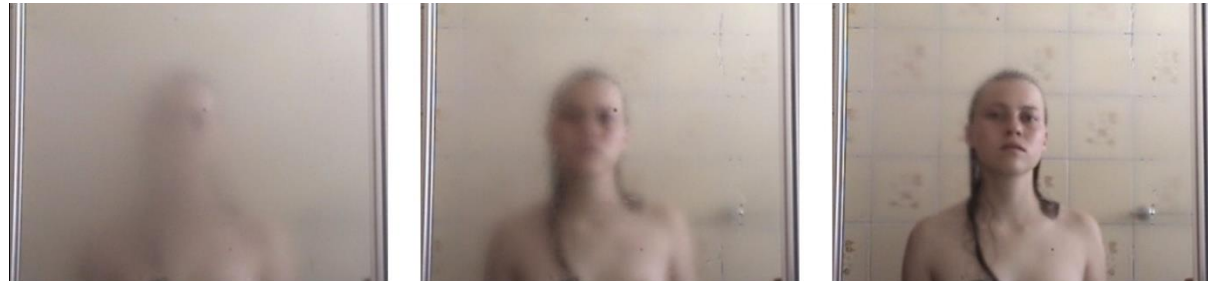


Fig. 45 - Fabíola Scaranto, *Espelho*, 2004

Gostaria de comentar ainda sobre a nomeação do vídeo *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores* (Fig. 20), de minha autoria. O trabalho, relativamente simples, mostra o avanço gradativo da água sobre um espaço que aparenta ser de areia. De modo contrário ao anunciado no nome, o líquido se movimenta de cima para baixo na cena enquanto a frase que lhe nomeia surge na parte inferior. *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores* é um desses títulos que me propuseram um trabalho, tendo sido retirado de uma reflexão realizada sobre a *Caixa para meia paisagem* (Fig. 37) que comporta em seu interior a imagem de certa vegetação ilhada pela subida do mar. Ver a ponta do capim brotar da inundação, o verde-amarelado do cultivo de arroz parecer sobrevoar o terreno encharcado, as plantas crescerem nos mangues ou a maré isolar as árvores, tudo isso me soa tão poético quanto o título em questão. Contudo, uma situação na exposição *ilha-não-ilha* (2013), em que o vídeo foi exibido, veio contrariar

minha aposta. Acabávamos de sair de um período de enchente no estado de Santa Catarina e as cenas de cidades inundadas, a ponto de vermos somente os topos de elementos da arquitetura e da vegetação, os cumes dos postes, etc., estavam presentes em determinadas cidades e veiculavam com frequência na mídia. Nesse momento, o título do trabalho impôs sua presença polissêmica me pondo em xeque em relação a toda beleza percebida até então. Ainda assim, gosto de avistar apenas as copas das árvores.

Os três casos que acabei de citar circunstanciam estratégias de nomeação em que se pode perceber que o ato de intitular está intrinsecamente ligado à realização daquilo que é batizado e vice-versa. Ainda que voltemos atrás e revejamos a primeira denominação dada, como foi o caso de Fabíola Scaranto, ou que o título venha a nos contestar ameaçando nossas “implícitas certezas”, conforme o último exemplo, o fato é que ele é um ente mediano, advindo de um processo criativo.

*

Proponho agora uma abordagem sobre mais alguns títulos de meus trabalhos, bem como dos de outros artistas. Voltar-me à produção de outrem não constitui uma tentativa de comparação, mas sim de evidenciar como aquilo que desenvolvem me chama a atenção. O que discutirei a seguir passa por uma escolha muito pessoal e, sobretudo, por serem nomes que tangem, de certa forma, os

significados da palavra “meio”. Diante disso, é preciso levar em conta o fato de que ao falar de meus trabalhos, o olhar vem de dentro de meu processo, enquanto que ao falar dos de outros, o olhar é de quem vai ao encontro.

Dividirei a discussão em três partes: *O termo “meio” no título*, onde claramente encontramos o vocábulo “meio” na designação de alguns trabalhos; *Títulos que aludem a algo entre, metade ou quase*, que juntamente com o objeto nomeado levam ao entendimento de alguma coisa posicionada no “meio” de um caminho; e *Quando o título é o trabalho*, cujas palavras do nome coincidem com as do objeto.

O termo “meio” no título

Meio a Meio, 2011 (Fig. 46) – É uma publicação em capa dura contendo dez postais manipuláveis que têm formato panorâmico, conseguido a partir de recortes que faço em algumas fotografias. Ao destacar determinadas partes, trago à tona uma acentuada coloração que nem sempre corresponde à totalidade cromática da foto da qual fiz o recorte. Assim, as imagens deste trabalho comportam uma ilusão, pois devido ao realce da cor dão a impressão de terem sido manipuladas ou provocam a construção imaginária de um lugar que contém cores de uma dramaticidade quase pictórica. Como parte integrante do projeto *(Des)localização do Meio*, advém de um arquivo de imagens formado pelas visitas aos “Lugares do Meio”.

A leitura do título propõe de saída que pensemos numa divisão em partes iguais, e isso é possível de acontecer quando abrimos a publicação e nos deparamos com cada lugar duplamente apresentado, sendo dois postais da Praia do Meio, dois de Meia Praia, dois do Rio do Meio, dois da Praia do Meio e dois da Lagoa do Meio. Visto que as fotografias se constituem apenas por um detalhe do local visitado, é muito provável que não consigamos reconhecer imediatamente os



Fig. 46 - Claudia Zimmer, *Meio a Meio*, 2011

lugares a que se referem. Sem uma identificação, não sabemos se a água retratada em determinado postal é da Lagoa do Meio ou do Rio do Meio, se a areia presente em outro é de Meia Praia ou de uma das Praias do Meio. O termo “meio” presente no título não seria, neste caso, um meio-termo? Será que o nome do trabalho não sugeriria a junção dos postais para formar um lugar inteiro, como num quebra-cabeças? É preciso então olhar o verso e situá-los.

O título dá ao trabalho uma identidade, diferenciando-o de outros dentro da *(Des)localização do Meio*, uma vez que não é o único que comporta imagens que recebem os nomes dos lugares. Mas ele, assim como a série *Cartografia do Meio*, oferece fotografias que se distanciam sobremaneira de seus referentes, possibilitando, dessa forma, distintos acessos. O fato de focar uma parte específica sem deixar quase nenhuma pista do entorno favorece a ausência de relação entre o nome do lugar e a imagem.

Nesse âmbito, o título age como um liame, unindo o que é externo, ou seja, os lugares e seus nomes, às imagens feitas a partir deles. Ao nomear uma publicação de *Meio a Meio*, a questão inerente ao todo do projeto, que discute o trânsito de um “Lugar do Meio” a outro, se faz presente. De meio em meio forma-se um inteiro, e por mais que um trabalho comporte em seu nome palavras que tenham significado de divisão e que se busque trazer tais características em imagens, ele se abre a uma realidade inteira, uma vez que os jogos desencadeados pelas palavras e pelas imagens não param de se redesenhar.

*

Meio cheio, Meio vazio, Kátia Maciel, 2009 (Fig. 47). Trata-se de um vídeo de dois minutos em que uma única cena apresenta o despejar de água em um copo. O recipiente que recebe o líquido é ocupado constantemente até a metade, não ultrapassando essa marca; da mesma forma, a jarra que derrama a água mantém sempre a mesma posição. Ao olharmos atentamente, a cena deixa entrever

em determinados momentos que a jarra está igualmente meio cheia, meio vazia. Apesar de aparentemente denotativo, pois vai ao encontro da ação apresentada no vídeo, o título do trabalho coloca algumas questões: se meio implica algo pela metade, não bastaria nomear o vídeo somente com *meio cheio* ou com *meio vazio*, dado que uma noção já vem imbuída da outra? Se algo está meio cheio é sinal de que sua outra metade está vazia e vice-versa. Talvez a artista quisesse com isso reforçar a ação de paridade presente na imagem através do gesto que é sempre o mesmo. É capaz também que caiba a nós decidirmos se o copo e a jarra estão meio cheios ou meio vazios, como observou Paula Braga (2011).

A respeito da exposição *Tempobjeto* realizada por Maciel na Galeria Zipper, onde apresentou uma produção que discutia a problemática do tempo, incluindo *Meio cheio, Meio vazio*, Braga (2011) sublinha que a artista “[...] recorre a mecanismos cinematográficos para tratar do desaguar do tempo e de nosso esforço para tomar esse fluxo nas mãos”. Tirando partido do conhecimento que tem do vídeo e das ferramentas de realização, “a artista coloca, assim, o tempo da vida, que é contínuo, ágil, ondulante, fresco, independente, leve e indivisível, por cima do tempo da edição de um vídeo, que é milimetrado precisamente, em décimos de segundos” (BRAGA, 2011). Porém, pelo que parece, igualmente milimetrado é o anúncio incutido no título, visto que a nomeação põe foco na ideia de equivalência, pois o “meio”, somado à imagem, pode tratar, além do par cheio/vazio, de presença/ausência, opacidade/transparência, muito/pouco, entre outros.



Fig. 47 - Kátia Maciel, *Meio cheio, Meio Vazio*, 2009

Ao olharmos sua produção plástica, é clara sua proximidade com as palavras. Em declaração à Paula Braga, comenta sobre a forma como determinadas leituras – por exemplo, *Maçã no escuro* de Clarice Lispector e *Um nenhum cem mil* de Luigi Pirandello – agem no seu pensamento e processo criativo. Mas salienta de antemão que não se trata necessariamente de metáfora, e sim de “[...] mutação de uma linguagem em outra” (MACIEL, entrevistada por BRAGA, 2012, p. 19). A artista conserva o título das obras dos escritores acima mencionados e desenvolve um outro trabalho a partir das ideias e impressões geradas na leitura. Ao habitar o espaço literário, que segundo Blanchot apresenta “o

outro de todos os mundos” (BLANCHOT, citado por LEVY, 2011), Maciel igualmente nos apresenta seus trabalhos, estando longe de representar o que leu.

*

Meio silêncio, Fabíola Scaranto, 2004 (Figs. 48 e 49). Constitui uma ação realizada no centro de Florianópolis, em que a artista carregou uma placa unida a seu corpo com a inscrição *Doa-me meio minuto de seu silêncio*. Durante o percurso ela gravou um vídeo em que aparecem as pessoas cedendo-lhe momentos de quietude, não havendo, portanto, uma delimitação exata do tempo, do mesmo modo que não foi estipulado como o doador deveria se portar. Pelas imagens de registro vê-se, através das feições das pessoas e da própria artista, que os silêncios foram bastante distintos. Mas, o que constitui “meio silêncio” a que o título se refere? Meio minuto anunciado na placa, embora não tenha sido estanque, pode ser claramente associado a trinta segundos. Porém se considerarmos, como observa John Cage, que o silêncio não existe, o que significa “meio silêncio”? Seria metade de um som? Ou um quase som?

Raquel Stolf (2011, p. 219) em sua tese de doutorado, intitulada *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [Investigações sob proposições sonoras]*, pontua que “talvez não se deva pensar no que é um silêncio, mas quando e se ele acontece, como ele é arquitetado, agenciado”.⁴⁷ Nesse sentido, Stolf

⁴⁷ A artista-pesquisadora profere a presente frase após relatar a experiência pessoal de ter ficado paralisada frente ao fato de não conseguir gravar, selecionar e deslocar silêncios em um determinado dia.

parece assinalar que o silêncio é um estado, consistindo muito mais em um modo de se colocar, de se pôr *em* silêncio, do que um fenômeno fora do pensamento.

Mas o “meio” sinalizado no nome não constitui o mesmo da placa – “meio silêncio” e “meio minuto” respectivamente. O primeiro se refere a uma condição, como vimos acima, o segundo a uma medida de tempo. Dessa maneira, a ação em que a artista surge com o enunciado solicita diretamente ao doador que se abstenha de qualquer tipo de barulho por mais ou menos a metade de um minuto. Diferentemente, o título no qual o participante da ação não tem contato, a não ser que a artista tenha lhe falado, sugere um modo de estar. Porém é o verbo “doar”, presente no texto carregado por Fabíola,

que aciona o estado de quietude no concessor. Possivelmente nesse aspecto o “meio silêncio” da nomeação estabeleça um modo poético de descrever a improbabilidade da ausência total de sons, ainda mais que todo o decurso de captura se deu no meio urbano.

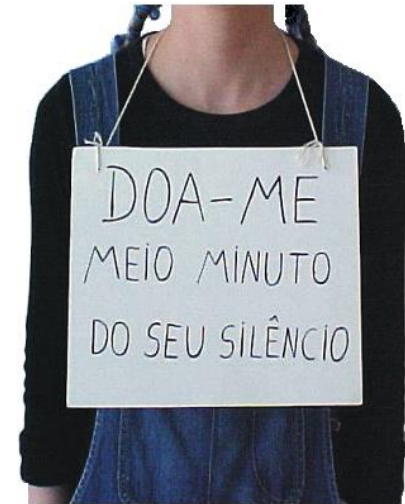


Fig. 48 - Fabíola Scaranto, *Meio silêncio*, 2004

Fig. 49 - Fabíola Scaranto, *Meio silêncio*, 2004

Na apresentação do trabalho, seja em exposições onde é fixada na parede a foto da artista com a placa, seja em palestras em que ela mostra todo o processo da ação, o texto-título e o texto-placa são igualmente mostrados, porém não coincidem. Na leitura entre o que consta na imagem e o título

abre-se um espaçamento que (des)orienta, visto que quem tem contato com estas duas instâncias textuais oscila entre cumprir uma ordem se pondo em silêncio por meio minuto e produzir meio silêncio.

Sob essa perspectiva, cabe perguntar: quando Fabíola confere a um trabalho o título de *Meio silêncio*, estaria ela propondo a quem, pôr-se em tal estado? A si própria, ao doador ou ao público em geral?

*

Títulos que aludem a algo *entre, metade ou quase*

*ilha-não-ilha*⁴⁸, 2011 (Fig. 50). Consiste em um vídeo em preto e branco, no qual podemos ver o deslocamento da maré para cima e para baixo durante um minuto e vinte e cinco segundos. A cena, intercalada pelo movimento da vazante e da enchente, ora mostra, ora isola uma pequena extensão de terra, trazendo por isso a dúvida se o apresentado é ou não uma ilha. Possivelmente as árvores da segunda cena estejam mais ilhadas que as da primeira, mas esta última, apesar de apresentar certo volume de solo, não parece necessariamente ligada a um continente.

⁴⁸ Este trabalho não pertence ao projeto *(Des)localização do Meio*, mas integra o conjunto desenvolvido naquilo que chamo de “outras rotas”.

O que é ilha? O que não é?

O trabalho surgiu da constante visita ao lugar registrado e pelo apreço aos dias de maré muito alta. No entanto, o fato de há um tempo considerável chamar o local de “ilha-não-ilha” é que me propôs a sua realização. O começo do processo se deu quando uni as palavras por hifens e as dispus numa ordem circular, de modo que não fosse possível reconhecer seu início ou fim⁴⁹ – algo como o movimento contínuo de ida e retorno do mar que, em consequência, provoca o (des)aparecimento da pequena superfície. Assim, o fato de iniciar o título anunciando se tratar de uma ilha, sucedido imediatamente de sua negação, traz evidente a referência daquilo que é e não é coetaneamente. Neste caso, a hifenização colaborou no processo de união de duas palavras iguais, intercaladas por uma partícula negativa, transformando-a num único vocábulo. Nota-se que uma está implicada na outra, mas cada uma mantém sua individualidade. Da mesma forma, as cenas do vídeo estão imbricadas, porém não é o caso de dependência mútua.

⁴⁹ Cabe ressaltar que unir palavras e fazer saltar dessa relação um jogo sonoro e semântico acontece também nos trabalhos *abrapálpebra – guia para falar um trava-línguas*, de 2004 e *guarda-chuva-para-guardar-chuva*, de 2013. A primeira proposição participa da publicação *PF* (2005), organizada por Regina Melim e a segunda integra a publicação *PLUVIAL FLUVIAL* (2013), organizada por Raquel Stolf e por mim.

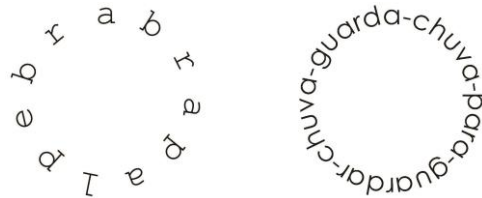




Fig. 50 - Claudia Zimmer, *ilha-não-ilha*, 2011

A paisagem ocupa o espaço e se efetiva no tempo, uma vez que diferentes corpos a constituem e a ela sempre se agregam e/ou dissociam-se novos elementos. “A paisagem é um acontecimento, articula distâncias e proximidades, determina atmosferas e tonalidades afetivas” (FEITOSA, 2005, p. 5). Ela é transitoriedade e simultaneidade, pois à nossa frente abre-se um panorama saturado de “pequenos atos requintados” (SERRES, 1994) acontecendo ao mesmo tempo, como o caminhar do

pássaro na dinâmica das águas que vêm e vão, sob as nuvens que se deslocam, ainda que vagorosamente. E isso tudo passa – passam os atos uns pelos outros, que passarão em seguida dando lugar a outros tantos. E essa transitoriedade é realçada em *ilha-não-ilha* por expor, sem preterição a nenhuma das cenas, o passado e o presente. O vídeo torna-se a um só tempo véspera e amanhã e amanhã e véspera. Contudo, a transitoriedade e a simultaneidade comentadas acima fazem cada cena ser singular.

Por esse enfoque, o título produz uma espécie de acordo com o que o vídeo apresenta, mas para além desse peso traz latente um ponto perceptível em toda minha produção. Trata-se do movimento pendular entre pares antagônicos de atributos, como visível/não-visível, opacidade/transparência, luz/sombra, etc., tendo em vista que isso também acontece no projeto *(Des)localização do Meio* e no trabalho *olho-ilha*, por exemplo. Reunindo essas considerações, emprestei o nome *ilha-não-ilha* à exposição que realizei em setembro de 2013 na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis, onde, além do vídeo homônimo, foram apresentados os trabalhos *gosto quando a água sobe e deixa visíveis apenas as copas das árvores* (2013), *Ilha de uma palmeira só* (2013), *ILHAMENTO MÁXIMO* (2013) e *olho-ilha* (2013).

*olho-ilha*⁵⁰, 2013 (Fig. 51). Consiste em um luminoso para chão com diâmetro de 80 cm e altura aproximada de 45 cm. Nele tomo como referência uma imagem do fundo de um de meus olhos, sendo essa originalmente em preto e branco. A ideia inicial foi transformar este corpo meio olho meio ilha num território com luz própria. Para instituir o volume recorri à realização de meia bolha de acrílico, em cujo interior foi pintada posteriormente uma imagem com base na fotografia de meu globo ocular. Em seguida, foi instalada uma iluminação interna de modo que a luz vazasse pelos veios. *olho-ilha* traz um jogo oscilante entre o órgão da visão e o imaginário que se tem sobre geografias insulares, percebendo/indagando em que medida um olho que contempla a paisagem pode passar a ser paisagem contemplada. Tal como uma luneta observada de fora para dentro no momento em que o marujo grita “terra à vista!”, há o embate entre o que se vê e aquilo que se olha – o olho vira ilha e vice-versa.

O que é olho? O que é ilha?

O título cria uma espécie de substantivo composto, levado a esta condição pelo hífen. Porém, da mesma forma que liga, o hífen separa as palavras mostrando que se ocupa da junção de coisas díspares. Enquanto olho, a ligação advém da sua forma. Nesse sentido, um dado importante foi a opção de realizar a pintura por dentro da semiesfera, favorecendo a preservação do brilho do acrílico, a fim de aproximá-lo ao dos olhos. Como ilha, há a relação com o fato de o globo ocular estar

⁵⁰ Este trabalho, assim como o anterior, não pertence ao projeto *(Des)localização do Meio*, integrando o conjunto chamado “outras rotas”.

em meio ao líquido quando dentro da cavidade que o acolhe no interior da cabeça humana, mas também porque o material é circular e pensado para ser exposto sozinho. Entretanto, diante do objeto que constitui um corpo estranho, não conseguimos necessariamente ter clareza quanto a que se refere, uma vez que podemos não encontrar ali o anunciado no nome. Todavia, se não fosse o título, que situa a relação pretendida inicialmente, talvez tais associações não fossem feitas, pois o volume criado também pode parecer com cursos de rios iluminados, com uma floresta incandescente ou com relâmpagos, além de outras associações.



Fig. 51 - Claudia Zimmer, *olho-ilha*, 2013

Pororoca, Felipe Prando, 2013 (Fig. 52). Compõe uma ficha-folheto integrante da publicação *PLUVIAL FLUVIAL*⁵¹. Fechada, ela mede 17,5 X 10,5 cm; aberta, 35 X 10,5 cm. Aparentemente muito simples, o trabalho é formado pela impressão de uma cor CMYK diferente em cada uma das páginas. Além de preencher todo um lado, a cor avança meio centímetro para o outro, o que colabora para que haja no meio da ficha aberta uma faixa resultante da mistura de duas cores. De um lado podemos ver metade magenta e metade ciano e entre eles um centímetro lilás; do outro, metade preto e metade amarelo, centralizando o encontro formado por uma espécie de cinza.



Fig. 52 - Felipe Prando, *Pororoca*, 2013

⁵¹ Publicação desenvolvida com a participação de onze artistas brasileiros: Claudia Zimmer, Fabio Morais, Fabíola Scaranto, Felipe Prando, Gustavo Torrezan, Helder Martinovsky, Joana Corona, Katia Prates, Maria Ivone dos Santos, Mariana Silva da Silva e Raquel Stolf, com o projeto gráfico elaborado por Anna Stolf. Contemplada pelo Projeto Conexão Artes Visuais MinC/Funarte/Petrobras em 2012.

A proposição acima descrita advém de um trabalho chamado *Projetos irrealizados*⁵², em que o artista dispôs em um painel cartazes relatando casos ocorridos na fronteira entre Brasil e Uruguai, sucedidos por descrições de possíveis trabalhos a serem efetuados a partir das investigações. No chão em frente, posicionou para distribuição quatro pilhas dos mesmos papéis dispostos no painel correspondentes a quatro ideias distintas. Felipe conta que a princípio pretendia “[...] imprimir cada cartaz em uma cor CMYK. Por uma questão visual e hierárquica [acabou] realizando todos brancos” (PRANDO, em conversa com ZIMMER; STOLF por e-mail, abril de 2013). E continua:

Optei para o Pluvial-Fluvial usar esta parte não utilizada. Tento sempre fazer meus projetos com o mais baixo custo e usar as cores puras é algo que contribui para isto. Outro fator que acho interessante é o fato de dar visibilidade a uma estrutura presente em projetos de publicações: a gráfica e o padrão básico de cores.

É notável o modo como o artista articulou título e imagem no trabalho para a publicação. Ao nomear de *Pororoca* um folheto tingido de cores puras (duas de cada lado) que se mesclam no centro, o trabalho ganhou uma dimensão dificilmente alcançada se tivesse outra designação. Nesse aspecto, a discursividade do nome conquistou um espaço considerável fazendo despontar à nossa frente o encontro das águas do mar e do rio ao olhar a mistura impressa no papel. Mas a intenção, creio, não foi a de direcionar a uma única entrada no trabalho. Ao contrário, a estratégia adotada aponta um caminho que irá desembocar num emaranhado muito maior de interesses do artista. Refere-se à

⁵² *Projetos irrealizados* resulta da não efetivação de algumas propostas feitas por Felipe em viagens às cidades de Chuí (Brasil) e Chuy (Uruguay).

instância discursiva de toda sua produção, bem como sua atenção por fronteiras⁵³, pela paisagem, pela circulação do que chama de *docs/registros*, entre outros elementos que tornam sua pesquisa bem mais densa e complexa.

A palavra *Pororoca*, que sinaliza a colisão da água doce com a salgada, traz uma carga simbólica que a evidencia como um operador de permuta. Esse *entre* formado pela troca, Michel Serres (1994, p. 24) nos diz que “[...] não é ainda nem um nem outro e torna-se porventura já um e outro simultâneo”. Portanto, o título não só menciona um fenômeno que acontece no *entre-águas*, como ele próprio pode se portar como uma via de acesso às investigações do artista.

Quando o título é o trabalho

ILHAMENTO MÁXIMO, 2013 (Figs. 53 e 54). É uma ação em que distribuí bótoms contendo a inscrição do título⁵⁴. O texto advém de uma caixa de papelão na qual, devido ao frequente uso e conseqüente retirada da fita adesiva empregada como lacre, as letras EMP, da recomendação EMPILHAMENTO

⁵³ Vale lembrar de sua visita ao extremo sul do Brasil e o fenômeno da pororoca que acontece no extremo norte.

⁵⁴ O trabalho pertence também ao conjunto de produção que denomino de “outras rotas” e apresenta duas versões, esta da distribuição de bótoms e a outra, em formato postal, igualmente destinada à distribuição.

MÁXIMO, ficaram apagadas. Com o olhar voltado às ilhas e atento a situações de isolamento, a inscrição saltou de imediato.

A distribuição se deu no centro de Florianópolis, em novembro de 2013. A princípio não fiz muitas elucubrações a respeito do que o texto desencadearia, levando em conta apenas se a pessoa abordada aceitaria assumir aquela condição. Certamente sabia que o contexto daria determinado tom à ação, pois tratava-se de doar aquele objeto em uma ilha. Mas as reações foram bem diversas. Um participante observou que o texto remetia à noção de individualidade, de pessoas centradas em si e/ou isoladas. Outro pontuou: “Olha, acho que isso aqui tá querendo dizer que essa ilha já tá cheia demais, por isso é um ilhamento máximo”⁵⁵. Um terceiro comentou: “Pra mim isso é algo espiritual, algo de todo o universo – o universo como uma grande ilha em que cabe o máximo, cabe tudo...”. Me inclino então a refletir sobre o que não alcanço, a tentar imaginar os pensamentos desdobrados pelos que vão ler os bótoms aderidos aos corpos dos portadores.



Fig. 53 - Claudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013

De tal experiência, que propõe ao outro usar um adereço com uma inscrição um tanto peculiar, surgiram alguns questionamentos: que destino tiveram os objetos depois de retirados das roupas de quem os carregou? Será que foram reutilizados? Se sim, em que situação se deu este uso? Que novas

⁵⁵ De certo modo, esperava por essa associação.

leituras implicaram? Será que alguém despendeu tempo confabulando sobre a inscrição do bóton? E que tempo foi este?



Fig. 54 - Cláudia Zimmer, *ILHAMENTO MÁXIMO*, 2013

As interpretações textuais sempre se dão em determinadas situações e lugares e implicam uma duração, variando desde o deciframento a reverberações posteriores. Muitos são os agentes que podem defini-la, como a conjuntura espaço-temporal, a material, a social, a psicológica, a histórica, a cultural, etc. No trabalho em questão, além da relação título-objeto, há de se considerar as circunstâncias nas quais essa relação se desenrola: a carga simbólica sobre ilhas incutida no imaginário dos que vivem em Florianópolis, bem como as condições onde se deu a ação (no período da tarde de um dia útil, no centro da cidade), também a abordagem que instituí explicando que se tratava de um trabalho artístico, as experiências pessoais de cada participante, entre outros fatores.

Em *Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art*, Pierre-Marc de Biasi (2012) fala de como as fraturas históricas – o contexto cultural, político, social – vão alterando significativamente o impacto do título, causando cada vez mais ou menos efeitos conotativos. Para além desse âmbito, os títulos são afetados por um cenário mais centralizado, como o criado pelo discurso crítico e também pelo “[...] horizonte intelectual e cultural dos discursos sobre arte [...]” (BIASI, 2012, p. 62, trad. nossa). Contudo, o trabalho aqui circunscrito em alguns momentos talvez em nada se pareça com arte⁵⁶, desencadeando também leituras muito provavelmente inconscientes do contexto artístico.

Sobre a situação de leitura na arte contemporânea, Maria Ivone dos Santos (2009, p. 173) traça considerações que apontam a complexidade dessa trama:

147

Parece importante ressaltar que entendemos que a leitura, enquanto prática, não garante uma compreensão inequívoca do sentido. Em alguns casos, ela parece deslizar noutra patamar de problemas. Nos cruzamentos entre o visível e invisível, e entre o legível e o ilegível, existe uma intermediação dada pelo signo. A leitura se abre então como operação de interpretação, como operação aberta. Ao público-leitor caberá projetar conteúdos e imaginários de acordo com sua própria bagagem. O público, convidado a um deslocamento pela experiência do ler, é confrontado também com os contextos de inscrição, seja uma exposição de arte, seja uma publicação ou outros modos mais pessoais de aceder à experiência proposta. Para onde de fato estas experiências o enviariam? Que campo relacional elas poderiam instaurar nestes diferentes contextos, públicos e íntimos?

Assim, em ações como *ILHAMENTO MÁXIMO*, o material doado contém um texto, que por sua vez é o título. Os dois domínios – texto e objeto –, cada qual com especificidades próprias, formam um

⁵⁶ Referencio aqui o artigo *Considerações da arte que não se parece com arte*, de Hélio Ferverza (2005).

único corpo e se deslocam, implicando um “gesto de ‘ver-ler’” (BASBAUM, 2007, p. 35). Sendo um trabalho portátil, funde num mesmo espaço o título e ao objeto. Mas tal condição leva a ponderar que a relação dada entre texto e imagem apresenta, de um lado, uma natureza verbal e, do outro, uma natureza plástica. Consequentemente, para participantes da ação e outros leitores, o visto-lido pode ter ensejado o início de processos de produções associativas, *favorecendo a projeção de conteúdos e imaginários*, conforme ressaltou Maria Ivone. Nessa trama, o contexto de leitura, como vimos, é colaborativo. Mas ele se dá de modo diferente de muitos trabalhos encontrados no espaço expositivo, em que nome e objeto nomeado encontram-se fisicamente separados, ainda que as duas instâncias sejam análogas, como é o caso que veremos a seguir com Hamish Fulton.

CLOUDS STONES, Hamish Fulton, 1989 (Fig. 55). Constitui um texto em grande escala pintado na parede, onde o artista dispôs as palavras que dão título ao trabalho uma acima da outra. Abaixo, quase no rodapé, encontramos a frase “FOURTEEN DAYS WALKING FOURTEEN NIGHTS CAMPING WIND RIVER RANGE WYOMING SUMMER 1989”. A forma como as organiza no espaço evoca a configuração de uma paisagem, pois o primeiro termo (nuvens) relaciona-se com o céu e o segundo (pedras) com a terra; o espaçamento entre eles é sutilmente convertido em linha do horizonte.

Na produção de Fulton encontramos frequentemente o uso de palavras que provêm de sua experiência em caminhadas. Ao expô-las, permite-nos a criação de relevos imaginários. No trabalho aqui analisado conseguimos visualizá-lo a partir do significado das palavras, mas também pela forma com que “construiu” tal relevo. A escolha dos termos com o mesmo número



Fig. 55 - Hamish Fulton, *CLOUDS STONES*, 1989

de letras, possibilitando o encaixe milimétrico dos caracteres de cima e de baixo, é um dos fatores que colaboram para isso, dado o fato de que conforma duas bandas retangulares superpostas. As cores distintas, mais clara para o céu e mais escura para a terra, e a horizontalidade, do mesmo modo atuam na moldagem mental da paisagem.

Invisivelmente o trabalho faz-nos buscar na memória a ideia primeira que se tem de paisagem como o enquadramento perceptual de um espaço natural: céu, terra e horizonte. Mas é importante observar que esta noção, já há muito desgastada, só é possível considerando a paisagem como uma

relação. Ou seja, aquilo que se passa entre nós e o lugar. Nesse sentido, Javier Maderuelo (2006) salienta que a paisagem não existe sem interpretação. Ela é uma montagem, um conjunto inventado com base na impressão que temos do meio físico – impressão esta desencadeada pelas sensações, sentimentos e ideias que formamos a partir do lugar.

No que concerne ao título, ainda que sendo igual ao texto exposto na parede, não ocorre a mesma disposição no espaço, em virtude de as palavras *CLOUDS STONES* serem escritas lado a lado. Curiosamente, em alguns momentos, esse trabalho de Fulton aparenta conter uma inversão de papéis entre nome e imagem. O fato de apresentar abaixo do texto na parede descrições de situações por ele vivenciadas, se assemelha a uma legenda muito mais que o próprio título, que, sendo lacônico, abre-se a múltiplas interpretações. *CLOUDS STONES* seriam, então, nuvens que são pedras? Pedras↔Nuvens? Nesse aspecto, o caráter polissêmico da nomeação ora discutida parece nos dizer: reenquadrem, montem, construam seus horizontes. Não encontraríamos aí também a instância da paisagem como uma montagem a que Maderuelo se refere?

Em *El título en las Artes Plásticas*, Geles Mit (2002, p. 9, trad. nossa) afirma que “o título com que se nomeia uma imagem pode, transcendendo o mero ato batismal, ampliar os sentidos que tratam de emergir dela. Pode converter-se em uma ‘porta’ formada de palavras ou em uma boca por onde a imagem pode chegar a ‘falar’”. Desse modo, discute o caráter intermediário que os títulos ocupam e

sublinha que são vias de acesso a um trabalho, expandindo seus sentidos no embate entre sua leitura e a materialidade do objeto, o que favorece inúmeras abordagens. A autora observa ainda que o título condensa dupla direção: uma é de ordem prática e refere-se ao fato de que um nome proporciona uma identidade à obra, e a outra o vê como um mecanismo de significação destacado no espaço de relação que se estabelece entre o trabalho e o público.

Dividindo a história do ato de intitular em dois períodos, salienta que antes do nomear moderno havia o antigo. A diferença entre eles é justamente na possibilidade de interpretações que disparam, pois o nomear antigo tem um caráter denotativo, tendo em vista que era regrado por um tema. O assunto tratado numa pintura, por exemplo, viria anunciado no título, o que acabava direcionando o olhar do público, em função de “[...] a referencialidade pictórica [provir] de um ‘consenso’ social e ético, a serviço de uma única verdade possível [...]”⁵⁷ (MIT, 2002, p. 10, trad. nossa). Essa consideração vai ao encontro do que Javier Maderuelo (2006) observa quando destaca que, até mais ou menos o século XIX, uma obra devia seguir preceitos iconográficos da época, sendo que seu título trataria diretamente do assunto retratado. Já o nomear moderno, conforme Mit (2002), apresenta um caráter conotativo, tendo origem no objeto artístico, mas não seu fim, por ser polissêmico. Nesse caso o título surge tomado da criação do artista.

⁵⁷ É digno de nota o fato de que, segundo Mit, se a palavra na Idade Média ocupava o espaço na imagem, no Renascimento ela passa a ocupar fora, configurando, assim, um antecedente do título atual. Entretanto, por ser normativo, não procedia necessariamente do pintor, considerando que eram óbvios nas representações. Muitas vezes a História se encarregou de dar nomes às obras sem título quando começaram as primeiras catalogações. Para poder inventariá-las, os catalogadores criavam seus nomes seguindo a ordem de que deveriam ser identificativos e descritivos.

Investigando também as mudanças titulares que ocorreram a partir do século XIX, John C. Welchman (1997), em *Invisible colors: a visual history of titles*, ressalta que, embora possa parecer uma história “menor”, tal perspectiva revela questões mais complexas, como as transformações na crítica e teoria da arte, nos contextos e espaços expositivos. Conforme o autor,

[...] a teoria e a prática tradicionais do título foram interrogadas e reconfiguradas por quase todos os movimentos e tendências, e pelas instituições de exposição e crítica. Ameaçar o nome (o título) era também ameaçar a passividade e a não conectividade adotada até o fim do século XIX, para governar e garantir a relação entre visualidade e textualidade. (WELCHMAN, 1997, p. 41, trad. nossa)

Subsidiado pelos argumentos de Barthes e Benjamin, Welchman discute a significação nominal para além da simples identificação. Segundo nota, o nome é uma espiral repleta de energias latentes que podem surgir inesperadamente em qualquer direção, e estas qualidades aparecem no título. Partindo desse pressuposto, pondera que o encontro com uma imagem intitulada pode desencadear “[...] a liberação destas poderosas, às vezes instáveis, energias titulares” (WELCHMAN, 1997, p. 25, trad. nossa), mesmo a nomeação buscando ser meramente denotativa.

O autor sustenta que nos séculos XIX e XX os discursos a respeito da intitulação caminham por duas vias: uma que eleva o nome considerando as voltas de suas espirais e outra que intenta diminuir e rebaixá-lo, relegando-o a segundo plano. No entanto, suas discussões examinam as contradições desta última colocação e podemos encontrar dentre suas análises a investigação da presença do que

chama de “zero-economia”⁵⁸ como estratégia de nomeação de obras de arte, não se tratando somente do *Sem título*, mas como fenômeno observado nos processos artísticos que acabarão por desembocar em determinados nomes. “Sendo baseada na revogação e atenuação, [a zero-economia] é certamente constituinte e não meramente ausente ou vazia”⁵⁹ (WELCHMAN, 1997, p. 32, trad. nossa). Nesse sentido, observa-se que há muito mais por trás da simples necessidade de nulidade do nome e que os títulos aludindo à ausência, negação ou que aparentam ser apenas denotativos, são na verdade frutos de sistemas de pensamentos específicos; logo, advêm da inventividade de seu autor frente às suas investigações.

⁵⁸ A noção de “zero-economia” analisada pelo autor tem antecedentes em debates de Brian Rotman e Stephen Kern a respeito da natureza do zero e suas implicações econômicas, sociais e culturais.

⁵⁹ O autor problematiza tais questões na produção de alguns artistas, como, por exemplo, Malevich, que recusa a noção tradicional de composição e propõe uma arte pautada na zero-forma, constituindo uma criação não-objetiva. Nesse aspecto, o quadrado e outras formas geométricas julgadas importantes ao Suprematismo por serem descobertas através da razão intuitiva acabam integrando os títulos. O movimento Dadaísta evidencia a “zero-economia” em sua própria nomeação, devido à analogia ao primeiro som que uma criança faz, bem como à conhecida observação de Tristan Tzara de que “Dada não é nada”. Bennett Newman e Mark Rothko também são citados por refutarem os processos tradicionais de composição, embora Newman apresentasse um pensamento mais rígido ao propor uma produção que dispensasse completamente a memória e as associações. Na esteira de Rothko, que ainda seguia um sistema ligado a associações mitológicas e memoriais, vêm Willem de Kooning, Adolf Gottlieb e Jackson Pollock. A “zero-economia” é vista inclusive na repetida negatividade de Reinhardt, no gesto “antiforma” dos neo-dadaístas e no reducionismo do objeto minimalista. O processo de Piero Manzoni é igualmente lembrado pelos seus “Achromes” que investigam os brancos não-cor. Welchman inclui também a observação da “zero-economia” nas ideias antiformalistas que despontaram na Arte conceitual. O texto segue saturado de exemplos, sendo acima mencionados apenas alguns. Vale lembrar que cada caso exposto gera reflexões bem mais minuciosas que as aqui relatadas. Para maiores informações, ver WELCHMAN, John C., *Reckoning with the Title and Its Sites*. In: *Invisible colors: a visual history of titles*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Indo no caminho das reflexões de Welchman, Itzhak Goldberg (2012, p. 315-316, trad. nossa) assegura que é com a chegada da primeira abstração que a

[...] “âncora referencial” da representação se dissolve totalmente. A partir dos anos dez, os títulos tradicionais, descrevendo o assunto da representação tornam-se raros. Substituídos por nomes mais genéricos (“impressão”, “improvisação”, “composição com azul, vermelho e amarelo”, “composição”), estes títulos perdem precisão, mas ganham em presença. Uma transformação capital, porque onde você pode pensar que isto é um detalhe menor, é na verdade um índice linguístico da mudança estética que ocorreu na pintura contemporânea.

Nota-se que tanto Mit, quanto Welchman e Goldberg vão olhar a história das vanguardas para além das inovações formais e que a revisão no estatuto dos títulos ocorre em conformidade com o encontro entre textualidade e visualidade, despontando também na crítica, em manifestos e outros pronunciamentos. Atentar à produção dos artistas a partir do século XIX implica considerar a nova maneira de olhar, de perceber e de produzir imbricada ao novo modo de vida desenvolvido na modernidade.⁶⁰

Nesse aspecto, Ricardo Basbaum (2007), problematizando o entrecruzamento do par visual-textual no campo das artes, esclarece que a autonomia da obra pretendida na arte moderna não deve ser vista num isolamento independente, bem como nenhum outro campo de conhecimento pode ser examinado em separado, uma vez que as coisas se dão nas relações. Isto posto, salienta que cada um

⁶⁰ Frente a tais considerações, é importante notar que a discussão sobre texto e imagem analisados no período em questão é apenas uma das problemáticas investigadas na arte moderna.

desses campos tem especificidades próprias, o que os dota de autonomia, e o que interessa para as artes plásticas é o que surge de tal contato; ou seja, o que emerge do atrito entre os dois terrenos.

Assim, afirma:

Desde a sequência de invenções de novos sistemas visuais pelas vanguardas históricas, até o desdobramento de uma produção que se autodenominou *conceitual*, pode ser observada a intensa e incessante movimentação da arte também pelo campo verbal. Seja a partir da produção de enunciados, em paralelo com a inovação visual (manifestos, textos de artistas, crítica de arte), seja a palavra tomando parte da construção visual da obra (desde o cubismo...) ou o texto que se quer como obra de arte (desde Marcel Duchamp...) – o debate se processa também no campo de *invenção* verbal, indicando que o combate pela autonomia visual não deixa de envolver, cada vez mais, a linguagem enquanto campo heterogêneo (como tão bem mostrará Foucault, a partir de Magritte, em *Isto não é um cachimbo*), e que, certamente, esta luta poderia ser melhor traduzida enquanto busca de *autonomia da arte* como região *mais-que-visual*. (BASBAUM, 2007, p. 19)

Daí a necessidade, segundo Basbaum, de inclusive pensar a arte moderna e contemporânea através do arranjo entre práticas visuais e práticas discursivas. Estas últimas produzidas não só pela crítica de arte, mas ainda por “[...] textos teóricos, textos de artistas, crônicas, biografias, ensaios, manifestos, estudos de histórias da arte, etc” (BASBAUM, 2007, p. 27). Consequentemente, se consideramos que os nomes das obras vêm imbuídos dos princípios e investigações dos artistas, o entrecruzamento do visível e do legível/dizível é evidente da mesma forma na relação título-objeto, colaborando com a produção de discursos.

René Magritte e Marcel Duchamp vão constituir o par que vai *eleva o nome considerando as voltas de suas espirais*. Neles descobrimos uma trama enormemente enredada pela linguagem, sendo os

nomes conferidos a seus trabalhos carregados de ironia e/ou jogos de duplo sentido através das metáforas que utilizam. Em *Notas sobre as janelas: uma abordagem a partir de Magritte* (2011), texto de minha autoria, discuto os trabalhos *La condition humaine*, de Magritte e *Fresh widow*, de Duchamp, apontando a urdidura tecida por tais títulos, levando em conta, para tanto, que algo surge na interação entre os nomes e os objetos os quais designam. Através desses trabalhos, podemos ainda chegar às investidas críticas de Magritte e Duchamp em torno de uma arte que privilegia o visível. Trago-os novamente ao debate para apontar como isso acontece.

Em *La condition humaine*, pintura realizada em 1933, vemos um cavalete em frente a uma janela. A tela sustentada pelo tripé é transparente e por estar diante de uma vidraça, estrutura igualmente diáfana, deixa entrever a paisagem. Mas o que essa configuração tem a ver com a condição humana? No artigo acima mencionado sinalizei que cada uma das estruturas sobreposta pelo artista trata de transparências: a transparência de um quadro que na concepção clássica é entendido como uma janela aberta que dá a ver uma cena do mundo – cena esta subsidiada pelo esquema da perspectiva –, a transparência da janela e a

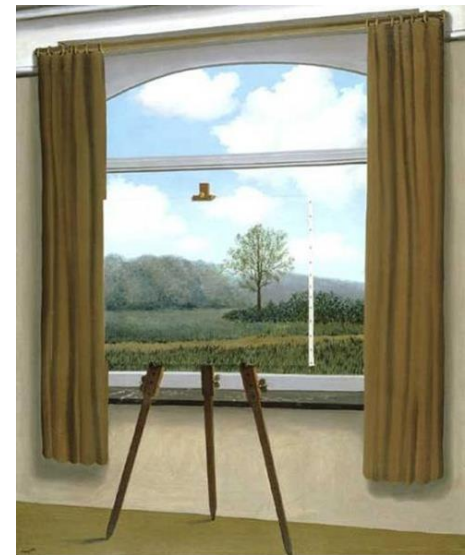


Fig. 56 - René Magritte, *La condition humaine*, 1933

transparência da paisagem, muitas vezes tomada como equivalente da natureza⁶¹.

A partir do título dado a seu trabalho, Magritte traz à discussão a história que durante séculos conferiu supremacia ao visível, pondo em questão a “[...] problemática da noção de transparência da experiência visual [...]” (JAY, 2007, p. 188, trad. nossa). Segundo Martin Jay, Magritte tinha “[...] o propósito de desafiar a fé depositada pelo espectador em seus próprios olhos” (p. 187). Seguindo um caminho semelhante, Foucault (1988, p. 48) assinala que tal artista “[...] mina em segredo um espaço que parece manter na disposição tradicional. Mas ele cava com palavras: e a velha pirâmide da perspectiva está carcomida a ponto de ruir”.

A discussão de Magritte questionando a condição humana ao conferir poder à visão frente a outros sentidos é acionada pela imagem num acordo com a instância discursiva do trabalho. No entanto, o artista corrói não apenas o sistema de representação do espaço pautado na perspectiva, mas também a indução de um enfoque único ocorrido nas leituras de nomeações antigas. Dessa forma, confere aos títulos de seus trabalhos a mesma importância que dá às pinturas, sendo estes dois elementos co-implicados. Porém, não se trata de igualdade de valor entre palavra e imagem, mas sim de “relações que se tecem” (FOUCAULT, 1988, p. 48). Sobre suas escolhas, o próprio artista

⁶¹ É importante observar que a paisagem não é a natureza, pois sendo uma invenção, ela é da ordem da relação, daquilo que se passa entre nós e o lugar. Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin tece reflexões a respeito do fato de como foi se infiltrando em nosso discurso a ideia de paisagem como sendo equivalente da natureza. “A paisagem seria transparente àquilo que apresenta” (CAUQUELIN, 207, p. 121). Entretanto, deixa claro logo nas primeiras páginas a sua necessidade de renunciar a esta ilusão.

assinala: “Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (MAGRITTE, citado por FOUCAULT, 1988, p. 47).

Cabe ressaltar que Magritte não lida com as palavras apenas nos títulos, incrustando-as muitas vezes no espaço pictórico, o que as torna simultaneamente verbais e visuais. Nesse caso, as palavras carregam a um só tempo uma natureza linguística e uma plástica. Para o artista, “num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro” (MAGRITTE, citado por FOUCAULT, 1988, p. 51). Mas suas manobras asseveram com que não haja redução de nenhum de seus elementos em prol de outros.

Mais um trabalho a ser citado pela capacidade conotativa e polissêmica do nome é *Fresh widow* (Fig. 57), realizado em 1920 por Duchamp. O título desencadeia um trocadilho que é trazido à tona através do confronto de sua escrita e pronúncia com o objeto por ele nomeado. Trata-se de uma janela do tipo francesa, que tem as faces fechadas e os vidros cobertos por um tipo de couro preto, que “[...] deveriam ser engraxados todas as manhãs como sapatos, para que [brilhassem] como vidros verdadeiros” (DUCHAMP, em entrevista com Pierre CABANNE, 2012, p. 113). A partir do nome *Fresh widow* (*Viúva fresca*) esperamos encontrar uma mulher vestida de negro, porém nos deparamos com uma janela. Numa aproximação, a cor do luto pode ser associada à do couro que encobre a vidraça. Em contrapartida, há a proximidade da pronúncia do título com *french window*

(*janela francesa*), sendo este o modelo que o objeto apresenta. Há aqui um deslizamento de um nome no outro.



Fig. 57 - Marcel Duchamp, *Fresh widow*, 1920

O trabalho deixa em suspenso a ação de olhar através dos vidros. Por meio do objeto não é possível percebermos o que existe no outro lado, havendo então um total esvaziamento de duas funções primordiais das janelas: dar a ver o mundo ao exterior e iluminar o interior. Embora a janela de Duchamp esteja fechada e com os vidros vendados, os objetos estão sempre associados à funcionalidade, que por sua vez desencadeia de nossa parte a ação. Então, qual é a função de *Fresh widow*? É a (des)função posta em cena que traz à tona outros sentidos, como, por exemplo, o tato que é solicitado na manipulação do objeto a fim de que desempenhe sua utilidade. Em relação a este trabalho, Jay (2007) sublinha, do mesmo modo como observa em Magritte, a problematização da questão da transparência na experiência visual. No caso de Duchamp, o questionamento se dá através da opacidade que suspende a ação do olhar e em virtude disso põe em xeque a dependência que temos da visão.

O montante de textos, notas e declarações deixado por Duchamp une-se aos títulos dados a seus trabalhos, evidenciando a importância que conferia à linguagem. Segundo Octavio Paz (2004, p. 10), Duchamp considerava o título tão fundamental numa pintura quanto qualquer outro elemento que a compõe, a ponto de concebê-lo como uma *cor invisível*. Com os *ready-mades*, o gesto de seleção, somado ao de nomear, tira o objeto do mundo comum para realocá-lo no mundo da arte. Nesse aspecto, Biasi (2012, p. 34-35, trad. nossa) pondera:

Se, pelo simples fato de sua autoridade, o título dado pelo artista a um objeto institucionaliza este objeto como criação digna de ser exposta e valorizada, então nada impede de transformar em obra de arte uma simples *Roue de bicyclette* montada sobre um banquinho (1913), ou de promover à mesma categoria um cabide com o nome de *Trébuchet* (1917).

De modo semelhante a Magritte, sua obra se dá na relação entre nome e objeto nomeado, mas, diferentemente do artista belga, Duchamp coloca “[...] em dúvida os méritos do artefato em favor de sua denominação” (BIASI, 2012, p. 34, trad. nossa). Ainda que interessados na linguagem e nas tramas enredadas por ela, os dois artistas aqui mencionados e seus respectivos trabalhos problematizam criticamente a questão da crença depositada na visão. Em Duchamp, o significado do título vai ao (des)encontro da definição do objeto, trazendo à tona a contradição ao compará-los e, por conseguinte, certa confusão. Em Magritte, o título oferece um jogo não reconhecível de imediato

em relação à imagem que nomeia. Mas se “escrever não é expor a palavra ao olhar”, como observa Blanchot (2001, p. 66), ambos sabiam muito bem disso ao produzirem uma arte antirretiniana.⁶²

Como terreno fértil à propagação de títulos-trabalhos, em virtude da atenção dada à linguagem, surge nos anos 60 a arte conceitual. Percebida como um dos grandes agentes promotores do enfraquecimento das teorias formalistas, seu desenvolvimento é solidamente influenciado pelo pensamento de Marcel Duchamp.⁶³ Ao duvidarem da noção tradicional de arte, os conceituais apresentaram igualmente uma produção desconfiada do objeto artístico, relegando-o a segundo plano. Assim, declarações, listas, cópias xerográficas, mapas, fotografias, vídeos, entre outros elementos, trazem para o cerne das discussões as ideias como ponto investigativo e questionador da natureza da própria arte, levando novamente a depararmos com as tramas tecidas pela linguagem, visto que era um modo “apropriado” na veiculação destas ideias. Inseridas no meio aqui descrito, encontra-se igualmente a importância concebida aos projetos, surgindo muitas vezes o processo como obra e, em consequência, a materialização não é suprimida completamente.

⁶² Duchamp chamou atenção para uma arte que instigasse o pensamento, a fim de ultrapassar os limites da retina.

⁶³ A Duchamp adiciona-se o minimalismo, bem como a *pop art*, o Grupo Fluxus, entre outros, como influências proeminentes no desenvolvimento da arte conceitual. Lucy Lippard (2004, p. 10, trad. nossa) chama a atenção, entretanto, para o fato de que é válido mencionar Duchamp como precedente da arte conceitual, mas “[...] a nova arte em Nova York veio de fontes mais próximas: entre outras, os escritos de Ad Renhardt, a obra de Jasper Johns e Robert Morris e os inexpressivos livros de fotos de Ed Ruscha”.

Cristina Freire (2006, p. 10) atenta para a ocorrência de que algumas das estratégias da arte conceitual consistem na importância dada às ideias, mas também na “[...] transitoriedade dos meios e [na] precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de proposições artísticas [...]”. Tal ponto de vista sinaliza que a produção na arte conceitual ocorreu de modo diverso e, no rastro, o uso (ou não) da linguagem também aconteceu diferentemente; da mesma maneira, interrogar a natureza da própria arte era apenas um entre os interesses dos artistas.

Simon Marchan (1974) sublinha que o fato de as ideias se sobreporem ao objeto, não implica um desaparecimento completo deste último. Na verdade, trata-se muito mais de repensar sua importância e seu lugar, levando em consideração que não há a intenção de chegar à obra terminada, importando sobretudo sua concepção, seu processo de instauração e recepção. Em situações extremas, em que a linguagem tomava o lugar do objeto, o autor declara a impossibilidade de “[...] desmaterialização completa, pois as palavras escritas ou orais são também ‘objetos culturais’, perceptivos, aos quais é atribuído um significado” (MARCHAN, 1974, p. 303, trad. nossa).

Na mesma ordem, Peter Osborne (2006), ao falar da produção de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, releva não ser possível distanciar-se efetivamente da “matéria” no intuito de rejeitar a visualidade. Mas o uso da linguagem “[...] amplia os meios que permitem entendê-la como portadora de significado artístico” (OSBORNE, 2006, p. 29, trad. nossa).

Assim, ao serem expostas, as palavras trazem consigo uma carga simbólica e semântica, ocupando lugar, seja no espaço expositivo, no espaço público, em um livro, etc., e são atualizadas no tempo, quando escritas, lidas, pronunciadas, pensadas. “Language is not transparent”, declara Mel Bochner num trabalho de mesmo nome, realizado em 1970, com giz e tinta sobre parede. Mas para além de sua opacidade, devemos considerar que elas seguem a “[...] sintaxe das fendas e das rupturas” (SMITHSON, 2006a, p. 191), e sua natureza abissal devasta a paisagem, apaga o horizonte, arruína *a velha pirâmide da perspectiva*. Independente do viés tomado, o mergulho nas fissuras que abrem faz surgir no período em questão o título como obra.



Fig. 58 - Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1970

Como em Bochner, em cujo trabalho, acima mencionado, vemos a nomeação tomar espaço, Lawrence Weiner pronuncia: “A obra de todo artista tem um título. Títulos são meus trabalhos” (WEINER citado por MORLEY, 2003, p. 143, trad. nossa). Isso sinaliza a importância dada pelo artista

ao processo de pensamento acima do objeto e sua declaração traz para o centro do debate a potência titular, implicando o público através de sua leitura. Nesse sentido, percebe-se a autenticidade da concepção de que na arte conceitual a ênfase nas ideias empregadas, bem como as geradas na recepção do trabalho, sobrepõe-se à materialidade. Mas Weiner, de modo “invisível”, arranja materiais e procedimentos escultóricos através de suas elaborações textuais, delegando (ou não) ao “receptor” a construção da peça, ainda que imaginariamente. Osborne (2006, p. 31, trad. nossa) salienta que Weiner faz uso dos “materiais” em sua produção em três sentidos: “o conteúdo linguístico, a materialidade da forma gráfica e os objetos constituintes que se alude”. Como exemplo, podemos citar *A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE — TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID — A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE*, realizado em 1968 na exposição “Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner”, em Windham College, organizada por Seth Siegelau. Acreditando na linguagem como possibilidade escultórica, Weiner, em entrevista a Arthur R. Rose (1977)⁶⁴, esclarece que o tema com que trabalha são os materiais, mas não se trata de ser um materialista, pois este último é comprometido primeiramente com os materiais, ao passo que seu compromisso é antes de tudo com a arte.

⁶⁴ Arthur R. Rose é um nome fictício adotado por Kosuth. Além de Weiner, Rose entrevistou Robert Barry, Douglas Huebler e o próprio Kosuth. As “Quatro entrevistas” foram originalmente publicadas na *Arts Magazine*, em 1969.

A lógica em que o título surge como trabalho aparece também em *No object implies the existence of any other*, de Ian Burn, realizado 1967, onde o artista justapôs a frase-título a um espelho. Mas os exemplos que seguem esta ordem não param por aí e podemos aumentar a lista ao citar *Electric*, um óleo sobre tela de Edward Ruscha, feito 1963, no qual somente o nome, grafado em tons que vão do vermelho ao amarelo, aparece na pintura, fazendo a vez da figura sobre um fundo escuro. Joseph Kosuth⁶⁵ realiza entre 1965-1967 *Clear Square Glass Leaning*, uma instalação de quatro painéis de vidros dispostos lado a lado no chão e encostados na parede, cada qual com uma palavra do título serigrafada. John Baldessari por sua vez produz uma série de declarações pintadas sobre tela, sendo uma delas *Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work*, de 1966-1968.

O revisionismo titular ocorrido na arte conceitual, bem mais seco e direto do que em Duchamp, expõe um exercício verbal que questiona a noção de obra. Na esteira da produção dos anos 1960, muitos trabalhos seguem fundamentados no campo nominal, sendo declarações muito objetivas. Todavia, há também títulos que travam um acordo polissêmico com os objetos que nomeiam. Do mesmo modo, encontramos trabalhos “Sem títulos”, bem como títulos que são verdadeiros jogos verbivocovisuais. Enfim, não seguimos mais uma lógica instituída: experimentamos a potência dos títulos, ou, quem sabe, ainda os negligenciamos.

⁶⁵ Considerado o expoente emblemático da arte conceitual por questionar, mais do que qualquer outro, a natureza da própria arte, realiza trabalhos que são verdadeiras declarações analíticas a respeito.

OUTRAS ROTAS

**O longínquo↔o próximo:
a estrada *entre*, do *in situ* ao *in visu*, da vista à paisagem**

Octavio Paz (1988, p. 22) diz em *O mono gramático*: “Escrever e falar é traçar um caminho: inventar, recordar, imaginar uma trajetória, ir até...”. Fico raciocinando sobre esta lógica de Paz e me perguntando sobre o caminho que tracei até o momento. Reflito, especialmente, acerca das zonas de colisão *entre* o vivenciado no processo de instauração de meus trabalhos e o relato, carregado de uma visão pessoal, completamente envolvida nesse processo. Em consequência, desencadeia-se aqui a exposição de um pensamento que traça suas vias, indica cursos e propõe imaginar trajetórias vividas ou por vir. Rememoro algumas das “rotas” anunciadas e perseguidas até então no presente estudo: *entre* um “Lugar do Meio” e outro, *entre* mapa e território, *entre* lugar e olhar (aí encontra-se a paisagem), *entre* o nome de um lugar e o título de um trabalho, *entre* o título e o objeto nomeado, *entre* os deslocamentos/deslizamentos de uma mídia à outra, etc.

A quantidade significativa da palavra *entre* acima mencionada leva-me a considerar a “rota” como aquilo que se encontra no “meio”, e que, por isso, nos transporta do longínquo ao próximo e vice-versa. Contudo, Paz (1988, p. 12) observa ainda que “o caminho também desaparece enquanto o penso, enquanto o digo”. Nesse desvanecer, me indago: onde se encontra a “rota” como estrutura física, dotada de certa concretude, percorrida para chegar nos lugares traçados em meus projetos? O que a “rota” tem a ver com o lugar de origem, com o destino e o que dali advir? O que implica verdadeiramente a palavra “rota” nas minhas investigações teórico-práticas?

Especificamente na *(Des)localização do Meio* em que todo o processo parte ou desemboca na construção de um mapa, a “rota” delineada e em seguida vivenciada coloca mais algumas questões: ao desenhar esse trajeto unindo um lugar visitado a outro, mesmo que provisoriamente, o território dentro das linhas de demarcação pode ser apontado como a “Terra do Meio” dos “Lugares do Meio”?⁶⁶ Todo esse território é então integrante de meu trabalho artístico? Que dimensão compreende o projeto *(Des)localização do Meio*? O ato de deslocamento em si já é o trabalho? A estrada que percorro e pela qual inúmeras pessoas passam todos os dias, inclusive no dia em que eu estou passando, é a *(Des)localização do Meio*?

É interessante pensar, a partir dos questionamentos acima citados, na experiência de Tony Smith, artista com ampla atuação no contexto dos anos 50-70, ao percorrer, no início da década de cinquenta, em uma noite escura, uma autoestrada em construção. A respeito desse fato, Smith (citado por CARERI, 2002, p. 120, trad. nossa) pontua que “o asfalto ocupa grande parte da paisagem artificial, porém não é possível considerá-lo uma obra de arte”. No entanto, a experiência da travessia na escuridão daquela noite causou ao artista uma sensação nunca antes vivida no âmbito artístico e mais tarde libertou-o de certas visões que tinha sobre arte, uma vez que o artista passou a pensar na experiência em relação ao objeto. Frente a essa declaração, Francesco Careri (2002, p. 120, trad. nossa) sublinha que Smith implanta um problema com relação à natureza estética do percurso, e questiona: “A estrada é a obra de arte ou não é? E se é, como? Como grande objeto

⁶⁶ Pensando sobre essa questão, desenvolvi o trabalho *(Des)localização do Meio (souvenir)*. Trata-se de um chaveiro com o desenho do *Mapa do Meio* de um lado e, de outro, somente os nomes dos lugares.

readymade? Como signo abstrato que cruza a paisagem? Como objeto ou como experiência? Como espaço em si mesmo ou como travessia? Que papel julga ter a paisagem que existe ao redor?”.

Esse espaço estabelecido *entre* o objeto, ou seja, a estrada e a experiência, é denominado por alguns autores como sendo hodológico. Gilles A. Tiberghien (2012), no artigo intitulado *Hodológico*, traça uma trajetória do assunto sob a ótica de vários teóricos, para a partir daí entrecruzar, ele mesmo, a hodologia – ciência que estuda as rotas e os caminhos – com a arte contemporânea. Para tanto, o autor cita o espaço *psicogeográfico* da deriva, conceito caro aos situacionistas, bem como a obra de Carl André, sendo esta concebida pelo próprio artista como uma rota que podemos percorrer, e a obra de Richard Long, que observa que o próprio ato de andar já é em si o seu trabalho. Para Tiberghien (2012, p. 163), “a rota, e os termos que são a ela aparentados, estão do lado da construção e da superfície percorrida; o caminho, do lado do movimento e do processo. O caminho manifesta o uso; é algo que demanda tempo, ou mesmo uma certa lentidão”. Assim, a hodologia tem interesse tanto nas rotas quanto naqueles que delas usufruem.

Nesse sentido, parece-me que o caminho constitui um espaço de experiência, o que o aproxima da noção de lugar praticado, de Michel de Certeau (2000). E é desta experiência do caminho que o conceito de “visita” postulado por Michel Serres é entendido como a sucessão de pontos de vistas diversos. Por esse viés, é possível pontuar que as “rotas” podem ser sempre as mesmas, todavia os pontos de vistas diferentes percebidos na execução do percurso, isto é, no caminho, instituem a experiência. “O espaço hodológico é algo que se relaciona com a ação” (TIBERGHIEEN, 2012, p. 169).

Diante de práticas artísticas compostas pelo deslocamento, Nicolas Bourriaud (2011) também procura refletir sobre a natureza da arte hoje, pensando esta em termos topológicos. Encontramos considerações a respeito do assunto em seu livro *Radicante*, que observa a topologia como um ramo da matemática voltada às relações e, desse modo, se dedica à qualidade dos espaços em detrimento da quantidade. O viés topológico abandona a métrica, remetendo-se “[...] ao movimento, ao dinamismo das formas, ao mesmo tempo que designa a realidade como um conglomerado de superfícies e objetos transitórios, potencialmente deslocáveis” (BOURRIAUD, 2011, p. 79). Nessa perspectiva, vem ao encontro da metáfora do lenço⁶⁷ desenvolvida por Michel Serres (2007), quando associa as dobras do objeto a um tempo dobrável, capaz de colocar o mais longínquo e o mais próximo em relação. E é em função do mundo contemporâneo que redesenha as fronteiras, expande ou mescla os territórios, que o artista percebido por Bourriaud traça trajetórias, inventa percursos, propõe travessias.

Conforme posto acima, se a topologia tem a ver com relações *entre*, ela, assim como a hodologia, é da ordem da ação, do movimento e da experiência; experiência esta fundada no tempo, onde a intensidade das relações vividas se sobressai à quantidade levantada.

⁶⁷ Serres (1997) exemplifica essa 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.

Embora concorde sobremaneira com o pensamento de Tiberghien a respeito da hodologia, de Bourriaud e Serres sobre a topologia, quando falo de “rotas” em minha produção, já está implícita a relação entre fisicalidade (estrada) e movimento (experiência). Incluem-se também nesse encadeamento os pontos de chegada e de partida. Acredito então que isso seja apenas uma questão de nomenclatura, pois o que Tiberghien denomina de espaço hodológico está muito próximo de minha conceituação de “rota”. Nessa lógica, proponho pensá-la como a ação de traçar caminhos e percorrê-los, uma vez que não se trata apenas de experiências físicas, mas também mentais.

Em 2010 realizei a exposição *Cartografia do Meio*, onde apresentei boa parte do material até então desenvolvido na *(Des)localização do Meio*. No período, tal projeto ainda não possuía a denominação atual, e mesmo que a questão do (des)locar constituísse um gesto importante à discussão, cartografar igualmente mostrava-se um procedimento considerável. Precisamente na mostra que aconteceu na Cidadela Cultural, anexo 1 do Museu de Arte de Joinville, o *Mapa do Meio* foi plotado na parede, sendo exibido próximo a ele o vídeo *Viagem ao meio da Terra*⁶⁸ e foram disponibilizados panfletos para a distribuição que continham o mesmo desenho do *plotter*. A exposição contava também com amostras de materiais coletados, como areia, pedra e água, fotografias de suas paisagens e registros de intervenções, como o resultado da expedição de um artista viajante.

⁶⁸ O título tem referência no romance *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne. É válido lembrar que posteriormente fiz uma nova edição, reduzindo o tempo do vídeo de 16 minutos para 8 minutos e 36 segundos.

Viagem ao meio da Terra é o registro de meu deslocamento em busca dos “Lugares do Meio”. Cada percurso realizado é antecedido por uma animação do mapa (Fig. 59), onde a bolinha que indica o lugar em que estou naquele momento move-se percorrendo o trajeto até outro ponto. Nesse processo, a cor da sinalização que transcorre o mapa, ao atingir o outro ponto, muda. Na sequência de cenas, a ordem estabelecida é a seguinte: da Praia do Meio à Meia Praia, a bolinha transforma-se de vermelho em verde; da Meia Praia ao Rio do Meio, passa de verde a azul; do Rio do Meio à Praia do Meio, de azul converte-se em roxo, e da Praia do Meio à Praia do Meio que inicia o transcurso, a bolinha volta do roxo para o vermelho.

Após cada uma das animações, são mostradas cenas da viagem referentes aos trajetos feitos pelas bolinhas. Tais cenas foram gravadas de dentro do carro, onde priorizei mostrar a paisagem e a estrada, mantendo o áudio do vento batendo contra a câmera, dos carros que passavam ao lado ou outro som qualquer. Consequentemente, se o mapa exclui o entorno, o vídeo, que foi realizado especificamente para a situação da exposição, dá uma possibilidade maior de situarmo-nos, devido às placas de sinalização de trânsito ou pelo reconhecimento do lugar.



Fig. 59 - Claudia Zimmer, *Viagem a meio da Terra*, animação do *Mapa do Meio*, 2010

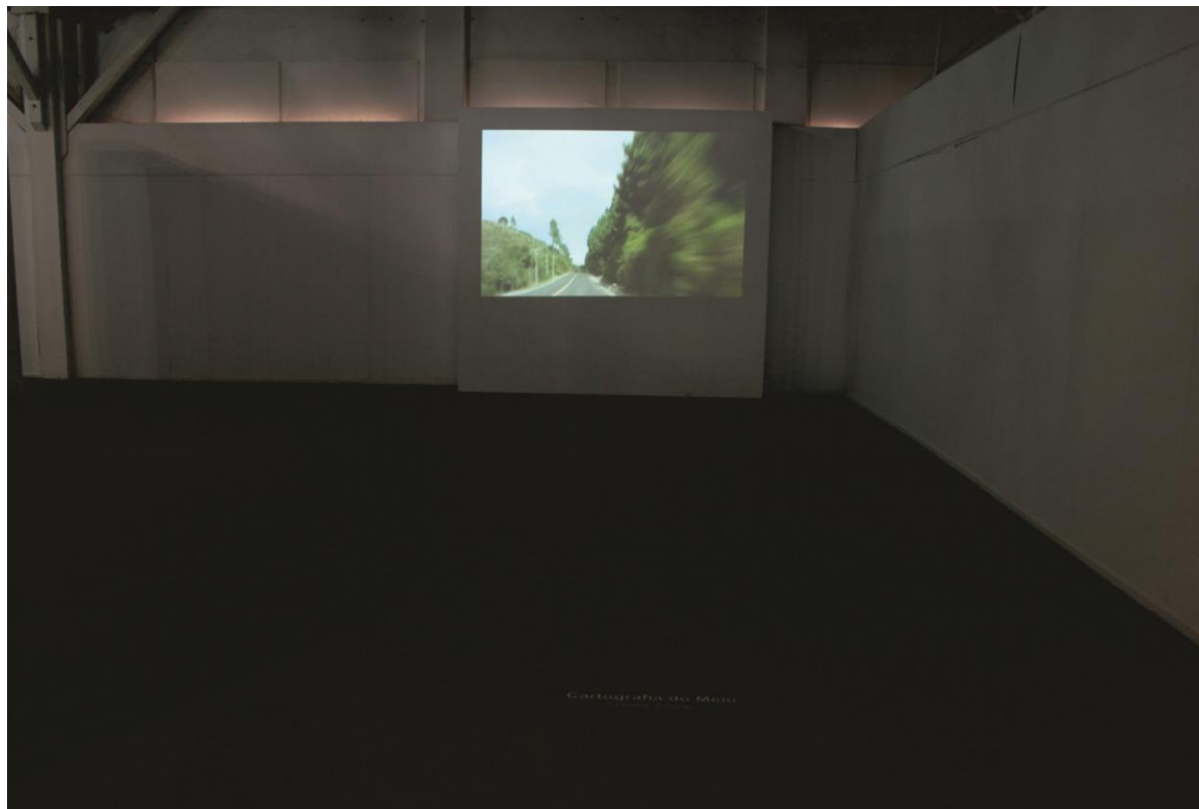


Fig.60 - Claudia Zimmer, *Viagem ao meio da Terra*, projeção na exposição *Cartografia do Meio*, 2010



Fig.61 - Claudia Zimmer, *Viagem ao meio da Terra*, projeção na exposição *Cartografia do Meio*, 2010

É interessante pensar no fator tempo implicado neste trabalho, pois um percurso traçado no mapa, mesmo que seja mais curto que outros, não necessariamente favorece a rapidez de se atingir o destino. A viagem em busca do Rio do Meio foi decisiva em minhas reflexões sobre a importância do percurso. Quando fiz o levantamento de qual caminho tomar para chegar até lá não tinha noção do que encontraria no desenrolar do trajeto. Depois de um tempo subindo a serra até terminar o asfalto – mais ou menos dois terços da viagem –, o restante se deu por uma estrada de chão, onde a ausência de asfalto proporcionava o constante trepidar das pedras no fundo do carro, ocasionando, em alguns momentos, a derrapagem. Com isso, a viagem que parecia relativamente curta apresentou-se mais longa do que alguns trajetos maiores no mapa. O tempo, contudo, também é evidente no vídeo devido à mudança climática que ocorre durante os setecentos e sete quilômetros e sete metros transcorridos em dois dias, pois ora as cenas são ensolaradas, ora exibem a escuridão da noite, ora a chuva, etc.; e, mesmo



Fig. 62 - Claudia Zimmer, Caminho para o Rio do Meio, 2010

sendo caminhos percorridos de automóvel, é possível perceber que estes são espaços de acontecimentos, espaços de fluxos de intensidades “[...] determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo” (ROLNIK, 2006, p. 60).

O jogo entre o vídeo e o mapa na parede da sala que ficava anterior àquela em que se encontrava o restante do material que expus, foi entremeadado pela disposição de panfletos que, conforme observei, continham o mesmo desenho do *plotter*. Neles, havia a sugestão de uma “rota” a percorrer, assim como no chaveiro. O panfleto pôde então servir como *souvenir* de minha viagem, mas também pôde ser carregado como lembrança da exposição. Entretanto, o público, para além das “rotas” por mim indicadas, desenha as suas próprias nas relações que traça no interior da mostra.

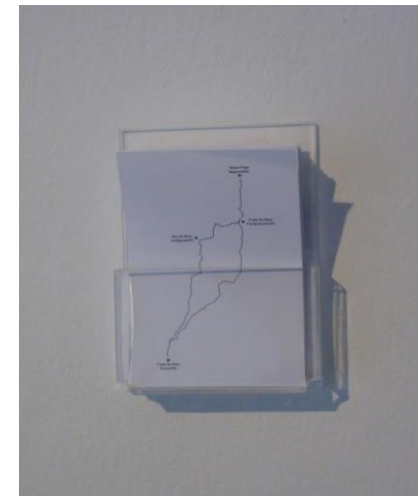


Fig. 63 - Claudia Zimmer , Exposição *Cartografia do Meio*, Fundação Cultural de Criciúma, 2010

Da *(Des)localização do Meio*, em que empreendo viagens, a trabalhos realizados em lugares próximos de minha residência, o processo se configura de forma semelhante. Lugares mais afastados, como os pertencentes ao projeto supracitado, mas também os próximos de onde moro, como a pseudoilha de *ilha-não-ilha*, 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 se configuram, já que a paisagem é transitoriedade e simultaneidade: ela apresenta o tempo do voo do pássaro, o tempo da ondulação da água, da subida e descida do mar, do balanço das árvores, constituindo uma pulsação e um cenário que logo mudarão. O lugar, lembrando mais uma vez, sincroniza “pequenos atos requintados” (SERRES, 1994, p. 70), sendo que estes acontecem em conexão com o homem. A paisagem existe na interação homem-lugar.

Nesse percurso transposto *entre* o olhante e o olhado, podemos pensá-lo também como uma “rota”? Talvez Alain Roger (2007) possa ajudar a responder a questão ao discutir o caráter da paisagem a partir da noção de *artealização* da natureza de duas formas: *in situ* e *in visu*. Sendo ambas modalidades de operação artística, o *in situ* é direto, concernindo em realizações sobre o lugar, como a “[...] arte milenar dos jardins, o *landscape gardening* desde o século XVIII, e, mais próximo de nós, a *Land art*” (ROGER, 1999, p. 33, trad. nossa). Já o *in visu* é indireto, ocorrendo por mediação do olhar. Um divisar que processa o território, produz um trabalho de arte, que por sua vez vai operar “[...] sobre o olhar coletivo, fornecendo modelos de visão, esquemas de percepção e de deleite” (p.33). Sob tal perspectiva, considera que, do mesmo modo como o nu artístico confere beleza à nudez,

variando, obviamente, segundo a cultura e o tempo, “[...] um lugar natural só se percebe esteticamente através da *Paisagem*, que, assim, realiza neste âmbito a função de artealização” (ROGER, 2007, p. 22, trad. nossa). Para o autor, nosso olhar é fruto cultural, decorrente da pintura, do cinema, da literatura, da televisão, da publicidade, etc. Conforme observa, ficaríamos pasmos se soubéssemos o quanto a arte nos influencia.⁶⁹

Diante das análises de Roger, cabe reformular o questionamento anterior e indagar novamente: posso considerar as discussões propostas em meus trabalhos como uma “rota” que vai do *in situ* ao *in visu* e vice-versa?

Seguindo a lógica sobredita, os “Lugares do Meio” e as estradas percorridas, tanto quanto os outros lugares que visito, constituem a especificidade *in situ*, uma vez que os considero como parte integrante dos projetos que desenvolvo. De mesmo modo, os trabalhos desdobrados desse processo advêm e promovem o *in visu*. Como um círculo sem começo nem fim, há uma dupla e contínua contaminação; um vaivém onde o *in situ* gera o *in visu* e o *in visu* gera o *in situ*.

⁶⁹ Em páginas iniciais de *Breve tratado del paisaje*, Roger cita Oscar Wilde a fim discutir de que modo a arte modela nossa percepção: “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida. [...] A quem senão aos impressionistas devemos essas admiráveis neblinas leonadas que deslizam em nossas ruas, desfocam os faróis de gás e mostram as casas em sombras monstruosas? [...] O que é de fato a natureza? Não é uma mãe fecunda que tem nos dado a vida, senão uma criação artística de nosso cérebro: é a nossa inteligência que dá vida à natureza. As coisas são porque nós as vemos, e a receptividade, assim como a forma de nossa visão, depende do que as artes têm nos influenciado”. (WILDE, citado por ROGER, 2007, p. 18, trad. nossa)

Lembro das considerações propostas por Robert Smithson sobre os conceitos de *site* e *non-site*. O *site* constitui o lugar visitado, muitas vezes em localidades afastadas e de difícil acesso, no qual o artista intervém. Observa-se aí uma proximidade da ideia de *in situ*, apresentada por Alain Roger – não à toa, ele mesmo enquadra a *Land art* em tal fundamento. Já o *non-site*, constitui uma abstração do lugar, apresentado no espaço expositivo por meio de materiais coletados (areia, pedra, etc.), mapas, fotografias, entre outros elementos que dão certa visibilidade ao *site*. Assim sendo, o segundo conceito de Smithson se acerca ao de *in visu*; ainda mais por lançar uma visão para o local de origem do trabalho, que se encontra fora dos limites das galerias e dos museus – embora não nos dê nenhuma garantia disso –, mas também às visões possíveis que todo o exposto desencadeia. Smithson sublinha que entre o *site* e o *non-site* há um espaço composto de significações metafóricas, e ir de um a outro cria igualmente a possibilidade de “viajar” por uma metáfora. “Tudo entre os dois *sites* pode se tornar material físico metafórico desprovido de significados naturais e pressupostos realistas” (SMITHSON, *on-line*, trad. nossa).

Diante das discussões por ora enredadas, parece-me que o trânsito situacional↔visual desencadeia, efetivamente, “rotas” de alguma ordem, percorridas ou a serem percorridas pelo artista e pelo público.

Avalio, então, o conceito de *in visu* mais uma vez e busco perceber se pode haver também uma relação deste com a noção de “vista”, largamente recorrida na História da Arte para fazer menção ao

lugar observado. Atento igualmente para a diferença entre “vista” e “paisagem”. Qual o caminho de proximidade e de distanciamento de uma para outra?

A “vista” pressupõe a ação de ver, implicando estar no lugar (*in situ*) e mirá-lo (*in visu*). Fruto originário da arte, ajuda a modelar a *artefalização* da natureza, o que implica na construção da ideia de paisagem. Ela integra, desse modo, um ver e um dar a ver.

Javier Maderuelo (2006) em *El paisaje: génesis de un concepto*, esmiúça, num estudo bastante aprofundado, várias possibilidades de como se consolidou o conceito de paisagem, passando pela criação de jardins, pinturas consideradas como protopaisagens, a menção de lugares na literatura, viagens feitas por alguns artistas e, conseqüentemente, territórios por eles observados, entre outros pontos discutidos, a fim de investigar o assunto. No desenrolar da leitura, encontramos notações que nos levam a identificar a distinção do par “vista” e “paisagem”.

Na opinião do autor, as imagens que retratam os lugares com fidedignidade configuram-se como sendo “vistas”. Ou seja, nas “vistas” há a intenção de registrar o território com precisão, observando e tomando nota de sua topografia, de modo que convirja à forma como o enxergaríamos se estivéssemos diante dele⁷⁰. Com relação à “paisagem”, salienta que esta não existe sem

⁷⁰ Daí uma das confusões de que a paisagem seja equivalente à natureza. Maderuelo levanta outros fatores que possibilitam a confusão da equivalência entre paisagem e natureza. Isso se deve ao fato de que temos apenas

interpretação. No caso da pintura, os artistas depositavam determinada carga emocional, dotando a composição do trabalho de uma capacidade imaginativa e inventiva. Nesse sentido, a noção de “paisagem” entra em pleno acordo com a arte contemporânea, ainda mais por contarmos hoje com um olhar submerso “[...] em uma cultura com uma tradição visual à contemplação de paisagens [...]”; isto nos permite conceber diversas formas de paisagem e desfrutar delas, desde paisagens reais a imaginárias, consumindo representações estáticas como pinturas e fotografias, ou em suportes dinâmicos [...]” (MADERUELO, 2006, p. 119, trad. nossa).

Em diálogo, podemos apontar as reflexões de Rosalind Krauss (2002, p. 48) a respeito da noção de “vista”, quando a pondera como uma “[...] espécie de atlas topográfico total”. Suas considerações decorrem de investigações sobre a fotografia e chama a atenção para o fato de que a palavra era cada vez mais usada em revistas especializadas do século XIX, bem como em Salões Fotográficos dos anos de 1860. “Assim, mesmo quando entravam conscientemente no espaço de exposição, os fotógrafos tinham a tendência de utilizar como categoria descritiva de seus trabalhos a palavra ‘vista’ em vez de ‘paisagem’” (p. 47).

Na citação acima, Krauss parece sinalizar, como Maderuelo, que a “paisagem”, diferentemente da “vista”, libera a relação do ato de ver com levantamentos topográficos, para endossá-la como consequência do processamento do lugar através da imaginação e da invenção. Isto não discute qual

uma única palavra para denominar tanto o olhar que lançamos ao lugar quanto a imagem que realizamos a partir dele.

das duas instâncias é mais artística que a outra. Ao contrário, vem a enfatizar novamente que as “vistas” colaboram com a formação dos modos de ver de uma cultura, percebidas esteticamente através da “paisagem”.

Volto a pensar nas “rotas” apontadas no primeiro parágrafo do presente subcapítulo e nas que acrescentei à medida que fui avançando no texto – a saber: a estrada *entre*; do *in situ* ao *in visu*; da vista à paisagem – e ocorre-me, nas reflexões desenvolvidas, a percepção do quanto estas últimas “rotas” parecem reforçar o uso da palavra “visita” em meu processo, pois tal dinâmica implica o ato de perceber no movimento. Nesse aspecto, o corpo inteiro entra em relação, e aí não percebo somente com a vista, mas também com a pele, com o olfato, com a audição, enfim, com todos os sentidos.

A “rota” como condição para realização de imagens⁷¹

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 o tema sai do campo da representação para ser vivenciado pelos artistas. Essa colocação, assinalada por Francesco Careri (2002) no livro *Walkscapes: el andar como práctica estética*, é seguida de apontamentos que especificam como a lógica do movimento aconteceu em determinadas vanguardas. 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 como sendo uma *incursão*. No 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, nesse caso, trata-se de um encontro marcado em um lugar pouco usual àquele grupo, mas que tem destino pré-estabelecido.

⁷¹ Este texto, originalmente intitulado *(Des)localização do Meio e outras rotas*, foi publicado em: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela. *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS, Evangraf, 2013. Sua realização se deu na disciplina "Ações públicas II: o artista como editor", ministrada por Maria Ivone dos Santos, em 2011/2, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Para o presente estudo o artigo sofreu algumas alterações.

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. O fato de irem caminhando a lugares apartados conferia à ação um teor de indeterminação e incerteza. Assim, a palavra *deambulação* na prática surrealista “[...] contém a mesma essência da desorientação e do abandono inconsciente [...]” (CARERI, 2002, p. 82, trad. nossa). Nesse âmbito, ainda conforme o autor, o percurso pode provocar naquele que caminha um duplo estado de apreensão: um refere-se ao possível medo desencadeado pelas surpresas do trajeto; o outro, ao sentido de apreender a experiência. Adiante, os surrealistas deixam os passeios campestres para investir na própria cidade, percebendo-a 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” (CARERI, 2002, p. 92, trad. nossa), 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 aos 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” (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 dos museus em direção a espaços a céu aberto ganham terreno. A partir daí, cada vez mais a lógica do movimento cobra sentido nas poéticas artísticas. Em decorrência, veem-se muito frequentemente discursos atravessados pelas palavras *deambulação* e *deriva*⁷². 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 delas e sua respectiva denominação possui uma trajetória na História da Arte. Por tal direção, 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, conforme já discutido, a expressão “traçar rotas”, levando em consideração que, ao sair para uma visita a certo

⁷² Apontam-se neste momento apenas estes dois termos, pois são os mais recorrentes nos discursos artísticos hoje.

lugar, planejo o itinerário, prevendo a ida, o retorno e o trajeto a ser realizado. A “rota” implica um rumo, uma trajetória a ser percorrida, muitas vezes até com um meio de transporte. Portanto, não se trata de *deambular* ficando à mercê do passeio, 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 de excursão a um lugar banal, já que confiro, de antemão, importância aos lugares que escolho para ir. Porém, visitar um lugar em meu processo artístico é um ato que já vem implicado de um retorno a ele, de um ver no movimento, uma vez que com frequência volto para articular novos trabalhos.

Pergunto então: se a paisagem é provisória e simultânea, é viável conseguir imagens de um lugar, as quais apresentem proximidades formais, embora realizadas em momentos diferentes? É possível chegar a imagens distintas formalmente, mas que tragam à tona ideias análogas? Como uma mesma imagem se comporta em “meios” heterogêneos, como, por exemplo, encartada em um periódico ou junto a outras dentro de uma pasta?

A “rota” e a “visita” podem ser entendidas em meu processo artístico não só como norteadoras de meu percurso em busca de lugares específicos, mas também como procedimento para a realização de imagens. O estabelecimento de diretrizes a fim de atingir determinado ponto geográfico se estende para o modo de realização dos trabalhos, pois quando me desloco para algum lugar estipulo *a priori* que tipo de imagem pretendo realizar – embora não esquecendo nunca que as câmeras são capazes de fazer seus próprios jogos. Assim, com frequência, uma cena visualizada previamente é

pensada para acontecer em vídeo e em fotografia, favorecendo a partir daí o desenvolvimento de dois trabalhos distintos, porém parecidos. Entretanto, acontece também de obter imagens além dos parâmetros fixados, sendo estas armazenadas em um arquivo. Logo, uma mesma imagem pode ser visitada repetidas vezes, desdobrando-se em novos trabalhos.

Que eu me lembre, um dos primeiros lugares que registrei com um olhar atento à paisagem foi a pseudoilha do vídeo *ilha-não-ilha*. 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 específicos para gravar as cenas do vídeo acima citado: 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 com isso a mesma altura da linha do horizonte e o mesmo enquadramento. Essas visitas ao lugar em questão desencadearam também um processo em 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”. As imagens obtidas naquele instante foram apresentadas em uma publicação, intitulada *QUASE ILHA* (Fig. 64), 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.

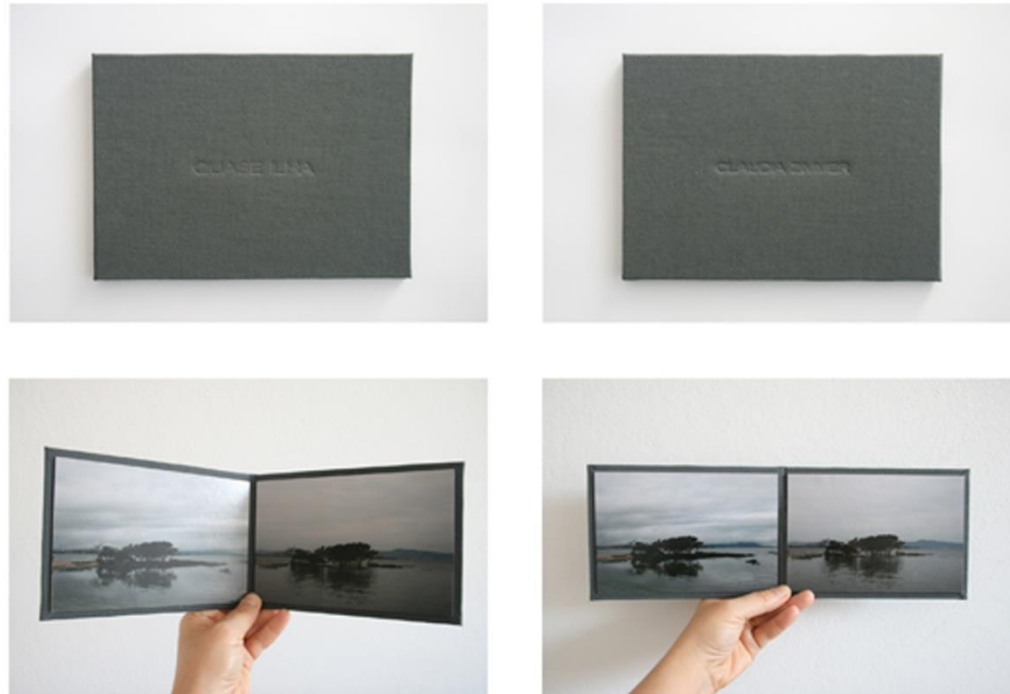


Fig. 64 - Claudia Zimmer, *QUASE ILHA*, 2011

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 as investigações de 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” (p. 13).

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* traduz claramente meu processo de edição de alguns trabalhos. No período, buscava ir a lugares cujos topônimos possuíssem as palavras “meio” ou “meia”, numa tentativa de trazer à tona, em imagens fotográficas, possíveis características que lhes deram nome. Para tanto, a primeira etapa cumprida foi a de realizar imagens que portassem a sensação de um lugar “meio” visível, para, em seguida, serem encartadas em um jornal local. Esta ação tinha o objetivo de devolver ao lugar algumas imagens de lá processadas por mim⁷³. Sendo

⁷³ A inserção aconteceu em 27 de setembro de 2008. Uma maior reflexão sobre esta ação pode ser encontrada na dissertação de mestrado *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*.

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 tinta⁷⁴.

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 LOJA⁷⁵ e, mais recentemente, em uma pasta (Fig. 65) contendo várias fotos realizadas nos 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 pouquinho que muitas vezes fazemos dos encartes; e aí as imagens podem conter uma fugacidade por serem quase invisíveis. 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 inusitado⁷⁶, faz os seguintes questionamentos: “Quantos leitores viram os anúncios de Bruscky e de Santiago? Ou, de outro modo, quantos leitores

⁷⁴ A escolha do papel para a impressão deu-se em função de melhor acomodar as imagens ao corpo do periódico, formando, com isso, 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*.

⁷⁵ Exposição organizada por Regina Melim, que reuniu diferentes tipos de publicações e objetos múltiplos.

⁷⁶ 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).

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 (Fig. 66), as intervenções artísticas ficam à mercê do notar ou não de seus leitores, que tipo de tempo demanda a percepção de uma pasta contendo treze paisagens? *Cartografia do Meio* pode (ou não) trazer maior lentidão à fruição, devido a alguns aspectos mais evidentes: primeiramente pelo fato de já ter em si



Fig. 65 - Claudia Zimmer, série *Cartografia do Meio*, 2008-presente

incutida uma carga simbólica por ser um objeto artístico, e ser apresentado como tal⁷⁷. Isso lhe direciona um olhar como sendo algo especial, solicitando, para tanto, 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 (2001, p. 77), 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”.

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.

⁷⁷ Aqui as fotos diferem da apresentação no jornal pelo fato de serem, desde o início, apresentadas como objetos artísticos.



Fig. 66 - Claudia Zimmer, inserção de fotografias da série *Cartografia do Meio* no jornal Diário Catarinense, 2008

O fato de essas fotografias 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. Cada foto sofreu recortes, destacando-se partes onde ocorriam contrastes provocados pelo encontro de algumas

cores com zonas brancas. O trabalho se configurou em um 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. 67).



Fig. 67 - Claudia Zimmer, *(Des)localização do Meio*, 2011

Trazendo mais algumas reflexões a respeito de como minha produção se articula a partir do deslocamento e a 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, naquela edição intitulado *Diálogos Abertos – Perdidos no Espaço*, integra o *Programa Formas de Pensar a Escultura* e é 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 – nesse 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.

O lugar percorrido foi visitado algumas vezes e no primeiro retorno ao (re)colher algumas pedras percebi que os buracos advindos de sua extração se mostravam igualmente potentes. Resolvi então fazer 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 apanhar pedras, as próprias pedras e fotografias do vazio deixado no chão no momento em que foram 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.

Após resposta negativa à ocupação do Museu de Mineralogia, realizei a instalação *(es)colher, (re)colher: pedras* (Fig. 68), composta por uma vitrine contendo o que foi coletado e uma escrivaninha com um monitor que exibiu o vídeo⁷⁸, no qual aparece, a cada cena, o gesto da mão extraíndo 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 (Fig. 69), concebida e proposta por Maria Ivone dos Santos⁷⁹. Conectada à instalação, elaborei uma página do jornal *Diálogos Abertos – Perdidos no Espaço*, com as fotografias dos buracos deixados na terra e sob cada uma delas dispus uma legenda descrevendo o elemento dali retirado. Nessa 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 sulco no chão.

⁷⁸ Os móveis incorporados ao trabalho são dispositivos de apresentação pertencentes ao próprio local.

⁷⁹ A proposição de Maria Ivone foi criada 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.



Fig. 68 - À direita: Claudia Zimmer, *(es)colher, (re)colher: pedras* integrando a proposição de Maria Ivone dos Santos
Fig. 69 - À esquerda: plataforma desenvolvida por Maria Ivone dos Santos

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. Por conseguinte, 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.

Nesse sentido, Michel Serres (1994, p. 70) assinala que a topologia é a ciência das vizinhanças e das rasgaduras, 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.

O autor acaba por analisar essa questão não somente em termos físicos e, portanto, extensivos, mas também em termos intensivos, íntimos, traçando um paralelo da mobilidade/deslocamento 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.

Nessa lógica, as fotografias que apresentei no jornal acima mencionado foram novamente trabalhadas em um pequeno livro, 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.

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 o fim dos anos 60 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. Esses procedimentos serão reelaborados e apresentados *a posteriori* em diferentes tipos de espaços. Todavia, o artista salienta que “um objeto não pode competir com a experiência”, observando que o próprio ato de andar já é, em si, o trabalho, e declara: “Se não fizesse primeiro uma caminhada, não seria capaz de fazer arte: é esta a regra que impus a mim mesmo” (FULTON, 2008, trad. nossa). Esse aspecto evidencia um distanciamento em relação ao meu processo, pois meus deslocamentos, embora influenciem o modo como percebo a paisagem, assim como acontece com Fulton, são realizados de carro.

Uma questão considerável no processo de Fulton é que muitas vezes ele traça uma “rota” preestabelecida, 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” (FULTON, 2008, trad. nossa).

É exemplar no processo de Fulton a publicação *Río Luna Río* (Fig. 70), realizada em sua estada na Fundação Ortega Muñoz, na Espanha. O livro é composto por 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.

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 (em entrevista com ROCHA, 2011, p. 171), 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”.⁸⁰ Dessa 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 um lugar “comum” àquilo que ele sempre foi: uma paisagem singular.



Fig. 70 - Hamish Fulton, *Río Luna Río*, 21,5 X 15,5 cm (fechado), 2008

⁸⁰ 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.

CONSIDERAÇÕES PELO ENTREMEIO

No começo desta escrita propus pensá-la como o *Mapa do Meio*, onde cada capítulo ou cada texto pode ser acessado a qualquer instante, sem que para isso devamos ter lido necessariamente os anteriores. Mas, para escrever precisei organizar uma sequência de análise. Isso me intrigou do princípio ao fim do processo, pois os trabalhos observados retornavam à medida que a redação avançava. O que me inquietou foi justamente ter de optar por um início, visto que em certas horas um mesmo trabalho era abordado por outro viés. Por que não juntá-los ou jogá-los para o fim? Ou por que não os trazer para o centro?

Invertamos, então, meu mapa (Fig. 71), como Joaquín Torres García faz com o da América do Sul (Fig. 72). Começemos de trás para a frente a experiência da leitura. Troquemos o norte pelo sul e o leste pelo oeste. Criemos, nessa dinâmica, algo que se dá no “meiar”. Joguemos o “meio” para as bordas da compreensão textual.

Nesse vai e vem, retomo uma imagem do fundo de meu olho, saltada à minha percepção como a possibilidade de um trabalho artístico, em 2006. Lembro de em minha dissertação de mestrado pontuar que o encontro com essa fotografia, oriunda de um exame de vista, me impeliu, junto a outros fatores, a um interesse pela paisagem. A

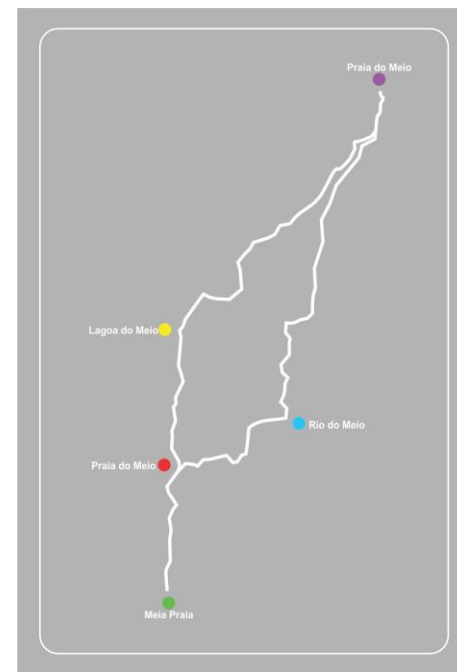


Fig. 71 - Claudia Zimmer, *Mapa do Meio invertido*, 2014

forma circular que lembra um planeta ou, quem sabe, uma ilha, é permeada de veios que parecem galhos secos de árvores ou cursos de rios. Naquela situação, ao comparar o globo terrestre e o globo ocular percebi algumas semelhanças, já que ambos filtram/detêm imagens e são sustentados por uma órbita. Em relação à comparação das veias com os rios, a finalidade acaba sendo a mesma: irrigar a região. Esse *olho-ilha* e os desenhos contidos nele delineados pelas veias, evocam também as “rotas” traçadas em um mapa – talvez em meu mapa (falo do *Mapa do Meio*) –, ao mesmo tempo que este mapa se transforma em uma ilha. Sob tal aspecto, penso se todos os meus trabalhos não seriam atravessados pela noção de *ilha-não-ilha*. Acredito até que a insularidade de minha cidade natal povoe meu imaginário, conforme observei anteriormente, mas nenhuma de minhas ilhas são desenvolvidas na parte insular de Florianópolis, exceto a distribuição do bóton *ILHAMENTO MÁXIMO* – e gosto disso. Gosto desse atravessamento conceitual, mas, sobretudo, do afastamento formal que livra os trabalhos das coerções de transparência documental.

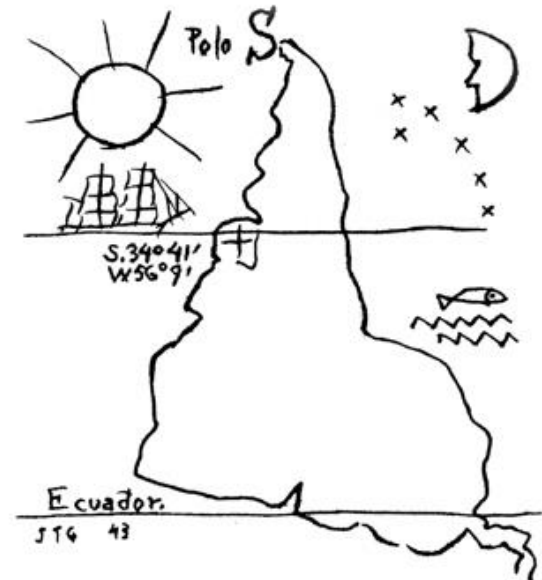


Fig. 72 - Joaquín Torres García, *Mapa da América do Sul invertido*, 1943

Pensando assim é que em alguns instantes hesitei ao dar o título desta tese, porquanto parecia, muitas vezes, pertinente chamá-la de *ilha-não-ilha*. No entanto, o fato de estar constantemente propondo (des)localizações no “meio” do caminho e nos lugares visitados, me fez nomeá-la *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*. Importante também foi perceber que não havia apenas um trânsito discutido nos caminhos empreendidos nas viagens físicas ou desencadeadas pelos trabalhos, mas igualmente pela movimentação *entre* o modo de apresentação de um trabalho e outro, haja vista que minha poética não se constitui apenas na realização de fotografias, mas também de vídeos, desenhos, instalações, intervenções, objetos, etc. Nesta esfera, foi importante perceber que as publicações ocupam grande espaço.

Apesar de todos os questionamentos realizados no decorrer da investigação aqui circunscrita, ocorrem-me presentemente mais alguns. Talvez já os tenha até respondido no *entremeio* da tese, porém gostaria de formalizá-los. A saber: poderia pontuar que os assuntos que abordei se encontram no “meio”? Eles discutem, de fato, algo que se dá *entre* duas ou mais extremidades? Esse “meio” refere-se a um ponto central fixo? A que altura percebo o “meio”? Ao suspeitar e/ou sugerir onde situa(m)-se o(s) “meio(s)” em minhas buscas teórico-práticas, não estaria localizando o público-leitor? Os pressupostos deste último a respeito da noção de “meio”, num embate com o que escrevi, não o jogariam para outras bordas?

Tais perguntas, contudo, não implicam necessariamente respostas, mas denotam novas perspectivas de interesse, ainda que atreladas às velhas. Anunciam uma pesquisa sem fim, “como a água da chuva

que aumenta o volume do rio, que por sua vez evapora voltando a ser chuva [...]” (ZIMMER; STOLF, 2013, p. 09).

Daquilo que constitui o espaço perto-longe (Qual o ponto longe e qual o perto? O que está dentro e o que está fora?), percebo a paisagem ocupando um espaço *entre*. Fruto de uma relação, isto é, consequência de nossa ligação mental com o lugar, ela forma um centro (des)localizado, pois, embora se situe no “meio”, muda a cada novo olhar e a cada época. Posição semelhante ocupam as imagens, que alcançam visibilidade quando se estabelece a correspondência *entre* o que é dado a ver e quem olha. Esta relação somente é possível pelo distanciamento *entre* o olhante e o que é olhado. O sujeito que olha é livre para ver ou não ver a ausência das coisas que lhe são dadas a contemplar. O mapa, enquanto imagem, enquanto paisagem, enquanto viagem, igualmente reside numa posição mediana ao ser um “meio” que nos transporta ao e no território, ou, pelo contrário, uma vez estando sobre o território traçamos nós mesmos nossos mapas (físicos e/ou mentais). O caráter de centro (des)localizado não é menos percebido nos títulos, que tanto podem situar um trabalho artístico, como podem disparar sentidos em vetores inimagináveis. Enfim, conseguiria retomar ainda outros assuntos discutidos e que ocupam um espaço intervalar. Todavia, dos apontamentos feitos por ora, não parece difícil perceber que o que efetiva a (des)localização do(s) “meio(s)” são as “rotas” instauradas por cada trabalho – “rotas” estas resultantes da soma das que propus com as do público.

Durante o percurso de discussões encadeadas, fui percebendo também o quanto é presente o nível discursivo de um trabalho artístico. No meu caso, posso citar de saída o projeto *(Des)localização do*

Meio, em que as investigações se dão em grande parte pelas narrativas advindas das viagens, pela recorrência às fotografias, pelo retorno constante ao mapa, pelos títulos análogos aos topônimos, etc. Nesse âmbito, como salienta Miwon Kwon (p. 170.), “[...] o trabalho não quer ser mais um substantivo/objeto, mas um verbo/processo [...]”. Noto, ao rememorar algumas histórias das visitas empreendidas, que lanço mão de uma trama expressiva que toma parte na minha produção, independentemente de voltar aos “Lugares do Meio”, já que desde 2011 não retorno a nenhum deles. No entanto, é pontualmente essa trama o que desencadeia e faz deslanchar novos trabalhos. À medida que os desenvolvo, constato o aparecimento de minhas memórias, das questões conceituais intrínsecas, dos nomes dos lugares. E isso constitui um todo que é apresentado em pedaços, em partes, os quais trazem à tona a experiência com o lugar.

Na mesma direção, as “outras rotas” percorridas disparam novas buscas, mesmo que não saia de casa para realizá-las. Sim, os lugares ainda são os mesmos, mas as investidas podem ser agora realizadas (porém não obrigatoriamente) por uma viagem que é da ordem da criação, de uma poética artística em constante movimento. Ilhotas singulares surgem, olhos como ilhas emergem, ilhamentos máximos são sugeridos, buracos (pequenos até) solapam terrenos. E, nesse “meio”, um pensamento trabalha e é trabalhado... levando as novas desses lugares particulares “[...] para horizontes inesperados e longínquos, onde recomeça a tecer, nidificar, urdir um lugar original... e eis que volta a partir” (SERRES, 1994, p. 100).

Partamos então! Lembrando que essa ida nada mais é do que um retorno a questões que já borbulhavam em nossas investigações teórico-práticas, mas que nos fazem avançar, ir adiante, apontam novos caminhos, desencadeiam novos interesses.

Há pouco encontrei a frase *SIT TIBI TERRA LEVIS*, uma inscrição originalmente em latim que significa *Que a terra te seja leve*. Apesar da carga densa que o texto carrega por ser muitas vezes gravado em lápides, sua organização e, conseqüentemente, sua sonoridade, desencadearam reflexões sobre palavras homógrafas. A dupla condição Terra planeta e terra solo me levou a imaginar a Terra e a terra como algo leve e pesado ao mesmo tempo.

Imediatamente comecei a elaborar um trabalho que envolvesse tais aspectos. Realizei então uma fotografia que registra parte de um globo enterrado. Essa imagem, todavia, não deixa claro se esse globo está sendo engolido ou expulso pelo solo. Acaso aqui a “rota” passa por um “roteiro” sugerido pela frase de origem latina e que faz pensar em “rotação”? De mesmo modo, o peso/leveza da terra (com “t” minúsculo) talvez seja uma medida que salte à primeira vista.



Fig. 73 - Claudia Zimmer, *SIT TIBI TERRA LEVIS*, adesivo sobre chão, 90 X 90 cm, 2014 - Duna Feira de Arte

Envolvida com os títulos, principalmente depois do capítulo escrito, um outro trabalho me ocorreu. Primeiramente em função de pensar sobre o quanto um texto pode evocar imagens e o quanto uma imagem pode desencadear textos. Numa lógica muito simples, efetuei uma inversão. Fiz um cartaz em que aparece a frase *Em setembro, o vento* em itálico, como costumeiramente são escritos os títulos, posicionada com certo destaque no centro da folha e mais abaixo dispus uma imagem ocupando a legenda junto a outros dados (meu nome, ano, técnica e dimensão). Mas como me referir a este trabalho? Que nome lançar mão para falar sobre ele? Não gostaria de chamá-lo por um nome igual à frase constante. Em conversa com Hélio Ferverza, inclusive por sugestão dele, resolvi nomeá-lo *Título*, ainda que saiba que a tendência é referirmo-nos a ele pela frase que aparece.

Não houve muita distância de tempo na realização dos dois trabalhos acima mencionados e, por isso, a abordagem de maiores questões é igualmente curta. E ainda que fosse ampla, não conseguimos, nem pretendemos, estancar as discussões que as propostas artísticas abrem. O que quis sinalizar é que citá-los nesse momento constitui a evidência de uma tessitura que continua se tramando, se urdindo na minha produção. Novos pensamentos se propagam, feito as ondulações que as pedras atiradas na água provocam. Esse estremeamento, temporário no caso das pedras nas águas, mas repetidos infinitamente nos processos artísticos, assinalam que a presente pesquisa teve um ponto onde o seixo caiu e pôs o líquido a se dilatar. Nesse espaço de reverberações, um recorte necessário a um tempo de estudos foi feito, atendo-se a determinadas partes. Contudo, “todo intervalo formiga de possíveis”, nos diz Michel Serres (1994, p. 259). Paralelamente, mais trabalhos surgiram, bem como estão surgindo, e não necessariamente focados nos assuntos abordados aqui, mas que

assinalam novas/outras entradas e saídas de minha produção, ao mesmo tempo que acumulam camadas do produzido anteriormente, assim como uma planície aluvial.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextuel. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: CENDEAC, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.

_____. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Edição Metalivros, 1994.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BERQUE, Augustin. **El pensamiento paisajero**. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

BIASI, Pierre-Marc de. Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art. In: BIASI, Pierre-Marc de; JAKOBI, Marianne; MEN, Ségolène Le (Orgs.). **La fabrique du titre: nommer les oeuvres d'art**. Paris: CNRS Éditions, 2012.

BIASI, Pierre-Marc; JAKOBI, Marianne; MEN, Ségolène Le. Introduction. Qu'est-ce que nommer une oeuvre d'art? In: BIASI, Pierre-Marc; JAKOBI, Marianne; MEN, Ségolène Le (Orgs.). **La fabrique du titre: nommer les oeuvres d'art**. Paris: CNRS Éditions, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2010.

BOCHNER, Mel. **Mel Bochner**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Disponível em: <file:///D:/Usu%C3%A1rio/Downloads/BONDIA%20Larossa.%20Notas%20sobre%20a%20experiencia%20e%20o%20saber%20da%20experiencia.%20(2).pdf> Acesso em: 15 de jan. de 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? **Arte/Ensaio** - revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA. Rio de Janeiro, 2003, p. 77-78.

_____. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, 2011. In: **Tempobjeto – Katia Maciel**. Disponível em: <http://katiamaciel.net/textos_PaulaBraga.htm> Acesso em: 5 mar. 2014.

BUTOR, Michel. **Les mots dans les peinture**. Genève: Editions Albert Skira, 1969.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Vol. 2. Editora Vozes, 2000.

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **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.

_____. Notas sobre as janelas: uma abordagem a partir de Magritte. In: **Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina: UEL, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Claudia%20Zimmer%20de%20Cerqueira%20Cezar.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2014.

_____. (Des)localização do Meio e outras rotas. In: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (Orgs). **Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS, Evangraf, 2013.

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

_____. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. **Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/luiz_claudio_da_costa.pdf> Acesso em: 17 jul. 2012.

DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**. Paris: Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. **Atlas toponímico do Brasil: teoria e prática II**. Disponível em: <file:///D:/Usu%C3%A1rio/Downloads/965-3452-1-PB%20(2).pdf> Acesso em: 10 jan. 2014.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

DUCHAMP, Marcel. **Escritos**. GIMÉNEZ, José (Edición en español). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERVENZA, Hélio. Olho mágico. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 2002.

_____. Formas de apresentação: da exposição à autoapresentação como arte. **Palíndromo**. Processos artísticos contemporâneos. V. 1, n. 2. Florianópolis: UDESC, 2009, p. 101-131.

FILLIOU, Robert. **Genio sin talento**. Barcelona: MACBA, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCA, Patrícia. A fotografia como categoria do pensamento artístico: prática artística e antropologia do visual. In: ROCHA, Cleomar de Souza (Org.) **Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador: Anpap, 2007.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

GALOFARO, Luca. **Artscapes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

GARCÍA, María Celaya. **El título en la literatura y las artes**. Navarra: EUNSA, 2004.

GERALDO, Sheila Cabo. Lugares e espacialidades: sobre paisagem e território. **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”** - Anais 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/sheila_cabo_geraldo.pdf> Acesso em: 20 jun. 2011.

GERMÁN-GARCÍA, Jacobo. **Los diez paisajes de Robert Smithson**. Disponível em: <<http://www.garciagerman.com/wp-content/uploads/2009/06/texto3.pdf>> Acesso em: 12 ago. 2011.

GETTE, Paul-Armand. **Nymphe, Nynfhea & Voisinages**. Grenoble: Centre National d’Art Contemporain de Grenoble, 1989.

GETTE, Paul-Armand; OBRIST, Hans Ulrich. **Une conversation 08**. Paris: Manuells Éditions, 2012.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. London: Phaidon, 1998.

GOLDBERG, Itzhak. Sans titre. In: BIASI, Pierre-Marc de; JAKOBI, Marianne; MEN, Ségolène Le (Orgs.). **La fabrique du titre: nommer les oeuvres d'art**. Paris: CNRS Éditions, 2012.

GONÇALVES, Eduarda Azevedo. **Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamentos**. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2011.

HARLEY, J.B. **La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre a historia de la cartografía**. México: FCE, 2005.

HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HOFMANN, Catherine. **Artistes de la carte: de la renaissance au XXI^e siècle. L'explorateur, le stratège, le géographe**. Paris: Éditions Autrement, 2012.

HORN, Roni. **Dictionary of water**. New York: D.A.P., 2001.

JACKSON, John Brinckerhoff. **Las carreteras forman parte del paisaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

JAY, Martin. **Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX**. Madrid: Akal, 2007.

_____. Devolver la mirada: La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. **Estudios Visuales**, n. 1, p. 61-82, Nov. 2003. Disponível em: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jay.pdf>> Acesso em: 22 nov. 2010.

KAPLAN, Robert. **O nada que existe. Uma história natural do zero**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and environmental art**. New York: Phaidon Press, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdf>> Tradução de Jorge Menna Barreto. Acesso em: 13 jul. 2011.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In : BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre : Editora da Universidade – UFRGS, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

LIPPARD. Lucy R. **Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LOPPINOT, Stéfani de. **La Région centrale de Michael Snow**. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2010.

MACIEL, Kátia; BRAGA, Paula. Kátia Maciel por Paula Braga. **3X3 # 01**. Disponível em: <<http://3c.art.br/wp-content/uploads/2013/08/revista-3x31.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2014.

MADERUELO, Javier. **Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte**. Islas Canarias: Fundación César Manrique, 1996.

_____. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

_____. [dir]. **Paisaje y arte**. Madrid: Abada Editores, 2007.

_____. [dir]. **Paisaje y territorio**. Madrid: Abada Editores, 2008.

_____. **Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio**.

Disponível em: <www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/JavierMaderuelo.pdf> Acesso em: 20 abr. 2010.

MANGEL, Alberto; GUADALUPI, Gianne. **Dicionário de lugares imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974**. Madrid: Alberto Corazon, 1974.

MIT, Geles. **El título en las artes plásticas: la imagen desvelada por el nombre**. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.

MITCHELL, W. J. T., No existen medios visuales. In: BREA, José Luis. (Org.). **Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.

MONDZAIN, Marie José. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2002.

MORGAN, Robert C. **Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual**. Madrid: Akal, 2003.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall: word and image in modern art**. Los Angeles: Ed. California University, 2003.

MOSCHETA, Marcelo. **Marcelo Moscheta**. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poéticas da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OSBORNE, Peter. **Arte conceptual**. London: Phaidon, 2006.

PAZ, Octavio. **O mono gramático**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: EDUSP; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PRANDO, Felipe Cardoso de Mello. **[Banca 2 - Dissertação] uma exposição do Projeto [PAISAGEM: FRONTEIRA]**. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: UDESC, 2010.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006.

REGIMBALD, Manon. Quand l'art découvre ses cartes... **Textimage - revue d'étude du dialogue texte-image**. Disponível em:
< http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/regimbald1.htm> Acesso em: 10 mai. 2014.

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

ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. In: **Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. I Colóquio Internacional do CBHA - CIHA**, 1999, São Paulo (Anais). Disponível em:
< http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg33_alain_roger_low.pdf> Acesso em: 7 jun. 2014.

_____. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSE, Arthur. Quatro entrevistas. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptuel**. Barcelona. Gustavo Gili, 1977.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTOS, Douglas. **A reivenção do espaço**. São Paulo: UNESP, 2002.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de leitura na Arte Contemporânea práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. In: **Palíndromo**. Processos artísticos contemporâneos. V. 1, n. 2. Florianópolis: UDESC, 2009, p. 159-200.

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

SARAMAGO, José. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCARANTO, Fabíola. **Guardo-me por dentro**. (TCC). Florianópolis: UDESC, 2006.

SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

____. **O incandescente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

____. **Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

____. **Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007b.

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

SCHNELLER, Katia. Sous l'emprise de l'instamatic: photographie et contre-modernisme dans la pratique de Robert Smithson. **Études photographiques**, Paris, n. 19, dezembro de 2006. p. 69 - 95.

SMITHSON, Robert. El arte través del ojo de la cámara. In: BASUALDO, Carlos (Ed.). **Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección Jumex**. Buenos Aires: Malba e Colección Constantini: 2004.

_____. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

_____. **Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006b.

_____. **A provisional theory of non-sites**. Disponível em:
< <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> > Acesso em: 15 ago. 2014.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em branco – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos**. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2002.

_____. **Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2011.

TIBERGHIEU, Gilles A. **Nature, art, paysage**. {S.I.}: Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.

_____. Hodológico. **Revista-Valise**, Porto Alegre, V. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. p. 161-176.
Tradução: Daniela Kern. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563/18969>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

VERNE, Júlio. **Viagem ao centro da Terra**. São Paulo : Ática, 1998.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WELCHMAN, John C. **Invisible colors: a visual history of titles**. New Haven / London: Yale University Press, 1997.

WESTPHAL, Bertrand. **Geocriticism: real and fictional spaces**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

ZIMMER, Claudia; STOLF, Raquel (Orgs.). **PLUVIAL FLUVIAL**. Florianópolis: Editora da Casa / céu da boca / olho-ilha, 2013.

Sites:

<[http://www.albrecht-durer.org/Antwerp-\('Antorff'\).html](http://www.albrecht-durer.org/Antwerp-('Antorff').html)>. Acesso em: 15 set. 2014.

<<http://www.galerie-tschudi.ch/artists/hamish-fulton/>> Acesso em: 15 set. 2014.

<<http://www.hamish-fulton.com>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

<<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436575>>. Acesso em: 14 set. 2014.

<<http://www.museumkurhaus.de/de/99.html?from=ausstellungenArchiv>>. Acesso em: 14 set. 2014.

<<http://oncomptepourdubeurre.blogspot.com.br/2007/10/seul-lart-est-important.html>>. Acesso em: 13 set. 2014.

<<http://www.richardlong.org/>>. Acesso em: 16 set. 2014.

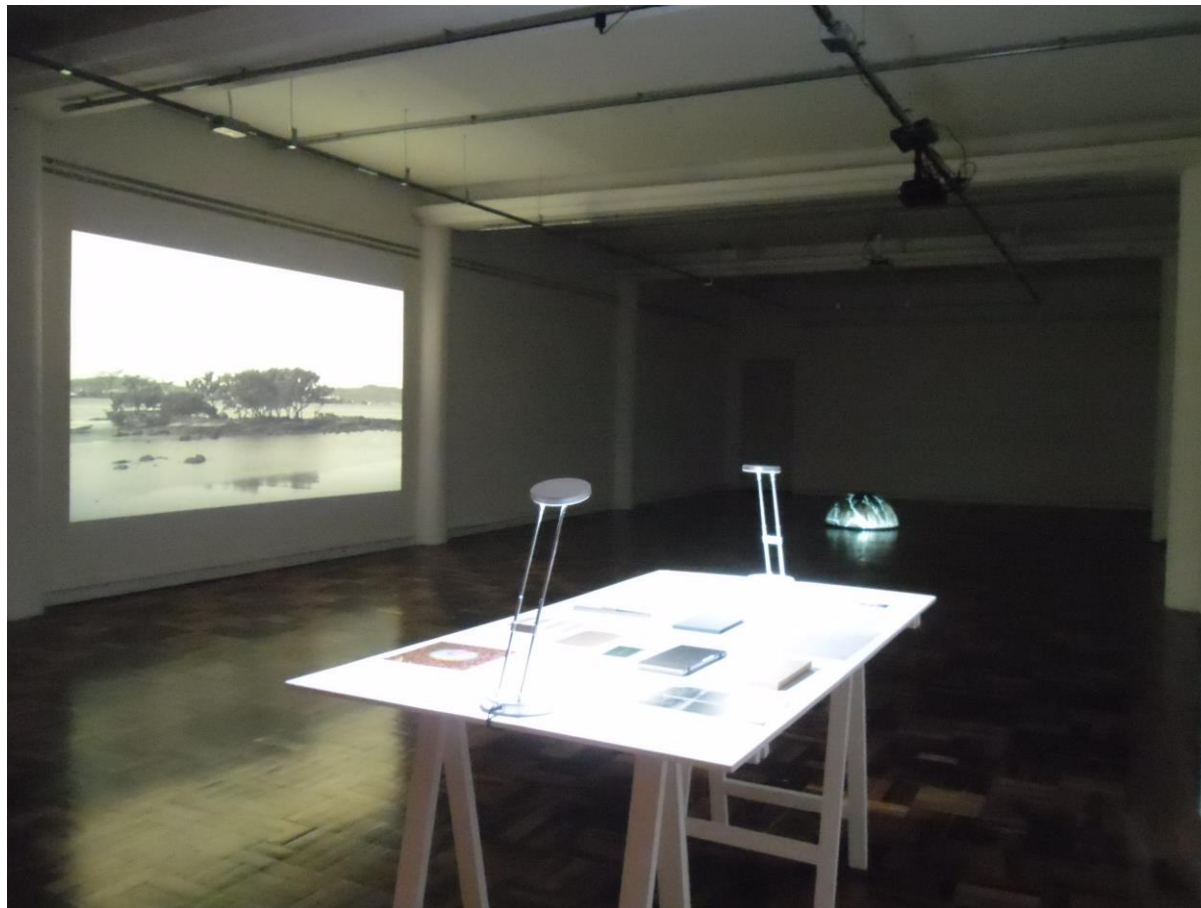
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/prendergast-lost-p78411>>. Acesso em: 14 set. 2014.

< http://www.torresgarcia.org.uy/uc_76_1.html>. Acesso em: 12 set.

2014.<<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vermeer>>. Acesso em: 15 set. 2014.

<<http://www.villa-merkel.de/index.php?id=22&L=1>>. Acesso em: 14 set. 2014.

APÊNDICE



Vista geral da exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre



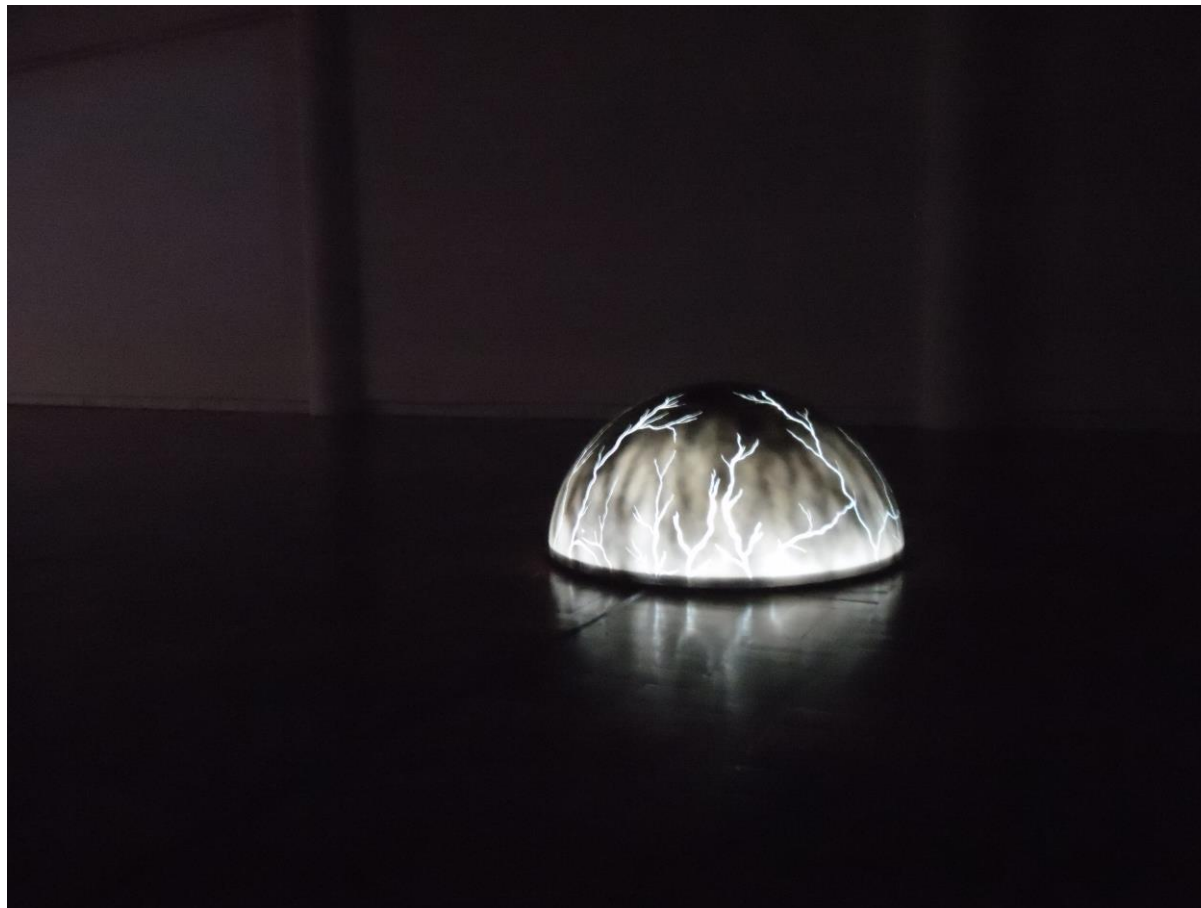
Vista geral da exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre



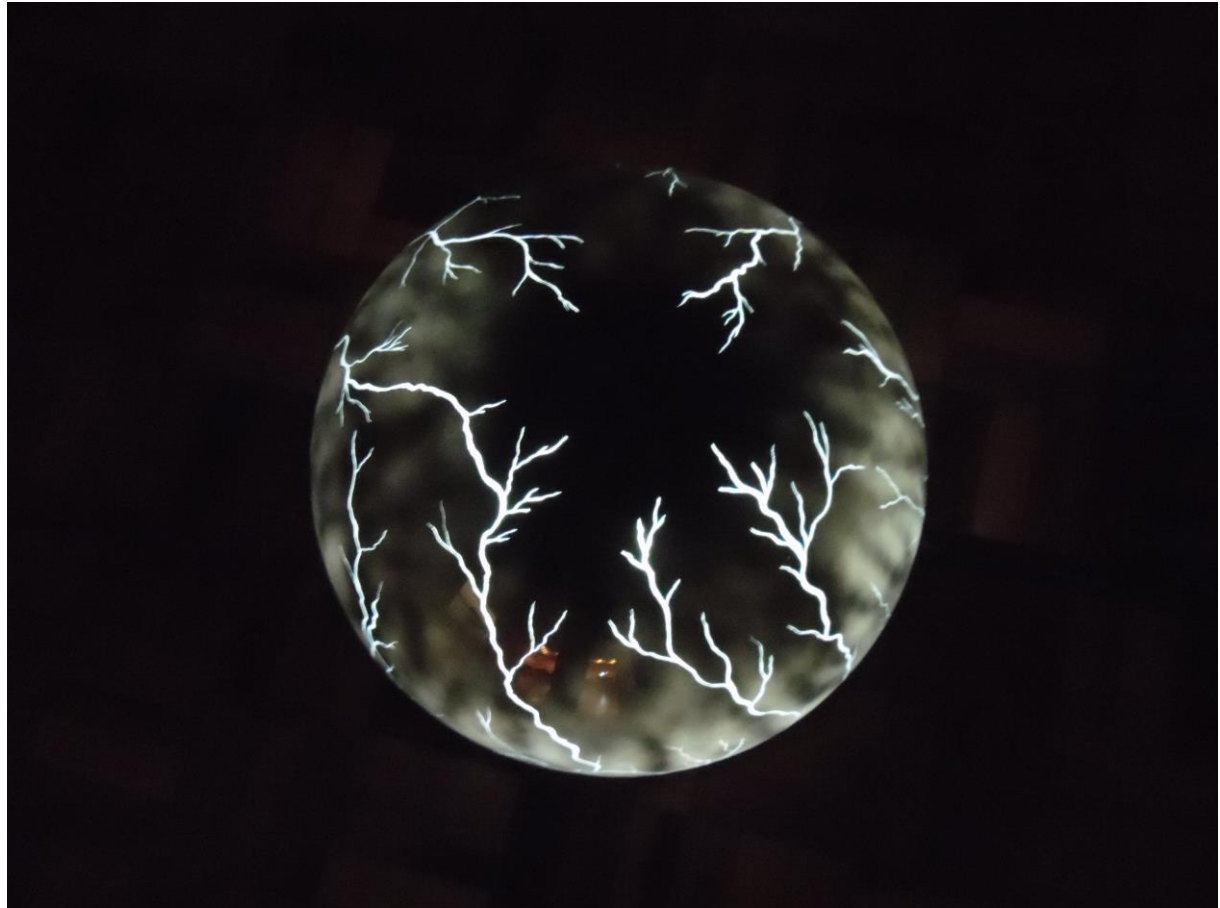
ilha-não-ilha – exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre



Mesa com múltiplos – exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre



olho-ilha – exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre



olho-ilha – exposição realizada na defesa da tese *(Des)localização do Meio e outras rotas: trânsito entre meios*, outubro de 2014, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre

Esta tese foi composta em Calibri sobre papel sulfite 90g, impressão caseira, encadernação artesanal feita por Mazola. Contou com a revisão textual e de tradução do francês para o português de Carmem Pereira, e com a revisão de tradução do inglês para o português de Natanael F. França Rocha.



