

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

TESE DE DOUTORADO

**TEMPOS SOBREPOSTOS EM IMAGEM: considerações acerca do lugar
como produtor de experiências**

ADRIANE SCHRAGE WÄCHTER

PORTO ALEGRE

2021

ADRIANE SCHRAGE WÄCHTER

TEMPOS SOBREPOSTOS EM IMAGEM: considerações acerca do lugar como produtor de experiências

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes
Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Clóvis Vergara de Almeida
Martins Costa (CA/UFPEL)

Prof. Dr. Roberto Verdum
(POSGEA/UFRGS)

Prof. Dra. Sandra Terezinha Rey
(PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado
Kern (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Prof. Dra. Ursula Rosa da Silva
(PPGAVI/UFPEL)

Prof. Dra. Teresinha Barachini
(PPGAV/UFRGS)

PORTO ALEGRE

2021

Adriane Schrage Wächter

TEMPOS SOBREPOSTOS EM IMAGEM: considerações acerca do lugar como produtor de experiências

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutor e aprovada em sua forma final/com alterações indicadas pela banca.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes da Silveira

Prof. Dr. Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Prof. Dr. Roberto Verdum

Prof. Dra. Sandra Terezinha Rey

Prof. Dra. Daniela Kern

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Carlos André Bulhões Mendes (Reitor)

Patricia Pranke (Vice-Reitora)

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CIP - Catalogação na Publicação

Schrage Wächter, Adriane
TEMPOS SOBREPOSTOS EM IMAGEM: considerações acerca
do lugar como produtor de experiências / Adriane
Schrage Wächter. -- 2021.
128 f.
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Arte. 2. Experiência. 3. Natureza. 4. André
Severo. 5. Elaine Tedesco. I. de Menezes Pereira da
Silveira, Paulo Antonio, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Para minha família, Bruno, Edelweiss,
Marlene, Luize e Anelise.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao CNPq, pelo incentivo ao desenvolvimento da tese por meio da bolsa;

Ao meu orientador, Paulo Silveira, pela paciência, apoio e compreensão em meio a situação agravada em função da pandemia da covid-19 em relação às demandas de trabalho dedicadas ao ensino;

A Icleia Cattani pelo carinho, compreensão e amizade que sempre nutriu por mim e que por motivos de outra ordem não pode seguir me acompanhando na pesquisa;

Aos meus amigos de infância, que continuam presentes em minha vida até hoje, pela compreensão, escuta e carinho;

Aos meus amigos e colegas das escolas em que trabalho, pela compreensão e escuta nos momentos mais difíceis da pandemia e também da escrita da tese, assim como as equipes diretivas; e a todos os amigos dos diversos locais e momentos de minha vida pelo carinho sempre cultivados por mim;

A minha família por estar me apoiando em todos os momentos dessa trajetória, principalmente nos mais difíceis, me proporcionando o estudo, que é o bem e ensinamento mais valioso que poderia ter;

Aos meus alunos que gentilmente compreenderam minhas ausências, momentos de tensão e dificuldade, igualmente me apoiando.

RESUMO

Esta pesquisa dialoga com questões acerca do tempo, da imagem, da memória e do lugar, que tem origem nos trabalhos de dois artistas sul-rio-grandenses na arte contemporânea: Elaine Tedesco e André Severo. Dessa forma, foram desenvolvidos conceitos que partem das imagens e que foram expressos em entrevistas. Em alguns trabalhos é possível estabelecer relações com a natureza e a paisagem. Alguns autores como Michel de Certeau, Maurice Merleau-Ponty, Alfred North Whitehead, Lilian Schwarz, Anne Cauquelin, Henri Bergson, entre outros complementam os conceitos de lugar, fenomenologia, paisagem, natureza e memória. São trabalhos que envolvem a experiência mediada pelo encontro com esses lugares em que os artistas realizam as ações e que apresentam diversas linguagens, por meio da utilização do vídeo, da fotografia, objetos, performance, errâncias, deambulações e caminhadas pela paisagem. Vivências que originaram trabalhos de teses e dissertações, livros, textos e diversas exposições pelo Brasil e também no exterior. Alguns livros foram publicados no Projeto Areal, da qual André fez parte, juntamente com Maria Helena Bernardes e Elaine como artista convidada, entre outros convocados. Aspectos ligados a processos metodológicos como a sobreposição e a apropriação realizados pelos artistas em alguns trabalhos, evidenciados por meio na fotografia e vídeo. O tempo dilatado da imagem se torna um elemento chave que aliado a memória compreende o processo poético do artista investigado na série de trabalhos da exposição intitulada *Metáfora/El Mensajero*. A preocupação com a duração de uma imagem é um enfoque de grande relevância para a criação das vídeo-performances de André Severo. O desenvolvimento de problemáticas em torno da fotografia, instalação, objetos tridimensionais e sua apresentação nos espaços expositivos por intermédio das instalações são pontos examinados por Elaine Tedesco em sua tese e dissertação em Artes Visuais. Experiências trazidas dos diversos locais em que a artista realizou propostas artísticas em seus projetos permitiram pensar e desenvolver seu processo de forma contundente, muito antes das vivências no Projeto Areal.

Palavras-chave: Arte. Experiência. Natureza. Imagem técnica. Elaine Tedesco. André Severo.

ABSTRACT

This research dialogues with questions about time, image, memory, and place, which originates in the work of two artists from Rio Grande do Sul in contemporary art: Elaine Tedesco and André Severo. Thus, concepts were developed that start from images and were expressed in interviews. In some works it is possible to establish relations with nature and the landscape. Some authors such as Michel de Certeau, Maurice Merleau-Ponty, Alfred North Whitehead, Lilian Schwarz, Anne Cauquelin, Henri Bergson among others complement the concepts of place, phenomenology, landscape, nature and memory. They are works that involve the experience mediated with the encounter with these places in which the artists perform the actions and that present several languages, through the use of video, photography, objects performance, wanderings and walks through the landscape. Experiences that originated works of theses and dissertation, books, texts and several exhibitions in Brazil and abroad. Some books are published in the Areal Project, of which André was part, along with Maria Helena Bernardes and Elaine as guest artist, among others called. Aspects related to methodological processes such as the overlap and appropriation made by artists in some works, evidenced through photography and video. The dilated time of the image becomes a key element that allied memory comprises the poetic process of the artist investigated in the series of works of the exhibition entitled *Metáfora/El Mensajero*. The concern with the duration of an image is a focus of great relevance for the creation of the video-performances of André Severo. The development of problems around photography, installation, three-dimensional objects and their presentation in the exhibition spaces through the facilities are examined by Elaine Tedesco in her thesis and dissertation in Visual Arts. Experiences brought from the various places where the artist made artistic proposals in her projects allowed to think and developed its process forcefully, long before the experiences in the Areal Project.

Keywords: Art. Experience. Nature. Technical image. Elaine Tedesco. André Severo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Registro da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira.....35
- Figura 2** - André Severo, *Imagem II (sem título)*, impressão digital por sublimação, 100 cm x 140 cm, 2015.....36
- Figura 3** - André Severo, *Imagem V (aclimação)*, impressão digital por sublimação, 110 cm x 180 cm, 2015.....36
- Figura 4** - André Severo, *Díptico fotográfico VI*, 02 fotografias, 08cm X 08cm (cada imagem), 2015.....38
- Figura 5** - Registro fotográfico da exposição *Metáfora/El Mensajero*: Paula Krause.....39
- Figura 6** - André Severo, *Imagem III (liame)*, impressão digital por sublimação, 100 cm x 140 cm, 2006-2015.....40
- Figura 7** - André Severo, *Série fotográfica II (rumo)*, impressão digital por sublimação (03 imagens), 100cm x 140cm (cada imagem), 2000 –2015.....42
- Figura 8** - André Severo. *Sem Título (floresta)*. Videoinstalação. 02 telas-loops. 28 min. PB. MP4. 2003-2008-2015.....49
- Figura 9** - André Severo. *Sem Título (aclimação I e II)* fotografia, 06 x 06 cm cada imagem-1930-2015.....52
- Figura 10** - André Severo, *Série fotográfica III (day one)*, impressão digital por sublimação (02 imagens), 100cm x 150cm (cada imagem), 2003-2015.....56
- Figura 11** - Elaine Tedesco. *Cabine para isolamento*, madeira e tecido, 275 cm x 216 cm x 100 cm, Foto no Mercado Público Central de Porto Alegre, 1999.....64
- Figura 12** - André Severo. *Filme I (Montanha)*, filme em arquivo digital, 200 min. PB. MP4.....78
- Figura 13** - Registro da Exposição *Metáfora/El Mensajero* realizada na Galeria Fayga Ostrower em Brasília.2015.....79
- Figura 14** - André Severo. *Sem Título (olive trees, I, II, III e IV)*. Impressão digital por sublimação, 110 cm x 170 cm cada imagem. 2003-2015.....81
- Figura 15** - André Severo. *Sem Título (memória I, II, III e IV)*, fotografia, 06 cm x 06 cm cada imagem. 1935-2015.....83
- Figura 16** - Arquivos André Severo - extensão 2013 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)84

Figura 17 - André Severo. <i>Sem Título</i> . Filme em arquivo digital. 200 min. PB. MP4. 2015.....	89
Figura 18 - André Severo. <i>Imagem I (missão)</i> , impressão digital por sublimação, 110 cm x 164 cm, 2005-2014.....	94
Figura 19 - Arquivos <i>André Severo - extensão 2015</i> (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)	95
Figura 20 - Equipe técnica montando o trabalho <i>Observatório de Pássaros</i> na Fundação Iberê Camargo, 2009. Fonte: E.T.....	98
Figura 21 - Elaine Tedesco. <i>Observatório de pássaros</i> , 2008.....	99
Figura 22 - Elaine Tedesco. <i>Observatório de pássaros</i>	101
Figura 23 - Elaine Tedesco observando seu trabalho na Fundação Iberê Camargo.....	103
Figura 24 - Elaine Tedesco. <i>S/ título</i> , madeira e espuma, 160 cm x 60cm x 60cm.....	104
Figura 25 - Elaine Tedesco. <i>Observatório 2, Quintal com escada e ruína</i> , 2008. Colaboração Mauricio T.Rossini.....	106
Figura 26 - Elaine Tedesco. Ateliê de gravura. Da série <i>Lugares entre os móveis</i>	107
Figura 27 - Elaine Tedesco. <i>Guarita, Casa da Banha. Praça Col. Pedro Osório</i> , madeira e projetor de slides, 2006, Pelotas, Rio Grande do Sul.....	108
Figura 28 - Elaine Tedesco. Da série <i>Guaritas</i>	110
Figura 29 - Elaine Tedesco. <i>Cabine-nicho</i> , madeira, espuma e lâmpada, 210 cm x 84 cm x 82 cm. Arambaré, novembro de 2002.....	111
Figura 30 - Elaine Tedesco. <i>Projeção na Cooperativa Agrícola de Rio Pardo</i> , Rio Pardo, janeiro de 2003.....	118
Figura 31 - Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.....	172
Figura 32 - Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.....	173
Figura 33 - Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.....	174
Figura 34 - Catálogo da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira.....	175
Figura 35 - Catálogo da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira.....	176
Figura 36 - Folder da exposição Alianz.....	177
Figura 37 - Verso do folder da exposição Alianz.....	178
Figura 38 - Folder da exposição Passagens em que Elaine Tedesco, 2000.....	179

Figura 39 - Trabalho de Elaine Tedesco <i>Cabine de isolamento</i> na exposição Passagens, 2000.....	180
Figura 40 - Capa da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny, 1994.....	181
Figura 41 - Trabalho de Elaine Tedesco Aparatos para o sono/Memória/Sala de repouso, 1994.....	182
Figura 42 - Capa do catálogo da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny.....	183
Figura 43 - Contracapa do catálogo da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny.....	184
Figura 44 - Organização dos locais de exposição dos trabalhos do Arte construtora.....	185
Figura 45 - Exposição de Elaine Tedesco no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992.....	186
Figura 46 - Exposição de Elaine Tedesco no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992.....	187
Figura 47 - Trabalho de Elaine Tedesco da exposição no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992.....	188
Figura 48 - Catálogo da exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999.....	189
Figura 49 - Trabalho de Elaine Tedesco para a exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999.....	191
Figura 50 - Trabalho de Elaine Tedesco para a exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999.....	192
Figura 51 - Capa do catálogo da exposição Arte Construtora na Ilha da casa da Pólvora na qual Elaine Tedesco participou.....	193
Figura 52 - Contracapa do catálogo da exposição Arte Construtora da Ilha da casa da Pólvora na qual Elaine Tedesco participou.....	194
Figura 53 - Trabalho O quarto das Almas de Elaine Tedesco na exposição Arte construtora na Ilha da casa da Pólvora.....	195
Figura 54 - Trabalho O quarto das Almas de Elaine Tedesco na exposição Arte construtora na Ilha da casa da Pólvora.....	196
Figura 55 - Catálogo da exposição Arte Construtora, Ilha da Casa da Pólvora, 1996.....	197
Figura 56 - Folder de divulgação da exposição Ponto de não retorno ocorrida no espaço ESPM, de Porto Alegre.....	198

Figura 57 - Verso do folder de divulgação da exposição Ponto de não retorno ocorrida no espaço ESPM, de Porto Alegre.....	199
Figura 58 - Vista do registro do trabalho projetado de Elaine Tedesco em exposição na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre. Fonte: Acervo da artista.....	200
Figura 59 - Registro das referências dos observatórios que Elaine Tedesco utilizou para o seu trabalho intitulado “Observatórios de pássaros”. Fonte: Acervo da artista.....	200
Figura 60 - Registro do interior do trabalho Observatório de pássaros que esteve em exposição na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Fonte: Acervo da artista.....	201
Figura 61 - Imagem do interior do <i>Observatório de pássaros</i> de Elaine Tedesco. Fonte: Acervo da artista.....	201
Figura 62 - Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGUVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043 . Fonte: Acervo da artista.....	202
Figura 63 - Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGUVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043 . Fonte: Acervo da artista.....	203
Figura 64 - Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGUVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043 . Fonte: Acervo da artista.....	204
Figura 65 - Folder de divulgação da exposição <i>Metáfora/El Mensajero</i> de André Severo e Paula Krause.....	205
Figura 66 - Registro de uma das folhas escritas do catálogo <i>Metáfora/El Mensajero</i>	206
Figura 67 - Convite da exposição <i>Metáfora/El Mensajero</i> de André Severo e Paula Krause.....	207
Figura 68 - Arquivos André Severo - extensão 2000 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)	207
Figura 69 - Arquivos André Severo- extensão 2000 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)	208

- Figura 70** - Arquivos André Severo- extensão 2002 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)208
- Figura 71** - Arquivos André Severo- extensão 2010 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)209
- Figura 72** - *Arquivos André Severo- extensão 2013* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)210
- Figura 73** - Arquivos André Severo. *extensão 2015* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha).....211
- Figura 74** - *Arquivos André Severo- extensão 2015* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)212
- Figura 75** - *Arquivos André Severo- extensão 2015* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)212
- Figura 76** - *Arquivos André Severo-extensão 2016* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)213
- Figura 77** - *Arquivos André Severo- extensão 2017* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)213
- Figura 78** - *Arquivos André Severo-extensão 2018* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)214
- Figura 79** - *Arquivos André Severo- extensão 2020* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cmx160 cm cada prancha)214
- Figura 80** - *Arquivos André Severo-extensão 2020* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cmx160 cm cada prancha)215

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. O LUGAR	
1.1 - Os artistas.....	17
1.2 - A natureza.....	27
1.3 - A obra e o lugar.....	53
1.4 - O espaço e a instalação.....	62
2. A EXPERIÊNCIA	
2.1 - A experiência do encontro.....	65
2.2 - Fenomenologia.....	70
3. O TEMPO	
3.1 - Tempo e memória.....	92
4. MEMÓRIA E PERCEPÇÃO	
4.1 - A apropriação.....	112
4.2 - A sobreposição.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	122
APÊNDICE 1.....	127
APÊNDICE 2.....	138
APÊNDICE 3.....	160
APÊNDICE 4.....	168
APÊNDICE 5.....	171
ANEXOS.....	172

INTRODUÇÃO

A natureza e a paisagem são temas de meu interesse há um longo tempo, ambos presentes em minha cidade natal, São Martinho, noroeste do Rio Grande do Sul, na casa materna, onde ainda residem meus pais. A contemplação desse lugar fez parte de meu cotidiano quando pequena, seja observando as plantas, o pôr do sol, as flores e outros elementos que continham aqui. Aspectos que me causam admiração e sensação de liberdade. Essa admiração tornou-se engrandecida de modo mais contundente devido a residir por seis anos na cidade de Pelotas, para estudar e, mais tarde habitando Porto Alegre, onde ainda resido.

Essas características me permitiram perceber as diferenças entre as paisagens, ambientes e espaços de locais rurais e urbanos, guiando meu olhar para a valorização e afirmação do lugar de afeto, carinho e que carrega as memórias dessa paisagem da infância, e que pude vivenciar novamente neste momento de pandemia de covid-19, ao retornar ao interior para trabalhar remotamente e escrever a tese. Uma paisagem que guardo na memória e que me motiva a pesquisar sobre esse assunto, investigando mais o seu desenvolvimento e os seus modos de apresentação na arte.

Meu interesse em estudá-la tenha advindo dessa vontade de levá-la comigo aonde fosse. Primeiramente resolvi pesquisar alguns elementos da natureza, em algumas naturezas-mortas da arte, por ocasião do término do meu curso de licenciatura em artes visuais, na Universidade Federal de Pelotas, desenvolvendo minha poética em pintura sobre a paisagem no curso de bacharelado em artes visuais na mesma instituição por razão de meu trabalho de conclusão de curso. Resolvi estudá-la em seus aspectos teóricos e práticos, trazendo minhas motivações e memórias em meus trabalhos realizados em pintura.

No mestrado em artes visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pesquisei as obras sobre paisagem da artista Teresa Poester, investigando a transformação das cenas, seja entre as diferenças entre os lugares em que a artista morou, como na França, Porto Alegre e Bagé, ou quanto a técnica, nas fases do desenho-pintura.

Algumas inquietações surgiram com o término da pesquisa do mestrado, elaborando considerações da paisagem ou da natureza, só que desta vez na arte contemporânea e com outros artistas: André Severo e Elaine Tedesco. A escolha dos artistas se deu por meio da pesquisa de imagens, considerando obras de artistas que contivessem elementos próximos da paisagem, aspectos mais ligados ao rural, em linguagens não tradicionais na arte. Além disso, o critério geográfico foi elencado como um dos pontos que favoreceriam a pesquisa, seja no encontro com os artistas, por meio de entrevistas, ou mesmo a maior facilidade na visualização dos trabalhos.

Procurei por obras que contivessem essas problemáticas, buscando evidenciar a importância de artistas sul-rio-grandenses para o cenário artístico local e que não tivessem sido pesquisados ainda. Esses questionamentos manifestaram-se ao observar algumas teorias e conceitos de paisagem ao longo da história da arte, motivando-me a pesquisá-la no intuito de igualmente trazer meu olhar sobre essas experiências com o lugar que vivenciei.

Tinha em mente desenvolver considerações da pesquisa a partir das imagens, já no mestrado, o que não consegui realizar totalmente, deixando desse modo algumas inquietações sobre as melhores maneiras metodológicas de potencializar a pesquisa partindo dos elementos que os próprios trabalhos me traziam. Algo que buscarei aprimorar nesse texto de doutorado, e que me trouxe alguns desafios de ordem metodológica, os quais floresceram a partir da observação dos trabalhos e do relato dos artistas em conversas e entrevistas.

Pelo fato de desenvolver a pesquisa a partir dos trabalhos dos artistas, me detive na realização de algumas entrevistas nos meses de março e maio de 2018 com Elaine e André. A escolha pelos trabalhos dos artistas se deu primeiramente pelas séries das *Sobreposições Imprecisas* de imagens desenvolvidas no Projeto Areal justamente pelo interesse na forma como essas projeções de imagens se misturavam, criando outros cenários.

Dessa forma, antes mesmo de iniciar a seleção de doutorado, conversei com Elaine para decidir quais trabalhos utilizaria na pesquisa. A escolha por André se deu mais tarde, pois seus trabalhos continham uma identificação mais consistente com a paisagem que eu buscava apresentar na pesquisa. E esse aspecto era manifesto em grande parte de sua produção, e não apenas em algumas obras.

A presente pesquisa investiga aspectos interligados com os conceitos de tempo, lugar e experiência e a paisagem e a natureza. Um lugar que possui elementos da

natureza e que se configura como paisagem em alguns trabalhos pois é abarcada pelos sentidos. Um lugar que é sentido, vivido e experimentado em trabalhos como do artista André Severo e que estão em relação com a obra, no caso de Elaine Tedesco. A natureza, a geografia, o tempo, o espaço, o lugar são conceitos chave que permeiam as obras dos dois artistas. Aspectos que aliados a temáticas como a memória, a fenomenologia e a experiência potencializam os registros dos trabalhos dos artistas, além das contribuições teóricas dos autores citados ao longo do texto.

Considero os trabalhos dos artistas André Severo e Elaine Tedesco em seus diferentes processos, como a instalação, fotografias e projeções, enfim, meios audiovisuais. Por meio da análise de algumas obras dos dois artistas pretendo elencar características que estabelecem as noções de tempo, ambiente, espaço, natureza, geografia, território e lugar. Escolhi esses meios para pesquisar em virtude de ter escrito sobre pintura e desenhos no mestrado em Artes Visuais, e dessa forma resolvi investigar trabalhos que continham referências à natureza e paisagem, mas que fossem evidenciados em outros suportes e processos artísticos.

É imprescindível destacar que a metodologia empregada para a pesquisa se ampara na observação das obras, cruzando conhecimentos que provêm de outras áreas mais propriamente das ciências humanas, como a geografia e a filosofia e históricas e críticas do meio artístico, guiadas pela fala dos artistas, ou seja, as entrevistas. O que rege a escolha das obras delimita-se pelo caráter contemporâneo, e a mistura de processos artísticos, além da escolha de artistas gaúchos, que não haviam sido pesquisados ainda. Artistas que se destacam no cenário artístico, uma delas ligada ao Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. O LUGAR

1.1 - OS ARTISTAS

Elaine Tedesco nasceu em 1963, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, local em que vive e trabalha até o presente momento. Desenvolveu textos em que investigou seu processo poético, especificamente no mestrado *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*, realizado no Instituto

de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2002, e o doutorado na mesma área e instituição em 2009, com o título *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. Em ambos os textos, a artista investiga parte de sua produção como artista, referente às suas investigações acerca do repouso e do isolamento em peças tridimensionais, espaços de apresentação e imagens fotográficas desenvolvidas de 1998 a 2001 durante o mestrado. E no doutorado, Elaine investiga as proposições realizadas no período entre 2002 e 2007 focando na instalação de projeções no espaço urbano, analisando o campo experimental da prática artística em que os diferentes conceitos de sobreposição são empregados, investigando de que forma esse conceito é operado e qual o lugar que ocupa no processo de criação. Concentra-se na fotografia como material de trabalho que está inserido em seu percurso artístico. Fotografia e construções arquitetônicas precárias realizam uma fusão entre as imagens e a própria arquitetura, compreendendo uma ação transformadora o dispositivo e o lugar em que ocorrem as projeções. Elaine destaca que as sobreposições de fotografias na arquitetura transformam-se em documentos de trabalho que podem ser utilizados em outras proposições artísticas. Em sua tese de doutorado, defendida no ano de 2009, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Elaine investiga os processos das instalações de projeções realizadas no espaço urbano no período de 2002 a 2007. Houve o processo de fotografar construções abandonadas e/ ou precárias de cidades brasileiras, para após retornarem ao ambiente urbano na forma de imagens projetadas sobre paredes de outras edificações. A artista analisa o conceito de sobreposição e em sua prática, como é operado e o lugar que ocupa no processo de criação. A fotografia possui papel relevante já que é através dela que são desenvolvidas as articulações com a arquitetura.

Ela é considerada material de trabalho inserido em um processo de criação e por essa razão não são discutidos aspectos relativos à ontologia, por exemplo. A projeção das fotografias nas paredes das edificações escolhidas produz uma fusão entre as imagens projetadas e a arquitetura, transformando o dispositivo e o lugar temporariamente. Algo provocado pela baixa luminosidade dos projetores, propondo aos observadores a experiência da percepção visual sobre o espaço físico e a duração dessas experiências.

André Severo nasceu em 1974, vive e trabalha em Canela, Rio Grande do Sul. É mestre em Poéticas Visuais (2007) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do

Rio Grande do Sul, com trabalho intitulado *Deriva de sentidos*. É um texto realizado a partir de suas experiências mais recentes na época, relativas ao seu livro *Documento Areal 7*, publicados durante o Projeto Areal. O artista investiga um conjunto de ações e de ensaios que buscam uma ruptura com a ideia de objeto artístico em suas experiências de deambulação, caminhadas e corridas de deslocamento físico na paisagem. Apresenta, por meio desse trabalho, suas reflexões e diversas atitudes, aptidões, convenções e intenções que estimulam a experiência artística do cotidiano, pensando nas diversas situações heteróclitas que atravessam nosso dia a dia. Então, seja em experiências ordinárias ou no campo da arte, a intensidade da experiência não pode ser sedentarizada, algo que interliga com seus escritos sobre o nomadismo e a errância, que foram explorados no subcapítulo 2.2 da tese.

André divide em quatro capítulos a dissertação, sendo elas: 1) Eclipses de interação; 2) Ambívio de sensações, cinesia perceptivo-expressiva, vinculação proto-formal; 3) Fração parafactual; 4) Deriva de sentidos. Na primeira parte, são desenvolvidas algumas ideias sobre a experiência, percepção, consciência de nossos sentidos pensando em práticas intelectuais e intuitivas, destacando os filósofos empiristas, Edgar Morin, Michel Maffesoli, Merleau-Ponty, entre outros autores e áreas de conhecimento como a psicologia e as várias correntes da filosofia. Destaca os processos de formação perceptiva separados no corpo e mente, na qual chamará de “eclipses de interação”.

Na parte dois, André destaca os efeitos de ligar-se por vínculos, tornando-os inalteráveis, e a capacidade do corpo de receber estímulos que partem de órgãos e tecidos internos, pensando na sensibilidade dos ossos, músculos, tendões e articulações que nos fornecem informações sobre a estática, o equilíbrio e o deslocamento do corpo no espaço. Ideias sobre o sexto sentido, percepção de sentidos corpóreos, investigando aspectos sensórios e intelectivos, da imagem do espelho do psicanalista francês Jacques Lacan (1901 - 1981) aliado a imagem do corpo, identidade, e as ideias do médico, neurologista e psiquiatra Sigmund Freud (1856 - 1939) sobre o somático e o psíquico. Complementa com as ideias do antropólogo, filósofo e sociólogo francês Edgar Morin (1928), do sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1872 - 1950) sobre o indivíduo e o grupo social a qual ele pertence, de artistas como Lygia Clark, Robert Smithson e Hélio Oiticica, entre outros pensadores. No capítulo três, versa sobre questões relativas as consequências

das ações artísticas, que possibilitam a abertura de fissuras na sociedade contemporânea.

O filósofo Ernst Bloch (1885 - 1977) é um dos pensadores citados nessa parte, além do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1929 - 2007), do filósofo francês Michel Serres (1930 - 2019), do poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, crítico literário e comentarista político português Fernando Pessoa (1888 - 1935), do filósofo, lógico e matemático britânico Alfred North Whitehead (1861 - 1947), que também cito na tese, entre outros pensadores, desenvolvidos juntamente com conceitos da área da física e filosofia.

No capítulo quatro, André destaca as experiências do artista alemão Joseph Beuys (1921 - 1986), os escritos de Michel Serres sobre o corpo conjuntamente com a professora de comunicação e semiótica Lucia Santaella (1944) sobre o corpo e a linguagem, do pintor estadunidense e assemblagista Allan Kaprow (1927 - 2006), o ensaio *The art of existence* de Robert Morris, o texto *Cultural confinement* de Robert Smithson e do texto *Esquema geral da Nova Objetividade* de Helio Oiticica. Além de Lygia Clark sobre a constituição dos trabalhos de arte proporem um diálogo, e outros pensadores, cientistas e filósofos.

A partir do ano 2000 desenvolveu junto com Maria Helena Bernardes o Projeto Areal, que questionava aspectos relativos ao sistema das artes, como por exemplo o artista, as exposições, etc. Escreveu diversos livros como *Consciência errante* (2004), *Soma* (2010), *Deriva de sentidos* (2012) e vários projetos: *Lomba Alta* (2007) conjuntamente com Claudia Vieira, Grady Gerbracht e Paula Krause realizado em uma fazenda no parte central do Rio Grande do Sul e que tinha foco na experiência criativa e reflexiva compartilhada; o projeto *Dois Vazios* (2008) realizado em parceria com Marcelo Coutinho, juntando as paisagens do nosso estado e as do Nordeste com elementos das artes plásticas e do cinema; em 2009 publicou o livro *Histórias de península e praia grande/Arranco*, realizado em colaboração com Maria Helena Bernardes, que consiste em pequenas histórias orais colhidas na metade sul do estado e de um filme expresso na imagem, tempo e símbolo a extensão e o imaginário do lugar; em 2012 foi curador associado da 30ª Bienal de São Paulo – *A Iminência das Poéticas*, a convite de Luiz Pérez-Oramas, na qual escreveu o texto *Distinção de iminência*, que consta no catálogo da mostra. Em 2013, foi cocurador da exposição *Dentro/fora*, compondo a representação brasileira da 55ª Bienal de Veneza, também com Luiz Pérez-Oramas. Destacam-se as premiações: V Prêmio Açorianos de Artes

Plásticas (2010); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, 6ª edição (2013); Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014 (2014) e XV Prêmio Funarte Marc Ferrez de fotografia em 2015. É importante destacar a trajetória de André como um artista que escreve, além de livros, textos para catálogos.

Elaine e André tiveram o mesmo orientador em sua dissertação e tese, respectivamente – o professor e artista visual Hélio Custódio Ferverza (1963). É importante refletir sobre o tipo de texto que ambos escrevem, seja em seus trabalhos acadêmicos. André utiliza vocábulos mais complexos para escrever seus livros e textos, seja nos catálogos de exposições, textos curatoriais, dissertação de mestrado e livros do Projeto Areal. Sua dissertação pontua ideias teóricas e conceitos amparados em diversas áreas afins da arte e que estão relacionadas com seus trabalhos, mas que na pesquisa não são expressas no sentido de explicar claramente o processo que resultou na obra, algo que Elaine faz notadamente em sua dissertação e tese. André escreve dessa forma e abundantemente enquanto Elaine é mais sucinta na escrita. A linguagem utilizada na escrita de Elaine é mais simples que nos escritos de André, que se utiliza de palavras de difícil compreensão. São maneiras distintas de escrita e de trabalhos poéticos.

São trabalhos que versam sobre a natureza em linguagens que não a pintura, o desenho e a escultura, consideradas tradicionais no meio artístico. Assumimos essa abordagem inicialmente pelo fato de considerar que muitos desses trabalhos são largamente estudados nas linguagens tradicionais da arte, sobretudo de artistas internacionais. Em outras palavras, encontramos fortuna crítica em demasia configurando a paisagem e natureza na pintura e desenho, sobremaneira. Entendo aqui a paisagem como lugares naturais, lugares que contém elementos ligados a natureza.

Eles evidenciam a observação do lugar, e com o auxílio de fotografias, muitas vezes os artistas retrabalham essa imagem em meio pictórico. Isso se pensarmos em discussões de cunho mais moderno, em que os artistas se preocuparam em pintar ao ar livre, como os Impressionistas. Mas temos outros exemplos ao longo da história da arte em que a natureza é apenas sugerida, seja nos murais romanos, pinturas do Renascimento, em que não correspondia a lugares reais, e amplamente destacadas, como no Romantismo, só para citar alguns momentos.

Em vários trabalhos, deparei-me com a situação de que existia em alguns casos a evidência da paisagem, e em outros não. Pensando que a paisagem estaria ligada

a lugares naturais, que mostrassem a natureza em abrangência. No entanto, ao fazer as entrevistas me deparei com o modo como os artistas entendem o seu trabalho poético, e dessa forma, o que entendem por paisagem. André por exemplo os nomeia como paisagens, que consta na entrevista realizada, já Elaine não pontua ou nomeia seu processo como um conceito único. Seus registros que podem vir a ser trabalhos são frutos de sua experiência apreendida e realizada nos lugares escolhidos por ela para desenvolver seus projetos. Em conversa sobre a futura exposição *Ponto de não retorno*, na qual escrevi o texto de abertura da mostra, realizada em conjunto com Klaus Eisenlohr na galeria da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em 2018, a artista comentou que não considera seus trabalhos como paisagens (corroborado em suas entrevistas) por talvez por acreditar que elas não se “enquadrariam” em um conceito tão tradicional. O processo de observação da paisagem para depois pintá-la, ou mesmo os registros fotográficos de paisagem muito comuns na história da arte fazem parte de um processo do qual Elaine se distancia.

Tendo em vista o entendimento de que os trabalhos de ambos são delimitados pela diferença, ou seja, alguns se configuram de forma mais ampla no caráter natureza e paisagem e outros não, estabeleci alguns “temas-chave” que advêm das próprias obras a fim de descrevê-las suscitando relações com os conceitos que nomeiam os capítulos e subcapítulos. A ideia inicial era aproximar os trabalhos no conceito de paisagem, o que percebemos ser pouco viável ao longo do processo. O caminho adotado de investigar as obras a partir da diferença tornou-se um método que me permitiu observar elementos presentes nas imagens, que geraram os temas de cada capítulo.

Ao longo dos quatro anos de pesquisa, muitos desafios ocorreram, principalmente os ligados ao prazo. A elaboração das ideias tem seu tempo próprio para acontecer, necessita do tempo de maturação. Acostumada com uma ideia pré-concebida de paisagem, busquei inicialmente por trabalhos que não atendiam necessariamente as minhas demandas, percebendo então a pluralidade que a natureza apresenta seja na arte ou em áreas afins. Necessitei modificar o olhar para entender exatamente o que estava pesquisando, aliando as imagens e documentos que elenquei para a pesquisa.

Mesmo exercitando a observação dos trabalhos com assiduidade, havia as incertezas que permeavam o próprio olhar, principalmente nas obras de Elaine, que prezam pela objetividade em termos de construção de pensamento dos trabalhos, embora nem sempre isso fique evidente no resultado final, e um tom de ironia. Iniciei

o caminho da pesquisa orientada pela Prof. Dra. Icleia Borsa Cattani, que me ajudou nos desafios impostos pelas imagens, entre outras problemáticas, dando seguimento com o Prof. Dr. Paulo Silveira, que gentilmente aceitou o desafio de seguir me orientando. A pesquisa se estendeu por mais tempo que o previsto em virtude da pandemia de Covid-19 no ano de 2020, que dificultou o andamento do processo, principalmente em virtude da sobrecarga de trabalho e de adaptações a novas realidades.

São investigados trabalhos que possuem uma alusão a natureza, constituindo-se certas vezes em paisagem, e em outros momentos não, que se relacionam intrinsecamente com o local em que estão inseridos como os relativos a exposição *Metáfora/El Mensajero* (2015), de André Severo e Paula Krause, ou que instiguem outras relações com o lugar, como a *Escada*, as *Guaritas*, *O Observatório* e as *Cabines*, de Elaine Tedesco. Destaca-se obras que versam sobre o espaço, o lugar, as camadas de tempo da imagem e o objeto. Algumas dessas obras se referem às *Cabines* e *Observatórios de pássaros*, de Elaine Tedesco – nas quais a artista opera fundamentalmente com o objeto inserido na paisagem. Outras como as *Guaritas* apresentam esse elemento da paisagem urbana.

Aqui cabe destacar que a exposição *Metáfora/El Mensajero* evidencia a imagem, que são as videoinstalações, fotografias e filmes de André, e ao mesmo tempo o texto, revelado pelos trechos dos livros do poeta Octavio Paz, que pontuam partes de uma história, personagens e seus relacionamentos, como uma narração, que é desenvolvida por *El mensajero*. Ao ver o artista ser influenciado pelos poemas de Paz, podemos refletir sobre qual a mensagem que porta esse “mensageiro”. E sendo assim, são elementos presentes no texto e que se relacionam com as imagens? E qual seria a metáfora abrangida no texto e imagem, ou em apenas uma das linguagens? São perguntas pertinentes, algumas respondidas pelo artista em entrevista:

[...] E como isso aqui é uma trilogia, o que une essas coisas é esse personagem *El Mensajero*. Esses textos vieram de um livrinho chamado “La Hija de Rappaccini”. É uma peça de teatro que o Octávio Paz escreveu. A história não é lá grande coisa, já vinha de uma interpretação dele de um conto do Hawthorne. Essas camadas todas me interessam. Um texto que já vem de uma transformação de um outro texto de uma outra pessoa [...] tem uma coisa na peça que é esse personagem, que aparece só cinco vezes e faz cinco falas, que são as que estão aqui. Ele entra pra contextualizar alguma coisa. É sempre assim no texto “*el mensajero*”. Eu fiquei muito encantado com isso. Aí essa ideia desse mensageiro, porque aí tinha a ver com essa coisa de tempo [...]. (SEVERO, 2018).

Talvez a metáfora seja o próprio tempo, elemento que o artista quer que dure, trazendo uma conexão com as imagens. Como o catálogo evidencia também a ideia de memória e lembranças, de uma duração estendida, as camadas do tempo são um dos principais pontos de interesse do artista. Essa busca por evidenciar temporalidades distintas, torna-se expressa nos trabalhos e nos textos de André, especificamente na exposição *Metáfora/El mensajero*.

Além do tempo, memória, as ações no lugar (muitas vezes porções de natureza) constituem elementos de destaque na poética do artista. É importante destacar que a exposição mencionada acima engendra significados que unem a imagem e a palavra. Trechos curtos do livro que fazem parte do catálogo impresso, e que representam exatamente pequenas passagens dos momentos em que esse mensageiro aparece na história e que para o artista se ligam ao tempo. Dessa forma a exposição compreende as experiências do Projeto Areal, conjuntamente com o trabalho de Paula Krause, e o texto retirado do livro *La Hija de Rappaccini* (1994), do poeta e pensador mexicano Octávio Paz (1914 - 1998).

A própria obra compreende relações com o lugar, mas de maneiras distintas. Podemos pensar nas características como conceitos-chave que disparam temporalidades distintas, no caso de André Severo e uma sobreposição de elementos nos trabalhos de Elaine Tedesco. Sabemos de muitas definições tradicionais de paisagem não cabem aqui, pois o objetivo é estudar a maneira como a paisagem ou natureza se desenvolve nos trabalhos desses artistas. Tecer considerações sobre a natureza presente nas obras, a partir dos próprios trabalhos, desenvolvendo o texto juntamente com a teoria.

Nos trabalhos de André Severo, temos vários tempos da imagem, como se fossem camadas, seja no vídeo, seja na imagem fotográfica, que se desenvolvem no ato de guardar o tempo (memória), na relação corpo e lugar, além das caminhadas (errâncias) e ações no local. Algumas dessas obras estão presentes no conjunto que André Severo apresentou na exposição realizada conjuntamente com a artista Paula Krause *Metáfora/El Mensajero* (2015) na Galeria Fayga Ostrower, em Brasília – nas quais a ação física na cena natural, que marcou fase anterior do trabalho do artista, o retorno as ações do Projeto Areal, dá lugar à reverberação quase mítica da paisagem que observamos desde 2005.

Como os trabalhos de ambos os artistas, muitas vezes, contêm aspectos que se inter-relacionam com estes trabalhos que vou investigar mais a fundo, analiso também algumas obras de outros momentos de suas trajetórias, quando considerar relevante. Nas obras de André Severo e Elaine Tedesco os conceitos de lugar se destacam, ao lado de memória e tempo, servindo para identificar, no âmbito dessa pesquisa, suas contribuições e particularidades quanto à participação da paisagem ou essa “quase paisagem” em seus trabalhos.

Além disso, a relação que as obras estabelecem com o espaço são fundamentais como no caso da obra *Observatório*, exposta em sala de exposição na Fundação Iberê Camargo e, também e ao ar livre por Elaine Tedesco ou mesmo a criação de certos ambientes que o artista André Severo organiza com as obras em suas exposições. As obras transformam um espaço, pois se constituem como instalações e pressupõem a interação com o observador.

As obras referentes à exposição *El Mensajero* e as da série *Cabines* fazem parte de uma trajetória longa dos artistas, cujas experimentações se cruzaram no Projeto Areal. As obras dos artistas acontecem no momento em que eles se encontram com o lugar. André pensa em seus trabalhos como paisagens, e Elaine já destaca o encontro com o lugar como importante em seu trabalho.

Não só os trabalhos permearam a discussão acerca da natureza, mas também os conceitos teóricos, como por exemplo o de Michel de Certeau sobre o lugar. Muitos teóricos de outras áreas me possibilitaram pensar a abrangência que a paisagem/natureza possui, principalmente da geografia. A área das ciências humanas de maneira geral me permitiu ver com maior clareza a definição de conceitos como o de paisagem, muito cara à geografia e que se configura de modo totalmente diferente na arte. Muito embora a pesquisa seja na área de arte, eu necessitava entender qual a delimitação do conceito nas diversas áreas para relacionar com as questões inerentes aos trabalhos.

As investigações iniciais apontavam para o estudo da paisagem como configuração dos trabalhos dos artistas, mas ao longo da pesquisa, outros conceitos como natureza, geografia, ambiente, lugar e espaço foram ampliando o entendimento acerca do tema da pesquisa. A partir desse ponto, cerquei-me de leituras de outras áreas, como já comentado acima.

Outra preocupação foi com a maneira que o público recebe os trabalhos, em relação a intenção dos artistas, a conceitos e a minha própria percepção, colocando-

me igualmente como observadora. Embora esse não seja o centro de minha pesquisa, são aspectos que atravessam a leitura crítica das obras. O desafio de trabalhar com obras e artistas que não tem o tema natureza ou paisagem como mote principal foi sendo desenvolvido conforme minha percepção e pesquisa sobre os trabalhos ia acontecendo. São trabalhos que, na maioria das vezes, não vi ao vivo, e não vi na exposição igualmente, como o exemplo do *El Mensajero*. Tive uma proximidade maior com os trabalhos de Elaine, podendo observar alguns trabalhos ao vivo e mesmo em uma exposição sobre a qual escrevi um texto.

A minha percepção se dá pela fala dos artistas em consonância com a observação dos trabalhos de modo impresso ou online. No caso de André, procurei trabalhos distintos que eu considerava transparecem a ideia de natureza/paisagem. Essa busca se iniciou no catálogo impresso e posteriormente em seu site. Os trabalhos de Elaine observei primeiramente no catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo e em seu site. O interessante nesse processo é que mantive contato com a artista antes de entrar no doutorado, buscando informações sobre seus trabalhos, para a realização do projeto que utilizaria na seleção. A partir desse primeiro momento de encontro com as obras, questionei-me sobre o que estava vendo.

No primeiro capítulo, destaco os principais conceitos que permeiam os trabalhos dos artistas André Severo e Elaine Tedesco, a saber: a natureza, a geografia, o lugar, o tempo, e o espaço. Temas geradores que permeiam o estudo da paisagem, no caso de André.

No subcapítulo um, são evidenciadas ideias acerca da apresentação da natureza nos trabalhos dos artistas, sua definição, as dissonâncias em relação a paisagem e pensamentos desenvolvidos em áreas como a geografia. Na arte o conceito se associa ao de paisagem, ainda que em vários momentos a natureza ocupe um lugar primordial.

No subcapítulo dois, as reflexões em torno da natureza se somam as experiências de André Severo e Elaine Tedesco, principalmente no que tange ao Projeto Areal, onde o trabalho se dá a partir do encontro com o lugar. O que está em foco é a experiência. Depoimentos de alguns integrantes do projeto, além de escritores como Maria Helena Bernardes, desenvolvem e ampliam as discussões acerca do tema.

E no subcapítulo três, as reflexões sobre o lugar se desdobram abrangendo experiências no espaço expositivo, por meio das instalações dos artistas. Trabalhos

que surgem a partir do encontro com o lugar e que preenchem o espaço de formas diferentes, como em espaços expositivos da arte, e ao ar livre.

No capítulo dois, comento sobre o Projeto Areal e a experiência como palco dos trabalhos de André e Elaine, além de ideias sobre a Fenomenologia, amparando-me em autores como Maurice Merleau-Ponty.

No capítulo três, destaco a importância da memória e da lembrança nos conceitos de alguns autores como Henri Bergson, investigando esses elementos nos trabalhos de André Severo.

No capítulo quatro, teço considerações acerca de metodologias que os dois artistas utilizam em seu processo poético, que são a apropriação e a sobreposição, pesquisando o conceito bem como essas abordagens em seus trabalhos.

1.2 - A natureza

Desenvolvo considerações acerca da natureza e não propriamente da paisagem pela diferença de entendimento dos termos em relação aos trabalhos dos artistas, destacando que ocorre uma alusão à natureza nas imagens. Segundo Lilian Schwarz, no livro *Poética Tropical*,(JUNIOR e ARAGÃO org.) 2014 (p.24):

enquanto a natureza corresponderia a descrição verista do ambiente; já a paisagem representaria a natureza esteticamente processada, um instrumento cultural; ou melhor, uma forma de ver, mediada por elementos históricos, culturais, sociais, emotivos quando não individuais.

Dessa forma, a paisagem é uma representação, pois o olhar está mediado pela cultura em que estamos imersos, enquanto a natureza foi um elemento idealizado que serviu à paisagem.

A natureza, um local que existiu por muito tempo sem a interferência humana, delimita-se pelo conjunto de plantas em nosso mundo. Frederico Morais, no livro *O Brasil na Visão do artista: A natureza e as artes plásticas*, ressalta que:

Por natureza devemos entender todos os seres que constituem o universo vegetais, animais e minerais. O mundo visível, concreto, em oposição ao mundo das ideias. O adjetivo natural significa tudo aquilo que é conforme a natureza, que é inato e congênito, não artificial. (MORAIS, p. 8, 2001).

A ideia do natural *versus* artificial é um conceito que esteve presente na arte ao longo do tempo. Podemos ver por meio das representações da história da arte a maneira como a natureza era vista. Por isso, falamos aqui de natureza e não paisagem, pois estamos evidenciando uma apresentação e não uma representação/construção de um lugar. Natureza ligada ao lugar natural, florestas, matas, elementos presentes nos trabalhos dos artistas.

Acreditava-se que a natureza continha seres mágicos e poderes sobrenaturais, sendo temida, portanto. A relação de admiração e contemplação veio mais tarde, já a tinha dominado e transformado parte de seu território, sobretudo com os artistas do movimento romântico, mas que já ocorria na Grécia e Roma sob a influência dos jardins. A ideia de dominar a natureza se deu por meio do pensamento do jardim.

Não só nas pinturas, a percepção da tradução na paisagem aparecia, mas também nos relatos de viajantes, cartas, poesias, *haikais* e tantos outros. O mito sobre o Brasil, como uma terra fantástica foi criado em grande parte pelos relatos dos viajantes e pelas pinturas realizadas aqui nesse período. A curiosidade em conhecer essas terras trouxe vários artistas viajantes, muitos deles integrando missões, com o objetivo de retratá-las. Muitas dessas pinturas continham um olhar científico dado pelos naturalistas que as retrataram.

Na filosofia, encontramos as teorias sobre a natureza do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 - 1854), voltada para a ciência, aos movimentos dos seres e à física. Alfred North Whitehead (1861-1947) investiga a ciência da natureza, ou seja, as ciências que estudam a natureza. Destaca também a relação entre filosofia da ciência, pensamento, expressão e a noção de natureza obtida através de nossa percepção. Percepção ligada ao pensamento humano.

Márcia Cristina Ferreira Gonçalves em seu livro *Filosofia da natureza* (2006) constrói sua abordagem buscando referências em Schelling, porém desenvolvendo suas ideias acerca da natureza, ciência e filosofia de um modo mais aprazível. Apenas Michel Ribon (1923), em seu livro *A arte e a natureza*, desenvolve ideias acerca da natureza ligada a arte. Conceitos como a mimese, o belo nas teorias de Immanuel Kant (1724 - 1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831) e a natureza romântica de Schelling.

Alfred North Whitehead em seu livro *O conceito de natureza* (1993) elabora seu pensamento enquadrando a natureza na ciência, que separa o pensamento sobre a natureza e a percepção do lugar entendido como natureza. O pensamento está na

ordem da comunicação, ao contrário da apreensão sensível. Ideias que se estabelecem na filosofia da ciência, uma perspectiva da natureza mais científica e ligada à matéria. A preocupação de Whitehead acerca desse modo de ver está centrada no pensamento grego: “declara Platão, no *Timeu*, que a natureza é feita de fogo e terra, tendo o ar e a água como seus intermediários, de sorte que tal como o fogo é para o ar, assim é o ar para a água, e tal como o ar é para a água, assim é a água para a terra”(p. 23, 1993). A partir dessa visão, o filósofo e matemático grego Platão (428/427 - 348/347 a.c.) elabora a forma dos átomos, que para o fogo seria piramidal e para a terra seria cúbica.

A relação entre a paisagem e a natureza é bem próxima principalmente na arte e na geografia. Embora com conceitos diferentes, a natureza na geografia é referenciada como um conjunto de elementos que englobam os aspectos terrestres e os culturais, ou seja, a natureza transformada pela ação humana e na arte como uma construção que se dá a partir da percepção.

A geografia considera a paisagem geográfica em suas várias dimensões – uma delas ligada a morfologia (formas criadas pela natureza e ação humana) e outra conectada com a dimensão funcional, que relaciona todas as partes que a compõe. Aqui, o tempo é uma variável fundamental, pois a paisagem geográfica ou cultural resulta de ações que se dão em períodos distintos, da cultura sobre a paisagem natural. Ainda que haja controvérsias sobre a existência precisa de uma paisagem natural, é comum essas distinções na área da geografia, aspectos explicados no livro *Paisagem, tempo e cultura*, de Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (organizadores). Embora não esteja discorrendo sobre a paisagem na geografia, foi fundamental saber como essa área afim aborda esse assunto, pois as diferenciações são mais precisas, e desse modo, possibilitou esclarecer algumas dúvidas sobre esses conceitos.

Por meio das análises bibliográficas, pude perceber as diversas orientações que a natureza pode conter. No entanto, a busca por conceitos de natureza relativos à arte especificamente e não à ciência, filosofia ou geografia me permitiu entender as várias facetas do tema, mas não da forma como eu procurava. As referências à arte se dão em grande parte por meio da paisagem, sendo tratada como sinônimos, muitas vezes. A natureza presente nas obras dos artistas viajantes engloba arte e ciência, mas se compararmos com os estudos de natureza científica, são muito mais “artísticos” que “científicos”. E após os anos 1960, as referências acerca da natureza e paisagem se

ampliam para a arte ambiental, em preocupações com o meio ambiente, próprias da área biológica.

Poderíamos pensar que a natureza é muito mais ampla que a paisagem, e que embora as duas tenham ligação, a primeira é um conceito desenvolvido em várias áreas, representado por elementos naturais, flores, frutas, animais, plantas, rochas, minerais etc., ainda que esteja associada em sua maioria as plantas e árvores (bosques, florestas).

Entendida como um organismo que se inter-relaciona, por meio desses elementos citados, inclusive em várias partes do mundo, como acreditava o geógrafo Alexander von Humboldt (1769 - 1859), o primeiro a considerar a natureza como uma cadeia que interage desde o menor elemento até o maior, no mundo inteiro. Mais tarde, foi potencializada com os estudos ambientais, voltados fortemente à área da biologia e geografia. Na arte a natureza está muitas vezes associada com a ideia de paisagem. Já a segunda, compreende conceitos tradicionais elencados por autores que se debruçam a estudá-la em outras áreas, mas sendo desenvolvida amplamente na arte, associadas frequentemente com formas de olhar.

Segundo o sociólogo alemão Georg Simmel (1858 - 1918), quando contemplamos árvores, cursos de água, colinas, nuvens, entre outros, “ainda não estamos conscientes de ver uma “paisagem”” (2009, p.5). O termo iria além dos elementos associados a natureza, pressupõe uma construção do olhar. Talvez a paisagem seria um recorte dessa “vista maior” que seria a natureza, pois como destaca Simmel, a natureza não pode ser fracionada, ela é inteira.

Elaine comenta em suas entrevistas acerca da “paisagem” e não sobre a natureza, mesmo que o conceito de paisagem para ela seja diferente. Não poderíamos pensar no termo paisagem, algo dito pela artista sobre seus trabalhos, pois a palavra carrega uma tradição, a qual a artista não se identifica. Na entrevista realizada com a artista, mencionando como ela vê a paisagem em seu trabalho, destaca que:

[...] a paisagem é um encontro com o lugar, que é uma cena, que é situação, a gente quando fotografa configura como paisagem, claro...A paisagem não existe, não é a natureza, está a natureza, presa numa parte dela e eu vejo como paisagem porque me vejo da cidade, mas é essa coisa toda artificial, então quando eu fotografo vira paisagem mas ali era o que? Era a beira da praia, mas o que é uma parte a praia de uma cidade, uma região afastada onde tem a presença da imagem só...Mas eu acho que é o meu encontro com os lugares [...] (TEDESCO, 2018).

O que Elaine coloca em evidência nesse trecho é que a paisagem está contida dentro de uma relação em que ela estabelece com o lugar, os trabalhos acontecem pelo encontro com o lugar. O importante não é o lugar em si. Esse pensamento sobre a paisagem a liberta de uma tradição muito forte da arte, de olhar, fotografar ou pintar trabalhos que versavam sobre um determinado local.

O fundamental é que para Elaine a sua presença no lugar aciona algo que virá a ser essencial na criação de seus trabalhos. Não significa estar simplesmente no lugar, até porque não são todos os lugares que disparam “elementos” que poderão vir a ser obras. O encontro com o lugar pressupõe um encontro no sentido de vivenciar uma experiência. Então não é possível saber qual o lugar poderá conter essa condição, pois depende de circunstâncias do próprio local.

É só a partir do encontro com o lugar, que a artista tem um disparo do que poderá a vir a ser uma obra. Como a artista escreve, “é assim uma coisa interna que eu vejo, é esse lugar ou é agora, ou é nesse lugar depois onde o lugar aciona alguma coisa do meu imaginário” (idem, 2018). O olhar é para a paisagem, mas poderia ser para um jardim, ou outro local qualquer, o que importa é o disparo que ocorre por meio dessa relação, dessa troca. Ela destaca que o lugar por si só não aciona nada, somente com a sua presença que algo acontece. Dessa forma, o lugar “seja ele urbano [...], um objeto como uma guarita ou uma paisagem natural” (idem, 2018) estão no mesmo nível. Ou mesmo uma galeria, museu ou igreja.

Em entrevista para a artista visual, fotógrafa e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Katia Maria Kariva Prates, Elaine explica o exercício de encontrar o ponto principal de seu trabalho como um todo, ressaltando, dessa forma, que o encontro com os lugares gera trabalhos.

eu fico lembrando do depoimento que dei pra Katia Prates, tentando encontrar o ponto do meu trabalho...No final eu percebi que era isso, o essencial no meu trabalho tá no encontro com os lugares, porque as vezes é de um encontro que eu vou fazer uma foto, mas é do encontro com o outro que eu vou projetar ela, é do encontro com o outro que eu vou organizar com os outros[...] então é essa fricção, essa a palavra que a Katia usou [...], desse encontro que faz coemergir alguma coisa que tava nublada, eu vou tateando até que aquilo apareça, mas ai acho que fica fácil de tu entender isso porque o olhar é pra paisagem mas não serve só para a paisagem, aqui no jardim mesmo funciona, quer dizer, to olhando, to passando, vou botar aqui, porque eu vi, mas não to vendo nada por enquanto, não tem a luz...Daqui a pouco aparece.. Mas já tava ali só que dentro de mim não tinha nada que tava vendo né, isso serve pros vídeos, pras fotos, pras ações, pra tudo. (TEDESCO, 2018).

A relação dos objetos e fotografias que a artista constrói está ligada ao lugar, e não propriamente a paisagem. A obra se dá pelo encontro com o lugar, ou seja, por meio da observação de alguns aspectos desse local, e algumas vezes por caminhadas. A artista fotografa o que lhe interessa e apenas mais tarde decidirá se usará essas imagens ou não. Sobre isso, a artista comenta que:

[...] o trabalho só começa no meu encontro com determinado lugar né[...] para o objeto, para a imagem, pouco importa[...] se não existe esse encontro ali [...] isso nos mais recentes, porque se a gente pensar nos aparatos para o sono não eram isso tá, era outra coisa [...], eu não tava com o encontro com o lugar, eu tava imaginando objetos e lembrando do que tá em volta da nossa cama e criando coisas a partir disso... Mas depois disso, eu acho que tudo fica no momento em que se instala, é interdependente, só pude pensar nessa paisagem porque eu tava andando de carro, quando eu olhei eu digo ai eu vou parar aqui [...] Luize, que era a minha sobrinha, que tava comigo, vamos fazer essa foto aqui, vamo comigo até lá, parei o carro num lugar [...] tem um encontro com esse lugar né, as guaritas por exemplo, eu passava pela cidade, não saia tudo que era guarita, digo eu vou voltar aqui, então tem um encontro com o lugar, então o trabalho vai se formando como obra de arte, se especializar, tornando uma imagem ou numa instalação, são as formas com que esses encontros com os lugares se especializam depois, que ali existe um espaço, mas esse espaço existe porque eu opero [...] claro, não é um lugar, não é um espaço abstrato, é um lugar x e eu me movimento, escolho, fotografo nesse lugar nenhum, um espaço abstrato. (TEDESCO, 2018).

São estímulos acionados nessa relação da artista com o lugar, não existindo uma fórmula ou metodologia. O trabalho não vem pronto, ele passa pelas vias da reflexão, observação, decantação das ideias, e mesmo assim sem garantia de sua finalização. Muitas vezes, essas imagens serão utilizadas muito tempo depois em alguma experimentação, mas isso faz parte do processo.

Em entrevista ao artista André Severo, o processo poético de elaboração da imagem sem saber se isso se transformará em um trabalho é semelhante. Muitas das experimentações do projeto Areal se iniciaram com o intuito da pura experimentação. Apesar de André Severo não participar mais do Projeto Areal, as reverberações que essa experiência trouxeram foram determinantes para seus trabalhos posteriores. O processo artístico do artista é longo e trabalhoso, principalmente no que concerne aos vídeos. Há a manipulação de tempos na imagem, que resultam nas paisagens. São outros modos de construção da paisagem. Sobre o processo experienciado desde o Projeto Areal até a criação das paisagens, o artista comenta que:

[...] eu sai desse processo ai com muita vontade de não fazer uma exposição, mas de encontrar um lugar onde eu pudesse me enxergar e pudesse enxergar todos esses processos que eu fazia, filme, livro, curadoria [...]

durante esses longos processos eu tava 100% em cada uma das coisas, mas eu não enxergava essa possibilidade de unidade, e aí essa exposição surgiu muito disso [...] foi um momento que a gente propôs, mas a gente nem sabia como ia fazer [...] esses trabalhos não existiam né, e eu ainda tava muito no processo de olhar pras coisas do areal e essa exposição [...] e a Paula chegou num determinado momento do processo que a gente queria fazer isso junto, aí ela me disse assim: eu tô percebendo que tu precisa resolver coisas aí, sabe? De outra ordem[...] então vamos fazer o seguinte, ela disse, tá aqui, todos os meus arquivos, todas as minhas coisas, usa isso [...] vê como tu junta essas coisas e a gente vai conversando [...] o que eu fazia tinha a ver com eu tá na frente da câmera ou escrever uma ação para outra possa fazer, ou eu ir pra um lugar filmar paisagens[...] essa coisa de tá nos lugares sempre foram importantes, as ações, os primeiros livros do areal tinham muito a ver com isso de tá nessa paisagem, passar por essa paisagem, viver esses lugares [...] e aqui teve uma coisa assim, que eu acho que começou nesse olhar pras coisas do areal, daqui a pouco eu tava vendo essas paisagens[...]. (SEVERO, 2018).

A natureza, um ambiente que existiu por muito tempo sem a interferência humana, delimita-se pelo conjunto de árvores, vegetações, plantas presentes em nosso mundo. Hoje temos poucas porções de natureza nativa, intocadas pelo ser humano, e algumas partes transformadas pela ação humana, constituindo-se na paisagem cultural.

Os trabalhos de Elaine Tedesco e André Severo vivenciados em lugares com porções de natureza, apresentam ações, vídeos e caminhadas realizadas no local, como no caso de André, e relações geradas pelo encontro com o lugar, no caso de Elaine. Os trabalhos dos artistas estariam muito mais integrados no contexto da arte ambiente ou ambiental, pois possuem um ponto de partida abarcado pelo espaço natural. Não estamos incluindo aqui trabalhos voltados à temática ambiental em um sentido mais amplo, político, de engajamento social. O conceito ambiental ao qual me aproprio nessa pesquisa se refere a arte que se correlaciona com o espaço, por exemplo nos trabalhos de André Severo realizados no ambiente natural, e que transpostos para a galeria pressupõe o envolvimento do observador em um sentido de imersão no espaço do local retratado, ou os de Elaine, como as cabines, a escada e o observatório que refletem o espaço de modo diversificado.

Cabe ressaltar que o projeto *Arte Construtora*, realizado na ilha da casa da pólvora, na cidade de Porto Alegre, no período de 23 e 24 de novembro de 1996, foi fundamental para vivenciar certas experiências que foram relevantes para os trabalhos futuros de Elaine, conforme comenta a artista em entrevista. Um projeto que trouxe vivências antes mesmo de sua participação no Projeto Areal, que também se destacou. As experiências de Elaine no projeto *Arte construtora*, envolvem objetos na ilha, nesse caso os mosquiteiros e as canoas, desenvolvidas em meio a natureza. Trabalhos que

são feitos no lugar e com objetos do lugar. Elaine pontua que antes do Projeto Areal, as experiências vivenciadas no Arte Construtora foram importantes para o desenvolvimento de seu processo poético.

O projeto *Arte construtora* se tratava de uma experiência que se deslocava no tempo e nas cidades, pois já estivera no Solar dos Câmara, em Porto Alegre, em 1992; no Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, e no Parque Modernista em São Paulo, em 1994. A ocupação da Ilha da casa da pólvora iniciou com a criação da infraestrutura para dar acesso ao local e preparação do terreno, com o recolhimento de lixo e abertura de caminhos. Os trabalhos foram espalhados por diversas partes da ilha.

Embora tivessem participado vários artistas (conforme fotografia do catálogo nos anexos), meu foco se estabelece no trabalho de Elaine Tedesco. O trabalho *Quarto das almas* contava com seis mosquiteiros e duas carcaças de canoa, pensando nas formas em que se poderia ver a ilha, nesse caso, “como um lugar para onde voariam as almas antes de deixar a terra” (catálogo). As experiências realizadas no local desencadearam relações de fantasias da cidade de Porto Alegre com ela mesma a partir da escolha de uma ilha para essas intervenções urbanas. Além desse projeto, Elaine Tedesco participou da 52ª Bienal de Veneza no ano de 2007, apresentando seus trabalhos das Guaritas, conforme podemos visualizar na fotografia abaixo:



Figura 1. Registro da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira.

O trabalho de André, *Imagem II (sem título)*, que podemos ver abaixo, trabalha a relação mais imediata com a ideia de natureza, pelo menos à primeira vista, de forma que esse seja tema principal ser explorado.



Figura 2. André Severo, *Imagem II (sem título)*, impressão digital por sublimação, 100 cm x 140 cm, 2015

Em *Imagem II (sem título)* a fotografia se destacou por ser a única que participou da exposição *Metáfora/El Mensajero* e que apresenta a floresta sem figuras humanas ou ações na paisagem. Ao que tudo indica, o tema de fato são as árvores e arbustos, também em preto e branco. A estrutura das árvores, os troncos, são ressaltados pela cor e pelo jogo de luz e sombra da cena, além do fundo mais claro, assemelhando-se a uma névoa. Podemos pensar que as fotografias foram realizadas em uma época do ano na qual as árvores contêm menos folhas, ou simplesmente, foram escolhidas as que tinham essa característica. Igualmente importante é o enquadramento do trilho demonstrado pelas folhas caídas, o que indicaria um local não tão ermo, pois a passagem ainda está aberta ao passeio e caminhada.



Figura 3. André Severo, *Imagem V (aclimação)*, impressão digital por sublimação, 110 cm x 180 cm, 2015

Em *Imagem V (aclimação)*, podemos ver uma paisagem marinha, mas não temos certeza da época em que foi fotografada, se contarmos com os vestígios deixados na cena. A separação dos planos se identifica fortemente com o caráter tradicional de uma fotografia de paisagem, cuja parte superior é maior que a parte inferior. O que está em

evidência é o mar, que chama atenção pelo contraste das ondas em relação ao céu, um pouco mais claro. Também não há seres humanos na cena, o que fortalece a ideia da própria paisagem ser o tema em destaque.

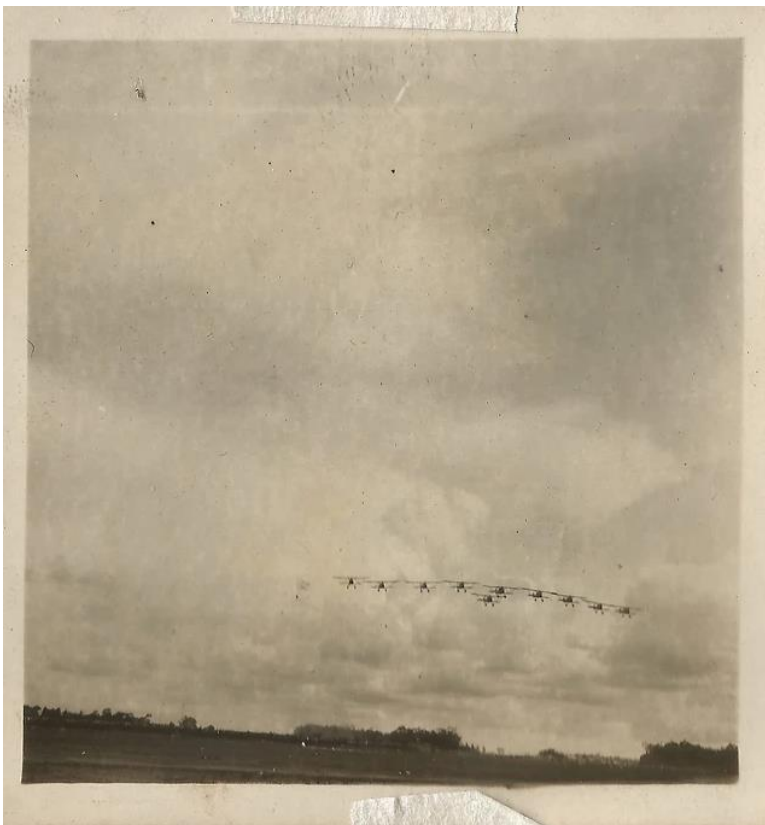


Figura 4. André Severo, *Díptico fotográfico VI*, 02 fotografias, 08cm X 08cm (cada imagem), 2015¹

Escolhi essas duas imagens, que segundo o artista constaram como díptico fotográfico na exposição *Metáfora/El Mensajero*, não só por ser a única obra dessa exposição que apresenta apenas o céu, tão típico de representações de paisagem, ou relacionado a natureza, mas também por conter o fragmento na imagem fotográfica do espaço celeste. Apesar desses aspectos, conseguimos ver a divisão da cena em partes desiguais, ou seja, a maior parte é céu e a menor é o chão. Além desse fato, a segunda imagem apresenta esse espaço permeado por aviões, sugerindo uma cena fotografada de um avião ou em um aeroporto. O ângulo dessa imagem é distinto de outros, pois parece focalizar os objetos no céu do que o próprio lugar. Abaixo podemos ver os trabalhos expostos na exposição por meio do registro fotográfico de Paula Krause:



Figura 5. Registro fotográfico da exposição *Metáfora/El Mensajero*: Paula Krause. ²

¹ Alguns registros de trabalhos da exposição *Metáfora/El Mensajero* não constam na pesquisa pois André Severo não conseguiu localizar os arquivos dos anos de 2013 a 2016.

² Disponível em: <https://www.andresevero.com/el-mensajero---registro-da-exposio>



Figura 6. André Severo, *Imagem III (liame)*, impressão digital por sublimação, 100 cm x 140 cm, 2006 - 2015.

Em *Imagem III (liame)*, talvez seja a que se aproxima mais de uma ideia tradicional de paisagem no sentido de conter a árvore, o lago, o céu, chão e montanhas, muito trabalhados nesse tipo de cena. Um modelo de paisagem “ideal” descrito no livro de Kenneth Clark, *Paisagem na Arte*. Não há seres humanos na imagem fotográfica, e novamente o jogo de luz e sombra traz outra qualidade para a fotografia, pois realça os contrastes. As árvores e as montanhas dão a impressão de vários planos, ressaltado ainda mais pelo solo com vegetação na primeira parte inferior da imagem.





Figura 7. André Severo, *Série fotográfica II (rumo)*, impressão digital por sublimação (03 imagens), 100cm X 140cm (cada imagem), 2000 - 2015.

A *Série fotográfica II (rumo)* evidencia a temática das incursões pelas praias sul-rio-grandenses, ambas focalizando um arbusto situado acima de um monte de areia, ao que consta, ocupando realmente um lugar central frente aos outros elementos presentes na imagem fotográfica. Sobremaneira um elemento que chama a atenção no local em que está, e igualmente pela posição elencada pelo artista na imagem (a central). Muitas das fotografias do artista se apresentam em preto e branco, destacando os jogos de luzes e sombras que poderíamos encontrar naturalmente, mas que são frequentemente manipulados.

A construção da paisagem e de seus elementos se deu principalmente pelo valor artístico, estético e social que a sociedade da época lhe conferiu. Então a paisagem não só se constitui como construção, pelo olhar de cada indivíduo, mas também como valor que a sociedade de cada época lhe atribuiu, seja por meio de pinturas, poesia, seu conceito, entre outros. Como Maria Tereza Duarte Paes Luchiari escreve:

Em cada época, o imaginário coletivo define a concepção social de natureza e a traduz, transformando-a em artefatos materiais e simbólicos, ou seja, em cultura. Sua tradução mais completa foi registrada na história pela elaboração do conceito de paisagem, que, longe de ser apenas um modelo abstrato de compreensão do meio, é também a materialidade por meio da qual a racionalidade humana organiza os homens e a natureza em territórios. (LUCHIARI, 2001, p.11).

Apesar de Luchiari tratar a paisagem enquanto território, próprio da geografia, podemos observar que, assim como para o Doutor em Arquitetura e História da Arte Javier Maderuelo (1950), para ela a paisagem adquire um status maior quando é traduzida em um conceito. A paisagem é uma construção feita pelas pessoas que a observam, e por isso está relacionada ao imaginário social.

Essas ideias sobre a natureza e os produtos humanos, ditos artificiais, foram muito debatidas na área da geografia, principalmente da geografia cultural. A natureza, o lugar, estudados na arte e na geografia têm um ponto em comum que considera a paisagem ligada com o ato de ver.

A natureza é um conceito muito discutido em várias áreas, como a geografia, em relação ao meio ambiente, e os aspectos sustentáveis, ou arquitetura, por exemplo. Na arte, os artistas unem a paisagem com a natureza para evidenciar características do Romantismo. Não é a essa natureza que vou me referir nessa pesquisa. Uma natureza contida em um local específico, a praia, a cidade (Porto Alegre, Pelotas, Paris), ou florestas, jardins e ambientes internos, locais construídos pelos próprios artistas por meio da sobreposição de imagens. No caso de André Severo, é uma paisagem construída por meio da sobreposição de imagens prontas (fotografias tiradas por ele ou não) e não pelo ato de ver propriamente como na paisagem tradicional.

Desse modo, a paisagem se constrói através da experiência, algo que encontramos nos trabalhos de Elaine e André. Apesar dos dois artistas não se preocuparem com a observação direta da paisagem, como muitos artistas no passado fizeram, o encontro com o lugar é de imprescindível para que a obra aconteça.

Destacando esse fato, são produções que não seriam incluídas totalmente no formato paisagem ou natureza, porque pretendem uma relação com o observador, fora do âmbito da contemplação (seja no sentido da observação das obras, ou no momento de feitura, pois não contém a ideia tradicional de certos artistas em olhar a paisagem ou natureza e executá-la por meio das linguagens artísticas, como a pintura, gravura, cerâmica, afrescos, mosaicos, etc.). Dessa forma, envolvem discussões que denotam conceitos e ideias híbridas, no sentido desses trabalhos não se enquadrarem em

nenhuma categoria específica, característica muito potencializada na arte contemporânea.

A paisagem vista por meio das lentes da *Land Art* (década de 1960) surge da transformação do local explorado pelos artistas desse movimento artístico. Robert Smithson, a artista americana Nancy Holt (1938 - 2014) percorreram lugares desabitados, como periferias de cidades, onde restavam ruínas. Em seu trabalho *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, Nova Jersey (1967), Smithson convidava o visitante a observar os arredores do *Passaic River*, porque o percurso lhe era importante. Sobre isso Careri comenta:

Para Smithson, as viagens são uma necessidade instintiva de busca e de experimentação da realidade do espaço que o circunda. Viagens com a mente por hipotéticos continentes desaparecidos, viagens dentro de mapas que se dobram, se recortam e se sobrepõem em infinitas composições tridimensionais, viagens realizadas com Nancy Holt e com outros artistas pelos grandes desertos americanos, pelos depósitos urbanos, pelas áreas abandonadas, pelos territórios desconcertados da indústria. (CARERI, 2013, p.142).

O ato de viajar se constitui como marca significativa do trabalho de Smithson, pois o utiliza muito. Além dessa prática, o artista une as descrições do local com suas impressões estéticas que constroem o seu trabalho de maneira ímpar.

Smithson, artista que evidencia a questão da paisagem em terrenos isolados, transformou o lugar. O artista, escultor, ilustrador e compositor americano Walter De Maria (1935 - 2013), artista representante do movimento artístico *Land Art*, aborda as questões da distância, da medida e da orientação nos trabalhos feitos em lugares isolados. Ele introduz o tempo como material constituinte do seu trabalho, visando estabelecer relações com o espaço e com o espectador. Pretende evocar no observador a relação de seu lugar no universo, ou seja, levá-lo a refletir sobre seu papel como sujeito no mundo. Trabalha com o objeto em si, e não por meio de representações.

A *Land Art* considera o planeta inteiro como o ateliê de um artista. Ainda assim, alguns lugares específicos receberam ênfase, como os desertos e as montanhas, por exemplo no caso do artista Michael Heizer (1944) e Walter de Maria. Locais preferenciais como a Europa ocidental, Japão, ocasionalmente a Austrália, a Índia, na região do Nepal e os Himalaias, mas principalmente o leste da América do Norte: New

York, Washington, DC, Chicago, o Sudoeste (New México, Arizona), o centro-oeste (Colorado) ou Califórnia.

Os artistas utilizam o local como material de trabalho, ao invés de materiais como a tinta a óleo, o pastel. Essas obras estariam contidas no universo da escultura, nas discussões de campo expandido, nos escritos de Rosalind Krauss, por exemplo, apresentando mais o local como obra do que representando algo. A ênfase recaía sobre a experiência, o processo poético e não necessariamente pelo trabalho acabado.

Muitos dos trabalhos são efêmeros, e por essa razão as fotografias realizadas do trabalho de *Land Art* necessitam ser rápidas, sem muitas escolhas de luz, por exemplo. Quando isso é possível, os artistas planejam o melhor ângulo, luz, no momento de fotografar. Os trabalhos lidam com as mudanças climáticas, por estarem expostos, o que significa que estas mudanças também devam ser levadas em conta quando do registro fotográfico. Muitas obras estão sofrendo interferências dessas mudanças, como a *Spiral Jetty* (1970), em função da maré.

Há muita diferença entre ver, fruir um trabalho da *Land Art* em seu local de origem, necessitando para isso o deslocamento até esse lugar, do que as ver por meio de fotografias, que é o que comumente acontece. Os artistas realizaram as obras pensando na fruição das obras nesses locais geralmente longínquos dos centros urbanos. Trabalhos que normalmente não “caberiam” em galerias, ainda que haja alguns realizados aí.

Utilizam principalmente a forma do círculo, muito relacionada com a arte sacra, o “centro mítico”. De certo modo, a *Land Art* pode ser vista como uma experiência sacramental. O elo arte e vida se constitui como um dos pilares da *Land Art*. Havia o pensamento de que a arte não era separada da vida, estendendo-se a crítica ao sistema de arte presos a galerias e museus, apesar do grande incentivo privado que ocorreu na criação dos trabalhos da mesma.

Nos anos 60, as mudanças propiciadas pela industrialização do começo do século já tinham perdido todo o encanto inicial, mostrando com as guerras o lado desumano das descobertas e inovações. O artista necessitava tomar as rédeas de seu discurso plástico e conceitual, inventando modos de não mais ver suas ideias serem absorvidas pelo sistema. É assim que vemos surgir a Arte Conceitual (1960 - 1970), que busca se desviar das formas de domínio pelo comércio artístico. Surgem outros movimentos e a *Land Art*, já citada.

A partir dos anos 1960, pode-se estabelecer um vínculo entre o gênero da paisagem e as novas relações que os artistas passam a desenvolver com a natureza, chegando no presente a experimentações ambientais, territoriais, perceptivas, sonoras, virtuais ou somente visuais.

Entre os anos 1980 e 1990, ocorrem outras mudanças significativas, de cunho renovador, como, por exemplo, a busca por novos materiais e suportes nas obras de arte. É um período marcado por grande experimentação e pelas diferentes maneiras de interação da obra com o público. A passagem por várias áreas distintas e a mistura de linguagens também se destacam neste cenário. O *site-specific* é muito usado nas obras de arte desse período, partindo do princípio de que as obras são realizadas para um determinado espaço. Também surgem outras formas de arte como o *happening*, a *Body Art*, a instalação, a *performance* e o vídeo.

Em meio às várias formas de arte surgindo ou se intensificando nesse momento, artistas contemporâneos voltam-se para as questões da paisagem. Alguns ainda na questão do território, outros em questões sensitivas ou imagéticas, através da fotografia. A partir de então, a paisagem adquire suas formas conforme a preferência e o interesse de cada artista.

André, principalmente no Areal, realizou experiências e reflexões muito próprias apenas de artistas. Tanto a investigação do papel de artista em uma sociedade com um sistema de arte mais consolidado, como as ações na paisagem foram reflexões e práticas importantes. O caminhar e as ações na paisagem foram vivências significativas tanto para seus trabalhos do momento, quanto os futuros. Elaine Tedesco não considera que suas caminhadas pelas praias sejam deambulações, ou mesmo, errâncias. Já André possui um pensamento sobre sua obra que se relaciona com o local, embora não possamos considerar errância no sentido que os artistas modernos a utilizavam. Digo isso porque no que concerne aos objetivos dessas ações, as deambulações e caminhadas que alguns artistas praticavam já se delimitava em uma ação artística, sendo elas mesmas os trabalhos de arte. Diferentemente das proposições do Projeto Areal que não tinham o objetivo de necessariamente desenvolver um trabalho artístico, porque a ênfase no resultado era justamente um dos aspectos criticados pelo grupo de artistas envolvidos no projeto. Podemos ver em algumas obras, como no trabalho abaixo, uma dessas ações.





Figura 8. André Severo. *Sem Título (floresta)*. Videoinstalação. 02 telas-loops. 28 min. PB. MP4. 2003-2008-2015³

³ Frames do vídeo retirados do site: <https://www.andresevero.com/home>.

Esse trabalho, intitulado *Sem título (floresta)*, faz parte de um vídeo do qual são apresentados, aqui, apenas alguns frames. Percebe-se um ângulo que não permite ver bem o primeiro plano, pois esse está demasiado escuro. Mas ele vai se abrindo com a vegetação mais baixa (parecem samambaias), para o interior da floresta, onde o contorno dos troncos das árvores se faz bem presente por entre a névoa que a encobre.

E, da mesma forma, o ângulo de visão delinea bem os troncos escuros, que se abrem para uma parte da floresta composta por um lago com árvores em volta. Nessa parte da imagem, a impressão que se tem é de um espectador que se esconde por entre os troncos, atrás deles, para poder espiar a paisagem que vai se descortinando ao fundo. E, em contrapartida, o observador que está em meio a névoa e os troncos, possivelmente o artista, tem menos interferência para observar o lugar, do que “nós”, observadores escondidos.

A ação do homem na paisagem está em evidência, como a realização do cavar. Da mesma forma, a mulher que aparece em um dos lugares executando movimentos como ficar em pé e se sentar. Nas duas cenas se pode pensar que o ângulo explorado para compor essa paisagem apresenta o cenário de um lugar de “dentro” destacando a vegetação e de certa forma as pessoas, e não um campo aberto onde a cena é apresentada, como é feito, muitas vezes. Na imagem do lago, uma pequena porção do céu se apresenta, não sendo um ponto que chama a atenção; apenas olhamos mais para ele porque procuramos saber de onde vem o brilho/reflexo branco no lago. Ação realizada pelo próprio artista, semelhante à *Land Art*, em locais muitas vezes não tão próximos das cidades. A ênfase estava no processo artístico que em muitos casos se tornariam trabalhos, em outros apenas registros.

Em alguns trabalhos de André Severo, a natureza entra em cena criando uma composição com o local em que a ação acontece, como no caso de algumas obras da exposição *Metáfora/El Mensajero*. Nas experiências do Projeto Areal, André Severo já vinha experienciando a paisagem através de caminhadas, ações, vídeos, performances. Nos trabalhos do artista, é possível identificar mais enfaticamente a presença da paisagem e natureza. Natureza no sentido mais tradicional do termo, associado a vegetações, árvores, em suma, elementos naturais. Para o filósofo tcheco brasileiro Villém Flusser (1920 - 1991), em seu livro *Natural: mente*, o termo natureza deveria ser substituído por outros termos “mais modestos e mais significativos” (p.10,

2011). E isso porque a natureza que vemos é um produto da cultura, não sendo natureza e cultura vistos separadamente ou mesmo de forma antagônica.

Neste outro trabalho, intitulado *Sem título (aclimação I e II)*, o caráter fragmentário da paisagem se faz presente nessa passagem, o recorte de uma vista que possui valor e que contém tanto o lugar real quanto seu simulacro. É interessante notar também que quando se fala em paisagem, essa geralmente está associada com a paisagem natural e não com a urbana. O fragmento é algo utilizado na imagem fotográfica por André, como se pode ver nas duas imagens abaixo:



André Severo. *Sem Título (aclimação I e II)* fotografia, 06 x 06 cm cada imagem-1930-2015.

Essa imagem (primeira), em formato pequeno, tem árvores vistas de dentro de uma “floresta” (eucaliptos, ao que tudo indica) com porções de vegetação mais baixa. Ao fundo, se vê um lago com folhagens e ao que parece um gramado com partes de céu vistos com pouca nitidez, que é acentuado pelos tons mais brancos da imagem

ao fundo. Há um contraste entre esse fundo claro e as plantas em primeiro plano, mais escuras. O que se vê é um fragmento, em um formato quadrado, que se enquadra e corta a parte superior e inferior dos vegetais. Esse corte é muito utilizado na imagem fotográfica, quando se tem a intenção de evidenciar o fragmento. Pelo fato de a fotografia ser preta e branca, pode-se associar, muitas vezes, a algo rememorado, a lembrança de algo que não existe mais, como as fotografias antigas. Se tivéssemos mais pistas sobre o lugar em que essa imagem foi fotografada, esse recurso associado a memórias ficaria ainda mais nítido. Então temos um recorte de um lugar que não sabemos onde se localiza, com uma vista que não evidencia a linha do horizonte, na qual os planos são apenas sugeridos. Por não ser uma fotografia tipicamente tirada no “modo paisagem”, acreditamos que a evidência está nas próprias árvores, do ponto de vista de um observador que estaria olhando esse lugar “de dentro” da paisagem.



Figura 9. André Severo. *Sem Título (aclimação I e II)* fotografia, 06 x 06 cm cada imagem-1930-2015.

A segunda imagem parece ser o contrário da primeira, pois mostra uma vista do gramado, que é cortado pela fileira de árvores, delimitando vários planos da imagem. A luz que está presente na imagem fotográfica é homogênea, não privilegiando nenhuma das suas partes em especial. O contraste entre os tons aparece melhor na parte superior direita da imagem, onde se percebe alguma vegetação com um tom mais escuro em contraposição ao branco acinzentado. Não se consegue saber ao certo que paisagem essa fotografia representa, ou mesmo o foco que quer ser evidenciado, pois se trata de um fragmento do qual temos que nos aproximar para ver os detalhes, algo pouco comum em fotografias de paisagem/natureza. Nessas fotografias, podemos ver as porções de árvores e vegetação, a natureza captada pelas lentes da máquina. Um cenário que apresenta o lugar de um ponto de vista próximo, e não o distanciamento das camadas, como é comum observar. Um local sem pessoas, de forma que o foco da imagem se constitui nas próprias árvores. Se formos observar bem as duas imagens que compõem essa obra, é quase como se tivéssemos a primeira evidenciando as árvores e a segunda destacando as mesmas árvores, mas com um distanciamento maior, de modo que deixe ver a vegetação rala do primeiro plano. Ainda que tenhamos essa vegetação na parte frontal da imagem, a fotografia também não constitui um exemplo tradicional de paisagem.

1.3 - A obra e o lugar

Nomeei esse subcapítulo como a obra e o lugar pois são conceitos que estão interligados nos trabalhos dos artistas André Severo e Elaine Tedesco. Considerando o encontro com o lugar como algo que resulta na obra, como escrito anteriormente, faz-se necessário elaborar considerações acerca do lugar, contextualizando-o em relação ao espaço.

As noções de espaço e lugar se desenvolvem juntamente com a de paisagem/natureza nessa pesquisa. Em seu livro *A Invenção do Cotidiano*, além de vários temas apresentados no livro, utilizo-me das formulações esboçadas por Michel de Certeau (2007) sobre o lugar em contraposição ao espaço. Certeau (1925 - 1986), historiador erudito francês e intelectual jesuíta, destaca que “o lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] o espaço é um lugar praticado” (p.201-202). A natureza que consta nos trabalhos dos

artistas são lugares que servem de ponto de partida para realizá-los. Os trabalhos dos artistas Elaine e André surgem do encontro com esses lugares, como já comentado anteriormente. O lugar como conceito a ser explorado é muito recente na área da geografia. O termo começa a ganhar força mediante dois processos: início de abordagens teóricas que buscavam enfatizar os valores humanistas, mais próprios da filosofia do espírito, com destaque à heterogeneidade, calcada em suas diferenças (geografia humanista e a geografia cultural); e o movimento que opôs global-local/mundo/lugar abrangendo discussões mundiais. Discussões presentes no livro *Qual o espaço do lugar?* (2014) abrangendo uma coletânea de textos que versam especificamente sobre lugar e espaço, envolvendo o sujeito e pressupostos da fenomenologia.

Normalmente o lugar está relacionado com a ideia de tempo, conforme comenta Livia de Oliveira no livro acima citado (p.5), na qual a “concepção atual de lugar é de tempo em espaço; ou seja, lugar é tempo lugarizado, pois entre espaço e tempo se dá o lugar, o movimento, a matéria”. A partir das considerações de Oliveira, conseguimos entender que a noção de lugar está intimamente relacionada com a de tempo, desenvolvendo o conceito de forma mais ampla que Michel de Certeau. Outro teórico que desenvolveu e ampliou a noção de lugar foi o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1983) em seu livro *Espaço e Lugar, a Perspectiva da Experiência*, considerando que a partir da “familiaridade com dada porção do espaço, pela experiência, faz torná-la lugar” (p.11). O lugar é algo ligado a afetividade e a topofilia, ele não é, ele torna-se.

A crítica de arte, filósofa, escritora e docente Anne Cauquelin (1925), em seu livro, *A Invenção da Paisagem*, trabalha com uma abordagem distinta sobre o tema, visto que por meio de imagens ligadas à sua mãe reconstrói uma ideia do assunto, de modo bastante poético. Na parte final do livro, Cauquelin tece considerações acerca da natureza e paisagem, de modo amplo, muitas vezes não se referindo propriamente a área da arte. Embora a natureza e sua diversidade estejam sendo destruídas pela ação humana, segundo Cauquelin, não seria esse o fato que marca o fim da paisagem, e sim um sistema tradicional de organização formal que desaba em razão da descoberta de espaços infinitos.

A praia é o ambiente no qual André Severo e Elaine Tedesco vivenciaram algumas práticas, seja através de projetos como o Areal, seja através de visitas aos locais ou por meio de uma ligação com a infância. O nosso litoral se destaca pela

horizontalidade como bem pontua Elaine Tedesco em seus trabalhos com a fotografia e as ações na paisagem, como a escada na beira da lagoa.

Uma das características dos trabalhos de ambos se refere a particularidade de cada processo poético. No caso de André, o artista não separa a correspondência entre seus trabalhos da fase do Projeto Areal com os feitos posteriormente. Toda a sua produção se liga com essa fase anterior de experimentação. Ainda assim, o processo que os engendra é único. A exposição *Metáfora/El Mensajero* reúne trabalhos do Areal que muitas vezes não tinham sido mostrados, e até esquecidos, pois não haviam sido feitos com o objetivo de realizar uma exposição.

Os dois artistas registram imagens por meio de vídeos e fotografias sem pensar no produto final, e depois de um tempo buscam essas imagens para construir as obras. O arquivo de imagens pode ficar guardado por muito tempo até que possa estar em um projeto ou exposição. Há imagens que talvez nunca sejam utilizadas.





Figura 10. André Severo, *Série fotográfica III (day one)*, impressão digital por sublimação (duas imagens), 100cm X 150cm (cada imagem), 2003 - 2015.

Na *Série fotográfica III (day one)*, André desenvolve ações na paisagem novamente, lembrando um trabalho anterior que apresenta igualmente o corpo deitado no local, “interagindo” com o lugar. Um corpo que parece ser feminino, localizado na bifurcação de duas estradas, que se destaca ainda mais pelo alto contraste apostado pela estrada em relação ao corpo e a vegetação mais escura. É interessante observar que o foco da cena se delimita na figura, exibindo uma cena cortada, com poucos trechos de céu. Se formos pensar nessas características descritas, não seria uma fotografia de paisagem tradicional, até pela presença do ser humano. Novamente não temos muita informação sobre o local em que a fotografia foi tirada, tornando-se difícil identificar a vegetação do entorno pelo alto contraste que envolve a fotografia. Podemos ver que o foco continua sendo o corpo, apesar do ângulo em que este se encontra em ambas as fotografias. Há um jogo de luz e sombra na imagem, porém não tão forte como na segunda imagem, mas que é suficiente para reconhecermos o lugar ou mesmo a vegetação em volta. O corpo estendido está vestido, em vestes comuns, cuja cor preta da blusa intensifica o contraste dado ao restante da imagem.

A prática das caminhadas entre os artistas gerou vivências fundamentais para a reflexão artística, propiciando discussões singulares para a arte como um todo. As errâncias e deambulações são alguns desses processos artísticos.

Para alguns artistas, o espaço natural se constrói através de práticas de errância, principalmente a partir do século XX. As experiências de alguns artistas transformaram o espaço e, conseqüentemente, a própria paisagem. A partir desse momento, ela esteve cada vez mais ligada ao espaço, pois as ações realizadas no local redefiniram as discussões sobre ela, já que ela poderia ser vivenciada através de ações, percursos, derivas e não apenas representada como antes, como bem coloca o professor e arquiteto Francesco Careri (1966), no livro *Walkscapes, o caminhar como prática estética*:

O primeiro *ready-made* urbano do dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana. [...] Com as visitas do dadá e com as subsequentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte. (CARERI, 2013, p.70-71).

Ainda que as experiências do Dadaísmo (1916) contenham um cunho marcadamente político e as errâncias do Projeto Areal destaquem a experiência como método, dessa forma, distintas, o processo poético da caminhada na paisagem se delimita como um antecedente importante. O Dadá constrói uma ação estética que explora o território, o espaço e a paisagem urbana na arte. Francesco Careri comenta que

[...] o *ready-made* urbano realizado em *Saint-Julien-le-Pauvre* é a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto. O dadá deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade. [...] A operação dadá ofereceu aos artistas uma nova possibilidade de agir sobre a cidade. Antes da visita do dadá, qualquer artista que quisesse submeter um lugar à atenção do público deveria deslocar o lugar real para um lugar designado por meio da representação e, inevitavelmente, através da própria interpretação e da própria linguagem. (CARERI, idem, p.75).

O principal a ser tratado aqui é a transformação do espaço da paisagem urbana em arte, um espaço até então pouco explorado. Apesar dos trabalhos de André não acontecerem no ambiente urbano, as caminhadas foram relevantes para suas experiências no projeto areal, reverberando em outras obras posteriores. Já para

Elaine, a caminhada não foi algo utilizado em seus trabalhos, nem se conformando em uma prática corrente.

Para André, a errância se constitui como um fenômeno moderno, que permitiu a observação de lugares para essa prática, que são as praias. Embora possamos destacar os filósofos peripatéticos, a mitologia grega e até os personagens de Simões Lopes Neto que possuem experiências errantes. Por meio da observação da imensidão e dos trabalhos sobre esse tema, a necessidade de guardar, eternizar, estender o momento, fez-se cada vez mais latente, culminando na utilização do vídeo. A animação de partes da imagem entra como um recurso utilizado para se aproximar do que foi visto, e o audiovisual é o meio empregado para isso.

O artista André Severo, em seu livro *Consciência errante*, tece considerações sobre errância e o nomadismo, tendo em vista a necessidade do ser humano de vagar na imensidão do mundo, de agir, de fugir. Como destaca Severo:

Errar é divagar; divagar é também andar sem rumo, vagar, percorrer, afastar-se, sair de onde se está, fazer digressão. Em seu sentido etimológico, a própria palavra existência parece significar algo como se elevar para fora, sair de si, fugir, errar. Como obstinação da personalidade do homem, a errância (entendida, aqui, também como uma forma de inquirir os princípios que abarcam particularidades do agir humano) se afigura como uma característica pulsional e obsessiva do conjunto de qualidades que definem a individualidade e a disposição de espírito que apresentamos para agir – com maior ou menor vigor – diante das circunstâncias de nossa realidade imediata. (SEVERO, 2004, p.10).

Segundo o artista e autor do livro *Consciência errante*, o ser humano disporia dessa “consciência errante”, quase como uma predisposição a errar, deambular, caminhar sem rumo, sair da zona de conforto. Possui um desejo que o impele a agir, a estar em movimento. Um ato de confronto com nós mesmos, nossa consciência das coisas, nosso estar no mundo. O agir nos faz confrontarmos com nossas próprias aspirações, reflexões, pensamentos e desejos. Há um embate entre o que somos e o que queremos fazer como sujeitos atuantes em nossas vidas.

O artista destaca que a importância da errância e do nomadismo seriam atributos essencialmente humanos, que fariam parte da trajetória do ser humano. O sociólogo francês Michel Maffesoli (1944), em seu livro *Sobre o Nomadismo, vagabundagens pós-modernas* (2001) acrescenta que esta constante seria algo inerente ao indivíduo. A identificação com o deserto como um lugar onde poderíamos viver essa errância é recorrente. Compreende ao mesmo tempo o longínquo e o próximo, a unidade e dispersão, unindo natureza e ser humano em uma totalidade. Um lugar que apresenta

hostilidades diversas, forçosamente um local não almejado pelo ser humano, justamente por suas características.

nomadismo “a errância pode ser considerada uma constante antropológica que, sempre e mais uma vez, não para de penetrar em cada indivíduo e no corpo social em seu conjunto”. Calha, pois, que essa constante antropológica, essa obstinação da personalidade do homem, que é a errância (o movimento de caminhada) tem se revelado um elemento fundamental, mesmo quando não intencional, da estruturação do pensamento humano, do entrecruzamento de fatores particulares e universais da humanidade. E é nesse sentido que, creio, podemos indicar, sem medo de errar, que a errância, a caminhada, a peregrinação, a divagação, são como o translato da potência, da vitalidade e do vigor dos atributos universais que caracterizam a natureza própria de um indivíduo concreto; e que o anelo por uma compreensão maior dessa natureza, amotinado pela “pulsão de fuga” – qualidade distintiva do ente que somos –, parece ser o que nos arrasta a uma mudança no modo de avaliação dos princípios que comandam o arranjo habitual do nosso pensamento e de nossas motivações. (SEVERO, 2004, p.17).

Dessa forma, a errância seria um atributo essencial do ser humano, uma qualidade do indivíduo, caracterizando um elemento de sua essência. Severo acrescenta que a palavra errância, para a maioria dos indivíduos evoca pessoas vagando através da imensidão, considerando que esse lugar atraiu aqueles que buscavam viver fora das regras, longe da convivência social ou procuravam por respostas pessoais e existenciais. O deserto seria o local “ideal”, que pressupõe teoricamente a realização de desejos não conseguidos em nossa vida cotidiana. Quase como uma fuga da realidade. Os elementos que encontramos nessa paisagem, como a areia e o vento, complementariam simbolicamente essa ideia de escape. Um lugar que conteria a representação do inconsciente, do desconhecido e do vazio das coisas. E ao mesmo tempo, possibilitaria refletir sobre a vida que levamos, nossas preocupações e aflições.

O nomadismo se constituiria como uma expansão das vivências e experiências, reflexões e interpretações de aspectos de nossa vida. É algo que nos permite ter um melhor entendimento do mundo, de nossa cultura, sociedade e também de nós mesmos. Seria um modo de vida, mais aberta a aprendizados que não estão sendo exercitados nesse momento:

[...] o que o nomadismo (como condição ou modo de vida capaz de evocar aventura e tolerar o conjunto de transformações sugeridas por elementos exógenos às nossas alçadas imediatas) parece outrossim nos mostrar é que algumas experiências como a transitoriedade, a entropia, o câmbio, a troca e a busca de equilíbrio entre situações polarizadas, têm sido tão excluídas da nossa vida – ainda que por uma inconsciente defensiva cotidiana a fatores que ameacem as leis gerais que estabilizam e amoldam o convívio

comunitário – que talvez seja já hora de nos aproximarmos novamente dessas experiências. (SEVERO, 2004, p.17).

Experiências que nos convidam a ação e a reflexão de nossas práticas, proporcionando aprendizados que não teríamos se continuássemos em nossa zona de conforto. Essa “consciência errante” que envolve nossa predisposição a cada vez mais buscar a estabilidade. O ser humano viveu conjuntamente com o caos e a ordem, buscando seus ideais e princípios elaborando estratégias para lidar com essas adversidades.

A tendência a não aceitar situações de corriqueiras pessoais teria relação com a nossa “porção nômade” (p.63, 2004). A busca por respostas a nossas perguntas internas, por dar sentido as coisas e a não domesticação do ser humano perante certas situações de nossa vida, demonstram a capacidade e habilidade que o indivíduo possui de experimentar o nomadismo. O que precisamos é nos aproximarmos desse tipo de experiências novamente.

Exercitar esse tipo de situações nos permitiria aprender a lidar com situações adversas e fragmentadas que estão em nossa herança cultural. Podemos traçar um paralelo entre o silêncio do deserto, a busca por respostas, o impulso do ser humano a agir, e o clima de desesperança nesse momento de pandemia. Um período que nos convida a adaptar nossa vida a novas situações, vencendo os desafios:

[...] ocorre que desde o alvorecer de nossa história, além de termos feito esforço no sentido de adaptarmo-nos à vida em condições extremas e de vencer seus perigos, sempre buscamos ir além de nossas capacidades e limites; sempre mantivemos o desejo de nos superar, de enfrentar as atribulações das concepções, das percepções, das volições e das veleidades que colocamos em manifesto na existência comezinha que compartilhamos – e é digno de nota que esse impulso, essa capacidade que o homem tem de se adaptar às condições de vida impostas pelo meio e de procurar incansavelmente superar os desafios a que se propõe encontra-se tanto no caçador primitivo quanto no filósofo, no cientista ou no artista de hoje. (SEVERO, 2004, p.20).

Acredito que nunca se fez tão necessária a “condição de adaptação do ser humano, de mudança e renovação” (p.103, 2004) como bem pontua Severo. Uma habilidade necessária para todos nesse momento, e que pressupõe o agir, mesmo que seja em seus lares.

Estamos frequentemente negando a transitoriedade de situações de nossa vida, ainda que saibamos o quão fugidias possam ser todas as nossas vivências. Há muito tempo desejamos o equilíbrio entre as forças de nosso interior frente as circunstâncias

que ocorrem no nosso dia a dia. Almejamos a permanência, pois em grande parte do tempo estamos à procura da estabilidade seja emocional, financeira, mental, etc. É fácil nos acostumarmos com a rotina corriqueira de nossas vidas:

É verdade que nos sentimos física e moralmente inclinados à acomodação da vida em comum e que por uma necessidade de estabilidade nos agrupamos em sociedade; porém, por possuímos um espírito intranquilo, por nossa propensão à migração, pela inerente mutabilidade que nos circunda, muitas vezes tendemos a enfrentar esta acomodação, encarando nossa humanidade como a uma estrada indefinida, onde assumimos responsabilidade por nosso andar, abrindo novos caminhos no ato mesmo de caminhar. E é talvez por sermos essencialmente caminhantes – por nos vermos eternamente instigados a percorrer novas e diferentes estradas e encontrar um novo e distinto terreno para a concentração de nosso espírito e para a compreensão das representações, ideias e sentimentos que nos distinguem particularmente – que constantemente nos encontramos em desacordo com a vida corporativa em que nos assentamos. (SEVERO, 2004, p.18).

O caminhar seria um atributo essencialmente humano, a ideia de nos lançarmos por caminhos diferentes em busca de respostas ou de uma condição mais favorável a nossas crenças, ideias e sentimentos. Errância como um aspecto coletivo e social, como bem comenta Severo:

A errância é a coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance, e cujos efeitos não terminamos de avaliar. (SEVERO, 2004, p.16).

Além de um aspecto social, a errância também está associada a insatisfação de algumas pessoas com a ordem vigente. Ela se desenvolve também na ânsia do ser humano pela mudança e transformação de seu ambiente ou entorno.

Embora Elaine e André não tenham deambulado por regiões desabitadas da cidade como zonas industriais, eles foram ao encontro de lugares próximos a cidades, muitas vezes, para ter a possibilidade de encontro, tanto com o lugar, quanto com as pessoas. Nesse caso, o lugar não importaria tanto quanto na *Land Art*, pois o mais importante para os artistas é a experiência da troca, que provém do encontro.

1.4 - O espaço e a instalação

A experiência é uma troca com o mundo, estamos imersos nele, fazemos parte dele, onde corpo e espírito, percepções não têm separação, como acreditava francês Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961). A experiência é uma relação entre o eu e o mundo. Ela contém alguns pressupostos para se tornar uma experiência, entretanto, nem tudo é experiência, podem ser apenas acontecimentos e situações vividas. Então, podemos pensar no que seria a experiência e o que seria a experiência estética.

Christophe Bident, no livro *Experiência e Arte Contemporânea* (2012), destaca a experiência no teatro como algo que pode nos transtornar, nos atravessar, nos transformar radicalmente, pois ela opera uma conexão do eu com o mundo, como afirma Merleau-Ponty. Não há troca entre ambos os lados que não possa gerar uma transformação e isso pode ser material para as obras de arte.

O ambiente expositivo carrega relações que podem ser apreendidas pelo observador, intencionalmente como no caso de André, pois há uma preocupação latente em suas exposições. Apesar do artista pretender a imersão nos trabalhos em suas exposições, ou o tempo de observação longo, em seus vídeos por exemplo, é algo que faz parte apenas da intenção do artista. E em decorrência da proposta de fruição da obra como no caso de Elaine, pois há a intenção de que o observador participe da obra. Mesmo que isso pareça um tanto complexo quando nos deparamos com suas *Cabines, Camas, Escada e Observatórios*, tendo em vista que, esse trabalho seja pouco convidativo, gerando dúvida quanto à participação efetiva ou não por esse espectador. Desse modo, nos trabalhos dos dois artistas se pretende o convite a participação nos trabalhos, no entanto, André e Elaine consideram a decisão do observador quanto a suprir as suas expectativas ou não. Para a pesquisadora de arte, Ana Albani, o ambiente expositivo contém uma instalação que envolve o tempo e o espaço:

Esse tipo de situação, na qual nosso corpo e nossos sentidos são convocados a atuar integralmente durante um dado recorte de tempo em uma situação determinada, faz parte da experiência estética e do trabalho artístico ensejado pelas instalações. Em outras palavras, muitas instalações promovem pequenas simulações em que experienciamos a *dimensão espacial e temporal*, em uma situação dada, isto é, a obra. (CARVALHO, p. 51, 2005).

A relação de imersão proposta pela instalação figura uma situação semelhante a experiência que apreendemos na arte. Contexto que envolve tempo e espaço, que, para André ainda se combina com a memória e as lembranças.

O conceito de lugar vem se unir ao de instalação, não só nos objetos da série *Cabines*, mas também em suas intervenções nos espaços urbanos ou em obras que contenham imagens em movimento. Os termos espaço, local e lugar se conectam, como Ana Albani de Carvalho destaca:

O termo espaço é tomado, em um primeiro momento, como uma das dimensões essenciais da existência humana, vinculado à extensão e ao mundo físico, tanto no que se refere ao espaço geográfico, quanto a um pensamento sobre arquitetura. Ainda neste sentido, é possível pensar em como se dá a percepção do espaço, seja em termos sensoriais, psicológicos ou culturais, ou seja, pensar sobre a forma como cada sociedade ou cultura ocupa, utiliza, concebe, representa o espaço. Como local, entendemos um ponto definido do espaço constituído por relações de ordem socioculturais, articulado à ideia de região e, por sua vez, problematizado pelo confronto com as ideias de globalização, mundialização e multiculturalismo. Destas concepções de ordem mais geral, chegamos à noção de lugar, como um espaço humanizado através de coordenadas vivenciais, uma parte do espaço marcada por determinada história. (CARVALHO *apud* GOMES, 2007, p.173).

Percebe-se que os três termos são interligados. Na série *Cabines* (1999), por exemplo, a ideia de lugar é problematizada, além do que, camas, cabines, escadas sugerem uma participação do observador. Mas nos damos conta que, como escreve Ana Albani, na verdade “o sentido desta participação parece interdito: as escadas não levam a lugar nenhum, as cabinas possuem portas muito baixas” (p.173).



Figura 11. Elaine Tedesco. *Cabine para isolamento*, madeira e tecido, 275 cm x 216 cm x 100 cm, Foto no Mercado Público Central de Porto Alegre, 1999.

Em *Cabine para isolamento*, vemos à primeira vista uma escada inserida em uma espécie de cabine; o primeiro pensamento poderia ser: essa escada não leva a lugar algum. Apesar desse objeto não estar na paisagem, o vemos inserido em um contexto que não seria o seu, onde podemos imaginar, primeiro o que seria esse objeto e a seguir, o que fazer com ele. De qualquer modo, ele não parece pertencer a esse local. Provavelmente, em seguida, poderíamos pensar o porquê da ideia de colocar uma escada tão longa dentro de uma cabine e se poderíamos de fato entrar nesse local para visualizá-lo.

Algumas pistas sobre esse objeto poderiam ser dadas pelo seu título, *Cabine para isolamento*, embora pudéssemos pensar que, mesmo se conseguíssemos entrar nessa cabine, talvez a porta não pudesse ser fechada e provavelmente o isolamento não seria completo. Mas também, vemos esse objeto que não possui janelas, como um local de

passagem, no qual não poderíamos permanecer por muito tempo. E, caso o espectador escolhesse entrar no mesmo, poderíamos pensar que tipo de experiência ele teria. E ao vivenciar o local, o que será que ele proporciona ou deveria proporcionar? Sabendo que é uma obra de arte, estaríamos tendo a experiência desejada? E será que a experiência seria outra se esse objeto estivesse colocado em outro local?

Ana Albani acrescenta: “os objetos de Elaine assumem o estatuto de signos, conduzindo o espectador a dedicar uma atenção diferenciada a coisas e situações consideradas banais na existência cotidiana, as quais emergem em renovada complexidade” (p.173). Aparatos que escondem uma significação complexa de situações comuns do dia a dia.

Para as instalações é necessário o envolvimento total do observador, uma observação que utiliza também o corpo. Esse espaço físico ocupado pelo trabalho é ressignificado por meio da obra, ativando-o. Partindo apenas desse pressuposto, a percepção do observador já se faz diferente do que em outros trabalhos, como pinturas, por exemplo. Porém, nas instalações de André Severo, que mesclam vídeos e fotografias, a ideia de imersão proposta pelo artista tem um caráter de ativação do espaço mesmo que os trabalhos não sejam tridimensionais. A escala dos trabalhos possibilita o mergulho no lugar exposto. Além da observação demorada que se faz necessária por parte do espectador, atento aos detalhes. São espaços expositivos que possibilitam a imersão pelo espectador, pois carregariam parte das experiências com esses lugares vivenciados pelos artistas.

2. A EXPERIÊNCIA

2.1 - A experiência do encontro

Através da análise das obras será constituído um caminho que necessariamente perpassa a trajetória de cada artista individualmente. Dessa forma, o ponto em comum entre eles se encontra primeiramente no Projeto Areal. Idealizado pela artista visual Maria Helena Bernardes (1966) e André Severo, esse projeto buscou criar alternativas a uma vida de “artistas de exposição”, ou seja, de que maneira eles, enquanto artistas, poderiam relativizar a hegemonia do formato expositivo:

Em 28 de fevereiro de 2000, André Severo e eu demos início a uma nova etapa em nossas trajetórias de artistas a que chamamos Areal. [...] André Severo e eu tomamos a decisão de criar o Areal – momento de crise em

relação à perspectiva de viver nossas vidas na condição de “artistas de exposição” e que nos levou a empreender uma mudança abrupta de direção; momento marcado por sentimentos conflitivos, entre a urgência de inaugurar uma nova forma de vida na condição de artistas e o temor de mergulhar em um processo que talvez nos levasse ao isolamento e à incomunicabilidade. (BERNARDES, 2011, p.19).

O Projeto Areal iniciou com os dois artistas apenas, mas foi expandido mais tarde. Uma das artistas participantes foi Elaine Tedesco, que realizou trabalhos relativos à publicação *Sobreposições Imprecisas*, entre os anos de 2002 e 2007. O projeto Areal foi uma saída para os artistas desenvolverem e discutirem a questão que permeava suas práticas no momento, a da “não sobrevivência” do artista fora do sistema da arte contemporânea, porque diferentemente dos anos 1960 e 1970, na qual os artistas se expressavam no mundo *underground*, nesse momento essa opção não existia.

O projeto iniciou com algumas discussões públicas sobre o assunto nos primeiros anos. Dessa forma, os artistas conseguiram desenvolver uma nova forma de produzir arte pensada por eles, compartilhando essas ideias nos debates, não dependendo ao máximo de mediações. Inicialmente, as produções do projeto Areal consistiam nas falas públicas e também em ações, relegando a outro momento a parte escrita das experiências, como comenta Bernardes:

Essa é, também, a primeira vez que incluímos, em uma reflexão escrita, a experiência que inspirou o título desse Documento Areal 10, uma caminhada que André e eu fizemos nas águas do Arroio Dilúvio, em Porto Alegre, no ano de 2002 que, algum tempo depois, recebeu o título de *Encontro no Intervalo: Dilúvio* e que proporcionou uma profunda tomada de consciência sobre a natureza de nossas ações em Areal, projetando nova luz sobre a reflexão em trânsito que acabou definindo nosso modo de pensar, agir e estar no mundo, como artistas. (BERNARDES, 2011, p.19-20).

Outra importante experiência foi a que resultou no *Documento Areal 07*, intitulado *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco*, desenvolvida em uma série de deslocamentos pelos areais do Litoral do Sul do Brasil a convite do projeto pedagógico da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, do qual a artista comenta:

[...] essa experiência exemplifica, a meu ver, o exercício de uma autonomia amadurecida lentamente ao longo de dez anos, condição que nos permite interagir e colaborar com os mais diferentes parceiros, formas de produção e expressão, seja no campo da arte ou em outros territórios da vida. (BERNARDES, 2011, p.20).

Entre 1999 e 2000, André Severo e Maria Helena Bernardes participaram do *Programa Rumos Artes Visuais*, que foi editado pela primeira vez pelo Instituto Itaú Cultural e que tinha o objetivo de mapear os artistas emergentes de todo o país. Essa experiência propiciou a reinvenção de seus trabalhos longe de exposições e outros eventos culturais com esse objetivo.

A partir daquele 28 de fevereiro de 2000, nos intervalos entre as viagens pelo Rumos Visuais, André Severo e eu nos encontrávamos mensalmente na estação rodoviária de Porto Alegre para tomar o primeiro ônibus em direção ao Litoral Sul de nosso estado, região de campos muito planos e praias vazias. A única regra para essas viagens era que o deslocamento não durasse mais de quatro ou cinco horas, de forma que pudéssemos retornar no mesmo dia, assegurando uma jornada inteira em trânsito. (BERNARDES, 2011, p.24).

Nessas jornadas, os artistas caminhavam pelas praias e conversavam sobre o seu futuro como artistas, e também sobre alguns artistas da história da arte que já estavam formando uma biblioteca de referências no Areal. A procura por uma forma diferente de apresentação de seus trabalhos era seguidamente manifesta.

O ponto de partida das reflexões sobre arte, sobre como ser artista, sobre o sistema da arte e o próprio trabalho surgem no Areal e serão culminantes em toda a trajetória de André Severo. Dessa forma, o artista não separa os desdobramentos que seus trabalhos obtiveram nessa fase até as obras posteriores, que criam uma relação de continuidade. Diferente do artista, Elaine situa o momento do Areal como algo separado de seus outros trabalhos e essa é a principal diferença entre os dois. No entanto, antes disso, Elaine mantinha o projeto coletivo *Arteconstrutora*, que por meio de experiências que propunham projetos artísticos, pensavam elementos que se relacionavam ao seu próprio trabalho.

Esse coletivo era importante em nível nacional pois pensava a autoria expandida das obras, sendo também uma referência local para o que ela chamava de “artistas de projetos”. Devido a essas experiências anteriores ao Areal, na estrada do inferno, que na época nem era asfaltada, Elaine foi convidada a realizar ações no primeiro Projeto contemplado por edital, o Prêmio Petrobrás Artes Visuais, em 2002/2003.

Assim como Elaine, André participou de um projeto chamado Dois Vazios, que culminou em um vídeo, depois transformado em instalação, que se chamou “Vigília”, e revelava um momento em que o artista não queria estar mais inserido na paisagem, realizando as ações, “eu não queria mais estar na paisagem fazendo, eu queria ver”. Juntamente com Marcelo Coutinho, artista do Recife, André desenvolveu filmes que

foram realizados parte no Rio Grande do Sul e parte no Sertão de Pernambuco e Paraíba, que refletia sobre esses dois espaços. Havia a proposta do deslocamento do artista para o local, estar com pessoas de lá, para realizar performances.

Os artistas Maria Helena e André convidaram Elaine e Karin Lambrecht para o projeto Areal, pois, elas já executavam trabalhos em salas de exposição e esses projetos que nenhuma instituição financeira. Então, a ideia do Areal era dar visibilidade para esses trabalhos, como os de sangue, da Karin, que quase ninguém conhecia e a expedição a Mostardas de Elaine. Alguns artistas foram convidados para integrar o projeto areal ao longo do tempo, além de Elaine e Karin, desde que mantivessem essa ligação com o fio condutor proposto por Maria Helena e André.

Embora os artistas Elaine e André não fizessem parte, houve um projeto chamado *Fronteiras*, proposto pelo Instituto Itaú Cultural, no ano de 1999, chamando vários artistas para discutir a problemática da fronteira do Brasil, na tentativa de integrar o público que está fora do núcleo da produção artística nacional, possibilitando a criação de um circuito artístico-cultural. Assim como o Areal, o projeto convidou alguns artistas para refletir sobre um tema específico, cujas obras foram feitas in loco ou doadas as cidades, como no caso de Itapiranga, Santa Catarina. Alguns trabalhos trouxeram fortemente a ideia da natureza desenvolvida por Nelson Felix, que consistia na plantação de vinte e duas mudas de figueira em torno de nove chapas de aço. Com o passar do tempo, as arvores sustentarão as estruturas.

A referência a Robert Smithson acompanhava a jornada dos artistas e aproximava-os da paisagem infinita do Litoral Sul, pois eles compartilhavam o mesmo sentimento de “confinamento” do autor. Dessa forma, essas caminhadas os ajudaram a refletir sobre vários aspectos importantes de seus trabalhos e de sua vida como artistas, antecipando até um novo método de trabalho que seria desenvolvido no projeto Areal futuramente, como bem registra Maria Helena Bernardes:

O espírito dessas errâncias era, ao mesmo tempo, angustiado e liberto: a noção de artista que conhecíamos se desmontava docilmente na paisagem sem espelhos das praias do Sul, em viagens que não eram nem trabalho, nem passeio, nem investigação. O que ignorávamos, àquela altura, é que esses deslocamentos não se resumiriam a um exercício de transição, mas já eram um ponto de chegada; que não nos conduziriam a um novo método de trabalho, mas já conformavam, como diz André Severo, um *estado de trabalho*. Olhar para o mundo e interagir com ele nesse estado, passou a ser, desde lá, nosso trabalho em Areal. (BERNARDES, 2011, p. 25).

Juntamente com essas práticas, os debates incitados por esses artistas e por outros convidados por eles complementavam as ideias sobre o sistema das artes, a maneira de expor e sobre a vida de artista no sistema contemporâneo. A busca pelas respostas ao ser artista e o sistema das artes motivava-os a experimentar as vivências pela paisagem, sem uma ideia preconcebida do que essas experiências se tornariam depois. O encontro com a paisagem e com o outro era fundamental para a experiência, pois possibilitava a troca de vivências. Essa troca poderia acontecer com apenas uma pessoa, como no caso da cidade de Tavares, conforme relata Maria Helena Bernardes:

Creio que ter vivido essa experiência em diálogo com o Sr. Batista, com os companheiros de viagem que participaram do filme e com a equipe do Projeto Pedagógico, nos permitiu entender que o fundamental é que, como artistas, saibamos compartilhar, da melhor forma possível, o que nos for permitido oferecer. Mesmo que esse compartilhamento seja raro e mínimo, será máximo em intensidade, se tiver o desejo do outro como porta de entrada, como ocorreu em Tavares. (BERNARDES, 2011, p. 57-58).

O projeto areal buscava o compartilhamento de experiências, evidenciando a arte como algo ligado a vida, que nascia dela. Ele nasceu por meio de experiências, que não se pretendiam artísticas, pois contestavam o sistema da arte, principalmente as exposições. Eram simplesmente feitas.

Em entrevista realizada no ano de 2020 à artista visual Maria Helena Bernardes, uma das idealizadoras do Projeto Areal, destacou que o projeto era um espaço utilizado para desenvolver a arte fora do evento cultural, independente disso, sendo um espaço de invenção que permitia a ela e André desenvolver atividades em qualquer lugar, com qualquer duração. Mas que o intuito das viagens não era a criação de um filme ou livro, e sim as ações desenvolvidas, as atividades e todo o tempo envolvido já eram a experiência. Um segundo momento poderia ser o envolvimento com um livro, trazendo materiais dessas ações, mas uma coisa não era ligada a outra. Em suma, era um exercício para pensar como era possível fazer arte nas condições que a época apresentava. Para isso, foram convidados outros artistas, que ajudaram a pensar essa questão. Artistas que foram convidados em função do Prêmio da Petrobrás Artes Visuais em 2001, pois o recurso ganho permitia o financiamento de projetos de outros artistas, como Karin Lambrecht (Documento Areal 01), de Hélio Fervenza (Documento Areal 03), cujo texto *O mais é deserto* discutia a dimensão do evento cultural, do espetáculo referente a Bienal do Mercosul e também a Elaine

Tedesco (Documento Areal 04). Outros foram convidados pela afinidade com André e Maria Helena, como Marcelo Coutinho (Documento Areal 06), parceira do primeiro artista, e Ana Flávia Baldisserotto (Documento Areal 11 em conjunto com Maria Helena Bernardes), parceira da segunda artista, respectivamente. E Gisela Waetge (Documento Areal 14), que foi convidada a fim de prestar homenagem à beleza do seu trabalho, um livro que virou um processo de vida.

2.2 - Fenomenologia

O campo da fenomenologia abrange os estudos das essências, essência da percepção e da consciência. Procura refletir o homem e seu entorno, descrevendo experiências tais como são, diretamente como ocorrem para nós. Para isso mergulha no estudo da percepção, sentidos e os instrumentos que envolvem o pensamento humano. Desenvolvendo reflexões na área da filosofia, busca compreender esses aspectos pautados na existência e vivências dentro desse mundo. Elabora considerações que abarcam o mundo por meios de “fatos”. Essa “facticidade” utilizada para compreender as relações entre o homem e o mundo.

Alguns pensadores como Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859 - 1938), Martin Heidegger (1889 - 1976), Hegel, o filósofo, teólogo poeta e crítico social dinamarquês Sören Kierkegaard (1813 - 1855), o filósofo, sociólogo, historiador, economista, jornalista e revolucionário socialista Karl Marx (1818 - 1883), o filósofo Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) e Sigmund Freud (1856-1939), elaboraram suas teorias se ancorando, muitas vezes, nos preceitos da fenomenologia. Dentre eles, o que mais se destaca é precisamente Husserl, além de Merleau-Ponty. São pensamentos de ordem complexa, que tentam compreender a experiência humana, em seus vários níveis. Por esta razão, fez-se necessário a criação desse campo, pois vê a experiência do mundo com olhos não científicos, ou seja, atenta para aspectos ainda não abarcados pela ciência. Elementos que entendem a origem da experiência como algo além de minha bagagem social, cultural, etc. desenvolvido nesse trecho por Merleau-Ponty:

Eu não sou um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo “uma consciência”, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história – eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles

e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar. (MERLEAU-PONTY, p.3-4, 2011).

Ao entender o mundo de forma distinta, compreende o ser humano também de maneira diversa, que imerso nesse mundo, engloba características de ordem racional e subjetiva, entrecruzando as minhas experiências com as do outro.

A experiência é um troca com o mundo, estamos imersos nele, fazemos parte dele, onde corpo e espírito, percepções não tem separação, como acreditava Maurice Merleau-Ponty. A experiência é uma relação entre o eu e o mundo. A experiência contém alguns pressupostos para se tornar uma experiência, portanto, nem tudo é experiência, podem ser apenas acontecimentos e situações vividas. Então, podemos pensar no que seria a experiência e o que seria a experiência estética.

No livro *Experiência e Arte Contemporânea* (2012, p. 7), um dos organizadores, Christophe Bident aborda a experiência no teatro como algo que pode “nos atravessar de lado a lado, nos transtornar, nos transformar radicalmente”. Já Camillo Penna se ancorando em Heidegger, Walter Benjamim (1892 - 1940) e Freud, escreve que a “experiência nomeia algo que excede a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba”.

O mesmo autor ainda acrescenta que a experiência no século XX, se liga “ao motivo recorrente do real e do corpo, como resto, resíduo e excesso à linguagem e ao conceito” (p.7-8). Essa ideia de experiência está ligada à de Georges Bataille (1897 - 1962). E Marcelo Jacques (1960), ancorando-se no filósofo, historiador, crítico de arte e professor da *École de Hautes Études em Sciences Sociales*, em Paris, Georges Didi-huberman (1953) destaca o significado da palavra experiência em francês e em português:

[...] a palavra experiência, tão cara a Georges Bataille, nomeia tanto uma prova por que se passou (“fazer a experiência” da laceração) quanto a experimentação concertada sobre palavras, pensamentos ou imagens, experimentação realizada com a finalidade de produzir [...], ou de fomentar, algo como uma laceração “experimental” (assim como se diria num laboratório ou num ateliê: “fazer uma experiência”). (REZENDE; KIFFER; BIDENT, 2012, p. 8).

Georges Bataille, em seu livro *A experiência interior* (2016), pensa a experiência como uma “viagem ao término do possível do homem” (p.8). E essa viagem perigosa é fruto da ideia de se colocar tudo em jogo, “de deixar-se em aberto, lançado no abismo da existência, sem pontos de referência ou apoio: é a própria experiência que deve se legitimar” (p.8). Então, Bataille não afirma que a experiência é o acúmulo do vivido, e se aproxima mais do invisível e do não formulável. Já Walter Benjamin, em seu celebre texto *Experiência e pobreza* de 1933 escreve sobre o empobrecimento da experiência, pois a experiência que legitimava o ser humano no mundo diminuiu, mas essa experiência não desapareceu, se tornou experiência de perda e deslocamento.

Esse estudo se faz importante visto que os trabalhos de Elaine Tedesco e André Severo se desenvolvem por meio de experiências com o ambiente, quer seja com natureza ou elaboradas na paisagem propriamente dita. A experiência na natureza e paisagem pressupõe esse mergulho no lugar, uma paisagem “do corpo”, que não abrange só a visão, mas todos os sentidos.

Nos trabalhos de André Severo a questão da experiência também se coloca, experiência essa que pode ser relacionada a paisagem, seja em suas caminhadas e incursões pelos locais realizando seus trabalhos e que estão presentes de algum modo nos trabalhos atuais, ou seja em relação a outras experiências específicas as apropriações de paisagens de agora. Experiência estética que o filósofo e pedagogo norte americano John Dewey (1859 - 1952) pontua muito bem em seu livro *Arte como experiência*.

Neste livro, o autor esboça alguns conceitos sobre a experiência e como elas constituem uma experiência em arte. Então, a ideia inicial seria perceber as cenas que nos prendem, cenas que vemos e que ouvimos, situações cotidianas que observamos sem nem mesmo saber o porquê. Nessa contemplação está implícito a ideia de prazer e deleite, a mesma ideia de prazer que chamamos de estético. Não só haveria satisfação na contemplação de obras que nos trariam o prazer estético, mas também quando realizássemos obras. Desse modo a prática artística estaria vinculada a satisfação que a ação lhe proporciona. A obra de arte “real” segundo John Dewey é aquela que resulta com e através da experiência. Dessa forma, a obra de arte verdadeira estaria vinculada a experiência.

A obra seria melhor compreendida se estivesse aliada a experiência de sua criação, onde para compreender as obras da melhor forma deveríamos esquecer por um instante seus significados artísticos e recorrer a elementos que não consideramos estéticos para que essa melhor compreensão aconteça, pois para compreender algo necessitamos de conhecimento, como bem coloca John Dewey:

É perfeitamente possível nos comprazermos com as flores, em sua forma colorida e sua fragrância delicada, sem nenhum conhecimento técnico das plantas. Mas quando alguém se propõe a *compreender* o florescimento das plantas tem o compromisso de descobrir algo sobre as interações do solo, do ar, da água e do sol que condicionam seu crescimento. (DEWEY, 2010, p.61).

Então a partir desse momento podemos perceber que para compreendermos algo necessitamos de mais conhecimento para poder entender dos vários processos que envolvem as plantas, nesse caso.

Temos várias obras de arte que possuem esse status por razões diversas na história da arte, mas é necessário pensar que para o autor a obra só teria status de obra se também fosse uma experiência para o ser humano, pois sabemos que muitas obras de arte foram constituídas com outra função, no caso do Partenon, como uma comemoração cívica, onde (idem, p.61) “o Partenon é, por consenso, uma grande obra de arte. Mas só tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para um ser humano”.

Dewey defende que para entendermos o estético seria necessário iniciar pela sua forma bruta, observando as situações cotidianas que nos dão prazer, pensando no percurso oferecido pela atividade prazerosa em si:

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir: as visões que cativam a multidão -o caminhão do corpo de bombeiros que passa veloz; as máquinas que escavam enormes buracos na terra; a mosca humana escalando a lateral de uma torre; os homens encarapitados em vigas, jogando e apanhando parafusos incandescentes. As origens da arte na experiência humana serão aprendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores; por quem notar o deleite da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço de jardim em frente à casa; por quem perceber o prazer do espectador ao remexer a lenha que arde na lareira e ao observar as chamas dardejantes e as brasas que se desfazem. Essas pessoas, se alguém lhes perguntasse a razão de seus atos, sem dúvida forneceriam respostas sensatas. O homem que remexe os pedaços de lenha em brasa diria que o faz para

melhorar o fogo; mas não deixa de ficar fascinado com o drama colorido na mudança encenada diante de seus olhos e de participar dele na imaginação. Ele não se mantém como um espectador frio. (DEWEY, idem, p.61-62).

Essa ideia de compreensão do estético pressupõe a arte mais ligada com a vida, como já fora uma vez, onde a maneira de apresentação dessas obras nos museus e galerias não permitem essa aproximação, mesmo que o objeto tenha sido pensando no âmbito da experiência nas comunidades, tornando-se depois um objeto estético e artístico.

E somente quando o estético está estabelecido, a teoria sobre a obra pode ser feita e esse campo deve levar em conta a experiência. E se utilizando do exemplo do crescimento das plantas, o autor comenta que

É comumente sabido que não podemos, a não ser por acidente, dirigir o crescimento e o florescimento das plantas, por mais encantadoras e apreciadas que sejam, sem compreender suas condições causais. Deveria ser igualmente corriqueiro saber que a compreensão estética – distinta do puro prazer pessoal – parte do solo, do ar, da luz dos quais brotam coisas esteticamente admiráveis. E essas condições são as condições e os fatores que tornam completa uma experiência comum. (DEWEY, idem, p.73).

A experiência está interligada com a vida, ela é determinada pelas condições essenciais da vida. A vida acontece em um meio ambiente, não apenas nele como por causa dele, através dessa interação e da mesma forma, a experiência. E no mundo está regido pela ordem e desordem, caos, onde não sobreviveríamos sem o equilíbrio dos dois. Esse equilíbrio e harmonia só acontece quando chegamos a um entendimento com nosso meio:

Para apreender as fontes da experiência estética, portanto, é necessário recorrer à vida animal abaixo da escala humana. As atividades da raposa, do cão e do sabiá podem ao menos figurar como lembretes e símbolos da unicidade da experiência que tanto fracionamos, quando o trabalho é um esforço árduo e o pensamento nos distancia do mundo. O animal vivo acha-se plenamente presente, inteiramente participante em todos os seus atos: nos olhares cautelosos, no farejar sensível, no espetar abrupto das orelhas. Todos os sentidos se encontram igualmente no que vive. [...] Ao observar o que se mexe à sua volta, ele também se mexe. Sua observação é ato em preparação e antevisão do futuro. Com todo o seu ser, ele é tão ativo ao olhar e escutar quanto ao espreitar a presa, ou ao se afastar furtivamente de um inimigo. Seus sentidos são sentinelas do pensamento imediato e postos avançados da ação, e não, como tantas vezes são conosco, meras vias pelas quais o material é recolhido, para ser armazenado para uma possibilidade adiada e remota. (DEWEY, idem, p. 82-83).

A partir dessa citação, podemos perceber que os animais deteriam mais a experiência do que os seres humanos, pois estariam utilizando os seus sentidos a todo momento, vivenciando-os e não guardando para depois. E é nesse ponto que podemos diferenciar a percepção da experiência, onde a primeira seria todos os sentidos que chegam a nós a todo instante e que não podemos controlar, diferente da segunda onde constariam situações em que os seres passam e que transformam o sujeito.

A experiência implica inevitavelmente a presença de outro, um outro que sou eu na medida em que me transformo por passar por uma experiência, pois quando tenho essa experiência “preciso ser outro” e não eu para poder tê-la. E ela pode não acontecer se eu não escolher tê-la, como em uma exposição, por exemplo, diferente da percepção que “não temos como desativá-la”, estamos percebendo o tempo todo, mas só a experiência que, mais complexa, pode transformar o sujeito.

O autor ainda escreve que até uma experiência comum, mesmo se for ingênua, pode dar mais pistas da natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto separado de qualquer outra modalidade de experiência. Dessa maneira, se torna evidente que a experiência nasce das situações comuns e de apreciações comuns como o observar das brasas na lareira, por exemplo. Não conseguimos explicar o sentido disso para nós, apenas observamos e nos deleitamos com elas.

Dewey também destaca a relação da teoria com a experiência, onde as teorias que isolam a arte e sua apreciação, colocando-as em um campo próprio e desvinculadas de outras modalidades de experimentar, não surgem de maneira inerente ao assunto, e sim de condições já preestabelecidas. Essas práticas

inseridas que estão nas instituições e nos hábitos da vida, essas condições atuam de maneira eficaz, porque trabalham de forma inconsciente. Com isso, o teórico presume que elas estão inseridas na natureza das coisas. No entanto, a influência dessas condições não se restringe à teoria. (DEWEY, idem, p.70).

Não só a prática artística deve partir de situações comuns para o surgimento da experiência, como também a própria teoria deve partir da experiência das obras para apreender seu significado mais completo, desvendando a qualidade estética que essa experiência possui. A teoria é uma questão de compreensão, por isso ela

possui esse caráter de elencar pontos de percepção e interpretação individualizados, resultando em várias maneiras distintas de teoria. Nesse sentido, o autor comenta:

A teoria só pode começar a partir das obras de arte reconhecidas quando o estético já está compartimentalizado ou somente quando as obras de arte são postas em um nicho à parte, em vez de serem comemorações, reconhecidas como tal, das coisas da experiência comum. (DEWEY, idem, p. 71).

Então, as obras surgiriam desse tipo de experiência, quando ela consegue se expressar por si mesma. E a concepção da qualidade das obras de arte através desse tipo de experiência pode ajudar a elencar seu valor artístico. Então, uma experiência se inicia de um lugar não artístico com situações corriqueiras, e através dessas experiências que são involuntárias se pode compreender e chegar na experiência estética, visto que ela não abrange apenas os locais e situações de arte. Então (idem, p. 74) “a natureza da experiência é determinada pelas condições essenciais da vida”.

A experiência depende da interação do objeto com seu meio, pois o local influencia grandemente a relação com os graus de experiência estética, seja ele a natureza, ambiente expositivo, urbano, entre outros. E o mundo como um grande ambiente possui uma ordem que depende da desordem para existir e ter significado. O autor escreve que:

Isso porque só ao compartilhar as relações ordeiras de seu meio é que o organismo garante a estabilidade essencial à vida. E, quando essa participação vem depois de uma fase de perturbação e conflito, ela traz em si os germes de uma consumação semelhante ao estético. (DEWEY, idem, p. 77).

Então, quando se alcança um estágio de prazer e deleite, essa sensação se assemelharia a situação de prazer estético, pois se pensarmos a experiência estaria ligada a situações cotidianas e relacionada com o ambiente em que for fruída, onde o mundo que contém indícios de ordem e desordem influencia nessa experiência. Mas conforme o autor comenta, a experiência

[...] direta vem da natureza e da interação entre os seres humanos. Nessa interação, a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa. Há pulsações rítmicas de desejo e realização, pulsos do fazer e do ser impedido de fazer. (DEWEY, idem, p.79).

Dessa forma a experiência em si precisa estar em seu estado puro, experiência essa que segundo o autor os animais vivenciam. O autor destaca que:

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de encerrar-se em sentimentos e sensações privadas, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. Em vez de significar a rendição aos caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica e evolutiva. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética. (DEWEY, idem, p. 83-84).

André Severo destaca que uma de suas referências brasileiras quando realizou a exposição *Horizonte expandido*, em parceria com Maria Helena Bernardes, foi Hélio Oiticica. As experimentações relacionadas as imersões do espectador na obra são um dos aspectos desenvolvidos pelo artista e que influenciaram André acerca do espaço expositivo, considerando o mergulho do observador possibilitado pela atmosfera criada pelas obras. Um espaço experienciado com o corpo e os sentidos. É uma ideia fortalecida pelo pensamento de Merleau-Ponty nos escritos sobre a fenomenologia da percepção em que o indivíduo vivencia o mundo por meio de todas as sensações.



Figura 12. André Severo. *Filme I (Montanha)*, filme em arquivo digital, 200 min. PB. MP4, 2015.⁴

Em *Filme I (Montanha)*, vemos montanhas cobertas de névoa. Local desconhecido por nós, pelo menos à primeira vista. André em entrevista, ressalta que “[...] tem lá um jogo com algumas montanhas que eu queria que nunca saísse dali”, se referindo ao fascínio pela duração do tempo nas imagens. Os filmes do artista geralmente são “animados” por certo movimento, causado por algum elemento no céu ou em outra parte da imagem, como parece ser o caso aqui. Então, não se trata apenas de uma imagem e sim de uma imagem “animada”, o que lhe conferiria outra qualidade. O fragmento, muito utilizado na fotografia, é mostrado aqui em um vídeo.

O artista comenta em entrevista que após ver filmes do cineasta russo do Alexander Sokurov, em suas paisagens lentas (cenas duradouras), houve a necessidade de alongar o tempo das imagens com montanhas, “então quando montando essa exposição especificamente eu pensei, eu quero que dure daquele jeito”. Apesar de André não se recordar do nome do filme, ele destaca que o modo de produção do filme, bem como as cenas, foram importantes para o desenvolvimento de seus filmes com montanhas.

André comenta que para a realização dos vídeos de montanhas há a mistura de vários elementos, como imagens de paisagens de Canela, Rio Grande do Sul, outras

⁴ Frames dos vídeos de André Severo, que constam na íntegra no site: <https://www.andresevero.com/el-mensajero>

de arquivos de família da Paula Krause, imagens aleatórias de montanhas que foram selecionadas da internet e também de livros de paisagem.



Figura 13. Registro da Exposição *Metáfora/El Mensajero*, realizada na Galeria Fayga Ostrower em Brasília. 2015.







Figura 14. André Severo. *Sem Título (olive trees, I, II, III e IV)*. Impressão digital por sublimação. 110 cm x 170 cm cada imagem. 2003-2015

Em *Sem título (olive trees, I, II, III e IV)* se destaca a figura feminina que, ocupando o primeiro plano da imagem, muitas vezes centralizada, apresenta-se com uma das pedras que estão presentes nesse caminho, que é cercado na lateral ao fundo por oliveiras (pista dada pelo título em inglês). Nesse caso, a interação com a paisagem também se dá com movimentos corporais; esse corpo está deitado (em várias posições) ou agachado.



Figura 15. André Severo. *Sem Título (memória I, II, III e IV)*, fotografia, 06 cm x 06 cm cada imagem. 1935 - 2015.

Nos trabalhos, *Sem título (memória I, II, III e IV)*, a natureza ocupa a cena, apesar da pequena dimensão das fotografias. Aqui, a relação com a obra se dá pela

aproximação para ver os detalhes das duas pequenas paisagens. Se não fosse pela informação constante no título, talvez não pensássemos que fossem fotografias antigas. Apresentam uma paisagem com montanhas. Na primeira, há o contorno de um conjunto de montanhas que, juntamente com sua vegetação escura e detalhada em primeiro plano, destaca o fundo branco, sem nuvens, chapado, que parece homogêneo. A outra imagem destaca mais cruzamentos de montanhas, com névoa ao fundo, quase se confundindo com o céu, que ocupa uma pequena parte da imagem.

Esse céu parece conter pequenos flocos de nuvens, mas que pelo contraste da fotografia, quase desaparecem. Aqui, a visão parece abarcar mais ao longe, com várias montanhas. A “descida” de uma delas aparece mais em primeiro plano. Desta forma, nessa segunda fotografia, percebemos a sobreposição de planos. Se compararmos com a primeira imagem, aquela seria mais “chapada” em um plano só. O céu, o mar e a pequena “montanha” quase se misturam pelo tom branco da névoa que permeia a parte superior da figura. Na outra fotografia podemos ver a vegetação, com uma cordilheira ao fundo (o cume) e um céu que possui uma espécie de interferência na imagem. Ela não contém tanto contraste. Percebemos a pouca nitidez da cena, o que pode nos remeter a diversos fatores, visto que não nos é apresentado muitos dados sobre o local da imagem.

Segundo o artista em entrevista, os vídeos são em grande medida muito distantes do original, são manipulados, contém muitos filtros, e possuem vários olhares cujas imagens vem de muitos lugares, filmadas várias pessoas em diversas situações. Esses fragmentos são englobados aqui para a criação de uma “paisagem ideal”, visto que separados esses vídeos não criariam essas paisagens. Abaixo vemos um documento de André Severo, de forma que podemos visualizar o registro de suas referências as montanhas, tema trabalhado em alguns vídeos. Esse arquivo é realizado pelo artista desde o ano de 1993, constando pensamentos, referências, anotações de trabalho, desenhos, projetos, registros mensais de imagens, e vinculações. Metodologia desenvolvida pelo artista mensalmente até o momento atual.



Figura 16. Arquivos André Severo - extensão 2013 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)

Aqui não temos certeza se o lugar foi vivenciado pelo artista, ou mesmo se o conhecia. Na primeira fotografia, centralizada em um elemento da natureza que parece ser o foco, em um único plano, semelhante aos registros de muitos lugares na pintura. A segunda imagem, já se assemelha à maneira de captura de fotografias de natureza, com a evidência dos vários planos da figura. E, embora o título possa nos remeter a alguma lembrança do artista, de um lugar visitado, não há muita semelhança entre as duas fotografias. O artista comenta em uma de suas entrevistas que havia lugares os quais ele conheceu e outras pessoas das quais que se apropriou das fotografias. Dessa forma, torna-se difícil saber a origem e mesmo o interesse pela junção das duas imagens em um díptico.









Figura 17. André Severo. *Sem Título*. Filme em arquivo digital. 200 min. PB. MP4. 2015.

Nos frames que retirei do filme *Sem título* (2015), é possível ver montanhas das quais, muitas vezes, apenas aparece o cume contendo um pouco de neve e muita névoa, juntamente com camadas de nuvens, dissipadas pelo entorno das montanhas. Nelas, o céu está misturado com partes “chapadas” e com as nuvens e a névoa. O contraste entre o tom escuro das montanhas em contraposição aos elementos claros causa um efeito de visibilidade e invisibilidade em algumas imagens. Às vezes, a névoa está por entre a montanha, às vezes se situa abaixo dela e por vezes ainda se mistura com as nuvens na parte superior. Apenas em algumas imagens a névoa não esconde as características do local, permitindo ver a precisão de detalhes dos elementos que compõem a figura. Nos trabalhos de André Severo a questão da experiência também se coloca, e pode ser relacionada à paisagem/natureza, seja em suas caminhadas e incursões pelos locais refletindo nos trabalhos atuais.

Elaine inicia sua trajetória pelo desenho durante os anos 1980, e o gesto, o ato de riscar o papel, era de suma importância para a artista. Em seguida, quando passa do gesto ao corpo, à escala e sua relação com os objetos e os acontecimentos cotidianos, a artista deslocou seu desenho para o espaço ocupando-se com objetos e a maneira de dispô-los no espaço. É fundamental destacar que seus objetos são construídos por ela mesma ou por outras pessoas, mediante projeto seu. As formas destes e sua relação com o lugar a ser exposto estabelecem nova ligação com o espaço.

Escolhi algumas obras anteriores de Elaine que trazem o objeto colocado em lugares comumente associados a paisagem, que convidam o espectador a trocar experiências. A artista possui uma trajetória vasta na arte, desenvolvida por meio de trabalhos distintos, às vezes classificando em séries, por vezes com obras mais isoladas.

Esses termos se ligam também ao trabalho *Sem Título* (p.110, mais abaixo do texto), imagem da fotografia da artista, que engendra relações entre a paisagem e o objeto. É interessante notar que, em fotografias de paisagem em geral, não existem pessoas, o foco está no cenário em si, que é captado sem nenhuma interferência. Ao contrário da imagem fotográfica da escada, em que a artista está presente. Esse fato é relevante, pois apenas alguns artistas escolhem retratar-se em suas obras. Mesmo que esse fator não seja recorrente na obra da artista, torna-se algo importante quando vemos essa imagem, pois, certamente Elaine possui outros registros da escada, mas por algum motivo escolhe utilizar este como trabalho. Apesar da artista relatar que foi

apenas um registro dela observando a água, acredito ser importante pensarmos sobre essas questões.

Ao observar a imensidão da paisagem, do alto de uma guarita de salva-vidas, a artista começa a perceber a sensação de isolamento, de um local pouco habitado, parecendo abandonado, onde imperava um sentimento de desolação e ao mesmo tempo de refúgio – como sugerem os objetos que designa como cabines, onde a ideia de repouso se torna mais evidente. Ao utilizar as cabines na beira mar, à primeira vista se pensa que seriam para apreciar a vista, mas na verdade, há um convite ao observador para voltar-se à sua “paisagem interior”. Nas duas situações em que os objetos foram dispostos, na beira da lagoa ou em meio à cidade, possibilitaram ao observador tipos diferentes de reflexão, de acordo com o ambiente: exercícios de auto imersão diferentes.

Elaine Tedesco destaca que suas obras seriam “fenomenológicas”, e nesse sentido se impõe a ideia de experiência. Experiências na infância, quando passava os verões nas praias do Rio Grande do Sul; nas viagens, onde viu objetos e situações utilizados depois nos seus trabalhos. Na feitura dos registros fotográficos, quando se perguntava como separar o mero registro da obra.

A artista ressalta que seu trabalho surge do encontro com o observador, pois sem essa interação, o trabalho não aconteceria. Então, o que se torna importante não é o local em si, nem o objeto, mas a obra que se completa pela visão e interação do observador. Elaine Tedesco depõe que sua experiência com a paisagem seria dotada de um caráter “fenomenológico”. Suas obras destacam uma vivência, uma experiência que se dá através da imersão no espaço físico por meio de todos os sentidos. Essa relação de imersão total, a que se refere a artista, é evidenciada por Merleau-Ponty em seu livro *O olho e o espírito*:

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. [...]. Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. [...] O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. [...] Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas, em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo. (PONTY, 2004, p.16-17).

A experiência de caráter fenomenológico se entrelaça com a prática de Elaine Tedesco ao constituir as obras, que também sugerem imersão para serem fruídas. A artista intervém na paisagem, inserindo objetos na mesma, que serviriam, a um eventual passante, como aparatos para observá-la. Para Elaine é como um convite, a um possível usuário, para a fruição do objeto deixado no local ou exposto. A artista se utiliza de lugares existentes, que são as praias sul-rio-grandenses, para construir suas vistas através de fotografias, vídeos, projeções. Nos trabalhos *Cabines* e *Observatórios de Pássaros* os aparatos servem tanto como refúgio para o corpo, quanto para captura do olhar do visitante.

3. O TEMPO

Neste capítulo inter-relaciono os conceitos de tempo, memória e percepção a partir dos trabalhos de Elaine e André, justamente porque entendo que são ideias-chave para o desenvolvimento dos processos poéticos dos artistas, mas sobretudo são conceitos que partem das imagens. No subcapítulo 3.1, trabalho com os conceitos de tempo e de memória, desenvolvidos pelos filósofos Henry Bergson e Marilena Chauí entrelaçando com alguns trabalhos dos artistas, os quais julguei pertinentes ao assunto em questão, e de trechos de suas falas, transcritas a partir das entrevistas.

3.1 - Tempo e memória

Nos trabalhos recentes apresentados na exposição *Metáfora/El Mensajero*, realizada em conjunto com a artista Paula Krause, os conceitos de tempo, memória, consciência, lembranças (próprias e de aproximações com objetos de lembranças alheias), tempo e espaço particulares são de muita relevância. São trabalhos carregados de registros e pensamentos dos artistas, sobreposições de momentos vividos. Sobre os trabalhos desta exposição, o artista comenta:

[...] o espaço de articulação, imagem, tempo e memória trabalham em conjunto para que a proposta de apropriação, desconstrução e reelaboração de meios, temas, instrumentos, conceitos e linguagens evidencie o processo intuitivo de criação repartida e possa alcançar um tipo híbrido de expressão poética – que busca, sobretudo, conjugar as potencialidades específicas dos objetos de que se utiliza e transformar o espaço e o tempo reais da apresentação em novas possibilidades de representação. (SEVERO, p. 11, 2015).

Dessa forma, os conceitos de espaço, tempo, memória e mesmo a imagem colaboram para a criação de um contexto expositivo que amarra as questões de apropriação das imagens, seja nas fotografias, seja nos vídeos, criando um espaço de exposição onde todas essas questões se entrelacem e fortaleçam o trabalho de André Severo.

André comenta que toda a sua produção está ligada ao Projeto Areal, pois foi lá que ocorrera sua prática com performances, ações e caminhadas. Mesmo em sua exposição *El Mensajero*, essas práticas estão evidentes pois formam a trajetória do artista enquanto experiência na paisagem. Da mesma forma, as obras de André Severo buscam o envolvimento com o espectador no espaço expositivo em caráter de iminência.

As caminhadas pelo litoral sul rio-grandense se assemelham às práticas da *Land Art*, como ressalta o artista em entrevista. O vídeo foi uma forma de captar o momento vivido, estendendo a duração do tempo de uma imagem, para que esse instante permanecesse por um tempo maior. Muitas vezes, seus vídeos são realizados com apenas uma fotografia. Dessa forma, o processo de extensão do instante se relaciona com o procedimento realizado pela memória ao guardar momentos vividos.

Podemos perceber nas obras alguns aspectos que construíram as paisagens de cada artista, muitos deles ligados ao Projeto Areal, no caso de André, e outros distintos, no caso de Elaine.

A necessidade de captar e guardar a paisagem, eternizar um momento, impulsionou André a realizar os vídeos na paisagem. Muitas dessas obras não haviam sido nem vistas pelo artista quando as realizava no Areal. As obras que participaram da exposição *Metáfora/El mensajero* foram, muitas delas, vistas pela primeira vez e sobrepostas juntamente com as de Paula Krause, para formar o conjunto de obras da exposição. Alguns desses trabalhos podem ser vistos abaixo:



Figura 18. André Severo. *Imagem I (missão)*, impressão digital por sublimação, 110 cm x 164 cm, 2005-2014.

Em *Imagem I (missão)*, registrado e retrabalhado entre 2005 e 2014, o jogo de luz nos remete a um local onde se alternam vegetação densa e vazio. Neste último, uma árvore, provavelmente um eucalipto, aparece ao centro, chamando a atenção do espectador para a composição assimétrica. O contraste do primeiro plano mais iluminado e o fundo escuro, vai de encontro ao que comumente se evidencia na paisagem “tradicional”, onde a luz está contida no céu, na parte superior do espaço.

Ainda que isso possa ser resultante da manipulação fotográfica, é um fato curioso. Outro fator que chama a atenção é a escolha de um tronco de árvore caído e seco para ocupar o centro da imagem, por ser tão diverso do restante da vegetação (pois não vemos nenhuma outra árvore de eucalipto no entorno). O fundo é composto por pinheiros e uma vegetação mais baixa. Em relação às cores, também podemos considerar o porquê de o artista ter escolhido realizar a fotografia em preto-e-branco.

Abaixo vemos o registro do artista em que consta o trabalho *Imagem I (missão)* além de outras imagens que compõem o acervo do artista, de forma que podemos visualizar um caminho metodológico de pensamento na criação dos trabalhos e que está disponível na aba extensões de seu site.⁵



Figura 19. Arquivos *André Severo- extensão 2015* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha).

Pensando nos aspectos que envolvem a memória, Marilena Chauí (2000) em *Convite à Filosofia*, destaca e descreve o que ela entende por memória e lembrança:

A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. [...] A memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoou ou passa. [...] A memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança. (CHAUÍ, 2000, p. 86-88).

Então, assim como Marilena Chauí evidencia que o sentimento de tempo é inseparável da memória, André Severo destaca que os fragmentos de memória e de lembranças são importantes na constituição das imagens apropriadas criando uma

⁵ <https://www.andresevero.com/constelaes>

relação de espaço e tempo característicos. O filósofo Henri Bergson escreve sobre a memória:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. [...] que essa percepção está na própria base de nosso conhecimento das coisas, e que é por havê-la desconhecido, por não a ter distinguido daquilo que a memória acrescenta ou suprime nela, que se fez da percepção inteira uma espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferenciaria da lembrança por sua maior intensidade. [...]. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. (BERGSON, 1999, p. 31).

Não só a relação de memórias e lembranças se imbricam na percepção que todos nós temos do mundo e das situações ao nosso redor, como também a memória, quando invocada, nos traz fragmentos de lembranças, na forma de imagens de momentos passados. Bergson reflete sobre o tempo, relacionando-o principalmente com a memória, as lembranças e a percepção. Considerando que, segundo o autor, as imagens da memória entrelaçam temporalidades distintas, poderiam se estabelecer afinidades entre o universo conceitual do artista e o do filósofo.

O conceito de memória coletiva se torna importante, porque podemos perceber que, apesar das lembranças serem nossas, elas se tornam coletivas, pois raramente experienciamos algo sozinhos. E, nesse sentido, mesmo que as mesmas pessoas tenham vivido o mesmo acontecimento, podem ter visões e lembranças diferentes do mesmo fato. Dessa forma,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30).

Maurice Halbwachs (2006) ressalta a maneira pela qual nossas lembranças se formam, no momento em que participamos de um dado grupo e como essas lembranças permanecem em nós, ao mesmo tempo que são coletivas. Embora Halbwachs escreva sobre a memória coletiva, uma situação que concentra experiências de várias pessoas de um dado grupo sobre determinado

acontecimento, trata-se de uma teoria realizada para explicar um período da história. Aspectos que podem “servir” para distintos trabalhos, como o período da realização das experiências do projeto Areal, já que feitas conjuntamente com outros artistas e colaboradores, mas que talvez não contribuam muito nos trabalhos realizados de forma individual. Ainda assim, é possível pressupor (se nos atermos as ideias do autor) que a memória seria um processo coletivo.

Nos “registros-obra” de Elaine, podemos pensar na maneira como o observador irá recebê-los, vivenciá-los, pois essas obras são dispositivos que convidam o espectador à ação e conseqüentemente à reflexão. A percepção das pessoas difere do lugar em que se encontram esses trabalhos, como em uma galeria de arte ou ao ar livre. A memória em si não é algo ao qual a artista se referencie diretamente em seus trabalhos, ao passo que a percepção dos espectadores é algo de grande relevância para ela.

Na série *Cabines*, a intervenção na paisagem é produzida pelo deslocamento de objetos participantes de instalações realizadas anteriormente pela artista. Eles são deslocados para a área de campos entre a Lagoa dos Patos e o oceano. Em uma dessas intervenções, Elaine transportou uma “caixa–escada–cadeira”, como ela mesma diz, para a beira da praia, a fim de fotografá-la nesse local. Após ser registrada por meio da fotografia, a escada foi deixada na praia para ser levada embora anonimamente, desaparecendo assim como objeto artístico e passando a existir apenas como imagem fotográfica. Esse processo foi descrito em sua dissertação de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2002. Elaine comenta que ao levar a escada para a beira da praia, estava resgatando um desejo de possuir uma cadeira alta para poder contemplar de novo a imensidão litorânea do lugar.

Em *Observatório de Pássaros*⁶, o visitante da exposição é atraído pelo aparato penetrável e pela função anunciada pelo título, mas, na verdade, não entra no local para ver pássaros, mas sim para observar a própria cabine, destituindo-se o objeto de sua suposta função. O projeto do Observatório teve como referência o conjunto de fotografias que Elaine havia realizado no Uruguai e um esboço em desenho que foram apresentadas a arquiteta Ceres Storchi, responsável pela museografia da exposição.

⁶ O Observatório de Pássaros, foi montado para a Fundação Iberê Camargo de 9 de dezembro de 2008 a 8 de março de 2009 em ocasião da Exposição “Lugares Desdobrados”, na qual Elaine participou, ao lado de Karin Lambrecht e Lucia Koch.

A partir de alguns encontros com a arquiteta e sua assistente Roberta Guerra, houve a decisão de optar pela forma quadrada e não retangular como era na fotografia de referência.



Figura 20. Equipe técnica montando o trabalho *Observatório de Pássaros* na Fundação Iberê Camargo, 2009. Fonte: E.T.

Foi pensado na sala onde seria montado o trabalho, que era de forma cúbica e a estrutura de iluminação era na forma de um quadrado com vários quadrados internos (grade evidenciada pelos tons de azul do trabalho de Lucia Koch). A construção se limitou a forma quadrada (360 x 360 cm), as paredes foram divididas em módulos de 120 cm e a madeira utilizada foi o eucalipto de reflorestamento. No trabalho sobre o *Observatório de pássaros*, há um binóculo que deveria ser utilizado para observar os pássaros em volta, além da referência ao desenho arquitetônico, e os desenhos de pássaros dispostos sobre a bancada perto das janelas. O observatório do Uruguai tinha a função de observar os pássaros da paisagem do Forte de Santa Tereza.

Esse objeto também camufla quem nele entra, como nesse do Uruguai, portanto, no observatório o observador não é visto pelas aves e também não as incomoda, permitindo vê-las melhor. No caso do observatório do espaço expositivo, ocorria a situação de quem estivesse ali estava na condição simultaneamente de observador e de observado. O espectador também estava exposto juntamente com a obra. Cabe

destacar que nesse trabalho Elaine percebe as características de deslocamento e transporte que normalmente ela dá as fotografias. Esse processo passa pelas viagens que ela realiza, pelo transporte das imagens de um lugar a outro e pelo deslocamento de um formato a outro, no caso, da fotografia à arquitetura, “em outras palavras, a reconstrução de um lugar vivido, observado e fotografado, desdobrado em uma nova construção. O caráter nômade nesta etapa do trabalho configura o processo de criação” (p.191, 2009).

A estrutura foi mostrada dentro de um espaço expositivo, sendo destituída de sua função (de dar a ver pássaros em uma paisagem) e recontextualizada. Essa obra estaria fora de contexto, não só pela sua função original de observação e sua inserção na natureza estarem ausentes, como também pelos desenhos de pássaros, feitos pela artista e inseridos dentro dela.



Figura 21. Elaine Tedesco. *Observatório de pássaros*, 2008.

A primeira impressão que temos quando vemos esse objeto (*Observatório de pássaros*, 2008) é uma sensação de estranheza. Parece uma espécie de cabine com janelas, da qual não se sabe exatamente a função. E dentro de uma galeria a sensação de estranheza se torna ainda maior. Ao entrar nesse aparato vemos os

desenhos de pássaros, o que indicaria uma provável função do mesmo. É a própria artista que monta seus trabalhos, então, por essa razão, não há registros desse processo.

Ainda assim, poderíamos não saber o que fazer aqui. O fato de não haver nenhuma inscrição nesse objeto, imagem ou sinal que indique algo nos dá somente a opção de entrar no local para verificar a “sua função” e matar a curiosidade. Também nos convida a pensar que podemos interagir porque contém uma rampa de acesso. O observador poderia realizar essa ação por entender que esse objeto seria uma obra de arte, pois está em uma instituição artística. Na verdade, o público entra em aparato para observar a arquitetura da instituição, pois não há pássaros ali para ver.

Em alguns trabalhos, Elaine Tedesco destacava a relação entre o objeto e a paisagem urbana. As guaritas, que ela fotografava na rua, constituem uma série. Outros trabalhos evidenciam a relação do corpo com o objeto, que algumas vezes está presente na paisagem rural e, outras vezes, está contido na paisagem urbana, como o caso de alguns Observatórios, e Cabines de Isolamento.

Em um *Observatório de pássaros*, colocado na rua em Paris (*Saint-Germain-des-Prés*), o trabalho se modifica por estar no espaço urbano, convidando as pessoas a entrar e experienciar o trabalho: ao invés de verem pássaros pela fresta da estrutura, viam uma parte da cidade. Essa ideia de utilizar um objeto e ressignificá-lo, ou relacioná-lo com o local em que está inserido, é muito presente nos trabalhos da artista.



Figura 22. Elaine Tedesco. *Observatório de pássaros.*

A paisagem urbana, ambiente que tem se transformado constantemente pela ação humana, nesse caso é o local utilizado pela artista para realizar suas experiências. Essa paisagem é um tema muito utilizado pelos artistas ao longo da modernidade, ligada principalmente à modernização das cidades, à migração das pessoas do meio rural para o urbano e às necessidades que envolvem a vida nesse novo local.

A cidade é um lugar de passagem, onde normalmente as pessoas não param para observar a paisagem ou mesmo as mudanças que ela traz ao longo do tempo. O observador do meio urbano tem outras necessidades e percepções do que o

espectador que vai ao museu. Dessa forma, a cidade, a paisagem urbana passou a ser palco de novas experiências artísticas, as mais diversas possíveis. O observador apreende a nova forma de percepção que traz a paisagem urbana, com seus inúmeros elementos, que podem ser utilizados de várias formas pelos artistas, como por exemplo o *grafitti*. A percepção do observador no museu possui um caminho muito mais delineado do que na sua relação com a obra exposta ao ar livre.

Para o local da praça de *Saint-Germain-des-Prés*, Elaine pensou no *Observatório*⁷ como um objeto que envolveria o espaço, um lugar de encontros e convívios entre as pessoas. No livro, Elaine conta o processo artístico que envolveu o *Observatório* feito para a praça em Paris. Nele constam, além das fotografias do *Observatório*, as imagens dos cadernos dos projetos para a obra, fotografias, mapas, reportagens de jornal, fotos da obra em seu ateliê na França e, um glossário explicando alguns termos. A artista coloca também algo como uma lista de palavras importantes para ela e para o trabalho, como se fossem legendas, por exemplo, instalação, fotografia, observar, contemplação, processo, etc.

Constam no livro imagens de obras anteriores à realização dos observatórios pela artista, que envolvem as projeções, as séries que mostram a escada à beira da lagoa, as guaritas, o observatório na Fundação Iberê Camargo, as projeções na igreja em Paris, além das fotos da sequência do trabalho de colocação do *Observatório* na praça em Paris. As projeções na fachada da igreja mostravam imagens de outros lugares, criando uma sobreposição de imagens e de tempos. Pode-se observar que os trabalhos da artista relacionam-se diretamente com o espaço, o lugar, seja ele litorâneo, “rural” ou urbano. Na imagem abaixo conseguimos ver Elaine observando seu próprio trabalho de projeções na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre no ano de 2009. A intenção e mesmo a experiência do observador quando vivencia o trabalho no contexto urbano pode ser diferente da experiência da obra em outros contextos. Especificamente no *Observatório em Saint-Germain-des-Prés*, o público se utilizou dos binóculos para observar o entorno da praça, e não os pássaros como originalmente era a função de um observatório no Uruguai, que a artista visitou. O objeto se torna um lugar de convívio entre as pessoas, de parada, ou mesmo de passagem.

⁷ Foi contemplada em um projeto da *SAM Art Projects* para uma residência na *Villa Raffet*.



Figura 23. Elaine Tedesco observando seu trabalho na Fundação Iberê Camargo.

Ainda que não se soubesse bem qual a sua função, o público o visitou e utilizou todos os elementos presentes na obra, como os binóculos, as aberturas para observação, os degraus, conforme mostram as fotografias publicadas no livro. Dessa forma, o objeto colocado em uma praça se mostra como um convite ao público para interagir, por não fazer parte do local de modo permanente.

As maneiras pelas quais as pessoas vão experienciar a obra e as relações que vão apreender não são uma preocupação de Elaine, pois ela considera que isso seja algo fora de controle e sem sentido, já que a intenção do artista tende a ser diferente daquela do observador.



Figura 24. Elaine Tedesco. *S/ título*, madeira e espuma, 160 cm x 60cm x 60cm.

No trabalho, *S/ título*, de Elaine Tedesco, vemos em meio a areia, a escada onde a artista está sentada em um gesto de fotografar a beira da lagoa. O céu azul nas laterais da fotografia, com partes azuis-claras no centro da imagem, contrasta com a água que leva consigo os tons ocres do chão e de seu esverdeado próprio. A água em seu movimento de vai e vem se situa em uma parte da imagem, enquanto a vegetação cobre o fundo da cena. Muitas delas crescem isoladas em meio a areia e outras se amontoam ao interior. A cena fotografada em perspectiva isola porções da imagem quase como uma linha curva entre a água e o solo do local. Nosso olhar é conduzido, puxado por essa linha até o fundo da paisagem em direção à vegetação que ora abunda, ora se dilui. Essa linha, feita possivelmente pela água em contato com a terra em dias de cheia, torna-se mais evidente pela sombra escura presente no relevo que divide essas duas porções. Nas zonas abundantemente iluminadas pelo sol, a sombra da areia se aproxima do verde escuro da vegetação ao fundo da imagem, delineando uma paisagem com água e com a presença de uma figura humana, nesse caso a artista aparecendo na imagem.

Nos escritos sobre a “invenção da praia”, do historiador francês Alain Corbin (1936) descreve de que maneira a praia foi ganhando uma nova conotação, marcada pela admiração. No início, a praia era relacionada com as tempestades e o dilúvio, como bem explica o trecho:

Compreende-se que o oceano, lembrança ameaçadora do dilúvio, tenha podido inspirar horror, como a montanha, outro traço caótico da catástrofe, “partes pudendas da Natureza”, desagradável e agressiva verruga brotando à superfície de novos continentes. (CORBIN, 1989, p.15).

O horizonte (da língua grega antiga *ὀρίζων – οὐτος*, de *ὀρίζω* que significa “limitar”) é definido como uma linha imaginária ao longo da qual, em lugares abertos e planos, observamos que o céu parece tocar a terra ou o mar, dividindo a paisagem com porções de terra ou água. Pela definição, pode se considerá-lo mesmo em áreas não planas, como nas paisagens urbanas. A linha de horizonte possui esse caráter de estar presente, ser vista, mas ao mesmo tempo não existir. A linha de horizonte pode ser pensada como um limite que não pode ser alterado, diferente da borda, que é passível de alteração.

Na imagem fotográfica de paisagem, onde a escada de Elaine está presente, poderíamos optar por ver a obra das duas formas descritas por Didi-Huberman, ou seja, de maneira a delimitar as formas identificáveis primariamente na paisagem e também identificando um elemento disparador que daria a ver “o que já está na imagem”, destacado em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010).

Dessa forma, o objeto presente na paisagem, a escada, a artista e elementos da paisagem, seriam os aspectos mais visíveis. A imagem conteria, além disso, outros não tão visíveis, como a relação da artista com o litoral sul-rio-grandense. O vazio de nossas praias poderia estar relacionado com o invisível.



Figura 25. Elaine Tedesco. *Observatório 2, Quintal com escada e ruína*, 2008. Colaboração Mauricio T. Rossini.

Em *Observatório 2, quintal com escada e ruína* (2008), vemos a projeção da imagem de uma escada que já havia sido utilizada em outro trabalho da artista, escada que, segundo consta na tese de Elaine (p.175), foi criada para a II Bienal do Mercosul em Porto Alegre, no ano de 1999. Essa projeção foi realizada em um local que causa estranhamento por não termos muita informação sobre ele e também por este se confundir com a imagem projetada. O fato desta estar muito mais iluminada que o fundo faz com que esse se assemelhe a uma moldura. A figura traz um jardim, que pode ser uma fotografia e a projeção de uma escada em um lugar com céu azul, possivelmente uma praia. Essa imagem permite uma série de indagações sobre o que vemos. Tanto a projeção como o fundo sobre o qual ela é feita são dois locais sobrepostos dos quais não temos muita informação.

Essa sobreposição não permite que vejamos bem nem um, nem outro. Aqui poderíamos pensar em uma “natureza artificializada” por conter elementos de várias origens. Ainda que o interesse da artista pela paisagem ou mesmo natureza não seja algo central, segundo sua fala em entrevista, a projeção de um objeto nesse lugar adquire outra conotação. Nesta projeção, Elaine procura expor o procedimento empregado em sua nova série de fotografias, que se baseiam na utilização dos

elementos da natureza, como plantas e pedras sendo anteparos. Nesse caso, fotografias, pedras e plantas se fundiram criando uma sobreposição que sofria mudanças de clima e de movimento. Pela escala da projeção, a imagem não parecia transformar o lugar, mas este alterou a imagem que se constituiu em um híbrido, como uma fotografia em movimento real, uma ficção. Elaine comenta:

Através dessa constante migração da mesma imagem de um lugar a outro reconheço o aspecto nômade de determinados aspectos de minha poética. A migração das imagens funde-se com o desdobramento - que como já escrevi, é uma das raízes de minha produção e explicita dois aspectos de que pouco tratei: tempo e memória. (TEDESCO, 2009, p.198).

As projeções das imagens estão intimamente ligadas a noção de transportar para sobrepor, ou seja, Elaine transporta imagens de um lugar a outro, de uma cidade a outra, para depois sobrepor imagens e arquiteturas, caracterizando um processo nômade às imagens fotográficas, que a artista desenvolve.



Figura 26. Elaine Tedesco. Ateliê de gravura. Da série *Lugares entre os móveis*.

Da série *lugares entre os móveis*, há a utilização da projeção sobre os móveis de uma casa, provavelmente a casa da artista, tornando algo visível somente a partir dessa organização. As cores se aproximam, dando harmonia à cena, pois não evidenciam cores contrastantes, já que se trata do mesmo ambiente interno, destacando somente o que a artista quer mostrar. Apesar de intuirmos que possa ser o ambiente interior de uma casa, não há a ideia habitual de mostrar os móveis, pois essa disposição é bem particular. Através da luz, das cores e do ângulo da fotografia, os espaços de dentro e de fora se confundem.



Figura 27. Elaine Tedesco. *Guarita, Casa da Banha. Praça Col. Pedro Osório*, madeira e projetor de slides, 2006, Pelotas, Rio Grande do Sul.

Em *Guarita (2006)*, percebe-se a projeção de uma construção sobre outra, gerando uma sobreposição de arquiteturas. Essa fotografia foi tirada na cidade de Pelotas, sobrepondo dois prédios antigos: a fachada de um está projetada sobre a fachada do outro. Apesar de termos muitos elementos na cena, inclusive uma figura humana, o que nos convida a olhar é a projeção, principalmente pela iluminação dada a ela. Outro ponto de luz se encontra na porta aberta. O contraste de claro e escuro é dado não só pelas cores da construção projetada, executada pela ação da luz, como também pelo carro que passa, as cores desse imóvel que recebe a projeção, a casa ao lado que contém tons amarelados e tons terrosos da construção da projeção se unem aos da imagem da outra fachada, confundindo onde começa e onde termina a imagem. As camadas de imagem versam sobre o tempo e a diferença de apreensão de acordo com o lugar projetado. Um tempo que é da imagem e do olhar. Esse trabalho foi desenvolvido para o evento *Interações urbanas*, coordenado por Lauer dos Santos e sob curadoria de Solange Lisboa, realizado em Pelotas por meio do

registro de imagens da cidade, projeção dessas fotografias sobre arquiteturas escolhidas e o registro das projeções. Como o evento era financiado por um órgão federal, Elaine manteve a ideia de sobrepor imagens de um lugar sobre o outro, escolhendo as únicas casas que não estavam restauradas e que se situavam próximo do evento, no caso, a Praça Coronel Pedro Osório, lugar central da cidade. Como Elaine comenta na tese:

Pensei em projetar, sobre essas casas fechadas, imagens de ruínas anteriormente capturadas em outras cidades, como Belém do Pará, Buenos Aires e Arambaré. E do meu processo de criação, já realizado, pensei em desdobrar o *status* que as guaritas de segurança têm em meu trabalho. Assim, para essa proposta, decidi construir três guaritas, dispô-las em torno da praça e, em seu interior, posicionar o projetor de slides, que estaria projetando as imagens de ruínas sobre as arquiteturas escolhidas. (TEDESCO, 2009, p.161).

Dessa forma, a intenção da artista foi colocar as três guaritas em torno da praça, com um funcionamento em dois tempos, como havia feito na exposição Guaritas, na Galeria Leme em 2005: um momento diurno, quando as guaritas estão fechadas (como ocorre em muitas guaritas de seguranças) e outro noturno, quando de dentro das guaritas eram lançadas imagens de ruínas sobre a arquitetura, desocupadas ou decadentes em torno da praça. Esse trabalho, assim como outros realizados pela artista, passou pela etapa de reconhecimento dos locais, por meio de algumas viagens à Pelotas para escolher as arquiteturas.

Ao explorar a passagem do arquivo guaritas para o objeto, teve-se como referência a imagem de uma guarita de salva vidas de uma praia uruguaia. Dessa guarita, Elaine utilizou o modo de construção, como as tábuas na horizontal, elaborando em seguida um esboço da estrutura que foi enviada a um marceneiro. As fotos de referência, bem como os desenhos dessa guarita, estão disponíveis em sua tese, que consta nas referências dessa pesquisa. Quando o trabalho ficou pronto, a artista pode observar diferentes abordagens com a projeção de imagens sobre a arquitetura simultaneamente. Para cada projeção, Elaine abordou uma forma diferente de criar uma sobreposição. Na Casa da banha, em Pelotas (p.166), “a imagem aderiu a uma parede plana, onde apenas a porta aderiu à imagem projetada; no mais, percebia-se nitidamente o contorno do quadro projetado[...]” conforme escrito na tese de Elaine.



Figura 28. Elaine Tedesco. Da série *Guaritas*.

Nessa outra imagem, que faz parte de uma série chamada *Guaritas*, percebemos a forma de uma espécie de pequena casa, onde normalmente os vigilantes de rua se instalam. Por meio do levantamento dos vários tipos dessas guaritas, pode-se perceber a sua diversidade em um único local, que parece ser Porto Alegre. Essas edificações em que cabe apenas uma pessoa, não são ocupadas o tempo todo pelos vigilantes, tornando-se espaços não utilizados por um certo horário. Essas guaritas, presentes na paisagem urbana, podem relacionar-se com a série das *Cabines*, pois contém a ideia de um local pequeno e isolado. Elaine conta em sua dissertação de mestrado (2002) que achava intrigante a forma dessas guaritas de salva-vidas à beira-mar, percebendo que eram estruturas velhas de madeira com uma escada modesta que lhe dava acesso. Esses dados fazem jus às lembranças de quando viajava com os pais em família à uma pequena praia no litoral. Juntamente com esses aspectos diante do oceano Atlântico Sul, ocorre outra situação de abandono, que se refere a

estar diante da imensidão do lugar, “vivê-la, possuía um sentimento de abandono, de desolação e, ao mesmo tempo, de refúgio”, como mencionado por Tedesco em sua dissertação (*op.cit*, p.78). Como se percebe, os trabalhos fazem referência a situações relativas à infância, vivências com a família, quando em férias nas praias do litoral do Rio Grande do Sul. Essas incursões despertavam o olhar para elementos que lhe chamavam a atenção, como as guaritas, ainda que fosse um lugar visitado frequentemente. A série das *Cabines*, mais propriamente as *Guaritas*, aludia a sensação de isolamento, reclusão. Isso seria um contraponto interessante, visto que, as praias de nosso litoral, caracteristicamente com o horizonte retilíneo, geralmente são associadas com a amplitude, uma maior liberdade.



Figura 29. Elaine Tedesco. *Cabine-nicho*, madeira, espuma e lâmpada, 210 cm x 84 cm x 82 cm. Arambaré, novembro de 2002.

Em *Cabine-nicho* (2002), percebemos uma cabine alaranjada, colocada em uma paisagem litorânea, com pequenas dunas ao fundo. Ela contrasta com o azul do céu, que se transforma por meio de um *dégradé* e, com o gramado verde e os tons terrosos. A sombra projetada na cabine nos dá a impressão de que a estrutura é aberta na frente, mas não sabemos se podemos entrar. O objeto gera um estranhamento,

principalmente, por não sabermos o que é, qual a sua função e por estar neste local ao qual não seria originário. A apresentação direta do objeto na paisagem elucida questões outras que de certo modo são pouco evidenciadas quando se fala de lugares que fazem alusão a natureza, muito menos quando pensamos na paisagem, em que é comum vermos espaços vazios, sem pessoas. É claro que temos paisagens urbanas por exemplo, que apresentam a urbe, como as holandesas, porém o que se tem em mente frequentemente quando se trata de paisagem está associado a amplidão de um vazio.

4. MEMÓRIA E PERCEPÇÃO

Nesse capítulo, esboço algumas considerações sobre a influência da memória como dispositivo, utilizada principalmente por André Severo e, igualmente da percepção, como elementos-chave para os artistas. Além disso, reflexões acerca da imagem, de suas poéticas, pensando de que modo são atravessadas por elementos como a apropriação e a sobreposição, e que se desdobram por meio da tecnologia. Na primeira parte do capítulo, desenvolvo ideias sobre o método da apropriação de imagens, muito utilizado por André. Método que permite a junção de imagens de vários contextos, que transformadas tomam forma a partir do olhar do artista. Na segunda parte, transcorro sobre o método da sobreposição, trabalhado por Elaine em alguns trabalhos durante o Projeto Areal.

4.1 - A apropriação

Quando falamos de imagem, também estamos falando de tempo, de duração. Imagem nesse caso que é apresentada por vídeo, fotografia, instalação nos trabalhos de André. Imagens transformadas por meio de recursos audiovisuais, método utilizado nos vídeos de André Severo.

Anne Cauquelin nos fala de imagens transformadas pela tecnologia, principalmente as das paisagens. Como solução a essa perturbação de nossos referenciais paisagísticos, ou se seguiria trabalhando com seus limites, ignorando a “grande natureza e a cidade superpovoada” (2007, p.178) refletindo sobre as reproduções fotográficas, o papel, a escrita que ainda possuímos, ou se ocuparia com as superdimensões, os polos, os desertos e as vastidões de gelo e areia, os

territórios virgens que até então sobrevivem. Deixando a natureza terrestre de lado, à qual estivemos tão ligados, surge outra que ainda desconhecemos. Anne Cauquelin prossegue:

Temos somente a imagem, transmitida por câmeras, dados digitais em monitores, sem ponto de fuga, e ilegível, até mesmo indecifrável para quem não estiver de sobreaviso. A distância que os procedimentos da pintura e da descrição literária gostavam de manter e de apagar vez por vez tornou um obstáculo opaco; não podemos nem mesmo sonhar com paisagens planetárias, podemos apenas conceber intelectualmente que há, sem dúvida, “algo a ser percebido”, mas por qual sentido, por qual abordagem, com qual instrumento sensível, que prótese? A própria noção de paisagem é desmontada, ela que devia sua existência às experiências conjugadas da matemática, da física e de uma ideia de natureza primitiva a ser imaginada em certas condições. (CAUQUELIN, 2007, p.179-180).

A linguagem da fotografia, e principalmente o cinema, intensificam a relação com a paisagem, já que reúnem características próprias do meio fotográfico, pensando nas imagens que apresentam paisagens mais próxima do lugar retratado, que vem somar a arte como um todo. Por meio da união desses elementos, a paisagem pode receber uma nova concepção, a concepção moderna de paisagem, e que abrem caminho para as experiências contemporâneas.

A apropriação é um instrumento muito utilizado pelos artistas na arte contemporânea, principalmente na fotografia. Além disso, muitos artistas já se utilizaram desse método em outros momentos, a partir do século XIX. Tratando especificamente da arte contemporânea, Tadeu Chiarelli, escreve que os termos “apropriação” e “apropriacionismo”

[...] surgiram como indicativo de mais uma modalidade artística no fim dos anos 70. Eles sintetizavam a produção de uma série de artistas que tentava, de alguma maneira — e por via sobretudo da fotografia —, dar conta e explicitar as modificações que a proliferação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa (aqui incluídas igualmente aquelas originárias na história da arte) causaram na sensibilidade contemporânea. Embasando a produção de artistas como Robert Longo, Richard Prince, Sherrie Levine e outros, estavam textos de autores como Douglas Crimp, Thomas Lawson e Craig Owens, entre outros, que, recuperando certas formulações de Walter Benjamin, reavaliavam e atentavam para o papel que sobretudo a fotografia assumira no campo da arte contemporânea. Em outros aspectos, tais autores, além de chamarem a atenção para a presença da imagem fotográfica no cotidiano contemporâneo, consideravam o caráter “opaco” — destituído de qualquer objetividade imediata — assumido pelo signo fotográfico, quando apropriado e descontextualizado de seu ambiente de origem. Por outro lado, o entranhamento radical (e, de alguma maneira, definitivo) da imagem fotográfica no campo das artes visuais contemporâneas

marcava o crescimento da importância de outra maneira de encarar a arte e a vida, uma sensibilidade já muito distanciada daquela que teria forjado a modernidade. (CHIARELLI, p.21, 2002).

André Severo constrói paisagens fictícias, apropria-se de imagens da internet, de fotografias particulares que lhe são doadas ou oriundas da sua coleção pessoal para, mediante a projeção de vídeos e fotografias concebidos a partir desse material, além de textos também apropriados, criar um ambiente sob a forma de instalação. No entanto, a partir de 2015, o artista desenvolve trabalhos que representam a paisagem quase como um personagem, uma imagem sagrada imbuída de um sentimento de arrebatamento ou de uma manifestação divina.

Nos trabalhos de André, o cenário é constituído por personagens e locais que compõem a cena. Em relação às suas obras recentes, o espaço expositivo se torna um local para vivenciarmos o processo poético e no qual a relação entre memória e consciência cria uma noção própria de tempo. As obras expostas pela primeira vez em conjunto (Paula Krause e André Severo) não só criam uma paisagem singular, que vem à tona por meio de imagens estendidas no tempo ou de apropriações que nos colocam em dúvida a veracidade da imagem. Imagens imateriais e icônicas que são ativadas no interior do espaço expositivo, mas que também evidenciam a vivência de ambos em suas trajetórias como indivíduos e artistas. Essas obras trazem um caráter de iminência, algo que está esperando para surgir e produzir sentidos que apenas intuimos.

Sobre esse caráter de iminência, o filósofo Homi K. Bhabha (1949) considerando que o modo como observamos os trabalhos artísticos é permeado por formas híbridas, que envolvem processos perceptivos, aspectos temporais, históricos, como explicita Bhabha:

A iminência é o poder iterativo da obra de arte de alongar sua existência nas disjunções de tempo e lugar, e de aparecer de novo como da primeira vez. A iminência é atividade artística de posicionar o leitor ou o espectador no lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação está de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer. (BHABHA, p. 23, 2012).

Esse texto, *Arte e Iminência*, de Bhabha, em particular se torna uma referência a esta pesquisa, pois além de ser citado por André em entrevista, também fez parte do catálogo da 30ª Bienal de São Paulo, juntamente com o texto do artista – *Distinção de Iminência*, de 2012. Elabora ideias acerca do formato bienal ser acrescida de caráter

crítico, ressaltando as transformações ocorridas na curadoria artística. Além disso, a partir do conceito de iminência interligando ao da percepção, do espectador perante a obra, desenvolve ideias acerca de um pensamento de um trabalho artístico mais aberto, considerando os interstícios, fendas entre as obras, no espaço expositivo, da curadoria com vistas à reflexão.

Poderíamos pensar nas apropriações de André Severo, considerando que a apreensão do conjunto de trabalhos que integra *Metáfora/El Mensajero* poderia se dar nas lacunas entre as obras individuais, cujo sentido é revelado tanto pela sintaxe interna da obra como por sua apresentação no espaço expositivo.

De acordo com o texto do catálogo da exposição *El Mensajero*, André escreve que, na apropriação de imagens, os fragmentos de memória e a aproximação de objetos e de lembranças alheias, sugerem um tempo e espaço particulares. O que apreendemos como lembranças são apenas fragmentos de um todo maior, que muda conforme passa o tempo, o que significa dizer que tudo o que armazenamos em nosso cérebro está sujeito a inúmeras alterações, atualizações, reinvenções e reorganizações. Nós nos utilizamos do mecanismo do lembrar e esquecer para estruturar o tempo em que vivemos; além de acessarmos ideias passadas integrando-as à vida presente, sentimentos e afetos são agregados para a construção de novas experiências.

Dessa forma, André destaca a relação da arte com mais uma ferramenta, que os artistas utilizaram nos anos 1970. A imagem dos meios de comunicação de massa colaborou para essas experimentações, aproximando-as da arte, principalmente as imagens fotográficas.

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. [...] elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas. (HALBWACHS, 2006, p.31).

No entanto, muitas de nossas lembranças contêm traços fictícios, pois a maneira como lembramos é um processo muito complexo, que envolve nossas percepções e sensações sobre um dado acontecimento. Por isso, podemos nos lembrar de um fato que não foi importante para outra pessoa, e conforme vamos vivendo, temos que esquecer algumas coisas para poder reter outras. Por isso, Halbwachs comenta que “à algumas lembranças reais se junta uma compacta massa

de lembranças fictícias” (2006, p.32), pois ressignificamos essas lembranças ao longo da vida, não sabendo ao certo se aquilo aconteceu ou não. Há acontecimentos que parecem não deixar nenhuma marca e, por mais que algumas pessoas descrevam a cena, isso não será uma lembrança, como destaca o Maurice Halbwachs:

[...]quando uma cena parece não ter deixado nenhum traço em nossa memória, se na ausência dessas testemunhas nos sentimos completamente incapazes de reconstruir qualquer parte dela, os que um dia a descreveram poderão até nos apresentar um quadro muito vivo da cena – mas este jamais será uma lembrança. (HALBWACHS, idem, p.33).

E o teórico complementa que “não é o indivíduo em si ou alguma entidade social que recorda, mas ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação, portanto recorrendo aos outros ou a suas obras” (HALBWACHS, idem, p.23). Dessa forma, o lembrar só pode acontecer de uma forma total se tiver a presença de alguns fatos de outras pessoas que completem a minha lembrança, então nunca estamos ou lembramos sozinhos, estamos “sempre lembrando em conjunto”. A memória nunca é somente minha, ela pertence as outras pessoas também. Da mesma forma, as imagens manipuladas por André Severo para a criação dos vídeos, que possuem origens distintas, carregam o ponto de vista de outras pessoas. Olhando de relance não percebemos essas origens das imagens, porque funcionam perfeitamente juntas nos trabalhos, ainda assim, carregam essa “bagagem”. Penso muito na dualidade do olhar, quando vemos essas imagens, questionando-nos se são lugares reais, pois contém algo de fictício, e que muitas vezes, nem sabemos bem o que é, como no caso do vídeo sobre as montanhas nevadas. Esse processo de montagem dessas imagens, estendendo suas durações, como no caso dos vídeos, revela uma paisagem construída duplamente, já que a paisagem traz em sua gênese a construção do olhar.

André comenta em entrevista sobre a necessidade de uma imagem durar, estender o tempo na imagem, buscando a permanência daquele instante por meio da passagem lenta da cena.

4.2 - A sobreposição

Maurice Halbwachs esboça ideias sobre a memória em seu livro *A memória coletiva* (2006), destacando a importância da duração. A ideia de memória está interligada com a concepção de tempo, pois a lembrança pode conter a duração de um acontecimento para um dado grupo. Através das relações humanas, vivemos situações que podemos chamar de lembranças e lembrá-las porque as transmutamos em linguagem. Nessa imagem podemos ver a sobreposição de locais, vivências, mas principalmente de encontros que as geraram.

Histórias, sobreposições de tempos e contextos que perpassam os diversos lugares. Os trabalhos de projeções feitos no Projeto Areal por Elaine estão carregados de experiências e histórias não visíveis diretamente na imagem. Imagens geradas a partir de combinações com moradores da cidade, relações de confiança estabelecidas entre as pessoas do local e a artista para que a obra pudesse acontecer. Acúmulo de camadas simbólicas e imagéticas. Podemos pensar no que não vemos na imagem, se conseguimos apreender os dois locais ao mesmo tempo, a imagem colocada em um ambiente com bastante interferência – as cores, os objetos, enfim tudo que conseguimos apreender com o olhar, e que acabam fazendo parte da obra.

Palimpsestos de olhar, elaborados por meio da fotografia e reelaborados nos lugares em que são projetadas essas imagens, como é o caso do trabalho de *Projeção na cooperativa agrícola de Rio Pardo*, de Elaine Tedesco. Embora essa e outras produções tenham sido desenvolvidas com o objetivo específico para o projeto Areal, a “série” das sobreposições imprecisas carregam uma ausência/presença nos elementos da imagem. Sensação de certa forma diferente da evocada no livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), de Didi-hubermann. Objetos misturados e fora de contexto que evocam a indefinição do que vemos.

Pressupõe diversas reflexões acerca do público que as vê, pois são trabalhos que versam sobre o ambiente próximo, algumas praias do Rio Grande do Sul, e por estarem na rua ou construções, ambientes não museais, promovem uma interação com outro tipo de público, de certa forma. Nessa imagem, podemos observar o jogo de cores entre os sacos de grãos, o chão um tanto esverdeado e o tom azul do céu referente a projeção do trabalho de Elaine. À primeira vista não parece ter a sensação de estranhamento, devido, talvez, às cores e a arquitetura do local, porém olhando mais atentamente percebemos elementos que não pertencem a cena como um todo. A utilização do fragmento nesta fotografia contribui com o ponto de vista a ser adotado pelo observador.



Figura 30. Elaine Tedesco. *Projeção na Cooperativa Agrícola de Rio Pardo*, Rio Pardo, janeiro de 2003.

Elaine comenta sobre esse trabalho em sua tese, que faz parte do Projeto Areal, na qual a artista participou no ano de 2001, destacando o projeto em arte contemporânea brasileira, na qual as principais vertentes são o suporte à produção de artistas convidados e a publicação da série de livros *Documentos Areal*. A esse respeito, ela comenta:

Como ponto de partida, eu escolhi as cidades onde gostaria de trabalhar. Na etapa seguinte, viajei para realizar o reconhecimento de campo, fazer contatos com pessoas e com a administração local, escolher que materiais utilizar para desenvolver o processo de trabalho e fazer um levantamento das necessidades que a proposta apontava. (TEDESCO, 2009, p.71).

A nomenclatura de projeto define uma forma de pensar o trabalho artístico que engloba a ideia de um planejamento provisório, e que está sujeito as necessidades do percurso. Essa nomenclatura consiste em suas intenções, que se referem ao desenvolvimento do trabalho tendo como ponto de partida o deslocamento até algumas cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul, procurando um ponto de contato entre as cidades e o seu trabalho em andamento (*Cabines, Escadas* e as fotografias da série *Casas*). E na segunda parte do projeto que englobava as ações, na qual a artista localizava a cidade no mapa e ia até o local conhecer a cidade. Entrava em contato com pessoas e instituições locais, fotografando parcialmente a arquitetura da cidade e então trabalhava no ateliê, editava o material e produzia a estrutura para a realização das projeções. Então, convidava as pessoas, experimentava as projeções em diversos locais, fotografava o processo de trabalho, editava as imagens e planejava o livro, que depois se chamou *Sobreposições Imprecisas*, publicação do *Documento Areal 4*.

André comenta que a ideia de sobreposição se destaca em alguns trabalhos seus mais recentes, como o trabalho realizado para a Bienal do Mercosul em 2018. Justapondo as imagens com as ondas, parecem ser a mesma paisagem. Muitos trabalhos evidenciam as caminhadas realizadas pelo artista e por Maria Helena Bernardes nas ações do Areal. São nesses trabalhos que as sobreposições de ações e lugares aparecem, sendo um instrumento para a criação dos vídeos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa dialoga com algumas questões conceituais originadas nas imagens dos artistas Elaine Tedesco e André Severo. O meu intuito ao realizar essa pesquisa era partir das imagens, observando-as, descrevendo-as, para tentar encontrar semelhanças ou diferenças entre elas. Dessa forma, esbocei em cada capítulo questões que julguei serem primordiais para os artistas, sejam elas ditas em entrevistas ou desenvolvidas por meio da observação dos trabalhos. Imagens que me trouxeram desafios desde o primeiro momento em que me perguntava se seria

possível encaixá-las em conceitos, como de natureza e paisagem. O emprego das entrevistas, abarcando o relato dos artistas sobre o seu próprio trabalho, permitiu-me identificar alguns pontos principais aos quais associei aos conceitos teóricos esboçados pelos autores. Conceitos dos autores que me utilizo para o desenvolvimento dessa pesquisa, e que me oportunizaram conhecer mais sobre o tema, estabelecendo relações essas concepções, imagens, pontos de vista dos artistas e minha própria observação.

Além disso, há a percepção minha das imagens e dos artistas em suas propostas, o que me trouxe desafios igualmente ao pensar como pesquisadora e como observadora. As vivências dos artistas por meio de exposições e projetos realizados em várias cidades permitiram adensar experiências que se fizeram na prática, como por exemplo do *Projeto Areal* ou no *Arte Construtora*. Além dessas experiências, é de cabe destacar a participação de Elaine Tedesco, na 52ª Bienal de Veneza em 2007.

Artistas cujas linguagens são híbridas, pois misturam elementos como o vídeo, a performance, o objeto, a fotografia, a instalação e que era exatamente o que me interessava investigar em um primeiro momento, pois queria compreender de que forma a paisagem e a natureza poderiam estar presentes em trabalhos de arte contemporânea, especialmente em nosso estado. E para entender mais sobre esses temas, recorri a outras áreas, como a geografia, que compreende a paisagem de modo bastante distinto da área de arte.

Mas esse aspecto foi imprescindível para que eu compreendesse o conceito, delimitando-o nas duas áreas. André destaca suas experiências como paisagens, ao passo que Elaine não considera seus trabalhos assim, o que também me fez refletir sobre a relevância do conceito. Creio que encontrei mais diferenças que semelhanças, apesar de ambos terem participado de um mesmo projeto, o *Projeto Areal*, idealizado pela artista visual Maria Helena Bernardes e André Severo.

Inicialmente minha ideia era investigar o modo como a paisagem aparecia nos trabalhos de Elaine e André, pois acreditava que havia indícios da presença da paisagem mesmo que isso não tivesse sido dito pelos artistas em um primeiro momento. Além da paisagem, a experiência foi algo central na escolha dos trabalhos a serem analisados principalmente porque esse conceito conectava vivências dos dois artistas no *Projeto Areal*. Aspectos interligados à memória, fenomenologia e experiência, que adensaram a pesquisa por meio da investigação desses conceitos nos trabalhos dos artistas e nos autores que se debruçam sobre o tema. Tendo em

vista que meu propósito inicial era investigar a natureza e a paisagem no modo como se apresentavam nos trabalhos desses artistas, questionando-me de que forma esses conceitos se apresentavam nos trabalhos de arte contemporânea.

A partir disso, consegui elencar alguns pontos relevantes nos trabalhos que me abriram possibilidades para analisar as imagens, e também desenvolver os conceitos teóricos. Pensando que a arte contemporânea contém uma profusão de técnicas, linguagens e modos de apresentação, consegui entender de que forma alguns artistas trabalham com essas temáticas, seja em obras pontuais ou relacionadas a séries, períodos como em projetos, como o *Areal*, *Arte Construtora*, Bienais e exposições locais e regionais. Essa pesquisa me possibilitou analisar de que forma trabalhos de períodos diferentes da história da arte e de variadas linguagens representam e apresentam características muito distintas de acordo com a visão do artista, o local em que trabalha e o seu pensamento acerca da arte. Dessa forma, foi possível traçar um caminho em que a paisagem e a natureza se desenvolveram em vários momentos por meio da percepção de cada artista, seja ela mais tradicional ou mais voltada a mistura de processos artísticos.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, Malcom. *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press, 1999.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de método de meditação e Postscriptum 1953*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- WALTER BENJAMIN. *Experiência e pobreza*. Disponível em: <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>, 1933. Acesso em: 04/08/2020.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDES, Maria Helena. *Dilúvio*. Belo Horizonte: JA.CA, 2011.
- BETTS, Jaime. ROBIN, Sinara [org]. *Nós outros gaúchos: identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- BIDENT, Christophe; KIFFER, Ana, REZENDE, Renato. *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- BRITES, Blanca. *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- Sem autor. BIENNALE DI VENEZIA. *52nd International Art Exhibition: Think with the senses, feel with the mind. Art in present tense*. Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2007. v.1, p. 338-341. Edição em língua inglesa.
- CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. *Espaço e lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CARVALHO, Ana Albani. *Espaço N.O., Nervó Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de dentro, últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

- _____. *Pela arte contemporânea: desdobramentos de um projeto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- _____. *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CERTEAU, Michel: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- _____. *Arte internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CORREA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- _____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários significados ao acesso de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GANZ, Louise. *Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.
- GOMES, Paulo (org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.
- GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *Filosofia da natureza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GONZÁLEZ, José Antônio Moreiro. ARILLO, Jesús Robledano. *O conteúdo da imagem*. Curitiba: Editora UFPR, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34. 2013.
- ÍTALO, Adriana. *Arte e natureza*. Disponível em: Disponível: <[http:// www.editora.puc-rio.br/media/ebookartenatureza.pdf](http://www.editora.puc-rio.br/media/ebookartenatureza.pdf) >. Acesso em: 20/07/2018.

- JUNIOR, Eduardo Marandola. HOLZER, Werther. OLIVEIRA, Livia de (orgs). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- JUNIOR, Euler Sandeville. ARAGÃO, Solange de. *Poética tropical*. São Paulo: Alameda, 2014.
- KERN, Daniela. *Tradição em paralaxe, A novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”*. Porto Alegre: Edições Museu Júlio de Castilhos, 2013.
- KLEIN, Étienne. *O tempo que passa*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LUCHIARI, M. T. D. P. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. Em: Roberto Lobato Corrêa; Zeny Rosendahl. (Org.). *Paisagem, Imaginario e Espaço*. 1ed.Rio de Janeiro. : EdUERJ. 2001.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: genesis de um concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MILLET, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista - A natureza e as artes plásticas*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all*. London: Verso Books, 2013.
- PRATES, Katia Maria Kariya; TEDESCO, Elaine Athayde Alves. Um espaço interno . In: Tedesco, Elaine Athayde Alves. Eisenlohr, Klaus W. Ponto de não retorno. [S.l. : s.n.], 2019.
- REZENDE, Renato. KIFFER, Ana. BIDENT, Christophe. *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. São Paulo: Papirus, 1991.
- SEVERO, André. KRAUSE, Paula. *Metáfora*. Porto Alegre: Arena, 2015. Lugares desdobrados. Disponível:
http://iberecamargo.org.br/wpcontent/uploads/2018/10/catalogo_exposiccca7acc83o-lugares-desdobrados.pdf. Acesso em: 12. Mai.2019.
- SEVERO, André. *Deriva de sentidos*. 2007, 428 f. (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

Disponível: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13681>. Acesso em: 10. Dez. 2020.

_____. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2012.

_____. *Consciência errante*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf. Acesso em: 10/08/2020.

SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Os sentidos do tempo: o tempo histórico, filosófico, cotidiano*. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão*. São Paulo: Livraria Duas cidades Ltda. 1986.

TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*, 2002, 104 f. (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4106>. Acesso em: 10. dez. 2020.

TEDESCO, Elaine. *Sobreposições Imprecisas*. (Documento Areal; 4). São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

_____. *Observatoire*, 4 SGP, SAM ART PROJECTS COLLECTION: SAM Art Project, 2010.

_____. Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano, 2009, 218 f. (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17034>. Acesso em: 10. dez. 2020.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

YÁZIGI, Eduardo. *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

Apêndice 1

-Entrevista realizada no dia 15 de março de 2018 a Elaine Tedesco

-(Perguntei-lhe sobre o Projeto Areal:)

Tedesco - Então, o Projeto Areal assim como o Projeto Arte Construtora acho que foram grandes laboratórios, grandes oportunidades de experimentação de lugares como um atelier. Isso é escrito sobre a ideia de atelier aberto na minha tese e nela explico um pouco mais sobre a respeito, o que foi desenvolvido durante, não durante o Arte Construtora, mas durante o Areal, que foi essa oportunidade de, com algum equipamento, poder escolher algumas cidades para viajar e experimentar com essa ideia de levar imagens de um lugar pro outro. Isso foi o que eu coloquei pra mim: carregar imagens de um lugar para o outro e documentar isso, experimentar onde projetar. E essa que era uma coisa que eu já tinha feito na exposição que o Flávio organizou, mas eu pensei que seria uma ótima oportunidade de experimentar as projeções. Eu já tinha já um projetor de slides, então fiz slides da minha casa e comecei a levar esses slides pros outros lugares e procurar algum lugar na cidade onde alguém talvez pudesse querer ver alguma coisa (risadas).

Eu tinha essa coisa de convidar alguém pra ver o processo, ver alguma coisa acontecendo, o trabalho acontecendo. Ninguém convida um outro pra fazer um furo na rua, mas se vais fazer um furo na rua porque és um trabalhador as pessoas param pra ver, e na cidade pequena isso acontece direto. Mas a primeira pessoa a ser convidada era a da casa, ou do bar ou do lugar que ia me emprestar a luz, depois eu sempre juntava um monte de gente em volta.

Foi um espaço de exploração da rua como um atelier mesmo, não disse pra ninguém que estava fazendo arte lá, não era uma exposição, eu queria testar imagens de um lugar projetado, e esse é o ponto nesse capítulo.

E pude perceber é que muitas vezes existe essa contraposição entre a paisagem que é muitas vezes litorânea... porque a ideia inicial de paisagem às vezes a gente pensa no rural, ou em outros modos, mas a escolha dessa paisagem litorânea, também da paisagem urbana... (muito vago, impossível dar sentido) então às vezes o mesmo objeto está presente nos dois locais. Então essa relação, com a paisagem contigo está muito mais ligada a essas cidades. Se houve alguma escolha por essas cidades[...] O Areal tinha um limite, a gente tinha que escolher a zona sul do Estado, não era para escolher entre o norte o sul, o sudoeste ou sudeste. Eu escolhi o sudeste, mas acho que eu nunca tive até hoje muita vontade de ir pro oeste. Na maior parte visitei quatro cidades, eu acho, e todas nessa região. General Câmara, Mostardas, Pelotas, Rio Grande, tudo para baixo, mas não tinha uma razão clara para isso. Fora esse limite do próprio projeto, não sei exatamente, não consigo me lembrar por que eu escolhi General Câmara. Não tem uma explicação. Mostardas sim, porque eu

sempre quis conhecer Mostardas, Queria ir pra lá, então disse "agora eu vou conhecer". Mas Rio Grande eu também já conhecia, e Pelotas acho que fazia sentido também, não tem uma explicação.

Adri - Agora, um pouco mais voltado a algumas referências que tu já falaste, terias alguma mais especifica com a paisagem ou que se relacione com isso? Alguma referência de artista?

Tedesco - Deve ter tantos dentro da ideia da documentação do trabalho, do objeto na paisagem. Isso depois é a própria imagem sendo o trabalho. Tem as fotografias da "Nancy Holt" com essa ideia de que isso é um objeto, uma paisagem, uma experiência num lugar, mas que o modo como ela documentou era pra que esse documento virasse também um outro trabalho, fosse também pra um livro. Isso é uma coisa importante como referência principalmente pro Projeto Areal. Não são outros trabalhos dela, mas é mais a atitude.

Tem um fotógrafo, Richard Long, um artista bem conhecido, que diz que ele não era da Land, mas o que ele fazia era marcar os gestos, escolher um ponto de vista. Acho que já falei de uma referência, mas pra umas coisas que tem mais a ver com os trabalhos de imagem do corpo. Assim também foram as ações que o Nervo Óptico fez, mas aí eram mais do ponto da foto-performances. Essas fotos que a Mara Alvares fez, tanto dela quanto dos outros, as que o Dariano fez. O Dariano tem as fotografias das fotografias de ações na paisagem. Eu conhecia esse material muito bem já do tempo da faculdade que te falei que fui orientado pelo Pasquetti. Conhecia esse material deles, então acho que o Nervo Óptico, especialmente esses dois, o Dariano como fotógrafo e a Mara, esses trabalhos deles registrando algumas ações dos outros ou dos seus próprios trabalhos. Então é importante sim, e gente pode falar de uma referência direta e não indireta né. Mas as do Richard Long eu conhecia, acho que nunca me influenciou diretamente. Mas quando falam do Arte Construtora, da ideia de trabalhos ou de ações, o pensar na questão, na postura dele e da Nancy Holt e de muitos outros artistas também, são artistas que eu poderia falar de agora mas não naquele período que eu tivesse como referência lá no final dos anos 90 quando eu começo a documentação. Eu já te falei que a documentação começa antes do trabalho, não? Veio antes. Acho que seriam mais referências diretas ou indiretas em relação à paisagem, mas não a trabalhos específicos. Acho que são referências mais diretas esses que tu citaste aqui, digamos mais gerais. É, mais gerais em relação ao que a fotografia no contexto da paisagem.

É engraçado, é difícil pensar num trabalho e tu vai ver o que eu vou mostrar agora são imagens, não é paisagem, mas são imagens de jardins, o que eu vou acabar mostrando e é difícil pra mim não ter nada... ai só o lugar serve? Como assim só o lugar serve.. só o lugar já chega (aham) porque que sempre tem um objeto (sim).. acho que eu to sendo mais escultora que fotógrafa (aham), uma escultora que usa a fotografia, tanto faz.. (risadas) (sim) (silêncio).

Acho que seriam mais referencias diretas ou indiretas em relação à paisagem mas não a trabalhos específicos. Acho que são referencias mais gerais em relação ao que está a fotografia no contexto da paisagem e não para outras coisas do trabalho. O que eu vou mostrar agora são imagens, não paisagens, são imagens de jardins o que eu vou acabar mostrando e é difícil pra mim não ter nada. Aá só o lugar serve? Como assim só o lugar já chega? Porque que sempre tem algum objeto, acho que é uma escultura que fotografa. Uma fotografa que usa a escultura também, tanto faz. Tenho um, uma pasta que eu guardava no computador e depois num outro que chama "Paisagem para quê?" São muitas fotos que eu fiz, e cheguei a ampliar fotos de coisas de paisagem, mas pergunto para quê? Para que isso? quando eu olho para imagem que é só perguntar "para que que eu vou fazer isso?" Como se não fosse suficiente assim, então é difícil eu usar...

Adri - Tem uma das coisas que eu anotei já da outra vez. Eu queria que tu explicasse um pouquinho mais sobre uma frase que tu tinha falado que os teus trabalhos seriam mais fenomenológicos. Aí eu queria que tu explicasse um pouquinho mais sobre isso.

Tedesco - Ai, a gente diz cada coisa. Mas e agora, eu disse isso? Que eu era esse que disse isso meu Deus. Ainda não sei o que eu disse antes, porque eu disse isso. Estou em dúvida se era sobre um trabalho pronto, ou se era sobre o processo. Eu tenho a impressão de que isso tem a ver com a minha vontade de criar, seja lá fotografia com vídeo, a instalação, seja o que for, e que isso chegue ao espectador por ele mesmo. Tu chega diante do objeto e tem esse encontro, não há uma outra coisa que te explique o trabalho. O trabalho está ali, ele está dado para o encontro. Todos trabalhos estão mas de uma maneira de pensar, tematiza isso, que fazem isso mas também precisam de um texto, também precisam de uma indução, preferem uma indução do observador né, e eu não (aham)quer dizer que eu acho que (silêncio) que pode chegar num lugar que tu quiser com ele, com aquilo né, pode não chegar onde eu imaginei, pode nem, pouco importa..

Nesse sentido eu gostaria que os meus trabalhos se coloquem para experiência do observador, para o encontro com quem está visitando a exposição. Acho que é isso, talvez o ponto de uso, não sei o que que eu disse, o que eu falei dessa frase... eu não quero que tenha uma explicação ali, pode ter um título ta..., mas não interessa que aquilo tenha um título, interessa que alguém olhe pra aquilo, algo... algo ali representado, sei lá, de algo que quiser... (aham) acho que era isso... (ta)

Adri - Outra questão também que eu acho que tu já falaste um pouco antes também foi do tempo, não é? Se tu vêes assim alguma relação mais direta com o espaço-lugar relacionado à paisagem no teu trabalho. Seriam conceitos, se são conceitos-chave...

Tedesco - Não vou falar dos conceitos porque fica muito abstrato separar. O trabalho só acontece, e aí sim vai entrar um princípio que se pode interpretar como uma conexão com um entendimento fenomenológico, o trabalho só começa no meu encontro com determinado lugar. todos eles. Para o objeto, para a imagem, pouco importa. Se não existe esse encontro né, ali, isso nos mais recentes porque se a gente pensar nos "Aparatos para o sono" não era isso, era outra coisa. Eu não estava com o encontro com o lugar, eu estava imaginando objetos e lembrando de que está em volta da nossa cama e criando coisas a partir disso. Então não tinha nada a ver com o lugar, mas depois disso, acho que tudo fica no momento que se é interdependente sabe... (aham), só pude pensar nessa paisagem porque eu tava andando de carro, quando eu olhei eu digo aí vou parar aqui[...] Luize, que era minha sobrinha que tava comigo[...] vamo fazer essa foto aqui, vamo comigo até lá[...] parei o carro num lugar, sabe[...]tem um encontro com esse lugar. As guaritas por exemplo. As guaritas eu passei, eu caminhava pela cidade, não saia fotografando tudo que era guarita. Pensava "ah, vou voltar aqui, vou voltar aqui [...]" Então tem um encontro com o lugar, um lugar na cidade. Tem um sentido e aí na verdade o trabalho vai como obra se especializar de formas diferentes. Aquele pode se especializar numa compactação bidimensional, se tornando uma imagem ou numa outra instalação. Aí são as formas com que esses encontros com os lugares se especializam depois que ali existe um espaço, mas esse espaço existe porque eu opero, não é um lugar, não é um espaço abstrato, é um lugar x e eu opero nele, me movimento, escolho, fotografo.-Nesse lugar nenhum[...] acho que não tem nada que seja assim ao[...] um espaço abstrato, mediano. Não sei se eu respondi.

Adri - Muitas vezes esse espaço, essas obras da paisagem pensadas para um lugar às vezes desdobradas para outros quem tu disseste...

Tedesco - Jogado de um lugar para o outro, de um lugar que se agrega sobre outro. Nunca é uma coisa abstrata, tem um sentido que vai tão pouco, não [...]

Adri - Então seria uma paisagem mais pensada para aquele local de exposição?

Tedesco - Pois é, aí é que tá. Se tu disseres pensada, tu tens que cuidar para não correr o risco de dizer que pensado é planejado. Porque embora pareça, depois que está montado, muitas vezes é quando eu chego no lugar. E é ali, na maior parte das vezes, quando eu faço as instalações e eu já tenho as peças, eu sei aonde eu levo junto e penso ali. Então tem que cuidar que a palavra pensada pode significar planejada, desenhada. Mesmo quando eu planejei o trabalho para a Bienal do Mercosul de 1992, depois a de 2005, eu mudei. Quando chega na hora de montar no

espaço, diante do trabalho, eu me dou o direito de mudar até eu achar que, como se fosse a fusão, se realiza.

Adri - Sim, tu tem a ideia do local, da exposição, mas ela vai, vai se transformando

Tedesco - Sim, senão ele não se movimenta então isso é bem importante, esse encontro. Sim, é um pensamento, só não quero que o pensamento pareça um projeto.

Se fosse tratar as cabines como uma extensão é isso dessas modificações todas, mas na verdade o que aconteceu com o trabalho é que a cada vez ele é um diferente. Mas aí tu te vira com o que vai escrever sobre isso. O tempo eu não vou nem... qual é o teu tempo pra pensar sobre isso? Uma das coisas que eu entendo é que os trabalhos não são imediatos. Pode falar de tempo, uma duração de maturação das partes ou das peças que vão compor o trabalho. É muito difícil eu fazer alguma coisa e aí mostrar imediatamente. Não é assim. Quando a gente vai ver uma exposição que eu to fazendo e que eu vou mostrar arquivos que são fusões de 2000 e cá, 2015,2016 e que eu só vou imprimir agora. Por que tanto tempo? Não sei, porque dura, demora, demora.

Adri - E mais nessa questão do trabalho mesmo colocado dentro desses diferentes locais. Tu falaste um pouco dessa relação do observatório, quando ele é colocado dentro do museu, de um lugar expositivo e também quando ele é nesse local aberto. Como pensa esses dois locais?

Tedesco - São dois observatórios diferentes, embora tenham vindo de uma mesma matriz, são dois trabalhos e dois observatórios diferentes. Os dois que eu encontrei, o muro entre eles, os dois estão considerando a situação de apresentação. O observatório dentro da Iberê pra mim é crucial. Eu só pensei no observatório porque eu ia fazer uma exposição na Iberê Camargo. As pessoas naquele momento divulgavam a arquitetura do lugar, a arquitetura era mais importante do que tudo. "Observe a arquitetura", era isso. Então, na verdade, o trabalho é um jogo entre a situação de exposição e a procura por que não está ali. Evocar os pássaros, claro que eles não estão ali, é claro que não existe essa paisagem. Aqui o que se observa é a arquitetura. Por sua vez, também tinha a ver com a situação de apresentação. Eu escrevi o projeto para residência no SAM Art. Eu sabia que eu ia fazer um projeto para esse lugar, que era a praça, chamada praça mas não é uma praça como a gente tem aqui. Saint-Germain de Près é um lugar onde as pessoas vão. A gente pode comparar ali com a Padre Chagas, as pessoas vão pra serem vistas, para ver os lugares onde os outros se veem, as pessoas vão também pra se exhibir, pra se mostrar. Tem isso. Tem lá o café The Margot, onde o Sartre e a Simone de Beauvoir frequentavam. Vão

pra esses lugares. Então tinha esse conteúdo, então a ideia de ter binóculos para as pessoas nesse lugar. Poderiam olhar outras, era importante. Então era a situação ah.. é claro que não tinha [...] até tinha pássaros ali, curiosamente nessa época que eu , que eu mostrei o trabalho que era em junho, tinha pássaros, mas não era isso que as pessoas ficavam olhando (sim) (risadas) (sim).. (silêncio).—O que é que é um observatório de pássaros? Observatório de pássaros na verdade é esse lugar onde a gente poderia ir, que é o que eu vivi tranquilamente, observar a natureza e esperar pelos pássaros, então tem um descolamento da cidade, um encontro com a paisagem que não está ali.

Adri- E por mais que sejam, é que nem tu falaste, observatórios é, digamos, se fosse colocar em uma serie, por exemplo, são trabalhos diferentes (-são bem diferentes). Mesmo isso acontece nas escadas também, não é?

Tedesco - Cada lugar vai ter um mesmo, mesmo que seja uma peça, porque é a minha forma de trabalhar, nesse sentido vem da instalação. Se encontro não é aqui, é a mesma peça [...]. Cada vez que tu monta ela é outra, ela não vai ser igual porque o lugar é outro, o sentido é outro. Agora, o que não acontece com a fotografia, cada vez que eu mostro a mesma fotografia num lugar é a mesma fotografia. Fica um pouco sem graça.

Adri - Tem outra questão também que eu fiquei pensando. Essa relação principalmente daquela foto da escada que é a tua presença, se tem alguma recorrência ou não.

Tedesco - Então, de eu ficar na foto, de eu aparecer na foto, aí tem que vai fazer um desvio muito grande no seu texto, não sei se vai adiantar. Porque isso vem da outra vertente, Adriane, o problema da pessoa que começou a fazendo muitas coisas ao mesmo tempo é isso, tem a vertente dos trabalhos que vem das performances e que das minhas videoperformances e fotoperformances. Ali era só um retrato meu e é um retrato meu na escada que a Marijane, uma amiga minha, fez para o livro. Aquilo não era uma ação, aquilo era um retrato. Ali ela fez um retrato meu pra ficar no livro do Areal. Nitidamente um retrato meu, estou com uma câmera posando pra fazer um retrato. Mas a minha presença em outros trabalhos na paisagem ou que os vídeos tenham a ver com a paisagem, alie e em outros tem a ver com a ideia de performance, de uma ação concentrada, feita para um dispositivo de captura, que pode ser o vídeo ou, sei lá, o som ou a imagem [...] daria só um trabalho , mas ia dar um trabalho a parte (aham) (silêncio) não que tu não possa, se quiser abrir esse capítulo ele tem, porque tem aquele retrato que tá aqui, que eu to sentada, tem aquele trabalho que eu to com chapéu (sim) tem um trabalho “Olha o passarinho” , tem aquele alí[...] é um

grupo menor porque não acontece com tanta frequência né, mas são uma outra[...] (aham) como se eles fossem umas pausas, de tanto em quanto ta, então eu to aqui nessa cena (sim) (silêncio).

Adri - Acho que é um pouco isso, a fotografia tu já falaste também, como que acontece no teu trabalho e talvez a gente tenha tocado nesse ponto também. Mas só pra frisar como pensas a paisagem no trabalho, seria então essa paisagem que acontece? E, alguns momentos ela é disparada para alguns trabalhos, alguns pontos algumas situações que tu coloca dentro do trabalho, então não são as paisagens vistas, como tu falaste antes [...] Como que tu pensa a paisagem no trabalho né, então?

Tedesco - Acho que a paisagem... é que é difícil eu pensar a paisagem, porque é um encontro com o lugar, que é uma cena, que é uma situação. A gente quando fotografa configura como paisagem né, então a paisagem não existe, não existe a paisagem, não é a natureza né. Está a natureza, presa uma parte dela, e eu vejo como paisagem porque me vejo da cidade, mas é essa coisa toda artificial. Então quando eu fotografo vira paisagem, mas ali era o quê? era à beira da praia, era um “comoro”, mas é o que uma parte da praia, de uma cidade, uma região afastada onde tem a presença da imagem. Então isso está ali, mas eu acho que é o meu encontro com esses lugares. Aí se o lugar ele é aberto, vamos dizer assim, com mais natureza, ou se ele é urbano, acho que o “disparo” é o mesmo. Diante de tal lugar, seja ele urbano, ou seja, um objeto como uma guarita, ou uma paisagem natural onde alguma coisa acontece, é assim uma coisa interna que eu vejo. É aqui, é nesse lugar ou é agora, ou é nesse lugar depois onde o lugar aciona alguma coisa do meu imaginário. Porque tem isso, o lugar por si não aciona, é quando estou nesse lugar que isso é acionado, mas eu não vejo diferença do modo como isso acontece e se eu tiver dentro de uma galeria ou dentro de um museu, dentro de uma igreja e tenho o mesmo disparo quando vem a conexão, quando ela aparece é o mesmo sintoma. É alguma coisa no imaginário que não está clara, ela é muito nublada, mas eu percebo que é ali. Porque eu fico lembrando do depoimento que dei pra Katia Prates, que também me entrevistou no ano passado. Eu já estava tentando encontrar onde é que estava o ponto do meu trabalho. No final eu percebi que era isso, que o essencial no meu trabalho está no encontro com os lugares, às vezes é de um encontro que eu vou fazer uma foto, mas é do encontro com o outro que eu vou projetar ela, é do encontro com o outro que eu vou organizar com os objetos. Então é essa fricção, acho que essa foi uma palavra que a Katia usou desse encontro, que faz coemergir alguma coisa que está nublada, não clara, eu vou tateando até aquilo apareça. Mas aí acho que fica fácil entender, isso porque o olhar é para a paisagem, mas não serve só para a paisagem.

Adri- Isso tem relação com o todos os trabalhos que tu fazes tanto num ambiente quanto no outro?

Tedesco - É, aqui no jardim mesmo funciona.

Agora entrou um outro componente nessas imagens que não estava muito presente, que era a questão de eu pensar na iluminação. Então tá bom, fica alí..aí daqui a pouco aparece, que nem a foto essa que ta alí, esses dias eu vi, apareceu alguma coisa.. sabe, alguma coisa eu vi, mas já tava ali só que dentro de mim não tinha nada que tava vendo né, eu não tava vendo nada [...]. Isso serve também para os vídeos, isso serve para tudo então, para fotos, para ações. Acho que por hoje era isso. Vamos tomar um cafezinho e eu te mostro essas coisas dessa exposição. O que eu quero te mostrar, não só porque tem a ver, mas porque a exposição que eu vou fazer agora é coletiva. A pessoa diz que não faz paisagem, mas olha o que aconteceu. Não é paisagem, mas olha o que aconteceu. Então eu botei um negativo na câmera em 2014 ou 2015 e fui fazer umas fotos, fui pra Canela, fazer umas fotos e depois botei esse negativo. Depois botei esse negativo de volta, um ano depois, então tem umas imagens, são 35 mm com sobreposição de dois lugares. Essa aqui é a que menos parece sobreposição. Esses aqui já começa a aparecer um pouco melhor. A gente vai vendo, não percebe exatamente onde é que ela está, mas ela já começa a ficar... andando andando e andando, e o que eu vou apresentar são essas imagens impressas em princípio sobre tela num tamanho de um metro por um e cinquenta. Não sei se eu não vou riscar em cima, se vou conseguir me controlar, mas a minha ideia, vou ver como é que fica a impressão. A minha ideia é que seja sobre tela e que tenha esse tamanho. São imagens, mas são imagens de jardins, pode parecer uma paisagem. E esse outro aqui são imagens também, sobreposição de jardins, mas é um jardim num cemitério judeu com um jardim de um outro lugar, porque ali na ESPM tem um cemitério atrás e eu queria fazer um trabalho específico para lá. Essa então vai ter 70cm x 210cm, então muda muito. Essas outras aqui, todas ela tem esse negócio. E essas do cemitério também, porque tem esse ponto do cemitério. Essas são menores, deve ter uns 70cm por alguma coisa. Então essas são algumas imagens que, em tese, eu não sei até quando não vão ter alguma interferência. De fato depois de impressas eu não vou interferir nelas, porque eu olho e fico com essa sensação [...] Parece uma paisagem. Aí eu fico pensando. Mas eu decidi, como é um trabalho coletivo que é isso. Eu to fazendo umas outras, um outro conjunto que também veio dessas sobreposições, mas aí é pra uma outra exposição que eu não sei nem qual é.

Na verdade, tem uma questão pessoal que me levou a trabalhar com essa coisa do cemitério também. Minha mãe morreu, mas não sei, o título acho que vai ser outro. Essa é uma mistura de uma daqui de casa com a praça Mauricio Cardoso, que é uma

praça que eu ia na infância. E esses jardins então, como eu falei, são jardins, são paisagens quase. Na verdade, são quase abstratas. Eu não vejo, mas imagino que porque eu projetei aqui elas ficam quase abstratos.

A gente não reconhece bem o que é. São daqui os jardins? São de Canela, bem jardim de hotel, jardim do hotel de Canela, e do hotel em São Francisco de Paula, onde tem espaços pra caminhada. Então essas imagens do cemitério que já te mostrei e a outra serie que andando, que vai pra alguma outra coisa, é essa aqui, que também foram slides com sobreposição também e aí juntando outro ponto que eu te mostrei, tem os espaços internos e os espaços externos. Isso que entrou nesse outro grupo mais ou menos porque eu fotografei. Eu fiz as sobreposições, fotografei a sobreposição, depois eu projetei aqui em casa pra fotografar, mas depois achei melhor digitalizar, e já digitalizei. Então essa é a imagem da foto da foto projetada. Acho elas mais narrativas. Acho que é uma outra coisa nessa serie aqui, a mais nova. Então não vou colocá-la na mesma exposição. Eu ia colocar essas aqui, mas que no final não vou colocar também. O que vai junto é o trabalho do Klaus, que é um artista que tem vindo pra Porto Alegre e que eu acompanhei durante três anos fazendo fotografias panoramas de espaços, de praças e espaços da cidade, Ee tem uma série, mas ele vai mostrar essas aqui, mas tem uma série enorme, deixa eu ver onde está, que são das fotografias aqui das praças de Porto Alegre. Só pra tu entender, é uma exposição que é coletiva, é um trabalho que é meu e dele, eu acompanhei ele fazendo essas fotografias: uma câmera antiga panorâmica que faz essas fotos que levam quase 15, 20 minutos pra fotografar cada. E essas fotos também vão ter aquele tamanho de 70x210. Então são cenas de paisagens urbanas, todas são noturnas só que elas ficam claras que nem alí na outra, essa foi a que eu te mostrei agora, não foi?

Todas ficam claras ou mais claras porque o que ele faz é trabalhar com uma exposição prolongada, e essas exposições de 15 minutos fazem com que a cena que é noturna tenha muita claridade. Então tu até percebe que é noite, mas tudo está tão claro, é uma noite clara. Então é isso que a gente vai fazer, fazer uma exposição com os trabalhos do Klaus e os meus. Mas não são tantos, ele vai mostrar menos. Quando a gente trabalha em parceria como a coisa muda, a gente fez um projeto, quer dizer, não fui eu que fiz, um projeto que eu não sei aonde é que eu vou destruir o projeto. Porque se a ideia no espaço da ESPM que tem essa parede do fundo e as laterais. Então isso é mais ou menos como a gente está pensando, de ter essas imagens dele que são esses horizontes com essa cena urbana distante, e essas coisas que bem de perto tem uma diferença. Aqui e lá na entrada, a gente vai acabar colocando as duas assim, porque a gente conseguiu desenhar até agora assim, e a gente não sabe ainda com o que que ele vai colocar dentro daquele espaço que é redondo.

Isso é um filme que a gente está fazendo junto onde eu fico na cena, ora entro na cena, ora ele entra na cena. E ele fica usando os espaços urbanos e seriam paisagens, áreas verdes em espaços urbanos.

Adri-Aqui em Porto Alegre?

Tedesco- Não, todas elas, foi gravado em Berlim. Algumas são noturnas e outras são mais diurnas. Pode estar gravando com uma câmera fotográfica pra eu poder fazer esse vídeo. Então esse trabalho acho que só vai ficar pronto no ano que vem. É um filme feito com sete episódios, andando nesses lugares que a gente vai escolhendo aleatoriamente, intuitivamente, que fazem com que determinada cena aconteça. Vamos para a rua, como se fosse bem o espaço do cinema. A gente descobriria uma locação primeiro, a gente planejaria o que ia fazer, a gente escolheria a luz, o que vai fazer, e por fim a gente chamaria uma equipe e iria fazer. Não é nada disso. Pega o equipamento, escolhe com que roupa vai e deixa acontecer a cena no encontro com o lugar. O material está praticamente todo gravado, mas a gente inventou agora que tem que gravar uma cena nova, com outras pessoas falando um texto. Ele teve uns sonhos, escreveu os sonhos e a gente vai pegar o conteúdo e vai fazer duas pessoas, uma contar pra outra como se fosse um sonho dum terceiro e não o seu sonho. Eu te conto, mas tu não vai falar como se fosse o teu sonho, tu vai contar como se fosse o sonho do José para a Maria, porque nomes a gente não tem. Mas é o trabalho que eu to fazendo desde o ano passado. Aquelas fotos que eu te mostrei ali, dos jardins, são do ano passado, mas as outras que são as sobreposições, que são essas últimas que parecem mais narrativas, elas são de 2010, 2015, 2016.

Adri - Por que não revelou antes?

Tedesco - Ah não sei, fui revelar no ano passado, aí quando eu vi o que tinha eu fiquei fascinada. Digo, aí vou fazer as fotos do cemitério para ESPM. Sorte minha que ao menos três imagens, a horizontal e as outras duas, deram certo porque assim, tudo muito ao acaso. Eu já misturei imagens de Porto Alegre em algumas com imagens de lá e outras não, tudo errado (outras deu tudo errado). Meu trabalho seria assim, eu quero que seja o acaso, eu não quero controlar a sobreposição, eu não quero saber o que que tem ali, então fico me descontrolando e descontrolando a câmera. Depois eu vou apagando. Os finais são essas. Essa comprida que é uma mistura de três e as duas.

Apêndice 2

Entrevista realizada no dia 3 de maio de 2018 com o artista André Severo no café do MARGS

André- (Falar sobre) o projeto, (sim) mas de repente[...] me contextualiza um pouco isso, eu sei que tem esse foco na paisagem, aí eu posso te falar disso, uma coisa talvez seja legal a gente fazer em algum momento, poderia ter feito dessa vez mas a gente pode se organizar pra fazer isso com o computador e tudo porque assim tem muita coisa que eu posso lembrar pra, (sim) que talvez te interesse (sim) lá de trás, entende? Um trabalho sei lá, logo que eu me formei [...] como é que isso funcionava pra mim, acho que eu escrevi um pouco pra ti isso lá, mas não sei se ficava claro quais, de quais trabalhos eu tava falando e tá, então a gente pode em algum momento fazer isso, se tu quiser.

Adri - Então, a gente estava conversando lá quando a gente estava fazendo o projeto sobre as obras que eu iria colocar, as obras que eu iria pesquisar. Então a gente acabou decidindo por pegar essas aqui que não estão mais tão vinculadas ao Projeto Areal, que seriam mais uma, pelo menos ao que eu entendi, tentativa mais de fazer uma produção solo. A ideia inicial foi essa, a minha pesquisa sobre a paisagem na Arte Contemporânea.

Adri - Então, eu pesquiso tu e a Elaine Tedesco. Tem alguns elementos que estou pesquisando juntamente com isso. A minha questão principal é que eu estou investigando no teu é a memória, o espaço e a apropriação, que foi um pouco algo que eu fiquei um pouco em dúvida quando eu li o catálogo. Eu queria saber um pouquinho mais como é que funciona isso. Mais no sentido da paisagem como ela se desenvolve na Arte Contemporânea através desses meios que já são híbridos. Então é um pouco isso que me interessa.

Severo - Então acho que eu já tenho por onde começar a falar. Isso é legal porque a gente fala dessas coisas mais recentes, tem a ver com o trabalho que está aqui na Bienal também. Como é que funciona isso para mim: primeiro, tem uma coisa engraçada, eu nem consigo desligar. Por exemplo, falar isso, que é mais desligado do Areal para mim eu não consigo nem pensar isso, porque acho que dificilmente qualquer coisa que eu faça tem como se desligar de tudo que o Areal fez com a gente, com a Lena e comigo, claro, a cada um do seu jeito. Que sempre foi assim que a gente se mexeu, mas tem uma diferença grande e isso para mim é essa exposição. Ela foi uma virada, porque ela tinha uma coisa que aconteceu comigo, acho, durante o processo todo do Areal que foi muito importante porque a gente foi buscar isso mas

no momento que a gente lá atrás decidiu fazer esse mergulho vertical no Areal, ele praticamente, pra nós dois, tanto que eu e a Lena, íamos medindo, cada um de uma maneira, isso mexeu com a gente numa coisa, nos levou num ponto que é como se fosse, o que tava por trás disso tudo era a gente. O que estava no nosso horizonte ali era esse confrontar com uma coisa assim "bom o que é que a gente está fazendo? o que a gente está trabalhando? o que que é isso que a gente faz?" Então será que ser artista é isso que está aparecendo para nós nessa carreira, se desenvolvendo assim? Que é tu começar a sustentar uma identidade social de artista. Então a gente pensava uma outra coisa, por exemplo: "para aí, parece que para gente isso é uma coisa de ordem existencial, tem alguma coisa aí". Naquele momento, do jeito que era o contexto da arte brasileira também, o jeito que a gente precisou se posicionar para fazer isso nos levou a uma coisa, para gente testar isso, para gente tentar entender de fato o que é isso que a gente se sente tão incomodado dentro de uma estrutura, e numa outra que era fora da estrutura, e tudo parecia tão livre e tão promissor, tão maior. Então por exemplo para gente poder ir mesmo para isso, a gente precisou fazer uma coisa que era realmente virar um pouco as costas.

A gente falava coisas do tipo "se a gente acha que ser artista é uma coisa de ordem existencial, tem que ser possível ser artista onde a arte não importa" A Lena falava muito isso. Então foi muito isso que a gente foi fazer e isso virou uma coisa, porque aí foi um mergulho muito vertical no Areal, por muitas coisas. Só que o que acabou acontecendo, a Lena decidiu isso de uma maneira, eu acho que resolvi, ou resolvi ou tentei resolver, de outra. No momento que a gente saiu um pouco dessa estrutura que, para poder entender e para poder mergulhar no Areal, para poder ir para onde a gente precisava ir, algumas coisas se perderam nisso para gente, principalmente essa coisa da identidade. Porque eu me lembro que no meu caso específico, daqui a pouco logo que a gente começou a publicar os primeiros livros do Areal, também começou a ficar uma coisa esquisita. Eu sempre achei que fosse artista, era assim que eu me sentia. Mas daqui a pouco eu era um artista que não fazia exposição, sabe? Isso começou a ficar estranho, aí começaram os livros. E assim as pessoas, aquela coisa de tentar entender pelas coisas que tu faz, e aí tinha uma coisa "ahh, tu é escritor agora?" E eu dizia não, não é isso.? Aí depois muito o Areal foi me levando pra essa coisa assim, da paisagem. Me levou pra uma vontade de filmar, de guardar imagem, desses lugares que a gente ía, então eu comecei a fazer esses filmes que eram difíceis também. Difíceis no sentido porque as condições eram muito chatas, demoravam muito, e assim, nesse momento eu não tava mostrando isso em galeria, em museu. Tinha uma coisa, mostrava em cinema, claro, cinema de arte e essas coisas, mas mesmo assim, era muito chato. Eu ia, quer dizer, não era chato pra mim, eu sempre adorava ir lá, às vezes ficava até o fim, mas eu via que as pessoas cansavam. Em 20 minutos iam embora, e alguns filmes depois começaram a ter 5 horas, 6 horas. E claro me colocaram, sempre tiveram muitas "ah mas porque que tu não faz como os artistas

fazem, não fragmenta esse tempo e joga para um jeito de poder apresentar?” Mas é que isso não faz sentido, esse tempo justamente é importante, porque eu acredito que é nesse tempo que algo acontece, então ele é importante pra mim.

Adri - É assim como esse vídeo que está aqui, não é?

Severo - Exatamente. É isso que eu quero chegar porque[...]

Adri - Como é que chegou nisso, que tem a ver muito com isso...

Severo - Foi indo assim, esse mergulho no Areal, a gente trabalhando, a Lena e eu sempre sabe. Chegou um momento que as vidas iam pra outras coisas, a gente tinha que pagar a vida. Já trabalhando em outras coisas, mas a gente durante muito tempo assim, a gente sempre achava um tempo. Às vezes o tempo era dilatado, às vezes mais regular, mais dilatado, mas cada encontro nosso era um, a gente chamava, um momento areal. Cada vez que a gente conseguia estar juntos para alguma situação de fazer um trabalho e, uma coisa importante: agora o Areal nunca foi um grupo, um coletivo, como eram dos anos 2000 no Brasil. A gente nunca assinou como Areal. Era os meus trabalhos e os trabalhos da Lena. Isso era importante pra gente. E os momentos que a gente tava junto, isso também era importante. Essa coisa de ficar evidente que a gente estava junto fazendo vídeo. Tivemos coisas que realmente foram muito fortes. Por exemplo, principalmente alguns momentos quando a gente depois já de dez anos do Areal, tem esse livro nosso Penínsulas e Praia grande, histórias. Esse é um livro super bonito, tem muito esse encontro meu e da Lena nessa paisagem do Areal. Tem um outro filme que a gente fez juntos que é, junto com esse, que chama Soma. Isso tem tudo no site. Mesmo assim, vou te dar os livrinhos, que era uma coisa de mergulhar de fato nessa paisagem. Essa associação que a gente começou, a Lena escrevia, eu fazia os vídeos e a gente montava junto. Isso pra gente sempre foram momentos muito fortes, mas que também continuavam deixando a gente num ponto, tanto que Lena focou cada vez mais na escrita. Todo o processo de pensamento dela. Ao ponto de não se interessar mais pelo espaço de exposição. Uma coisa bem forte, e no meu caso tinha uma coisa meio esquisita que eram esses filmes que eu queria continuar fazendo, mas eu também, sabia que o lugar de mostrá-los não era um cinema, porque não funcionava, simplesmente por isso. O tempo. Depois, quando eu te falar sobre isso aqui, eu te falo o que que eu entendi depois disso e porque eu precisei voltar para isso. Mas teve uma coisa importante, que determinou muita coisa, que foi, não foi bem quando eu comecei a fazer curadoria, porque isso eu comecei com a Lena, no Horizonte Expandido, mas quando eu fui fazer a Bienal de São Paulo. Porque ali eu tive que mergulhar muito. Essa coisa da Bienal pra mim foi muito marcante porque foi um processo de estar junto com um cara que eu admiro

muito, tenho uma relação muito forte, pessoal e espiritual, como eu tenho com a Lena, que é o Luis Perez Orama, curador da Bienal. Aquilo me colocou numa situação de ter que olhar de fato de um outro jeito para todo esse circuito que eu tinha, toda essa estrutura de possibilidades de mostrar um trabalho. Esse era um pensamento que eu tinha abandonado, que o Areal tinha me levado para um outro[...]

Adri - Quase diluído, não é?

Severo - Pois é, nesse ponto eu não precisava mais fazer exposição. Só que ao mesmo tempo senti que a estrutura do meu pensamento estava um pouco desencaixada, era como se tivesse fragmentado. Daqui a pouco eu estava escrevendo um livro, ou fazendo uma performance. Eu nunca fiz, mas essas ações que eu fazia, ou esta fazendo, filmando, mas parecia tudo sempre separado. Mesmo com essas coisas de curadoria, parecia tudo muito separado. Então esse mergulho na Bienal fez com que eu tivesse que olhar para como funciona, ver os outros artistas. Não foi fácil pra mim. Numa parte do processo eu dizia que era mais difícil pra mim do que para os meus colegas curadores. Porque era como se fosse assim, eu via que era muito fácil, eles gostavam de ir no ateliê dos artistas, visitar os artistas, mas para mim era muito sofrido entrar no pensamento, figuras se desdobrando no mundo desses artistas. Isso era bem difícil para mim. E, claro, depois com o tempo foi passando, comecei a gostar, a me interessar por isso. Não foi mais ficando tão pesado assim. Sempre acho que para gente fazer as coisas que a gente faz como artista, tem que um pouco fingir que nada mais existe, que só aquilo que tu está fazendo é real. Então isso de alguma maneira quase exclui a possibilidade de se envolver em um dos níveis com o pensamento, com os processos dos outros. Então isso pra mim foi tenso, mas ao mesmo tempo uma experiência muito importante principalmente depois, no momento de instalar a Bienal, porque a gente tinha basicamente, claro que era muito mais complexo do que isso, duas forças pra tentar entender.

Porque o Luis era curador de vínculos, ele sempre junta. Ele pega uma obra junta e põe uma do lado da outra, pensando nesse espaço entre, ele está criando. E assim eu ia dizer pra ele, isso é uma coisa que a gente tem cuidar muito, precisa entender, porque a gente tem que cuidar pra que esses vínculos que a gente vai criar não façam com que as pessoas leiam esse artista só a partir[...] a gente precisa criar uma estrutura onde os vínculos pareçam mas que também que no momento que tu entra em contato com o trabalho de direto com esses artistas, esses vínculos ou esse pensamento curatorial que liga, ele possa se dissipar para que o que fique e seja importante seja a poética de cada um desses artistas. Assim a gente foi e, no final, acho que a gente ficou muito feliz com isso.

Isso era, entre muitas outras coisas, uma das noções que a gente tinha para resolver, essa exposição. Só que isso para mim foi realmente uma coisa de um mergulho muito

vertical de novo, do mesmo jeito acho que foi no Areal. Eu saí diferente, porque o que aconteceu, do jeito que eu saí desse processo... aí acabou. E daqui a pouco a gente teve um momento muito importante, a gente ganhou um prêmio, o Marco Antonio Vilaça com o Areal, para doar as coisas do Areal e, como os arquivos estavam comigo, a maioria dos arquivos de foto e vídeo, então eu fiquei responsável, no tempo da nossa estrutura do Areal, por olhar para esse material e pensar uma possibilidade de exposição. E também porque nesse momento tinha uma coisa que era bem natural Lena não tava interessada em pensar um plano, uma possibilidade de compartilhamento com uma exposição. E eu tinha acabado de passar por processo. Achei que para mim era interessante fazer isso e aí fiquei fazendo esse mergulho. Toda essa volta pra chegar nisso aqui. Esse mergulho foi em 2014, que eu tive esse prêmio, então isso me obrigou a ficar esse ano inteiro olhando para os quatorze anos, tempo que a gente tinha vivido dentro do Areal. Foi chocante, forte, como muita coisas que a gente fazia no Areal. Como a gente não ia expor, a gente fotografou e filmou muito. Escreveu coisas que nunca foi para lugar nenhum. Alguns livros que a gente publicou saíram, mas partes desse processo estavam lá. Tinham filmes, coisas que eu nunca tinha visto. Então essa volta no tempo junto com esse entendimento um pouquinho diferente de fazer exposição, achando de novo que tinha alguma coisa importante, interessante, que dentro dessa estrutura começou a me despertar para uma outra coisa. Então eu saí disso, eu saí desse processo, com muita vontade de fazer, não uma exposição, mas de encontrar um lugar onde eu pudesse me enxergar e pudesse enxergar todos esses processos que eu fazia: filme, livro, curadoria e ação numa coisa só.

Senti que eu precisava disso. Não ia conseguir seguir tão compartimentado, precisava dessa coisa assim, precisava achar não tinha achado até então. Durante esses longos processos eu tava sempre 100 % em cada uma das coisas, mas eu não enxergava essa possibilidade de unidade. Aí nessa exposição surgiu muito disso. A exposição que eu queria fazer com a Paula, minha mulher, a gente durante muitos anos trabalhou juntos, um para o outro, eu ajudando ela a fazer os trabalhos dela, ela produzindo e filmando. Mas a gente não tinha parado para fazer um trabalho juntos, de pensar isso juntos. Aí essa exposição foi um momento que a gente propôs, mas a gente nem sabia como ia fazer. Tinha a primeira ideia, eu queria me entregar para isso, mas eu não sabia. Esses trabalhos não existiam, e eu ainda estava muito no processo de olhar para as coisas do Areal e essa exposição tem muito disso, porque uma coisa interessante aconteceu nessa exposição, que é uma que para mim é muito importante assim. Tu vai ver que todas às vezes que a gente conversar, dificilmente eu tenho como falar de algum trabalho, de algum processo sem citar alguém. Essa pessoa que eu estou junto nesse momento e essas interlocuções pra mim são coisas mais importantes. Essa coisa funciona na ordem do milagre. Tu conseguir encontrar alguém com quem tenhas uma interlocução forte te ajuda. E nesse trabalho foi isso, só que

também uma coisa aconteceu aqui foi assim às vezes os encontros se dão, a gente quer as pessoas, mas às vezes os momentos de vida também são [...]E como a Paula é muito próxima, a gente também estava vivendo um momento de trocar de cidade, foi todo um processo longo. Só que eu estava muito focado nisso porque precisava resolver essas coisas. Eu estava muito mergulhado dentro, e a Paula chegou num determinado momento do processo que a gente queria fazer isso muito junto. Ela me disse “eu estou percebendo que tu precisas resolver coisas, de outra ordem.” Então vamos fazer o seguinte, ela disse aqui estão todos os meus arquivos, todas as minhas coisas, usa isso, vê como tu juntas essas coisas e a gente vai conversando e fazendo isso. E foi isso que eu fiz nessa exposição.

Eu tinha acabado de passar por esse processo de olhar para as coisas do Areal estava sobrepondo camadas, Estava de novo com as coisas do Areal e mais com as coisas da Paula. Só que isso pra mim foi um momento, realmente algo muito forte, porque em algum ponto eu me dei conta que eu só fui ter certeza disso quando a exposição ficou pronta. Me dei conta de que eu tava fazendo que tinha as coisas que me interessavam trabalhar, tinha os textos, tinha uma ideia de curadoria, que tinha a ver com pensar o meu próprio trabalho, mas que eu ia usar também o trabalho da Paula e o jeito que eu ia dispor isso no espaço. Então isso, essas coisas começaram a ser bem importantes e algo aconteceu nesse processo, porque até então o que eu fazia tinha a ver assim com ou eu estar na frente da câmera ou eu escrever uma ação pra outra pessoa fazer, ou eu ir pra um lugar filmar paisagens. Viver essa coisa de estar nesses lugares sempre foi importante. As ações, os primeiros livros do Areal tinham muito a ver com isso de estar nessa paisagem, passar por essa paisagem, viver esses lugares assim.

E aqui teve uma coisa assim, que eu acho que começou nesse olhar para as coisas do Areal. Eu estava vendo essas paisagens, de mais de dez anos atrás da minha vida, eu também já não tava mais lá, eu já estava desconectado delas. E muitas delas entravam realmente como memória. E coisas que eu lembrava de um jeito, eu via que eram de outro. Essas coisas começaram a me interessar muito, aí foi quando comecei a fazer isso, primeiro movimento de entender. Sabia que eu queria fazer alguns filminhos, assim, aqui, aí eu comecei a buscar essas imagens, primeiro do Areal, e depois eu comecei nesse processo a encontrar imagens de outros lugares, de outros tempos, de outras pessoas e justapor isso. Colocava então uma paisagem de um fotógrafo do século XIX, paisagens que não existem mais, e sobrepunha com alguma coisa, uma ação minha e da Lena do Areal. Ou algum lugar que naquela época eu tinha filmado e conseguia sobrepor essas coisas, conseguia criar um lugar, que era um lugar nenhum, que eram uma mistura de lembrança minha com um olhar de outra pessoa que daqui a pouco eu assumia como lembrança minha também. Eu comecei a fazer esses vídeos e eu sempre edito essas coisas vendo elas grandes, então daqui a pouco eu me sentia nesse processo de dentro dessas paisagens. Isso foi uma coisa

muito estranha, e nesse meio tempo encontrei umas coisas da Paula também juntando com essas paisagens e fotos dela antigas, fotos de outra pessoa, e isso começou a ser um universo. Acho até que teve um momento em que a Paula me vendo trabalhar me disse uma coisa engraçada: "estou te vendo fazer isso, fazer essas coisas, trabalhar. Me parece que é como se tu não tivesses mais necessidade de filmar, de produzir imagem, de fazer nada de ir lá e gerar uma imagem nova. Parece que tu estás realmente num processo." E isso não é uma coisa que eu estava pensando. Quando ela falou isso, eu pensei, "eu acho que é isso mesmo"

Daqui a pouco eu estava tão bem com essas coisas, trabalhando, criando uma paisagem que era muito mais, não sei, não dá para dizer que era interna porque tinha uma coisa de se jogar para fora também, mas isso começou a ficar muito forte para mim. Isso eu estou falando um pouco de processo de pensamento dela, mas depois tem uma outra coisa que é para entender como eu precisava, como eu ia dispor isso no espaço. Sempre conversando com a Paula o tempo inteiro. Chegou um momento em que fiz uma maquete do lugar, da galeria onde a gente ia usar, para eu poder testar. Para mim é importante no processo curatorial também, que foi entender essa coisa que eu te falei dos vínculos do Luis. Isso pra mim foi como uma coisa muito importante. Mas não vínculo entre obras de outras pessoas, era um vínculo entre coisas, entre obras, projetos, coisas que eu tivesse na mão, mas para criar uma coisa só, para criar uma unidade. Isso para mim foi muito importante entender como dispor isso no espaço, porque isso aqui, essas obras, todas elas já vinham. Por exemplo, essa é uma série de fotos que a Paula tinha, que ela nunca tinha ampliado desse jeito, desse tamanho. Aí eu fui fazendo isso, mas, porque uma coisa que era muito importante aqui, eram essas distâncias entre as coisas, esse jogo de tamanhos entre as coisas. Eu estava criando de alguma maneira essas paisagens e também queria que a pessoa entrasse e pudesse se perder nessa paisagem, que isso fosse uma[...] Uma das coisas que lembro que eu pensava na época é uma coisa assim: olha, a gente fala muito de montar uma exposição, de trabalhar dentro de um espaço, mas pra mim isso aqui era pensar o tempo das coisas, o tempo porque eu pensava "bom, o tempo de alguém na frente de uma sequência de fotos desse tamanho é diferente de encontrar e ver essas fotinhos. Esses tempos são diferentes. O tempo na frente de um vídeo desse, então essa exposição foi toda costurada assim. Um raciocínio que eu uso, até porque eu não diferencio meu trabalho como artista e meu trabalho como curador, é exatamente o tipo de costura que me interessa fazer em todas as coisas. E isso é um pouco do que tem aqui mas, é diferente porque onde isso realmente junta para mim numa coisa só, porque, por exemplo, uma coisa que acontecia nos filmes, no cinema, de novo tempo o, não era possível aguentar e isso ao mesmo tempo para mim era do mesmo eu via meus filmes sendo muito lentos e pouca coisa mudando, eu queria que mudasse menos, queria as coisas ainda mais estáticas. Eu queria que as coisas durassem, que elas durassem pra sempre. Uma imagem durasse pra

sempre, dentro do que tu pudesses de fato entrar nela. Aí pensando sobre essa questão, eu sei que eu to falando tudo muito confuso, mas assim, que é uma coisa por exemplo que acontece no cinema: por mais que um diretor pegue e desmonte o tempo e vá para lá e vá para cá, faça muitas costuras entre as coisas, tem uma coisa que não muda, o teu espectador ali, ele é passivo, porque ele sentou e ele vai receber aquilo, então aquilo vai passar na frente dele, do tempo. Ou seja, tudo ali está direcionado. O tempo de ver as coisas, tempo de duração de cada cena, o tempo está pré-determinado. Para mim, nesse ponto, e aí uma coisa assim, eu entendi, e isso foi importantíssimo pra mim, que num espaço expositivo uma das coisas que eu resolvi não ir atrás, não trabalhar mais nisso.

Eu não podia perceber que era assim, tem uma coisa que muda todo o jogo que o corpo do cara que é ativo. Então no momento, ou em que sentido que eu quero dizer assim, claro, quando eu desenho isso aqui eu sabia, eu desenhei uma coisa, eu queria que um cara potencialmente entrasse aqui, visse essa sequência. Só que nada me garantia que no momento que o cara entrou aqui eu queria que ele viesse para cá, mas sei lá, se ele viu essa imagem ou uma outra foto ali no canto que ele gostou mais, ele vai para lá. Quer dizer, ele já desmontou completamente toda a minha estrutura, então o que que eu tenho que fazer, e aí tem a ver com isso aí, tem a ver com esses tempos de trabalhar as coisas. Eu tenho que criar uma estrutura que, mesmo no momento em que ele desmonte tudo que eu pensei, que eu nunca mais vou recuperar, porque ali já era, mas eu preciso criar uma tensão entre essas coisas, entre estes textos, entre essas imagens para poder criar uma outra possibilidade de caminho dentro desse jogo de paisagem que eu estava propondo aqui. Isso foi decisivo para mim, para eu seguir trabalhando, porque que aqui pela primeira vez depois de muito tempo estava tudo aí. Estavam os textos, mesmo que aqui alguns texto, isso eu fiz de propósito também, eu não queria que os textos fossem meus. Do mesmo jeito que eu estava aqui, muitas imagens ainda eram minhas, porque estavam sobrepostas. Mas isso não importava tanto, eu estava muito mais interessado nas imagens que não eram minhas do que nas minhas. Todos os textos do Octavio Paz que eu trouxe para costurar essa ideia de linguagem para costurar essa visita, porque todos eles estão em essência eles estão falando de linguagem, eles estão falando de jogar numa outra situação de pensamento. Então essa exposição foi realmente muito importante porque ela definiu um monte de coisas. Só que os meus processos também são lentos, quer dizer, eu trabalho muito, e até rápido, mas o que eu precisava entender aqui eu vi que eu não ia dar conta só nessa exposição, então já projeto mais duas. A segunda foi essa do espelho que eu montei aqui, que eu precisava avançar em mais algumas coisas que aqui não tinham ficado claras para mim mesmo. O que que eu precisava quando montei o espelho aqui era assim, eu sabia algumas coisas que eu queria manter, por exemplo uma estrutura. Essa estrutura que eu precisava avançar para poder entender esses vínculos, para poder entender essas coisas. Mas tinham coisas

que eu também não podia abrir mão, não podia abrir mão desse outro que eu não sei quem é, dessa outra imagem que vem de um outro lugar, porque o que acontece, a grande diferença para mim hoje de eu trabalhar com uma imagem que não fui eu que produzi e uma imagem que eu produzo. Porque quando eu produzia essas imagens eu mesmo, era como se eu não me permitisse me encantar por elas, porque era como se fosse: eu mesmo fiz então tinha algo ali que me impedia de realmente viver aquilo. Com essas imagens, com esses outros textos que eu venho tratando, que eu começo a juntar, eu consigo ter um encantamento absoluto com cada um, porque não fui eu que fiz. Porque elas estão ali e que que estou fazendo, juntando, sobrepondo, estou criando outras camadas de possibilidade de tu entrares ali, mas eu preciso me manter dentro de uma estrutura. Mas por exemplo hoje me interessa muito mais encontrar essas coisas e poder ter esse embate com isso, e aí não é só com isso, tem algumas outras coisas que eu posso te mostrar também. Tem um site de encontrar filmes [...]O que eu recebi disso era um filme de 1930 com uma propaganda da cidade de Santa Vitória do Palmar, uma propaganda que durava cinco minutos. Aquelas imagens com uma locução, uma narração em cima dela, e as imagens muito rápidas. A primeira vez que eu vi isso eu pensei: não para aí, só um pouquinho. Eu já enxergava isso com um outro tempo, com uma outra estrutura, então eu dilatei o máximo que eu podia e esses cinco minutos viraram um filme de uma hora com as mesmas imagens. Eu nem, eu nem fiz voltas no tempo, edições, não. Eu simplesmente estiquei aquilo, tirei a narração, porque eu esticava e não podia mais manter. E também não me interessava manter uma narração com propaganda, aí eu coloquei outros sons que criavam uma outra atmosfera, e aquelas imagens dilatadas, tudo que era que tu praticamente não vias no filme original, ali como elas duravam mais. Eu me lembro que o processo de fazer esse filme foi de um encantamento absurdo, eu ficava noites e noites vendo e vendo e vendo e descobrindo cada vez mais coisas nessas imagens. E nesse tempo que eu ficava viajando com todas aquelas pessoas, aquelas pessoas já estavam mortas e eu ficava pensando no que que estou falando, no que que estou fazendo aqui dentro, que era como eu me sentia fazendo esse filme. Então essas coisas começaram a ficar muito mais interessantes e misteriosas para mim do que qualquer coisa que eu pudesse, eu desenhar uma ação para eu mesmo fazer. Então esse processo foi muito importante. Voltando nas coisas, pensando no Espelho, nessa exposição foi aí que eu precisei, que veio essa vontade grande. Então eu queria com outras pessoas, mas também não queria. Aí já não queria que fosse um artista como no caso com a Paula, um artista que estivesse vivo, pensando comigo. Não, eu precisava também me jogar nisso, então fui atrás das paisagens pré-modernas, aqui e criar esse diálogo com essas outras coisas, mas também porque entendi um pouco aquilo que eu estava fazendo, o jeito que estava sobrepondo aquelas imagens, porque ali, no Espelho, era um outro processo de imagem, muito diferente daquilo, como se todas as imagens desse filme, dessa exposição, eu falo desse filme porque chegou

um momento que eu olhava pra isso e [...] essa exposição é como se fosse finalmente o filme que eu nunca tinha conseguido fazer. Porque aqui as imagens duravam, aqui elas ficavam, elas ficavam sustentando o tempo inteiro e eu podia sair de uma e ela não ia trocar, elas tinham tempos, chegava num outro momento, mas elas estavam ali. E essa exposição do Espelho foi muito importante pra fazer isso, mas ali era diferente que eu estava trabalhando ações dentro de paisagens, uma sobreposição enorme para fazer cada um daqueles vídeos. Eu tinha às vezes, quatorze, quinze layers de imagens diferentes para poder fazer aquilo que a base de todas aquelas naquela exposição. Todos os doze filmes que tinha, a base de todos era uma fotografia, a primeira imagem era numa fotografia só que, claro, a gente não via. Olhava e era um vídeo. Eles viraram vídeos porque tinham essas camadas e camadas de outras imagens que eu ia sobrepondo e juntando, editando, misturando até chegar nesse lugar.

Adri - Então no caso tinha a sobreposições nas fotografias e também nos filmes que passavam pra uma fotografia.

Severo - É, porque é como se fosse o fundo, o primeiro layer. Não sei se tu entende um pouco de edição. Porque gente vai botando os layers, primeiro era uma foto, a base do que a gente imediatamente olhava naquelas exposições sempre era uma foto, por exemplo. O primeiro layer disso aqui era essa paisagem, era só uma fotografia dessa floresta, o segundo era essa ação, que era num outro lugar que não era numa floresta, era num deserto que a Paula tinha feito. Isso tava num outro lugar, e aí eu ia tirando esse deserto para colocar essa pessoa dentro dessa floresta. Aí tinham outras coisas, mas também precisava que essa floresta estivesse ativa e que ela se mexesse, então tem essas camadas, são algumas de nuvem, de som, de algumas imagens de outras paisagens para fazer com que uma ou outra folha dessas se mexa e essa fotografia se anime. Então nessa exposição Espelho todas eram assim. E como eu estava fazendo com tantas camadas, em algum momento eu senti que eu estava, não era um processo muito diferente de quando lá no começo, quando eu me formei em pintura que eu trabalhava com essas coisas, eu sentia que eu tava de alguma maneira que eu tava fazendo pintura ainda, de uma outra maneira ali. E quando eu trouxe essas pinturas mesmo do acervo para confrontar com essas, aí a coisa de novo entrou num jogo que me interessava, porque pensar essa exposição de novo, faço maquete para entender o tamanho das coisas, como eu vou jogar cada, como eu vou criar esse caminho, aí de novo não tem como isso não vir lá do Areal. Porque a minha utopia dentro de cada uma dessas exposições que eu faço é que a pessoa entre ali e ande como se estivesse andando numa paisagem. O que menos importa é aquele lugar ali, o mais importante é o lugar que tu vais criando, juntando outras coisas assim.

Adri - Por isso tem a questão do tamanho também?

Severo - Não, o tamanho é essencial de cada coisa assim. Numa exposição nunca nada é gratuito. Então o tamanho da projeção de vídeo tem que ser aquele, o tamanho das, quando eu amplio as [...] tem coisa que eu não controlo. Por exemplo, as molduras já estão prontas, mas a partir disso que já está dado as outras coisas eu vou criando em relação. As distâncias entre os textos, depois se eu vou produzir um álbum, uma outra fotografia ou vou ampliar, coisa grande ou depois umas menores elas vão estar sempre em relação com isso. Aí tem essa coisa de pensar o espaço de exposição como esse lugar, que em essência, tu tem um lugar, pode ser qualquer lugar que está vazio, e o que que a gente tem para fazer com ele. A gente pode fazer o que a gente quiser, a gente pode encher de coisa ou não fazer nada, mas sabendo que em algum momento o corpo sai dali e o que tu deixaste ou não não importa. Tem que dar conta de propor um diálogo para quem entra. Então quando estou pensando nisso, esse diálogo, esse convite para uma deriva dentro da exposição, é para isso. Tudo está planejado, não quer dizer que eu calculo tudo, não é isso, mas fico tentando entender as tensões entre as coisas antes de colocá-las juntas. Que nenhuma exposição foi muito difícil de montar porque eu tinha dois espaços. Era na Pinacoteca e na Bolsa ao mesmo tempo e eu precisava que eles fizessem sentido juntos e não tinha como, por mais que eu tivesse feito a maquete, eu sabia algumas tensões entre algumas obra, no momento que eu vi o espaço, então foi muito esquizofrênico montar porque eu tive primeiro que levar tudo pra Bolsa, porque era o maior espaço, e comecei a montar lá. Foi super boa a montagem porque eu precisava entender essas coisas, eu precisava que as minhas exposições tivessem ecos. Uma outra coisa que naquela exposição é interessante: todos os vídeos foram pensados para estar em dois lugares diferentes, todos eram quase repetidos. Tinha uma árvore numa, tinha uma árvore noutra. Uma casa dentro d'água numa, na outra tinha uma casa pegando fogo. Esses dípticos para nunca serem vistos lado a lado, mas eles foram pensados para ter essa correspondência. Então eram duas exposições que eram absolutamente diferentes, mas eram essencialmente iguais, a mesma coisa. Trabalhar num espaço de exposição é pensar o tempo disso, mas o que esse espaço diz, o quanto diz a estrutura. Então eram espaços muito diferentes, uma galeria, o outro era um prédio cheio de interferências, muita janela, muita coisa, e eu tive que usar raciocínios diferentes. A primeira ideia na exposição, na Pinacoteca, era que os vídeos ficassem assim no chão, tinha essas madeiras, porque eu queria que eles ficassem assim, mas no momento que eu montei eles assim para ficar mais próximo do que era na Bolsa, porque na bolsa elas estavam na parede, e no momento que eu vi na Pinacoteca e ficou assim. Cada vídeo desses vira um objeto, eles tinham peso, eles estavam no chão e a ideia daquela madeira parecia como algo que não tinha gravidade, eu vi que

não dava, que eu precisava transformar isso de novo em imagem. Às vezes parecem coisas simples, mas até chegar nisso demora. Na verdade, simplesmente subi, no momento em que eu subi as coisas, coloquei lá em cima, aquilo virou imagem de novo e aí quando virou imagem de novo se articulou de novo com as fotografias e as pinturas, e eu tinha de novo um espaço de suspensão. Que quando tinha peso eu tinha perdido, então essas coisas todas me interessam pensar hoje. Acho que estou falando demais, mas rapidinho. Eu sempre penso para fazer uma exposição, por exemplo, para contar esse trabalho aqui, uma coisa que foi realmente todo pensado para essa galeria. Porque eu estava com vontade de ver essas coisas, porque esses vídeos são paisagens, são assim lugares diferentes, e eu tinha mais vídeos ainda. Pensando no espaço: quando eu tive aquela galeria pra trabalhar, ela é muito comprida, muito estreita, ali ela poderia fazer esse tipo de vínculo como eu fazia aqui, porque esse tipo de vínculo é um princípio de outro tipo de distância, de relação. Preciso te colocar num ponto mais perdido nessa paisagem, que ali não era uma coisa mais linear, então aí quando já vi, bom, isso eu não posso fazer, sabe? Então, aqui não vai dar, não é essa relação pontual, eu tenho que criar uma outra coisa, então eu preciso pensar, eu preciso passar essa fase de passagem. Quer ver que o cara vai fazer isso aqui, então, mas eu precisava desses vínculos, precisava de novo desse outro, dessas paisagens que não são minhas. Para que fizesse sentido, para eu me envolver numa estrutura de trabalho. Foi assim, essa coisa de estruturar, porque eu desenhei a sala desse jeito, cinco telas grandes, Então são projeções na parede, são paredes de telas mesmo, tu chegas lá e consegue chegar como num modo de pintura, e aí o jogo. Os vínculos aqui, eles não estão pontuais assim como aqui, eles estão assim direto, o som ali, cada um dos seus vídeos tem o seu som, mas as caixas são posicionadas quase em cima das pinturas. Então tem uma coisa que eu não sabia se ia dar certo mas depois, engraçado, eu fui vendo que deu, porque as pessoas às vezes chegavam perto para escutar as pinturas. Porque o som estava ali perto, mas também era um jeito de tentar colocar, eu não tava sobrepondo nem nada, mas tinha aquela luz trabalhada para que só ela aparecesse. Quase como uma aparição e te jogar naquelas marinhas com esse som de maresia. O tempo inteiro sabendo que tinha uma paisagem, que era uma paisagem montada. Claro que eu fiz o máximo para que os horizontes coincidissem para que quando tu entrasses ali tu achasse que é uma paisagem só.

Adri - Ah, mas não são, não é?

Severo - Não são, tanto que uma vem para um lado, a outra vem para outro. Só que isso é uma coisa, de novo que tem a ver com essa coisa do tempo. No momento que eu faço isso de colocar uma primeira ideia que é uma paisagem só, o tempo que tu vais levando para descobrir que não é, então tu vais vendo assim que algumas tem, por exemplo, o último vídeo de lá, eu desloco o horizonte um pouco para cima só pra

que ele... "não para aí, tem alguma coisa que não está fechando". E no momento que começa isso, começa uma outra relação com os vídeos, eles não são vídeos, então ninguém vai ficar ali assistindo, não é para isso. Mas é importante essa relação, é importante entender que esses mares estão vindo de outros lugares. É uma paisagem só? não, não é uma paisagem só. No momento que eu tento fazer isso deixar pendurado ali dentro é um momento de fazer, de te convidar para virar e olhar para as pinturas. Essa coisa para mim é muito importante.

Adri - Sim, quando a gente veio visitar, eu e meus colegas do doutorado, eu fiz essa ligação, porque eu vi as pinturas ali, as da Pinacoteca eu não vi, só na Bolsa de Arte, e a minha questão era se eram apenas ressonâncias ou se eram paisagens, a mesma, né? A mesma paisagem, aí eu cheguei a conclusão que não, que eram as pinturas e os vídeos, mas que eles conversavam muito, e eles não tinham percebido que as pinturas estavam ali atrás, e eu disse, não, eu acho que a ideia é se relacionar[...]

Severo - Exatamente. No meu site tem um link no final que chama "extensão". São imagens, mapas. O que é aquilo? São os mapas [...] todos os lugares que eu trabalho, em vinte e tantos anos, todo o mês, fica um daqueles quadros ali, e eu vou juntando tudo o que é coisa, anotação, ideias para performance, alguma imagem que chega pra mim e que me toca por algum motivo, eu vou encostando elas ali. Aquilo ali é onde eu testo os vínculos, que depois quando eles vêm para uma exposição estão super limpos. E ali para uma coisa mais caótica, mas eu não tenho como chegar numa... tao limpa como são essas exposições sem esse processo sem aquele processo. Ali entender as coisas. Ali é uma sobreposição absurda de imagens, mas aquilo é a estrutura do meu pensamento. E não só de imagem, de texto também. A estrutura, como eu organizo um texto, tem muito a ver com aquilo. Pegar umas coisas daqui, jogar ali[...] muitas vezes eu escrevo parágrafos, principalmente nesses livros, que são mais longos, parágrafos separados das coisas, e em algum momento vou juntando e criando uma passagem mais fluida entre eles pra chegar no que eu preciso chegar.

Adri - Então no caso a tua criação das imagens ela acontece por pessoas que te mandam ou tu pesquisa na internet?

André - Me mandar, tipo "toma uma imagem", não. O que é acontece de, por exemplo, a Lena [...] Naquela exposição que tinha uma casa flutuando dentro da água. Aquilo, a Lena tava trabalhando nas coisas dela e me mandou. (balbucios...). Eu fiquei alucinado com aquela imagem. Eu preciso ver isso funcionando e sentir o que era aquilo". Aí, claro, de novo. Sempre vou atrás para entender. Aquilo ali era uma casa numa ilha, nos Estados Unidos, que já não existe mais, ela ruiu. É que nem os faróis no RS. Ela tava numa península, o mar foi chegando, e hoje ela já não existe mais. Mas aquela imagem daquilo que tava quase já ruindo, mais ainda tava, isso é um

pouco dessa, eu precisava ver aquilo durar, mas eu não queria ver como uma fotografia, eu queria ver aquela água se mexendo, eu queria ver ter a possibilidade de ter a sensação de olhar para aquela paisagem enquanto ela ainda não tinha caído. E aí, de novo, então aquele é um desses vídeos, que tem, sei lá, talvez 12 camadas para poder simplesmente fazer com que aquela imagem se mexa. Que aquela imagem te dê uma sensação de tu estar na frente daquele lugar. E, de novo, é uma coisa que não muda, um vídeo que tu não vê looping. Também isso é uma coisa importante, como estrutura, nos meus vídeos tu nunca vai ver um looping. A não ser que tu fique pelo menos a hora inteira, senão tu não percebe, porque ele não tem esse jogo. Ele precisa durar, precisa ficar.

Adri - Uma das questões que eu estou investigando, já perguntei pra Elaine também, é como tu considera o registro na fotografia, nas tuas obras. O que é a obra, tem um processo ali até chegar no resultado que tu queres. Então como tu consideras[...]

André - Eu considero uma exposição que nem esta aqui, pra mim é uma coisa só. Ou seja, nenhuma dessas coisas é assim, elas não estão desvinculadas umas das outras. Vou dar um exemplo: quando o (nome. Não entendi) me convidou pra fazer trabalho na Bienal, ele queria um vídeo específico que ele tinha visto num espelho e queria que eu mostrasse aquilo. Eu eu disse “mas não faz sentido”, entende? Porque isso não é, esse vídeo sem todas as coisas que estão (inaudível) ele não é nada. Ele pode ser bonito, mas ele não é o trabalho. O trabalho precisa desses vínculos, porque senão ele não é [...] se eu entendesse cada dessas como uma peça separada, aí não teria sentido nem essas apropriações de imagem, nem essas manipulações todas. Uma coisa que eu nunca pensei mas estou dizendo agora, eu acho que se eu fizesse isso seria como se eu estivesse [...] aí eu ia sentir que eu tava realmente pegando a imagem de alguém e dizendo que é minha. Quando ela tá jogada nisso, não existe isso pra mim porque ela não existe sem as outras coisas. Uma exposição como essa não faz o menor sentido pra mim mostrar os vídeos sem as pinturas. Fica bonito e tal, mas aquele ali não dá. Não quer dizer precisam ser essas leituras, até poderiam ser outras. Se eu levasse isso aqui pra São Paulo ou pro Rio de Janeiro, se alguém me pedisse pra montar esse trabalho de novo, então eu preciso pesquisar acervos locais, ou pedir de novo emprestado, porque preciso que isso aconteça, porque se não acontecer, aí é um pouco estranho. (pequeno trecho com fragmentos de frases tentando encontrar como expressar) Porque, por exemplo, em que sentido? Ali, se tu fotografa, se eu fizer sei lá, até pro catálogo da exposição, estavam me pedindo pra escolher umas imagens, mas é que se eu separo essas imagens, não adianta, então é melhor as fotos do contexto todo. Se eu separo isso, aí não dá, porque são pinturas que têm autores. No momento que há uma foto [...] já não é, já não tem a ver comigo, já é o que o trabalho é originalmente, principalmente nessas pinturas. Os vídeos até

não. Os vídeos é de outra maneira, porque também todos vídeos... é assim, eles são [...] uma coisa que talvez seja interessante: eles são sempre muito distantes do que é o original. Mesmo esses que são bem simples, eles têm muitos filtros, têm muitas coisas pra, porque, assim, como vêm de muitos lugares diferentes, de pessoas diferentes, que filmaram situações diferentes, se tu visse os originais coloridos cada um, eles não têm unidade nenhuma. Eles não gerariam essa paisagem. Então aí tem um trabalho longo em cada um deles pra eu poder criar, fazer com que eles possam se encostar, e é só no momento em que eles se encostam que eu entendo que agora é meu isso, agora tá no ponto que eu consigo me autorizar a jogar isso no espaço, a fazer as relações. Antes é como se eu tivesse pegando o trabalho de outras pessoas. Aí seria curadoria, é outra coisa. É a mesma coisa, mas é outra coisa.

Adri - Então teoricamente a questão não separaria assim dessa maneira, tudo faz parte do processo [...]

André - Eu vejo cada uma dessas coisas como um todo. Tem coisas que eu gosto de ver individualmente, acho que funcionam. Eu ainda não fiz isso, mas eu imagino que, eventualmente, daqui algum tempo eu possa pegar exposições que nem essas e começar a misturar os vídeos de uma com outra. Eu ainda não fiz isso, mas acho que isso tá no meu horizonte de possibilidade, de rearranjar essas coisas. Mas por enquanto eu ainda tenho visto, principalmente essas últimas exposições, isso vem desde, sei lá, talvez de 2014[...] até agora eu visto cada coisa como um trabalho. É difícil até de organizar isso pra botar no site. Eu boto no site, na verdade, pra eu poder acessar, como eu viajo muito, às vezes eu preciso entender as minhas coisas e eu sei que ali é o jeito de acessar. Por exemplo, essas coisas eu boto elas num link que é “exposições”, aí tu clica ali e vem ela como um todo. Tem algumas coisas que eu deixei como coisas separadas que eu já vou tirar porque eu não consigo mais ver como coisas separadas, eu preciso delas juntas senão eu me perco.

Adri - Tem algumas referências de artistas e de outras coisas que utiliza pra pensar paisagem?

André - Talvez as referências de [...] porque assim, bom, primeiro eu acho que nunca pensei nesses termos... “ah, eu to trabalhando com paisagem”. É muito mais [...] e isso que eu acho demais no que tu tá fazendo, que é uma oportunidade pra olhar pra isso, pra ver, nunca pensei nisso nesses termos, mas é evidente que essas coisas são recorrentes. O fato de estar recorrente também te leva, bom, então existe uma possibilidade de pensar. Mas eu acho que as [...] por exemplo, eu não penso em nenhum artista quando eu vou fazer um vídeo desses ou nada, às vezes eu penso em atmosferas, situações. Por exemplo, quando eu tava fazendo essa exposição [...]

uma coisa, claro, talvez isso seja interessante: eu me lembro quando eu senti essa necessidade de, quando eu entendi realmente que o que precisava era fazer uma imagem durar, que ela não saísse foi vendo um filme do Sokurov. Não lembro qual filme era, mas não importa, era um filme do Alexander Sokurov onde [...] e assim, os filmes do Sokurov são muito lentas as paisagens, as ações, tudo é muito lento, mas tinha um momento que aparecia uma montanha nesse filme, e eu lembro de ver esse filme e aí ela ficava um tempo longo na tela, mas não era suficiente, e daí trocava. Esse momento que trocava, eu pensava “não, mais”. Eu precisava de um pouquinho mais daquilo. Eu voltava e ficava vendo só aquela cena. Isso foi uma coisa que eu pensei, então quando montando essa exposição especificamente eu pensei “eu quero que dure daquele jeito.” Eu queria [...] tanto que tem coisa nessa exposição que é isso. Tem lá um jogo com algumas montanhas que eu queria que ela nunca saísse dali. Eu precisava dela, e isso me fez entender essa coisa que eu te falei de passividade, do corpo numa situação, atividade noutra. E aí no momento que eu começo a pensar isso, eu penso “qual é a diferença, o que que implica isso?” Não quer dizer que o teu corpo passivo não tá criando dez mil associações. Não, ao contrário, mas é outro estado, é outra relação, e essa relação me importa. Outra coisa que não te falei, mas nessas exposições que eu faço, vai notar que não tem[...] aqui eu tive que fazer por causa da bienal, mas nunca tem, nunca ponho nem uma cartela, nem nada, nenhuma informação. Depois tem uma lista que faço, ou nos catálogos, pra ver se tá todas as pessoas que me emprestaram imagens, ou de onde veio os textos. Mas assim, na coisa, na experiência da exposição não pode ter, porque no momento, porque de novo isso tem a ver com essa qualidade de tu estar confrontado com a imagem, com esse caminho, com essa paisagem. Então no momento que eu boto uma cartela do lado de uma fotografia, de um negócio, aí é esse vício. Hoje o espectador de arte tem tanto horror a controlar seu próprio tempo dentro do[...] porque, assim, de novo, pra fazer uma analogia: se tu vai no cinema, o filme pode durar três horas, mas tu sempre sabe de antemão. Então tu te prepara pra ver aquilo. Um livro tu pega, e pode ser um livrão, tu sabe que vai ter que vencer aquilo. Ou seja, tu entende de antemão o tempo. Numa exposição nada, teoricamente, te diz quanto tempo tu tem que ficar diante de uma pintura. E esse não saber é que dá um terror nas pessoas. E é por isso que se aceita essas estruturas de mediação tão docemente. Por que às vezes o mediador tá ali e não te ajuda em nada, mas ele de alguma maneira, tu transfere pra ele a coisa de controlar esse tempo na frente da coisa. E às vezes mesmo não tendo mediador essa etiqueta funciona isso. Tu tá ali, nada tá te dizendo, tu tá jogado ali, mas daqui a pouco se tem essa cartelinha, essa informação, tu olha. Não te diz nada, só informação técnica. Mas às vezes isso é suficiente, pra fazer o corte nesse processo de relação com as coisas. Então essas coisas são muito importantes pra mim, por isso que eu cuido cada uma dessas coisas. Então nesse sentido, pensando numa ideia de paisagem, talvez tenha a ver com isso. Talvez tenha

a ver com tentar o máximo possível chegar perto de uma situação, e aí de novo, não sei quanto, pra te dizer o quanto isso eu devo ao Areal. Porque quando a gente tava andando nesses lugares, não tinha nada controlando nosso tempo ali. Nada dizendo o que era cada coisa. A gente tinha que pensar. Nem tinha, inevitavelmente acontecia. Então um pouco isso eu tento não trazer de volta, mas isso tá sempre no fundo da minha cabeça quando eu to montando uma exposição dessas. E aí tudo isso volta. Mas tudo isso pra te dizer que talvez se eu fosse citar alguns artistas, fora coisas pontuais como cineastas, que eu sempre cito, ou alguns escritores que trago os textos, como no caso dessas exposições o Octavio Paz, eu acho que de artistas minhas referências ainda são Smithson, sei lá, essa geração dos anos 60, 70. A gente trabalhou quando fez o Horizonte Expandido aqui no Brasil, o Oiticica. Tem essas coisas [...] são as mesmas. A diferença [...] é engraçado que muitos desses artistas que sempre me interessaram trabalhavam diretamente na paisagem, mas quase sempre o corpo na paisagem, que era uma coisa que eu fazia lá atrás no Areal, e hoje eu não [...] porque era o meu jeito de me relacionar com aquelas paisagens, eu precisava passar por elas. E hoje é engraçado porque não tenho necessidade desse corpo lá porque eu já me sinto transportado pra esses lugares, só que são lugares outros. São lugares que aí misturam, são lugares de fato de memória, mas de mistura de memória, de distanciamento de tempo. Tem essa coisa, o tipo de imagem que me interessa. Quase sempre é uma imagem que te deixa em suspenso por alguma coisa. Então a minha relação quando eu decido, ou seleciono, ou sou invadido por alguma dessas imagens, um encontro desses, pra ficar ou não ficar dentro do que eu to fazendo, claro, primeiro tem que se vincular com as outras coisas que eu to pensando. Todas elas sempre vêm de um arrebatamento. Uma coisa, isso aqui é muito simples, mas, por exemplo, a imagem original disto, desta floresta, que era uma foto velha, antiga, mas era tão forte pra mim aquele lugar, aquele tempo que eu não acesso [...] sabe, que[...] e aí, fazer todo um caminho pra tentar acessar é como se eu estivesse tentando entrar de fato nessa floresta. Eu não sei muito o que é isso, mas é como eu tenho me relacionado com essas coisas. Tenho tentado me mexer. Eu sinto que eu me mexo, sinto que visito cada um desses lugares.

Adri - Acho que o “tempo expandido” tem a ver com a questão da memória. Não sei se eu entendi muito bem, tu falavas do catálogo, e enfim, podias falar um pouco mais o que tu entende por memória aqui nessa exposição.

André - Eu teria que ler de novo o texto, mas eu acho que tem muito a ver com, primeiro: a base, esse texto tá aí porque a base dessa exposição foi isso, o que detonou ela foi aquilo que eu te contei, essa volta, a situação em que eu me vi em algum momento de ter que olhar pra esses arquivos meus, da Lena, da Paula lá atrás. E isso, essa volta no tempo de alguma maneira foi muito forte pra mim, eu fiquei

mexido com isso. E perceber que tinham coisas ali que eram memórias muito vivas, reais, quase físicas, e outras que eu não tinha lembrança. Tinham imagens que eu nunca tinha nem visto, que eu me via fazendo uma ação, um trabalho de cavar os buracos, eu me via fazendo a ação, mas eu não tinha memória daquilo. É como se eu nunca tivesse estado lá, mas tava, eu sabia que eu tava, eu tava vendo. Isso foi uma coisa estranha pra mim. E começar a ver que quando trazia isso pra dentro, quando comecei a pegar, a encontrar essas imagens, essas paisagens que eu nunca, eu não teria nem possibilidade de ter vivido, sabe, mais de 100 anos a mais do que eu, mas perceber que de alguma maneira aquilo me trazia alguma coisa. Eu pensava “do que eu me lembro aqui? Eu não posso me lembrar de nada aqui.” Mas alguma coisa vinha, e tentar entender o que era isso, o que essa imagem, que teoricamente tá lá deslocada do pensamento contemporâneo, do que tá acontecendo agora, por que pra mim ela é mais interessante do que eu ver uma fotografia linda, impecável de um lugar. Porque às vezes eu vejo essas fotografias super incríveis, mas não acho nada. Mas às vezes uma fotografia dessas, que já tá estranha, que não tem a definição que deveria ter, tem algo que falta ali que, não sei porque, consigo me colocar, quando eu consigo me colocar, isso detona um processo que não é realmente memória, é uma construção. E aí começar a associar isso, e foi por isso que fazer coisas, por exemplo, essas duas coisas. Isso aqui era uma ação da Paula, e isso aqui é uma ação que eu tinha escrito dentro de um projeto chamado “Dois Vazios”. Tem um filme que depois eu montei como instalação que chama “Vigília”, que eu tinha feito quando eu tinha decidido não mais fazer as performances e pra eu não [...] eu não queria mais estar na paisagem fazendo, eu queria ver. Um momento já de eu tentar deixar essa paisagem ou essa situação um pouco longe de mim. Mas foi super bonito fazer porque eu escrevi sete performances pra outras pessoas fazerem. E pra jogar, claro, aí também de novo alguma coisa de paisagem, porque o projeto que eu tenho com o Marcelo Coutinho, esse artista de Recife, um grande amigo também, a gente queria montar uma estrutura onde a gente montasse [...] a única coisa que unia esses filmes que a gente fez nesse momento era que metade deles eram feitos no Rio Grande do Sul e metade no Sertão de Pernambuco ou da Paraíba. Porque a gente [...] o projeto chamava “Dois Vazios”, a gente pensava esses dois espaços. Aí tinha uma coisa de eu me deslocar pra essas paisagens, pra estar com essas pessoas que eu levava pra fazer essas performances. Isso foi muito bonito também, muito forte. Aí, por exemplo, aqui fazer [...] eu não sei por que exatamente eu precisava botar isso aqui que foi filmado colorido no Nordeste, no leito de um rio seco, o Alexandre cavando esse buraco e tal, eu precisava jogar ele nessa paisagem. Aí, de novo, essa paisagem que eu não sei onde é. Algumas eu procuro e não consigo achar referência também, e aí eu sempre boto lá “algumas eu não consegui referência e tal...” Tudo isso vira uma coisa meio misturada de memória, de tempo, de memória real, de memória inventada, de memória minha, de memória do outro que pra mim entra numa coisa só.

Adri - E essas imagens como apropriações, elas começam com pessoas conhecidas, imagens de pessoas conhecidas, tipo a Lena e a Paula, né?

André - Hoje não, nesse trabalho não. No Espelho também não, porque ali. Eu tava fazendo mais a relação com as pinturas do que com isso, mas nessa exposição sim. Aqui, por exemplo, nesses dois vídeos tem uma sobreposição dessa paisagem com essa ação da Paula. Aqui tem a sobreposição dessa paisagem com isso aqui do Alexandre. Aqui, outro vídeo que é importante nessa [...] isso aqui é um dos primeiros trabalhos dessa exposição. Isso aqui é uma fotografia que eu encontrei, isso eu tenho anotado de quem era porque essa eu tinha referência, essa imagem era uma imagem que quando eu isso, eu vi quero uma imagem do início do século, mas podia muito bem ser uma paisagem do Areal. Um dos lugares, uma imagem muito próxima de muita coisa que a gente fez. Aí, então, a sobreposição, a ação que tá aqui, aqui tem uma sobreposição de várias caminhadas minhas e da Lena que tava lá, a gente tinha filmado em alguma das caminhadas do Areal várias passagens por vários lugares diferentes que era uma paisagem muito próxima disso. Eu junto essas coisas. Aqui, também tinha essa paisagem com uma filmagem que eu tinha feito não sei nem pra que, eu tinha feito lá atrás, em 2003, com uma câmera bem ruim, mas tava parada na frente de uma... sabe? E aí, era muito louco porque quando eu botei as imagens juntas, a fotografia e [...] tu vê que as ondas poderiam muito bem ser do mesmo lugar. Parece a mesma paisagem. Nessa exposição veio muito dessas relações porque eu tava vivendo um pouco isso que eu te falei de tentar juntar tudo, de tentar de alguma maneira me ver como uma coisa só em algum lugar. E aqui eu consegui isso, porque é aquilo que eu te falei, aqui tá tudo pra mim, tá um pouco do Areal, tá um pouco do Dois Vazios, tá um pouco das curadorias, tá um pouco desse processo que aí eu tava inaugurando de apropriação, de trabalhar com imagens, mais aí eram mais imagens da Paula, ou imagens minhas que a gente tinha feito no Areal. A gente fazia, mas como não ia mostrar, então essas coisas, sabe, juntar isso nesse momento foi muito importante. É quase como se aqui tivesse sido uma etapa vencida. Eu já me entendi, isso foi muito forte pra mim, eu já me entendi. Como existe a possibilidade, que era um lugar onde eu menos esperava, que era um espaço de expansão, eu realmente não esperava que o lugar onde eu pudesse encontrar uma unidade pra seguir avançando o pensamento ia ser nesse espaço, mas quando eu encontro isso foi bem forte, só que aí, a segunda situação disse já era uma outra coisa. Eu acho que Espelho, nesse contexto, o texto que eu escrevi tem a ver com memória. Mas eu acho que no Espelho, que ali eu acho que to falando mais sobre imagem, na verdade é como se a coisa de memória aí explodisse essa coisa de eu ter necessidade das minhas próprias memórias. Eu precisava, comecei a me interessar mais pelo que tá mais longe de mim, quanto mais longe, mais interessante era. E no ponto de [...] eu

ficava [...] cada uma daquelas pinturas que eu escolhi pra estar lá com as minhas imagens, elas eram resultado de ficar muito, muito tempo pensando. E muitas vezes pensava, me perguntava e não tinha resposta. Mas o que eu vejo nessa imagem, o que eu vejo nessa pintura que eu preciso estar perto, relacionar com essas coisas que eu to fazendo? Ficar nesse lugar de tempo estranho, de memória que não é tua, e ao mesmo tempo de necessidade de trazer pra perto. Isso passou a ser vital pra mim. Eu acho super legal que tu escolheu exatamente isso. Até porque eu penso que na pesquisa deve ser muito interessante, porque eu imagino que a Elaine esteja trabalhando [...] é um outro tipo de relação com a paisagem e com a imagem. Acho que a Elaine segue produzindo as próprias imagens. Acho que isso pode ter um negócio legal de [...]

Adri - E Em relação ao texto, tem uma escolha particular do autor?

André - Nesse caso aqui?

Adri - Isso

André - Nesse caso aqui, como te falei, vou te trazer o catálogo. E como isso aqui é uma trilogia, o que une essas coisas é esse personagem El Mensajero. Esses textos vieram de um livrinho chamado “La Hija de Rappaccini”. É uma peça de teatro que o Octavio Paz escreveu. A história não é lá grande coisa, já vinha de uma interpretação dele de um conto do Hawthorne. Essas camadas todas me interessam. Um texto que já vem de uma transformação de um outro texto de uma outra pessoa [...] A peça é simples mas tem uma coisa na peça que é esse personagem, que aparece só cinco vezes e faz cinco falas, que são as que estão aqui. Ele entra pra contextualizar alguma coisa. É sempre assim no texto “El Mensajero:” e aí ele, essa voz que fala isso. Eu fiquei muito encantado com isso. Aí essa ideia desse mensageiro, porque aí tinha a ver com essa coisa de tempo, é o tipo de coisa que quando a gente explica só fica meio idiota, mas esse personagem, eu achei ele muito forte. Era a única coisa que me interessava dentro dessa novela. Então eu trouxe ele pra se relacionar com isso, só que quando fui fazer o Espelho, as falas desse personagem já tinham se encerrado, já não existia mais. O Octavio Paz é um poeta que eu gosto muito, tenho vários livros dele. Então eu fui procurar outros livros do Octavio Paz onde não tinha esse personagem mais, porque os textos estão falando sobre outras coisas, mas onde eu identificava que aquilo que estava ali poderia ser um texto dito por esse El Mensajero. Aí então eu fui separando, fui fazendo, teve todo um trabalho de ficar criando, um personagem, ou seja, essas falas aqui estão todas nesse livro, agora as falas do Espelho a estrutura é a mesma, sempre El Mensajero e ele fala, todas assim nessa folha antiga. As pessoas sempre acham que é um texto encontrado, a folha tá velha,

é datilografado, mas não é. É montado e feito pra isso, pra parecer isso, mas não é. Eu tenho essas folhas antigas [...] Acontece essa seleção de textos pra criar uma fala de um personagem que existiu em algum momento, mas ali já são outras coisas. Todas as falas são do Octavio Paz, porque eu precisava dessa unidade de pensamento, mas já é uma outra coisa. Já estão deslocadas e tem sempre [...] como se fosse a fala desse personagem que ele criou, mas criou para outra coisa e que agora tá se expandindo. E agora para a última parte dessa trilogia, que vai chamar Labirinto, eu já comecei a trabalhar nela, não sei quando vou fazer, mas também já tem alguns textos que estão separados pra isso. Que acho que aí é a [...] última voz desse personagem.

Adri - E essa relação do vídeo teria muito ligação essa ideia do que tu falou da extensão do tempo, então é mais por isso que tu utiliza essa linguagem do vídeo?

André - É como se fosse assim: quando eu trabalho com fotografia, é porque eu entendo que aquela imagem pode ser estática. Ela parada, uma imagem que nem essa, ela pode, não tem nada que eu precisasse informar além disso aqui. Ou que eu quisesse ver além do que tá aqui. Eu não preciso do movimento das coisas. Agora, uma coisa às vezes mais simples, por exemplo, isso aqui, eu preciso do movimento. Eu acho que uma fotografia desse mar aqui não ia dar conta de te colocar nessa situação. Quando eu faço um vídeo de uma coisa dessas é porque algo parece que tá me pedindo pra ser acionado ali. Nesse caso é o mar. No caso disso aqui, eu preciso do vento, que uma areia caminhe. Às vezes é uma pequena coisa, ela vai durar, ficar ali, que eu preciso ver acionado. Essa é a diferença. Então quando a fotografia tá lá, é porque a imagem pode ser estática. Agora, os vídeos quando estão lá é porque alguma coisa ali me pede pra que aquilo seja acionado.

Apêndice 3

Entrevista realizada com Elaine Tedesco no dia 27 de julho de 2018

Adri - Em relação a algumas coisas mais pontuais. Eu lembro de tu ter comentado sobre a influência da performance sobre teus primeiros trabalhos, se não me engano. Eu queria que tu falasse um pouco mais sobre essa influência da performance, se ela ainda continua, se ela tem essa relação com os trabalhos dentro da paisagem, tanto ao ar livre quanto essa relação que ainda pode ser vista com o ambiente expositivo.

Tedesco - Vamos primeiro olhar para trás e tentar explicar melhor essa relação com a performance. O fazer performance, nós fizemos duas performances públicas, então vamos falar dessa situação. No momento em que você tá no palco, e tem uma platéia ali, e você vai executar um conjunto de ações, não sei exatamente explicar, mas a consciência do tempo presente e daquele instante como único, onde qualquer gesto modifica o curso dos acontecimentos, é muito forte. Você tá diante de uma platéia, sabe que está fazendo um trabalho com determinado temos, e como eu não ensaiava exatamente, (num esboço), eu sei que se eu mudar os gestos pra cá, se eu levantar, eu vou fazer uma coisa completamente diferente do que se eu ficar sentada. Então isso é uma consciência do ato e de como o ato é visto. Uma questão com o tempo, como tu relacionas o tempo interno com o que é visto. Neste sentido que a aproximação da performance com os objetos, com a ideia de paisagem, o que muda, o que gira, o que fica é essa consciência do tempo (desse interno, com a relação com o que é externo). Mas o que mudou em definitivo depois na maior parte dos trabalhos que eu faço com o (inaudível - nome) é exatamente a relação com os lugares. Deixa de ser um ser visto, como acontece com a performance, para um estar em relação com a paisagem, ou com um lugar fechado, seja o que for.

Adri - **O André teve essa distinção entre a performance em si e a ação na paisagem, que ele descreveu mais como ações na paisagem. Você tem essa ideia assim também?**

Tedesco - Eu fiz performance entre 87 e 89. Na verdade experimentação com isso, porque eu fiz um curso com o Gato Lacaz, e eu, a Lucia e a Manu (?) fizemos as performances em teatro em 87. Depois, em 88, fizemos uma pesquisa em videoperformance. Performance só ali. O que eu falei sobre o tempo, a ideia do insight, a relação com o agora, fica evidente no meu trabalho ali. Talvez eu nunca tivesse na minha vida uma coisa assim, e naquele momento isso ficou claro. Mas eu não continuei fazendo performance. O que eu fiz depois dali, e de tanto em tanto eu faço, são trabalhos onde videoperformance ou de foto performance, e não é a mesma coisa. Quando eu faço um trabalho de video ou de foto performance, a consciência é

a consciência do que eu posso expressar como imagem diante de um dispositivo de captura de imagem. Eu tenho consciência, e isso é bem forte pra mim porque eu sou muito mais fotografa, capto mais as imagens do que fico diante da camera, tenho consciência do que cada lente, cada objeto de captura pode propiciar para minha imagem, ou como minha imagem pode se transformar diante do dispositivo de captura. É muito mais uma ideia de aparição diante daquilo. penso muito mais no resultado final. principalmente quando é foto performance. Quando é foto performance eu to pensando no que a imagem vai resultar. Então é a relação construída entre o como estou, o lugar onde estou para esse equipamento de captura. Eu to pensando no fim dela. O assunto não é exatamente só o momento, é o momento e o fim, o momento e o depois. O momento é importante porque eu sei como eu me transformo. Olhando aqui tu podes ver, uma foto é uma outra coisa e vai gerar uma outra energia. Só pra tentar chegar lá no Areal. É uma outra coisa, não tem nada a ver. O trabalho no Areal em absoluto tem a ver com a ideia de performance. Porque eu não estava em momento algum no Areal com o depois, nem com o eu. Eu estava muito mais interessada num trabalho, como eu chamei na minha tese, de ateliê aberto. Era um despojamento, um desprendimento desse eu. O Areal eu não sei o que vai acontecer. Como eu posso experimentar. A ideia do experimentar estava forte ali. Quem está junto aqui que quer ver? Então o Areal, no geral, foi pra mim essa possibilidade. Não tem absolutamente nada nem a ver com a performance. Não é nem uma ação, não tem nem nome. É uma sensação de[...] artista no atelier[...] eu estou experimentando, explorando. Eu sou super intuitiva, então eu não sei o que vai acontecer. E o Areal foi a possibilidade de fazer isso, na rua, viajando com pessoas que eu nem sabia quem eram. É muito mais como o cara que está com uma britadeira na rua furando, e as pessoas ficam em volta olhando. É um trabalho ordinário qualquer que tu pode compartilhar numa conversa com as pessoas. Nada ali estava como “ah, isso aqui eu estou fazendo arte”. Então se eu vou nomear, eu já nomeei antes como "atelier aberto". O foco ficou nisso, pra relacionar com a liberdade que o artista tem quando tá no atelier, mas a coisa tá em aberto, não tem uma placa de nada. Ali, no Areal, não tinha, em alguns momentos, algumas ações que fiz durante essa experimentação eu vi “aqui vai acontecer algo, ou aqui tá acontecendo algo”. Eu to lá experimentando um monte de slides na frente de um lugar e daqui a pouco eu digo “aqui aconteceu algo”. Quando eu via que tava acontecendo algo, eu pegava a câmera e fotografava. As fotos são registros de fragmentos onde eu percebi algo, e esse algo seria a mistura da imagem com a arquitetura, algum impacto visual que eu via nessa fusão entre as duas coisas se transformando ao mesmo tempo [...] No Areal o que acontecia era essa procura por lugares e perceber o quanto o lugar afetava. Muitas das imagens que eu documentei na verdade não documentavam nada. Elas eram o documento de uma transformação, então tu não vê o lugar, vê a mistura, a transformação.

Adri - Porque o lugar não era tão importante assim. Era, em parte, mas não tanto [...]

Tedesco - Tem que dizer que ele é. Não é que ele não seja importante, mas ele sozinho não é nada. Assim como a imagem sozinha no Areal não era nada. É isso. É importante porque tal mistura registrada em foto só acontecia num lugar. Uma imagem projetada numa parede com um tipo de janela só acontece naquela, não vai acontecer na outra. O tipo de parede só vai acontecer naquele. O significado, se aquilo é um hotel velho, ou se é uma igreja, só vai acontecer ali. Então o lugar é importante. É que ele não é sozinho. Vou indo, viajava, chegava numa cidade, até encontrar uma arquitetura que eu pudesse imaginar que com o que eu tinha de arquivo desse certo. Até encontrar alguém que tivesse luz pra me emprestar, pra ligar projetor de slides e colocar [...] é uma caminhada. Então não dá pra dizer que o lugar não era importante. Não é só a imagem, o experimento era com algum lugar.

Adri - Eu digo sentido de ser pré-determinado.

Tedesco - Não era, não tinha um planejamento. Vou indo e vou vendo o que vai acontecendo.

Adri - Sobre a influência da Land art

Tedesco - Por oposição. Antes do Areal eu participei do Arte Construtora por vários anos. As propostas da arte construtora em absoluto se aproximam da Land Art. Porque o que a gente fazia era tão rarefeito como ação, e não era, na paisagem não tinha nada de grandioso, pelo contrário. Era encontrar lugares abandonados ou que estivessem no intervalo entre o que eles foram e o que virão a ser pra que a gente pudesse fazer alguma interferência nesse percurso durante uma situação temporária e que não ia ficar lá. Então, digamos assim, é do outro lado de um trabalho de Land Art onde todos os trabalhos são definitivos, todos eles acontecem de uma maneira grandiosa na natureza. E nem era lá na natureza, porque o Arte Construtora aconteceu, todos eles, fora o da casa da Ilha da Pólvora, e na ilha ele aconteceu porque ali também tinha uma construção, todos os outros aconteceram em espaços arquitetônicos, tinha jardins e tudo, mas meu trabalho especialmente dialogou com aspectos de jardim ou de natureza, mas eram coisas temporárias, rarefeitas de modificações provisórias que talvez pudessem gerar algo na memória de quem viu, porque nada mais tá lá. Tudo acontecia muito rápido, era uma experiência, um espaço de experimentação, de liberdade. Tem que lembrar, quando vai falar do meu trabalho, que antes do Areal existiu o Arte Construtora. O Areal é pra mim uma consequência da liberdade que eu já tinha com esse grupo no Arte Construtora. Muito mais impactante na minha forma de atuar.

Adri - Tinha comentado também que tinha essa relação do trabalho que não era só imagem nem só lugar, mas esse encontro. O trabalho acontece muito com essa ideia do encontro com o lugar[...] Como tu considerarias o espectador nessa situação. Eu lembro que tu comentaste sobre a visão de contribuição do espectador em relação aos trabalhos. Acho que também tem a ver com isso, com esse encontro[...]

Tedesco - Enquanto durante esses experimentos, tinha alguém junto assistindo eu acho que as falas e as percepções dessas pessoas eram importantes para o que eu tava tentando fazer. Quando eu falei, não tava falando no espectador que vê isso depois, porque desses eu não sei. Eu to falando de pessoas que estavam junto ali enquanto eu tava experimentando. Aí eu escutar, perceber tentar ver com esses olhos o que tava acontecendo, é uma escuta que ativa o meu processo de criação.

Adri - Seria o espectador que quando experiência, entre aspas, completa a obra, se liga a ela, mas o trabalho está ali, vai acontecendo [...]

Tedesco - No Areal era um processo, não dá pra dizer o trabalho vai acontecer. O processo estava acontecendo diante, ou junto com, outras pessoas. Então é do processo que a gente tá falando. Ali não é um trabalho pronto, o processo tá acontecendo diante deles, e o que eles estão me dizendo tá contribuindo nesse processo. O que tu tá me dizendo é quando o trabalho tá pronto ele vai afetar o outro, se ele tá sozinho ou não, mas não era um trabalho pronto.

Adri - Mas no caso dos Observatórios[...]

Tedesco - Ah, bom. Aí é outra coisa. Então a gente tem que fazer um break.

Adri - Para alguns artistas tem essa condição do espectador, entre aspas, completar a obra. Ela seria só válida, entre aspas, com essa contribuição do espectador. No sentido dos observatórios, dentro da Fundação Iberê, por exemplo, teria essa ideia de interação, esse convite aberto ao espectador. Se tem essa ideia do observador completar, digamos assim.

Tedesco - Essa ideia "Clarkiana", que vem dos objetos relacionais da Lygia Clark, não pertence a esses trabalhos, porque eles existem de uma forma sem a interação e de outra forma com a interação pra cada um, o que é completamente diferente da ideia da Lygia Clark, porque os objetos dela são os objetos relacionais, que só completam, só existem na relação com o espectador porque eles são o que acontece entre o espectador e o objeto, eles não são o objeto de modo algum, eles são a experiência,

não é o que pertence aos Observatórios. Os Observatórios têm um tipo de estrutura de construção que faz com que eles sejam algo mesmo à distância de uma experiência direta. Os Observatórios não se relacionam apenas com quem tá dentro, na experiência de quem tá dentro. Eles dizem respeito das estruturas dos lugares de exposição também. O Observatório dentro da Iberê, ele tem implicação, ele implica o lugar. O Observatório de pássaros dentro de um lugar onde o que se observa é a arquitetura, o que ele tá fazendo ali? Essa é a pergunta que tem que se fazer. Mas se fazer por quê? O que mais se divulgava naquele momento sobre a Iberê era a arquitetura. Então colocar um Observatório de pássaros, com binóculos, para as pessoas observarem os pássaros que não existem e a arquitetura, tem uma certa ironia ali. Então mesmo que você não esteja diante, dentro do Observatório na experiência do Observatório, o ponto não é a experiência só ali, tem uma coisa que é sobre os discursos. A mesma coisa com o Observatório em Paris. O Observatório 4 SGP - Saint German des Prés, que é a praça onde ele se colocava, tinha uma ideia de que naquele lugar as pessoas vão para serem vistas e vai para se ver. Na verdade não vai ter pássaros. Até tem pássaros em Saint German, mas o assunto era as pessoas de binóculos para olharem outras pessoas. Então ele se coloca sobre a estrutura da cidade e no que acontece ali. Mesmo que você não entre nele. Ele continua trazendo isso. Os objetos relacionais da Lygia, eles não existem, no sentido do que ela planejou, fora da experiência. Existem as peças, mas o que acontece em cada um só acontece em cada um, e não é disso que o Observatório trata. Nenhum deles, nem as Cabines pra isolamento, a cabine de segurança agora na exposição do ano passado, na frente da Iberê Camargo tá falando do quê? É uma Cabine de segurança ordinária, de madeira velha, na frente da Iberê Camargo. O que é isso? O que isso traz? Tá falando de uma decadência inteira. Mas tu não precisa entrar dentro da cabine pra saber, ela tá ali. Não dá pra colocar todos os meus trabalhos dentro de um mesmo lugar. E esses são totalmente dependentes do lugar e planejados pro lugar, completamente diferente do que no Areal. Eles são feitos para aquele lugar.

Adri - Eles têm uma ligação porque um vai disparando questões pra outros.

Tedesco - Eles são objetos dos quais eu me aproprio da forma. A forma não fui eu que criei. Eu me apropriei de uma forma que existe, e depois trabalhei com um grupo de arquitetos aqui, outro lá, adaptando formas de coisas que eu vi. Que nem a Guarita, eu não to inventando a forma, não to nem experimentando muito, porque o trabalho é totalmente planejado, ele tem uma produção.

Adri- Então nessa relação com [...] dentro ainda do Observatório, tem essa ideia que não é tão voltada à interação mas que é uma relação do Observatório com a arquitetura [...]

Tedesco - Com a instituição. Porque ali não é só [...] quando eu falo da arquitetura do Iberê, é porque é a instituição. Quem divulga a arquitetura [...] naquele momento divulgava mais a arquitetura que as exposições era a instituição. É junto.

Adri - Alguns trabalhos que eu observo do André são muito mais [...] digamos, talvez até a gente pode pensar na tua última exposição que aconteceu na ESPM. São várias imagens dispostas no ambiente, mas em certo momento, o André tem essa preocupação em criar um ambiente expositivo para que o espectador se sinta dentro da paisagem, o que eu acredito que não seja muito o que tu queira.

Tedesco - Não.

Adri - Então pensando nessa última exposição que são mais objetos, mais imagens dispostas, são fragmentos de lugares. Então acho que a relação com o ambiente expositivo é diferente.

Tedesco - Me parece que se o ele quer que a pessoa se sinta na paisagem, uma ideia de transparência, como você tem no cinema. Nos meus trabalhos não tem isso. Eles são opacos, eles revelam as estruturas. Mesmo nessas imagens que estavam na exposição. Quando eu deixo a borda preta das imagens que são slides, eu to revelando as estruturas. Como se fosse escrever sobre transparência e opacidade. Eu li uma coisa agora no texto do André Parente, mas ele tira. De outro autor do campo do cinema, quando vai se falar da ideia de uma imersão no cinema que ele quer que se faça transparente. Em nenhum dos trabalhos que eu fiz acabou acontecendo isso. Não tenho certeza, estou tentando achar se em algum momento aconteceu, mas acho que não. Eles acabam se mostrando, eles mostram suas estruturas. Talvez eles não sejam tao fáceis pra todo mundo.

Adri - Gostaria que falasses um pouco mais sobre a apropriação da forma. Por exemplo o caso Guaritas. São formas que já existem, são objetos que tu vai catalogando, criando quase que um catálogo mesmo com várias imagens das Guaritas. Então o trabalho também tem a ver com, apesar de ser a forma pronta, existe uma reflexão do pensamento ali, que depois vai ser refletida de novo pra ser colocada dentro do espaço expositivo. Mas, por exemplo, no caso do André, ele tem a apropriação de imagens, então no teu caso seria de em certos trabalhos, mais uma apropriação da estrutura, da forma.

Tedesco - Isso é [...] se a gente olhar. Lá para os Aparatos para o sono, que são os primeiros trabalhos que eu fiz com essa evocação, naquele momento era uma

evocação, dos objetos ordinários, tem alguns que são a forma do travesseiro, tem outros que é o colchão que tá dentro, mas todos eram [...] eu pegava os objetos e as formas, mas alterava alguma coisa neles. Então eles faziam essa evocação, essa [...] indireta, com a gente, com o corpo das pessoas. Eles queriam ser reconhecidos. Eu queria que as pessoas reconhecessem e vissem que há algo mas não é exatamente aquilo. E acho que isso mesmo nas pessoas que eu fiz pro Arte Construtora, onde eu coloquei os mosquiteiros na paisagem, ou quando eu me aproprio das formas dos ninhos, de um ninho de pássaro de gaiola e eu aumento isso, que são aquele conjunto dos trilhos vermelhos. Eu acho que, se não toda, mas as escadas [...] acho que a maior parte da minha produção tridimensional ela vem dos objetos do mundo mesmo, e antes eles eram mais alterados, esses dos anos 90. E nesses agora do século XXI, que são os Observatórios e as Guaritas, e esse que vou fazer agora, que é uma torre de caçador, eles não têm nada de diferente de outras Guaritas. Sim, ela é uma mistura de estruturas, o Observatório. Eles poderiam estar na paisagem. O Guarita se estivesse na rua, e não na frente do Iberê, é uma Guarita. O Observatório se estiver na paisagem também era um Observatório. Até 1999, quando eu fiz As Escadas, pra Bienal, ali as escadas, a estrutura de uma delas era a casa da minha família na praia, mas quando ela tá na Bienal, ela tá revestida com espuma acústica. Ela não é mais a mesma. Quando esse objeto foi pra instalação no mercado, ele foi com o mesmo tamanho, a mesma dimensão da casa da minha família, da que tinha na casa da minha família. Mas ele já é outra, é um objeto escultórico. A gente pode perceber, até ali, 1999, ainda tinha essa aproximação com o objeto escultórico, mas esse últimos, é uma escultura que tem a apropriado da forma, mas as imagens. O meu ponto com a criação de imagens é exatamente, fora na colação das Guaritas, que ali é uma coleção de documentos de trabalho, de referências, mas, no geral quando eu fotografo a minha ideia é a transformação do lugar num outro. A minha ideia é a transformação do lugar num outro, em algo a partir do que eu sei que posso alterar na manipulação da luz na hora da captura. Então se tu olha as imagens da exposição. Mesmo aquelas imagens que eu fiz aqui no jardim. Aquilo é feito com estática documental, tem uma coisa documentada. Mas o que era aquilo. Se perguntar para as pessoas “o que é isso?”. Pra elas, a resposta que eu mais ouvi é que eram lápides. Ou seja, as pessoas chegaram num dos lugares que era pra chegar. Mas não é isso que é o objeto. Evidentemente a imagem transforma. Quando eu vou fazer uma performance pra câmera, eu sei qual é a aparição possível, o que aquilo pode emanar. Então é uma transformação que tá ali. Não tem que dizer e não é pra saberem do processo que aquilo é nome jardim. Não é isso que é o mais importante. O mais importante é o que acontece naquela imagem, é o que se transforma a partir daquela captura. Então acho que só do que eu lembro que eu apresentei como trabalho, só as Guaritas mesmo, essas que fazem parte das referências são [...].

Adri - Sim que mostra elas como elas são mesmo.

Tedesco - É, porque todas as outras fotos, todas as outras coisas [...] As que não são a documentação. (Inaudível) isso é tal coisa. E isso o mesmo nos vídeos. Os vídeos também, eles não têm em absoluto nada de documental, isso parte para ser uma outra coisa. O assunto não é apropriação, é transformar, usar como fonte para uma outra coisa que tá no imaginário. Às vezes eu demoro tanto, porque eu quero checar que a imagem possa chegar para [inaudível], mas com algo que não é explícito. Nessa última exposição, embora eu tenha apresentado alguns trabalhos pequenos, porque eles estão em andamento ainda, eu fiquei bem contente com o resultado. Acho que as pessoas ficam “mas o que? Coisa mais fácil. Mas como assim?”.

Adri - Eu tava pesquisando algumas coisas sobre a errância e sobre deambulações que são bem pontuais na história com a paisagem. Eu sei que, nas experiências específicas do Areal, aconteceram situações assim, mas que eu não sei se eram, se faziam parte da obra em si. Claro, além de ser um processo faz parte, além de ser um processo faz parte. Pelo que eu to estudando, a errância tem um certo de objetivo.

Tedesco - Meu trabalho não tem nada de errância. Não dá pra dizer que eu faço errância, que eu fiz errância. Não é errância. Mesmo se eu digo que vou pra uma cidade e lá eu vou ficar procurando, não to numa situação de errância. Na maior parte das vezes eu tava de carro carregando os equipamentos, ou o companheiro e o filho. É diferente. Por exemplo, até colocar uma cabine na paisagem, lá pro lado de Arambaré, quantas vezes eu fui pra Arambaré, eu ia, ia, mas chegou um momento que eu comecei a ver. Eu olhava e imaginava. Não é uma errância. Eu to indo pra um lugar que eu vou sempre e começo a imaginar que aquilo tá ali. Não é uma errância. Eu to vendo a possibilidade daquilo acontecer, não to passando por acaso. Quantas vez eu ia [...] porque eu tinha uma casa lá.

Apêndice 4

Entrevista realizada por áudio com Maria Helena Bernardes em 30 de dezembro de 2020

- **Adri:** Perguntei-lhe sobre os artistas que fizeram parte do Projeto Areal, fora Elaine Tedesco e André Severo:

- **Maria Helena:** [O Areal] não era um projeto com convites, uma plataforma como foi a Subterrânea que é vocacionada para receber outros artistas interlocutores, além dos que faziam parte da associação, galeria. O Areal era um espaço que nós tínhamos ativado por nós dois pra desenvolver a arte fora dessa dimensão do evento cultural, livre disso, independente disso, fora desses marcos sociais, desses espaços sociais e concepções ligadas a um lugar social da arte, então era um espaço de invenção que nos permitia fazer qualquer coisa em qualquer lugar com qualquer duração sem pensar necessariamente que qualquer coisa pudesse se desprender daquele momento de exercício, de “estado de trabalho”, como a gente dizia, então, não é fazer uma viagem pra que dali saísse um filme ou saísse um livro. Aquela viagem ou aquela ação, aquela atividade e todo aquele tempo envolvido com aquilo já era a experiência e tava posto e pronto. Uma segunda coisa, uma decorrência, um outro momento poderia ser o envolvimento então com um livro, trazendo materiais daquela primeira ocorrência, mas uma coisa não dava na outra ou acontecia em função da outra, não tinha um processo desprendendo um produto, não era isso, então a gente criou o Areal, até a gente brincava...fui eu que cheguei a palavra Areal no início por duas razões: uma porque era o nome de um bairro em Pelotas, que era um lugar que a gente ia muito no início e a outra porque eu pensava como uma sigla-“Arte reunida em algum lugar”, depois perdeu esse.. nunca teve esse sentido na verdade, essa sigla nunca foi nada, mas era uma brincadeira lá do ano 2000, “arte reunida em algum lugar”, qualquer lugar, qualquer situação, então não era um projeto para trazer artistas, mas como nós tínhamos no início, a gente não entendia muito, não sabia exatamente o que era, o que tava buscando, o que viria a ser, fora o desmonte, nós sabíamos tudo o que tava desmontando, pra entrar nos editais, a gente então pensava sim em trazer outras pessoas, beneficiar outras pessoas e ter outras pessoas pensando como seria fazer arte nessas condições, então no início foi isso.

-Adri: Qual o critério de escolha dos artistas que participaram do Projeto Areal?

-Maria Helena: Mas porque só esses artistas? Porque.. tu pode ver...esses artistas só participam como autores de livro, então são artistas com exceção da Elaine, que depois a gente percebeu que não tinha nenhuma inclinação especial pela escrita ou pela diagramação, pelo livro como um instrumento pra qualquer coisa do trabalho, ela não tinha uma inclinação específica pra isso...a gente não sabia antes né, então lá no primeiro prêmio que o Areal ganhou, que foi um prêmio bem grande, bem importante, que catapultou várias publicações deles no início, bem.. isso faz quase vinte anos, foi um prêmio da Petrobrás Arte Visuais, que a gente ganhou em 2001, foi um dinheiro enorme assim, aí a gente convidou a Karin, convidou... porque ela já tinha feito o primeiro livrinho com a gente, então a gente quis financiar um trabalho dela, convidamos a Elaine pra financiar um projeto que ela tinha pra estrada do inferno e convidamos, depois o Hélio, que não tava no projeto que foi pro edital, mas sobrou dinheiro e a gente convidou porque ele tinha, ele era um artista de livro, e ele tinha um texto, que é aquele texto O + é deserto, que tinha sido muito marcante, e tinha ideias muito, que entravam em convergência com coisas que a gente tava discutindo na época, que é um trabalho, um texto muito bonito, que ele fala da bienal do Mercosul com essa sensibilidade e estranhamento em relação a essa dimensão do evento cultural, do espetáculo, tudo mais, então o Hélio a gente convidou porque é um artista de livro, a Karin a gente convidou porque ninguém apostava nos registros de sangue dela como uma experiência, só queriam saber dos desenhos, do que resultava, mas ninguém apostava na experiência, no ir pro campo, de conversar com as pessoas, do momento da morte daquele bicho, tudo aquilo que ela queria tanto trazer, discutir, mas os curadores não tavam interessados nisso, eles queriam papel pra botar na parede, uma sala bonita e tal, então a gente que publicou aquele livro dela que era publicar uma experiência, então artistas que tivessem algum trabalho que não coubesse nos objetivos, que o sistema das artes tinha na época, então a gente convidou essas pessoas até porque o projeto tava em formação, a gente também não sabia tanta coisa, e aí ficamos acompanhados de pessoas que já tavam perto de nós e que tinham as suas inquietações também e tinham as suas produções estranhas, essa do Hélio, produção essa da Karin, o Sobreposições imprecisas da Elaine, que ninguém conhecia nessa época, era completamente experimental e tanto ela quanto a Karin depois tiveram justamente essas produções super reconhecidas. E depois, um ou

outro artista com quem a gente tivesse muita afinidade individualmente, que é o caso do André com o Marcelo Coutinho, que era um parceiro dele, até hoje é um artista que ele admira muito, e eu com a Ana Flávia [Baldisserotto], então desses casos, mas não era um projeto de convidar artistas, e a Gisela [Waetge] foi uma grande homenagem a ela que a gente fez pela beleza do trabalho dela e porque quando a gente se deu conta ela tinha um livro pronto, naquele momento em que ela tava doente, um projeto super tocante, que o Eduardo Veras tava apoiando e de alguma forma concebendo junto com ela e a gente pensou: não, a gente tem esse livro, esse livro virou um processo de vida e que vai levá-la também a um momento de recuperação e de retomada de fôlego e foi mesmo, então ali foi um caso bem especial, por isso essas pessoas, porque houve algum encontro entre nós, alguma afinidade, alguma necessidade de entendimento de alguma coisa ou porque eram artistas de livro e todos esses estão envolvidos no projeto através de livros, de publicações, mas mesmo a série, ela era pra desaguar as coisas da gente assim né, não tinha essa ambição de ser uma série que publicasse um monte de artista não, não tinha mesmo. Eu acho que é isso.

Apêndice 5

Texto escrito para a Exposição Ponto de não retorno e colocado na parede de entrada na ESPM em 2018:

O Passageiro...

O lugar como um ponto de não retorno, algo que sobrevive através da imagem, que transpassa as camadas de visibilidade... como um lugar que está à espera do encontro, seja através de caminhos de luz que tecem a identidade do local, seja por meio da construção de camadas de visibilidade e invisibilidade.

A fotografia panorâmica faz um convite ao percurso, a soma de presenças e ausências de lugares onde a vivência se configura como um elemento de ativação do espaço, possibilitando os encontros, o eterno retorno. Um retorno à fotografia, ao local, a vivência, às camadas de visibilidade e invisibilidade proporcionadas pelas sobreposições e acúmulos de elementos. As “falsas paisagens” que emergem de um entorno que atesta sua existência por meio das fotografias. Lugares que se delineiam por um interesse particular, um local que não se percebe, estão des-percebidos. Carregam uma ausência que se torna presença ao ser vivenciado no contexto público. O público se torna particular, como uma praça. Um lugar de ausências, como um cemitério. Algo que carrega um indício de reconhecimento. Um reconhecer que captura um espaço, que parece inerte, mas que se torna vivo pela ação do encontro, de um não retorno que exalta em si o retorno, pois nada existe sem seu duplo. A ausência sobrevive na presença, a invisibilidade transparece através da visibilidade. O eterno caminho de incerteza, que beira o não-retorno.

Adriane Schrage Wächter Maio de 2018 (Texto escrito para a exposição Ponto de não retorno, ESPM- Porto Alegre-RS)

Anexos

ry Laing
bane,
1959.
orks in
tralia.




15 Pavel Wolberg
Born in Leningrad, USSR, in 1966.
Lives and works in Tel Aviv, Israel.



10 Riyas Komu
Born in Kerala, India, in 1971.
Lives and works in Mumbai, India.



9 Tomoko Yoneda
Born in Hyogo, Japan, in 1965.
Lives and works in London, UK.



13 Elaine Tedesco
Born in Porto Alegre, Brazil, in 1963.
Lives and works in Porto Alegre, Brazil.




17

Figura 31. Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.



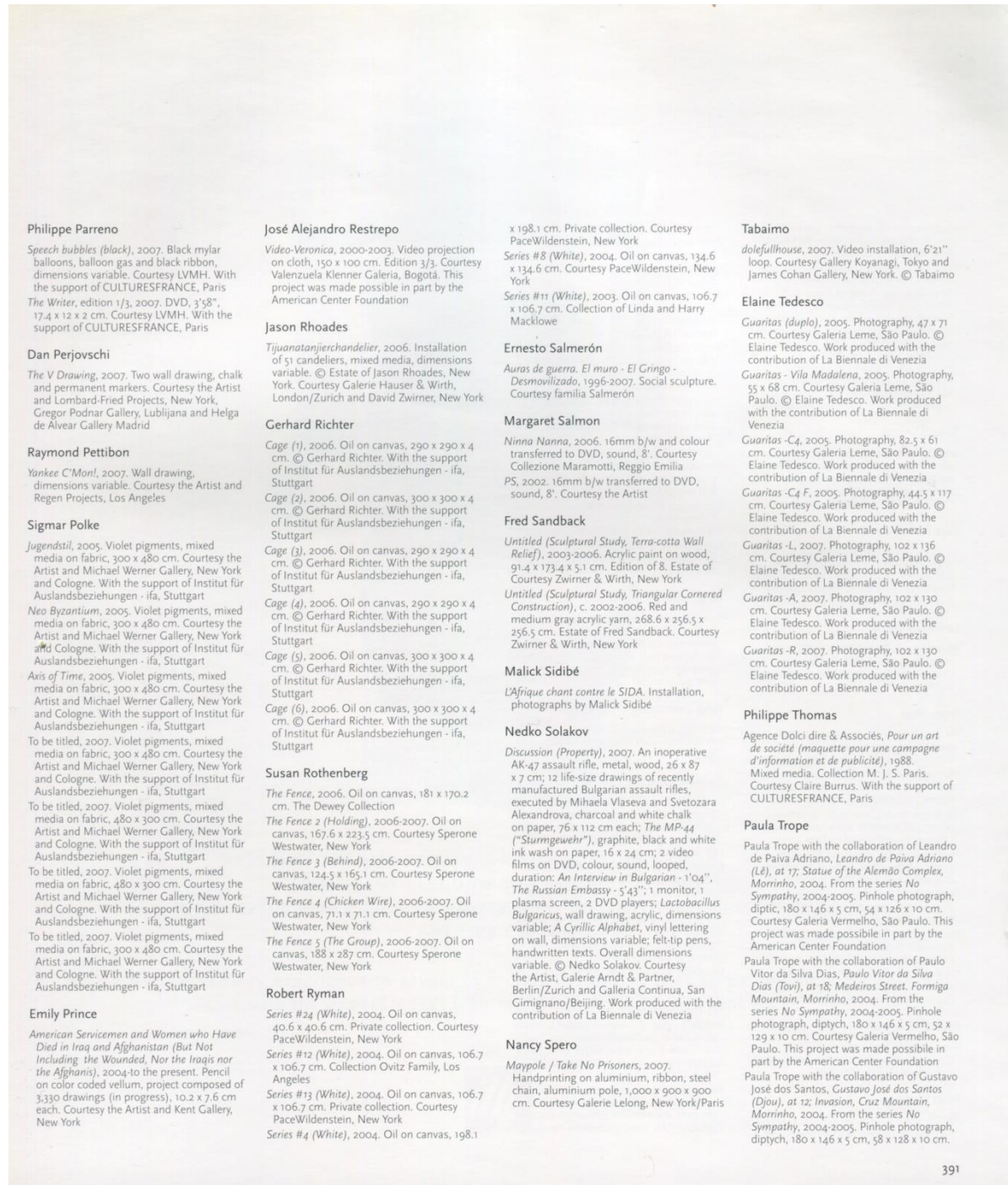
Elaine Tedesco, *Guaritas - C4F*, 2005.
Photography, 42,5 x 115 cm. Courtesy
Galeria Leme, São Paulo. © Elaine
Tedesco

Figura 32. Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.



Elaine Tedesco, *Guardas - C6*, 2005.
Photography, 43.4 x 178.2 cm. Courtesy
Galeria Leme, São Paulo. © Elaine
Tedesco

Figura 33. Catálogo da Bienal de Veneza, 2007.



Philippe Parreno

Speech bubbles (black), 2007. Black mylar balloons, balloon gas and black ribbon, dimensions variable. Courtesy LVMH. With the support of CULTURESFRANCE, Paris
The Writer, edition 1/3, 2007. DVD, 3'58", 17,4 x 12 x 2 cm. Courtesy LVMH. With the support of CULTURESFRANCE, Paris

Dan Perjovschi

The V Drawing, 2007. Two wall drawing, chalk and permanent markers. Courtesy the Artist and Lombard-Fried Projects, New York, Gregor Podnar Gallery, Ljubljana and Helga de Alvear Gallery Madrid

Raymond Pettibon

Yankee C Mon!, 2007. Wall drawing, dimensions variable. Courtesy the Artist and Regen Projects, Los Angeles

Sigmar Polke

Jugendstil, 2005. Violet pigments, mixed media on fabric, 300 x 480 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Neo Byzantium, 2005. Violet pigments, mixed media on fabric, 300 x 480 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Axis of Time, 2005. Violet pigments, mixed media on fabric, 300 x 480 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

To be titled, 2007. Violet pigments, mixed media on fabric, 300 x 480 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

To be titled, 2007. Violet pigments, mixed media on fabric, 480 x 300 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

To be titled, 2007. Violet pigments, mixed media on fabric, 480 x 300 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

To be titled, 2007. Violet pigments, mixed media on fabric, 300 x 480 cm. Courtesy the Artist and Michael Werner Gallery, New York and Cologne. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Emily Prince

American Servicemen and Women who Have Died in Iraq and Afghanistan (But Not Including the Wounded, Nor the Iraqis nor the Afghans), 2004-to the present. Pencil on color coded vellum, project composed of 3,330 drawings (in progress), 10,2 x 7,6 cm each. Courtesy the Artist and Kent Gallery, New York

José Alejandro Restrepo

Video-Veronica, 2000-2003. Video projection on cloth, 150 x 100 cm. Edition 3/3. Courtesy Valenzuela Klenner Galeria, Bogotá. This project was made possible in part by the American Center Foundation

Jason Rhoades

Tijuanatanjerchandelier, 2006. Installation of 51 candeliers, mixed media, dimensions variable. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Gerhard Richter

Cage (1), 2006. Oil on canvas, 290 x 290 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Cage (2), 2006. Oil on canvas, 300 x 300 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Cage (3), 2006. Oil on canvas, 290 x 290 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Cage (4), 2006. Oil on canvas, 290 x 290 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Cage (5), 2006. Oil on canvas, 300 x 300 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Cage (6), 2006. Oil on canvas, 300 x 300 x 4 cm. © Gerhard Richter. With the support of Institut für Auslandsbeziehungen - ifa, Stuttgart

Susan Rothenberg

The Fence, 2006. Oil on canvas, 181 x 170,2 cm. The Dewey Collection

The Fence 2 (Holding), 2006-2007. Oil on canvas, 167,6 x 223,5 cm. Courtesy Sperone Westwater, New York

The Fence 3 (Behind), 2006-2007. Oil on canvas, 124,5 x 165,1 cm. Courtesy Sperone Westwater, New York

The Fence 4 (Chicken Wire), 2006-2007. Oil on canvas, 71,1 x 71,1 cm. Courtesy Sperone Westwater, New York

The Fence 5 (The Group), 2006-2007. Oil on canvas, 188 x 287 cm. Courtesy Sperone Westwater, New York

Robert Ryman

Series #24 (White), 2004. Oil on canvas, 40,6 x 40,6 cm. Private collection. Courtesy PaceWildenstein, New York

Series #12 (White), 2004. Oil on canvas, 106,7 x 106,7 cm. Collection Ovitiz Family, Los Angeles

Series #13 (White), 2004. Oil on canvas, 106,7 x 106,7 cm. Private collection. Courtesy PaceWildenstein, New York

Series #4 (White), 2004. Oil on canvas, 198,1

x 198,1 cm. Private collection. Courtesy PaceWildenstein, New York

Series #8 (White), 2004. Oil on canvas, 134,6 x 134,6 cm. Courtesy PaceWildenstein, New York

Series #11 (White), 2003. Oil on canvas, 106,7 x 106,7 cm. Collection of Linda and Harry Macklowe

Ernesto Salmerón

Auras de guerra. El muro - El Cringo - Desmovilizado, 1996-2007. Social sculpture. Courtesy familia Salmerón

Margaret Salmon

Ninna Nanna, 2006. 16mm b/w and colour transferred to DVD, sound, 8'. Courtesy Collezione Maramotti, Reggio Emilia
PS, 2002. 16mm b/w transferred to DVD, sound, 8'. Courtesy the Artist

Fred Sandback

Untitled (Sculptural Study, Terra-cotta Wall Relief), 2003-2006. Acrylic paint on wood, 91,4 x 173,4 x 5,1 cm. Edition of 8. Estate of Courtesy Zwirner & Wirth, New York

Untitled (Sculptural Study, Triangular Cornered Construction), c. 2002-2006. Red and medium gray acrylic yarn, 268,6 x 256,5 x 256,5 cm. Estate of Fred Sandback. Courtesy Zwirner & Wirth, New York

Malick Sidibé

L'Afrique chant contre le SIDA. Installation, photographs by Malick Sidibé

Nedko Solakov

Discussion (Property), 2007. An inoperative AK-47 assault rifle, metal, wood, 26 x 87 x 7 cm; 12 life-size drawings of recently manufactured Bulgarian assault rifles, executed by Mihaela Vlaseva and Svetozara Alexandrova, charcoal and white chalk on paper, 76 x 112 cm each; *The MP-44 ("Sturmgewehr")*, graphite, black and white ink wash on paper, 16 x 24 cm; 2 video films on DVD, colour, sound, looped, duration: *An Interview in Bulgarian* - 1'04", *The Russian Embassy* - 5'43"; 1 monitor, 1 plasma screen, 2 DVD players; *Lactobacillus Bulgaricus*, wall drawing, acrylic, dimensions variable; *A Cyrillic Alphabet*, vinyl lettering on wall, dimensions variable; felt-tip pens, handwritten texts. Overall dimensions variable. © Nedko Solakov. Courtesy the Artist, Galerie Arndt & Partner, Berlin/Zurich and Galleria Continua, San Gimignano/Beijing. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Nancy Spero

Maypole / Take No Prisoners, 2007. Handprinting on aluminium, ribbon, steel chain, aluminium pole, 1,000 x 900 x 900 cm. Courtesy Galerie Lelong, New York/Paris

Tabaimo

dolefullhouse, 2007. Video installation, 6'21" loop. Courtesy Gallery Koyanagi, Tokyo and James Cohan Gallery, New York. © Tabaimo

Elaine Tedesco

Guaritas (duplo), 2005. Photography, 47 x 71 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - Vila Madalena, 2005. Photography, 55 x 68 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - C4 F, 2005. Photography, 82,5 x 61 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - C4 F, 2005. Photography, 44,5 x 117 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - L, 2007. Photography, 102 x 136 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - A, 2007. Photography, 102 x 130 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Guaritas - R, 2007. Photography, 102 x 130 cm. Courtesy Galeria Leme, São Paulo. © Elaine Tedesco. Work produced with the contribution of La Biennale di Venezia

Philippe Thomas

Agence Dolci dire & Associés, *Pour un art de société (maquette pour une campagne d'information et de publicité)*, 1988. Mixed media. Collection M. J. S. Paris. Courtesy Claire Burrus. With the support of CULTURESFRANCE, Paris

Paula Trope

Paula Trope with the collaboration of Leandro de Paiva Adriano, *Leandro de Paiva Adriano (Lê)*, at 17; *Statue of the Alemão Complex, Morrinho*, 2004. From the series *No Sympathy*, 2004-2005. Pinhole photograph, diptic, 180 x 146 x 5 cm, 54 x 126 x 10 cm. Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo. This project was made possible in part by the American Center Foundation

Paula Trope with the collaboration of Paulo Vitor da Silva Dias, *Paulo Vitor da Silva Dias (Tavi)*, at 18; *Medeiros Street. Formiga Mountain, Morrinho*, 2004. From the series *No Sympathy*, 2004-2005. Pinhole photograph, diptych, 180 x 146 x 5 cm, 52 x 129 x 10 cm. Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo. This project was made possible in part by the American Center Foundation

Paula Trope with the collaboration of Gustavo José dos Santos, *Gustavo José dos Santos (Djou)*, at 12; *Invasion, Cruz Mountain, Morrinho*, 2004. From the series *No Sympathy*, 2004-2005. Pinhole photograph, diptych, 180 x 146 x 5 cm, 58 x 128 x 10 cm.

Figura 34. Catálogo da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira

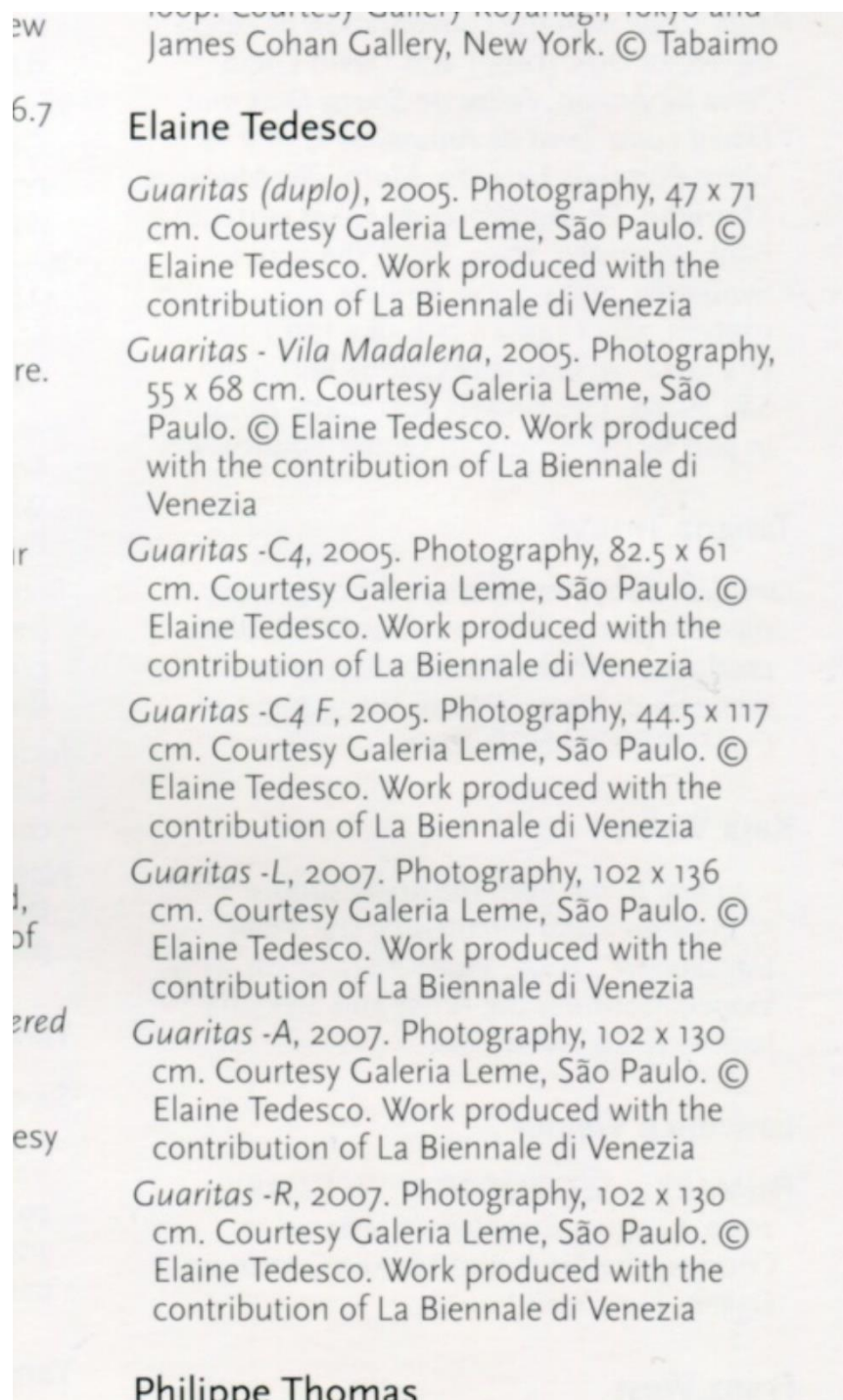


Figura 35. Catálogo da Bienal de Veneza, 2007. Créditos da fotografia: Paulo Silveira



Figura 36. Folder da exposição Alianz

DISTANZ

Elaine Tedesco
Klaus W. Eisenlohr
Marion Velasco
Sandra Becker

Exposição: 18 de março - 2 de maio

PROGRAMAÇÃO PARALELA

Palestra com Sandra Becker
Preto e branco, o processamento da liberdade na sociedade digital
20 de março, 17:00. Instituto de Artes da UFRGS, sala 63 G
Rua Senhor dos Passos 248. Centro, Porto Alegre

Palestra com Klaus W. Eisenlohr
A ação das imagens - fotografia em mídias sociais
06 de abril, 19:00. Auditório do Instituto Goethe,
Rua 24 de outubro 112

Mostra de Filmes - Urban Research
Curadoria da mostra Klaus W. Eisenlohr
8 de abril de 2015, 19:00. Sala P.F. Gastal,
Usina do Gasômetro

Apoios

Go image

fvc**b**
Fundação Vera Chaves Barcellos

Lit
LABORATÓRIO DE
IMAGEM E TECNOLOGIA

Realização

PPGAV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

GOETHE
INSTITUT

Figura 37. Verso do folder da exposição Alianz

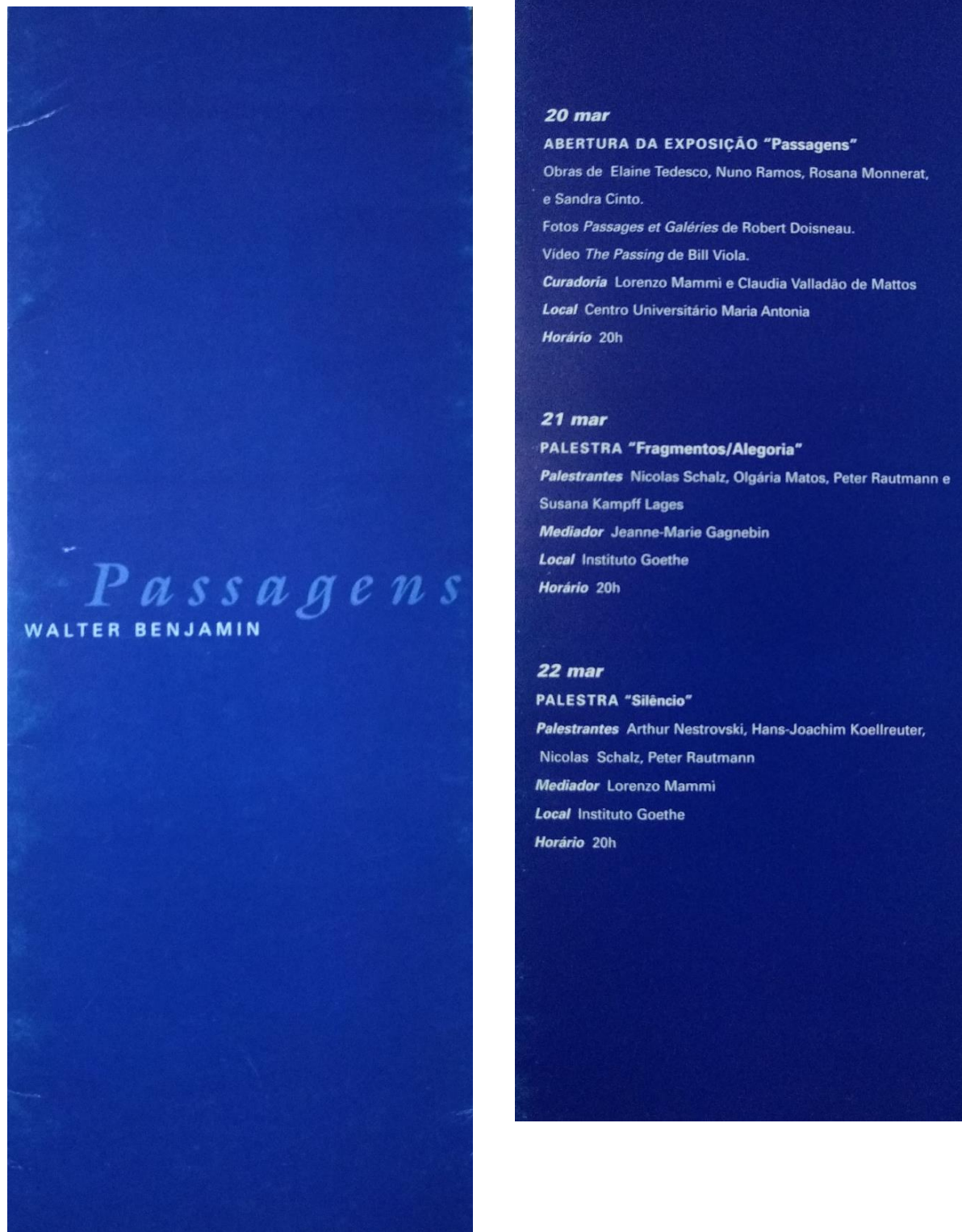


Figura 38. Folder da exposição Passagens em que Elaine Tedesco, 2000

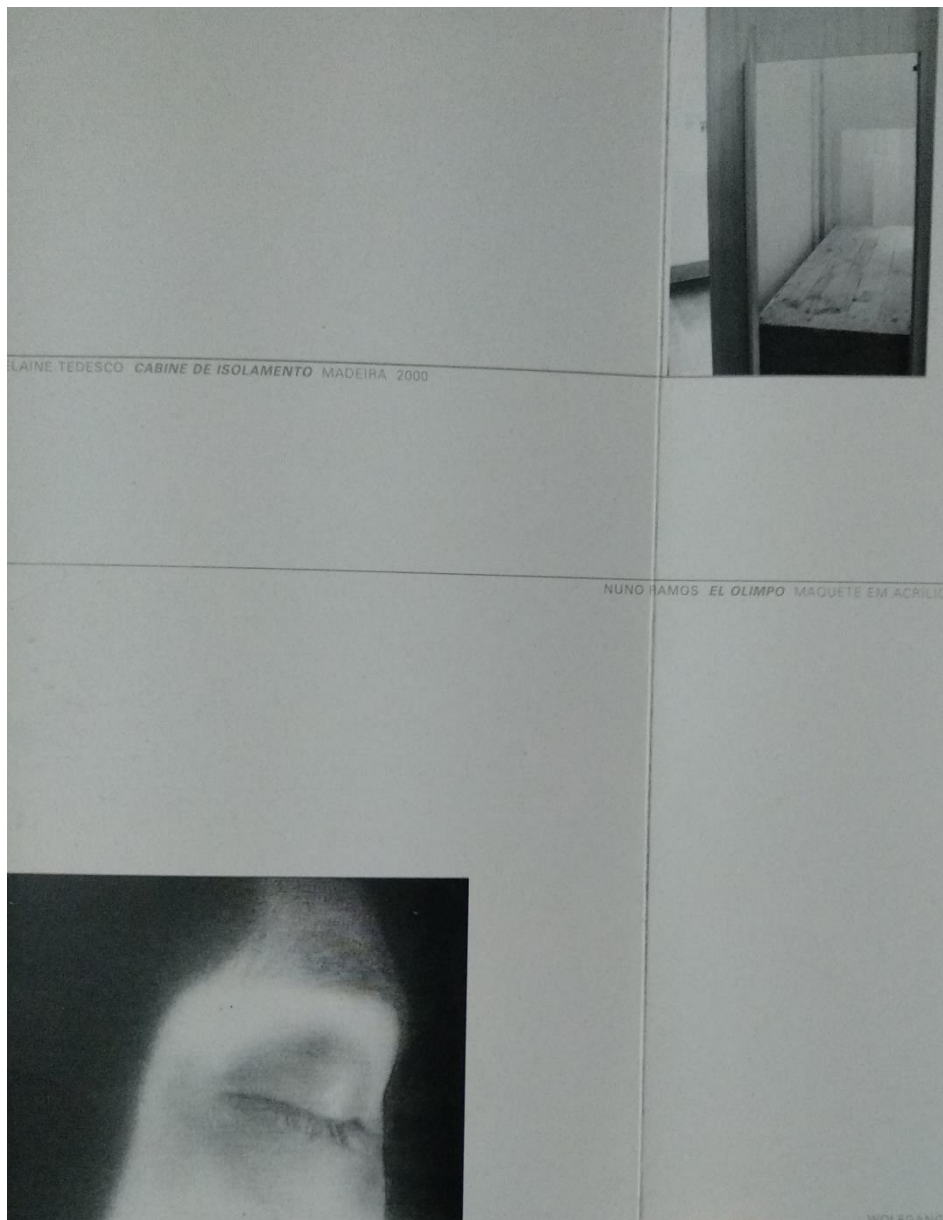


Figura 39. Trabalho de Elaine Tedesco *Cabine de isolamento* na exposição *Passagens*, 2000

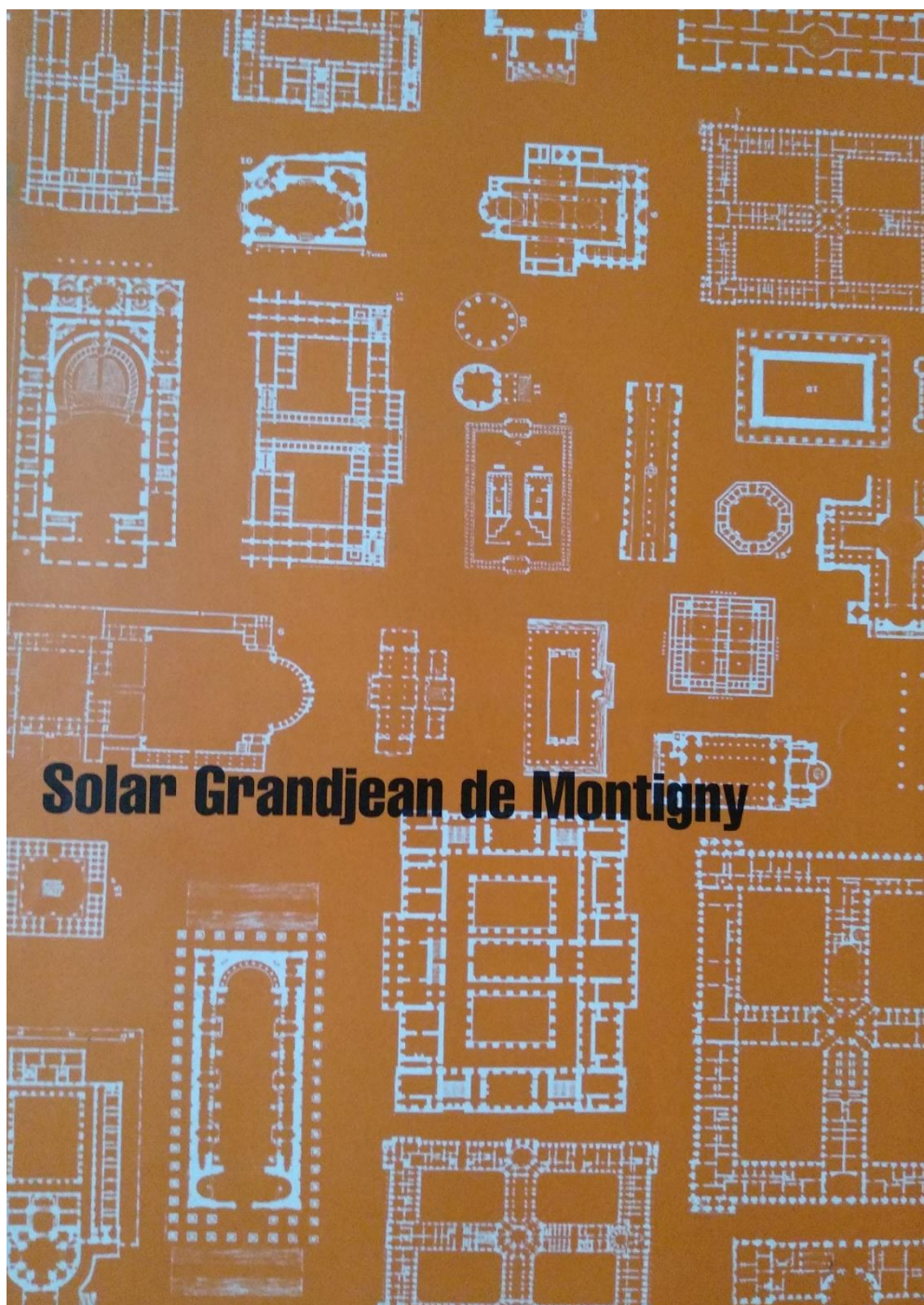


Figura 40. Capa da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny, 1994

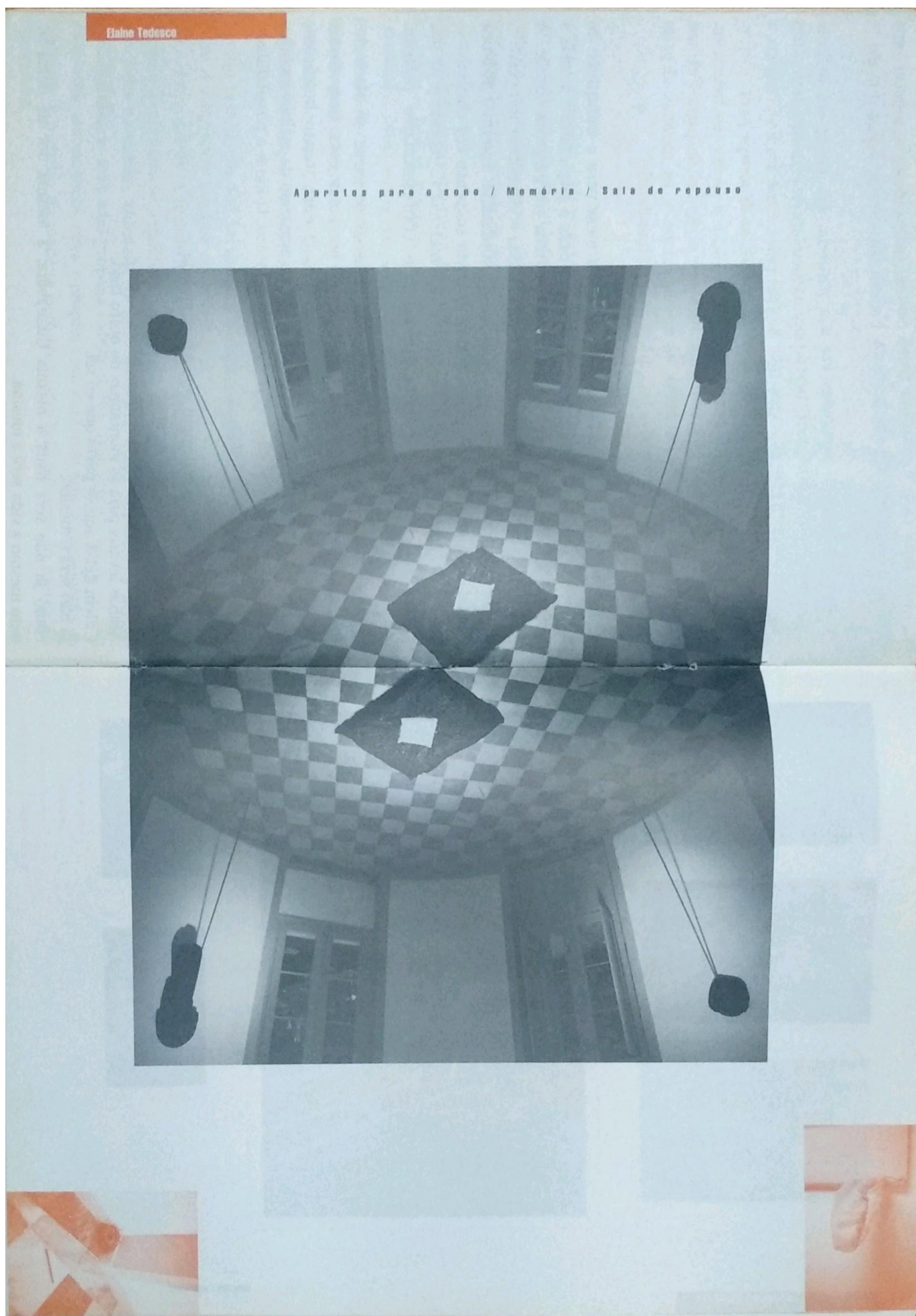


Figura 41. Trabalho de Elaine Tedesco Aparatos para o sono/Memória/Sala de repouso, 1994

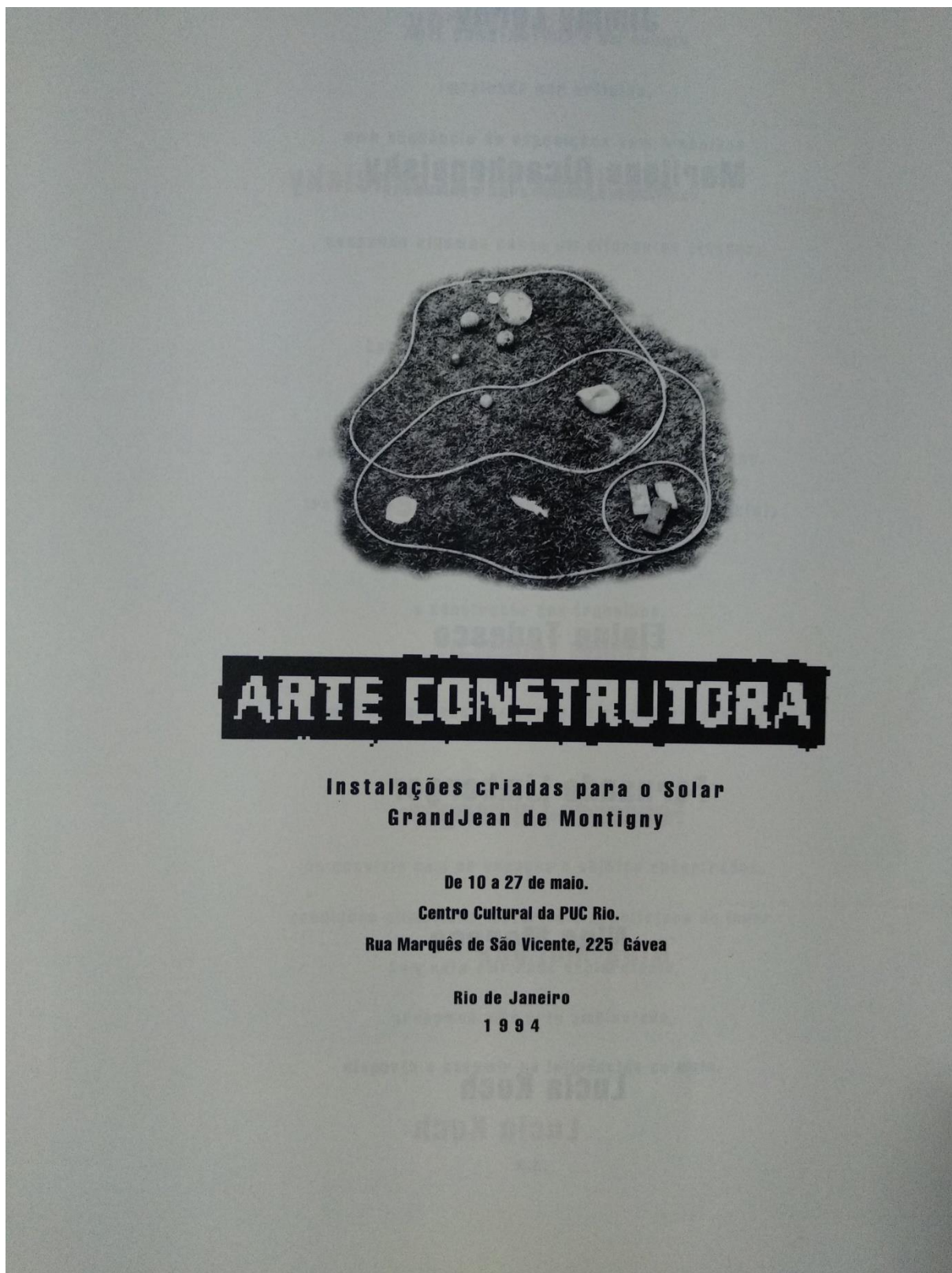


Figura 42. Capa do catálogo da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny

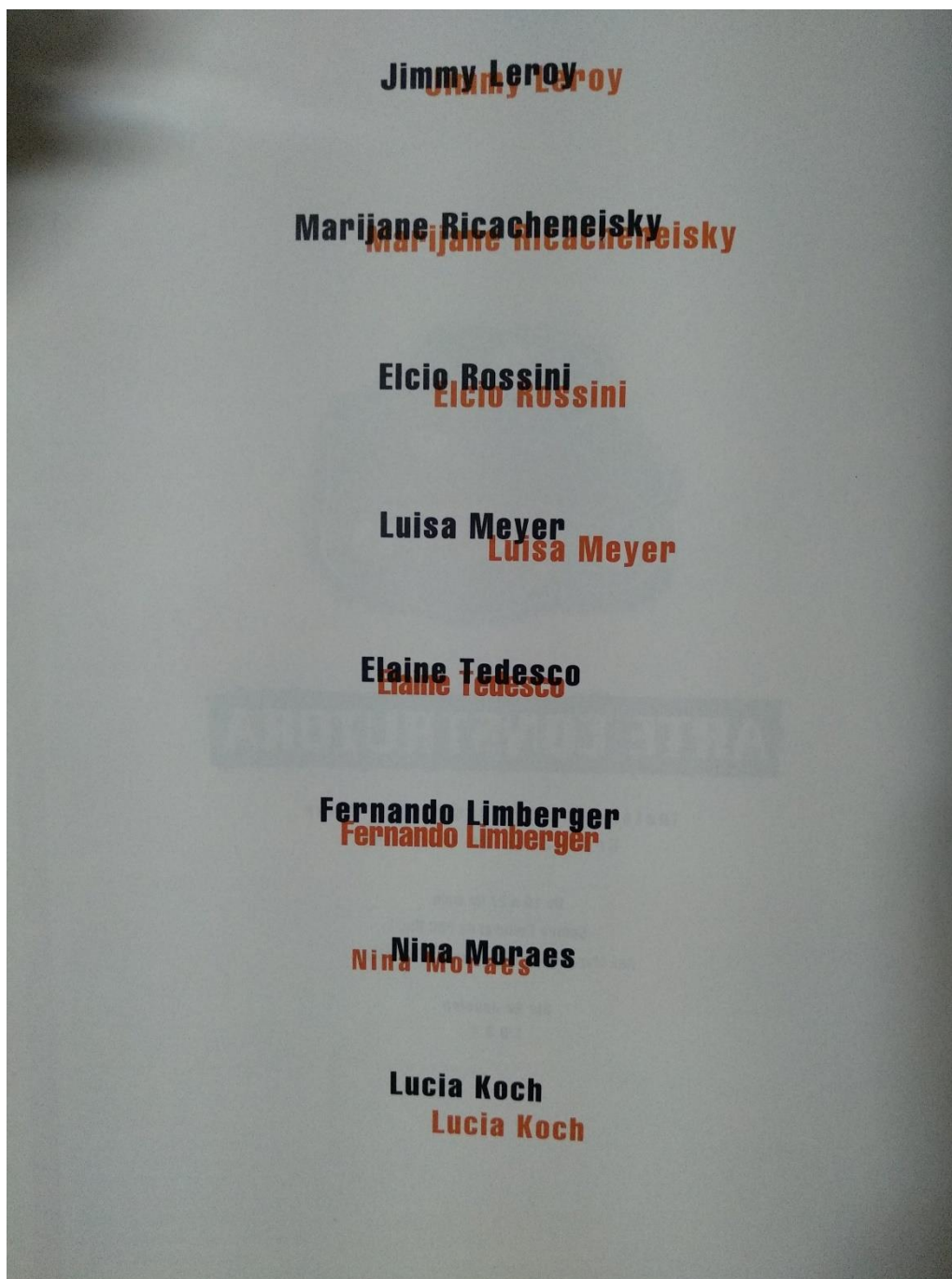


Figura 43. Contracapa do catálogo da exposição Arte Construtora no Solar Grandjean de Montigny

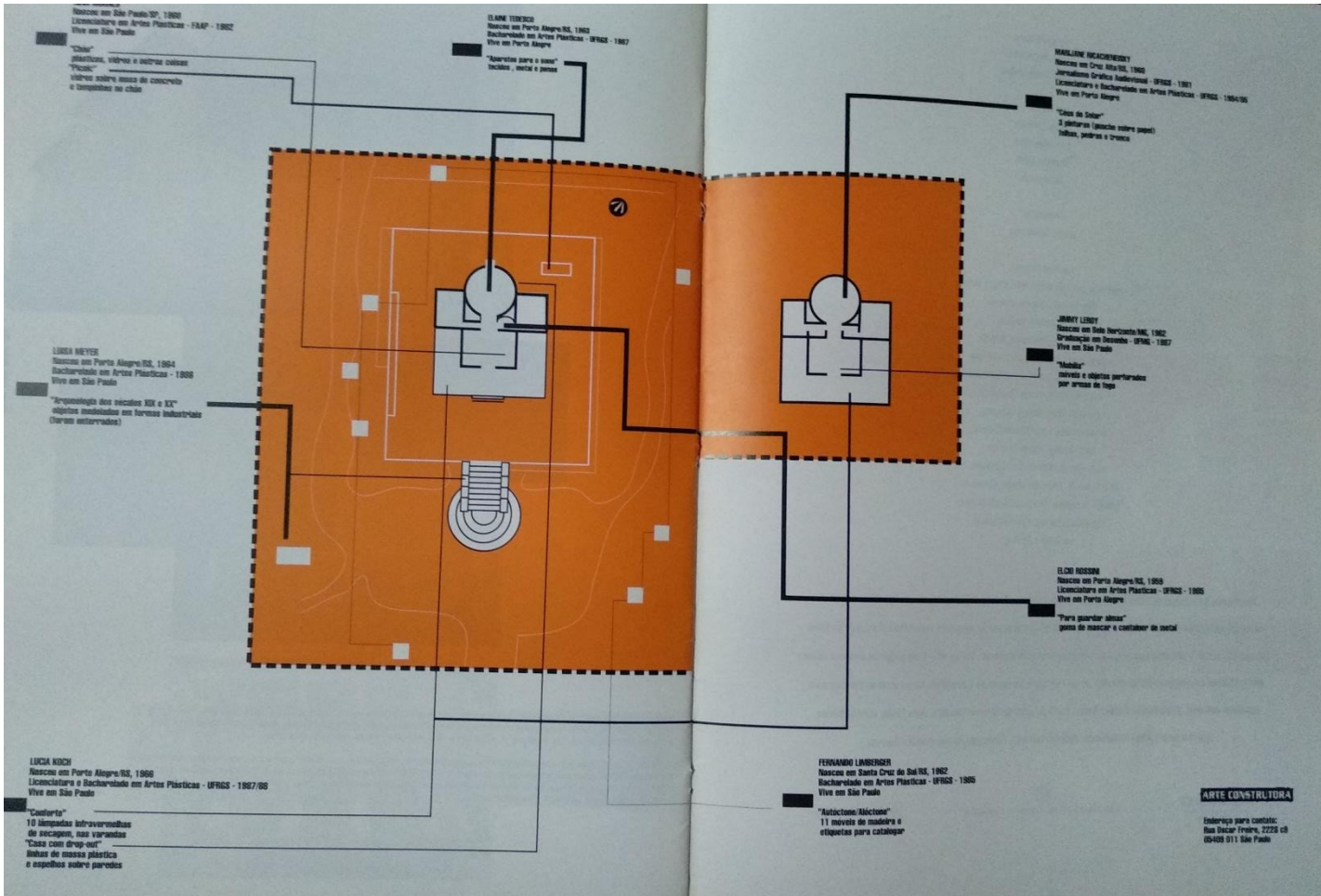


Figura 44. Organização dos locais de exposição dos trabalhos do Arte construtora



Figura 45. Exposição de Elaine Tedesco no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992

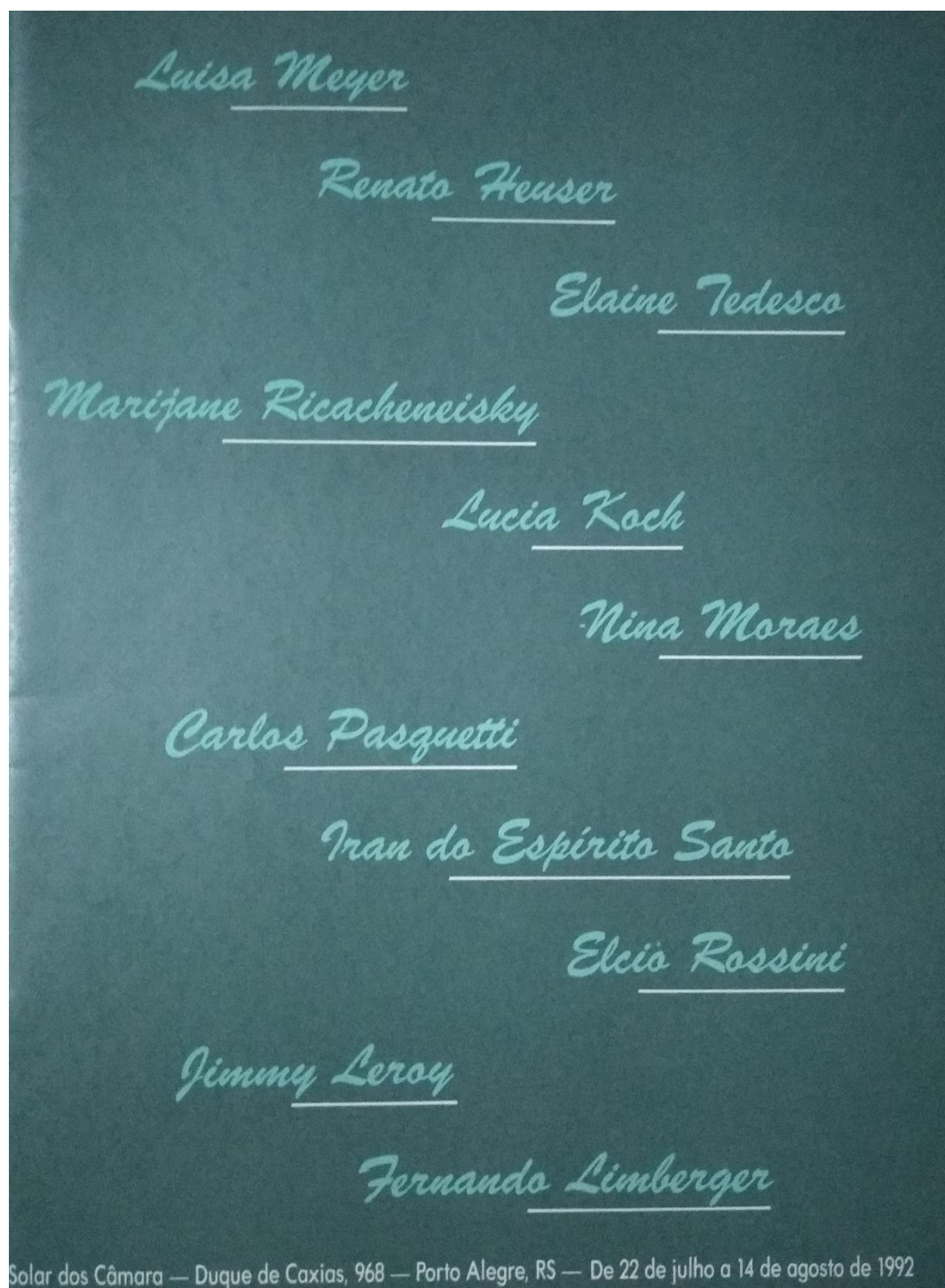


Figura 46. Exposição de Elaine Tedesco no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992

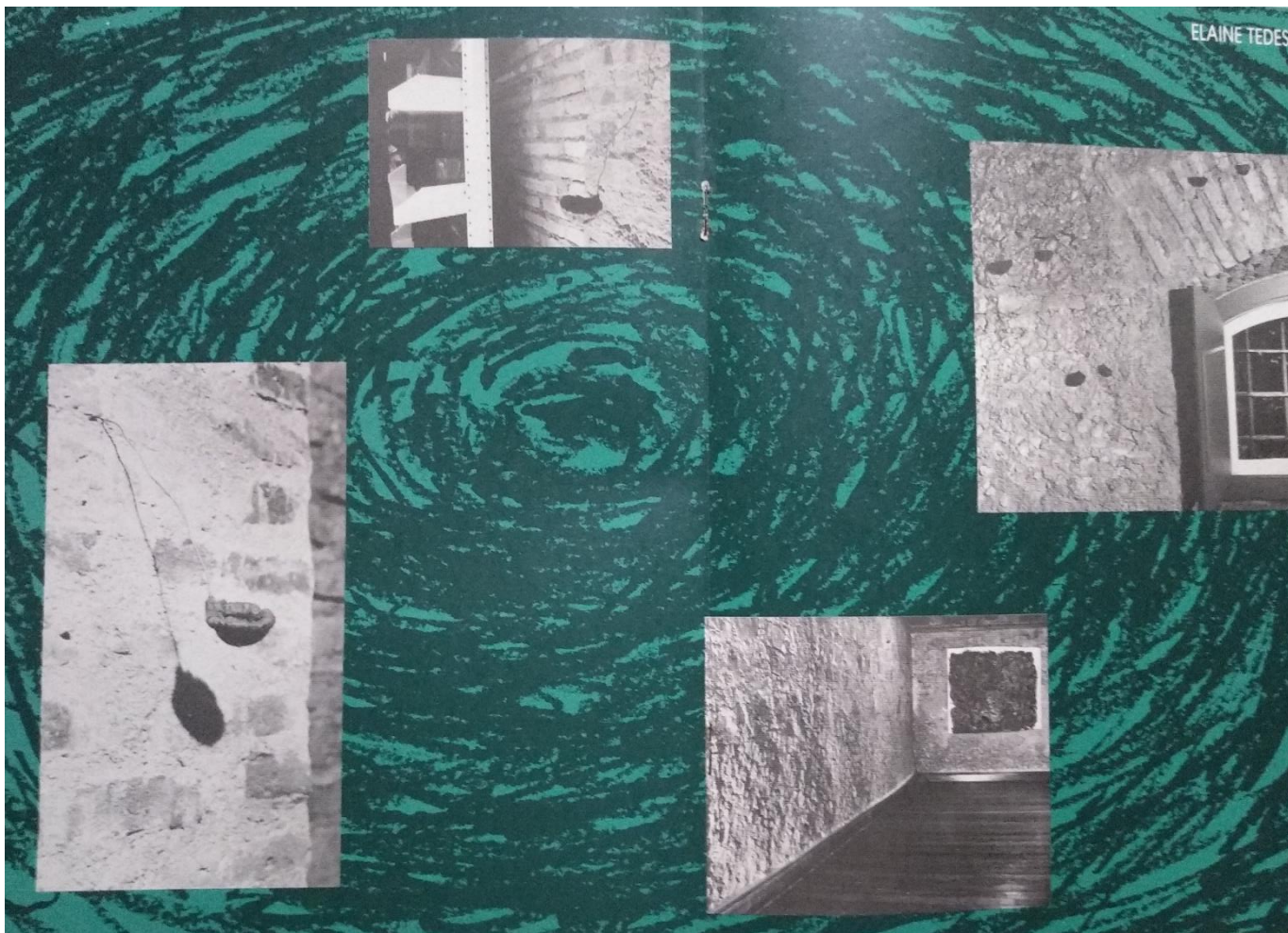


Figura 47. Trabalho de Elaine Tedesco da exposição no Solar dos Câmara, Porto Alegre, 1992



Figura 48. Catálogo da exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999



Figura 49. Trabalho de Elaine Tedesco para a exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999



Figura 50. Trabalho de Elaine Tedesco para a exposição Cabines para isolamento e camas públicas, 1999

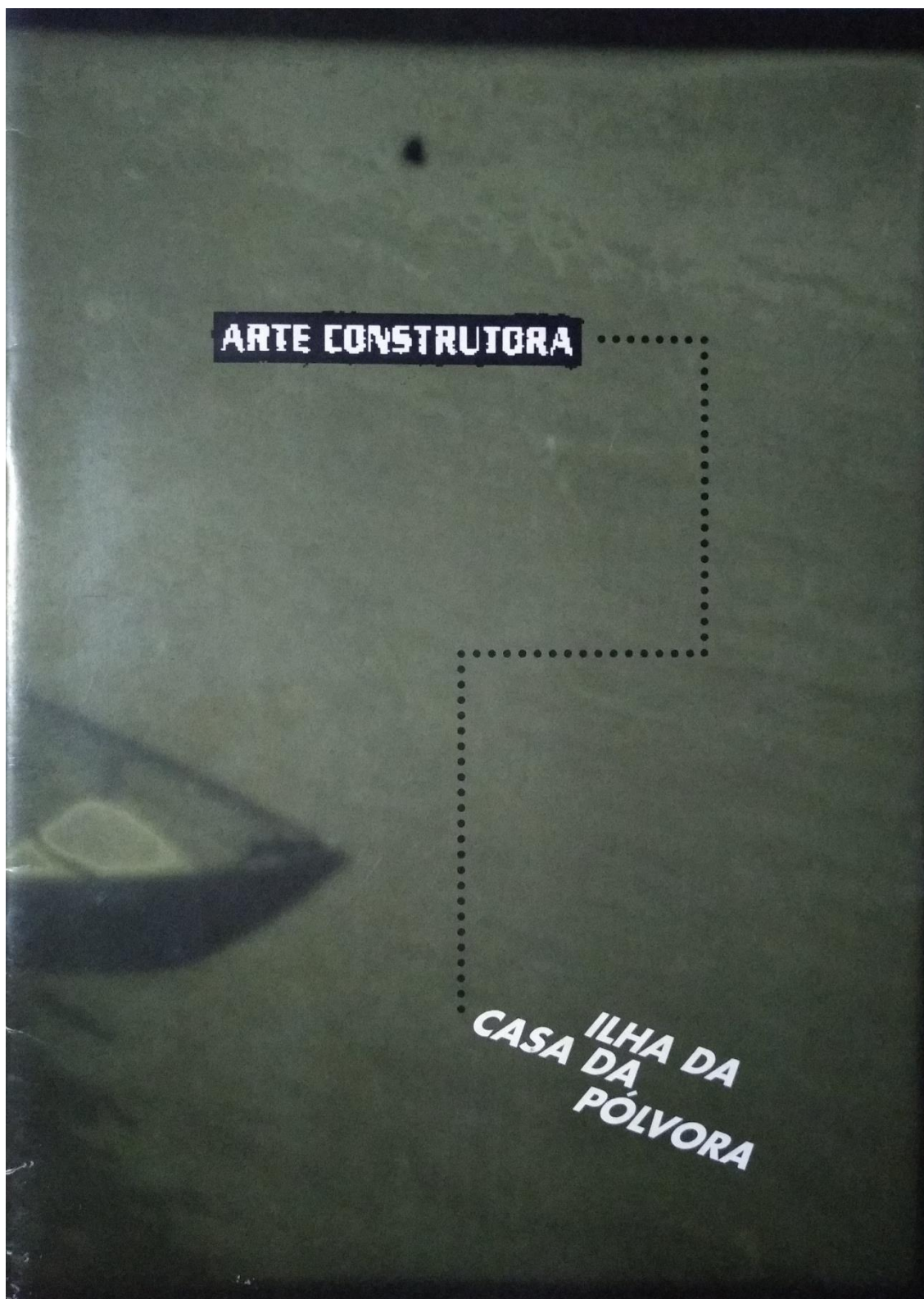


Figura 51. Capa do catálogo da exposição Arte Construtora na Ilha da casa da Pólvora na qual Elaine Tedesco participou



Figura 52. Contracapa do catálogo da exposição Arte Construtora da Ilha da casa da Pólvora na qual Elaine Tedesco participou

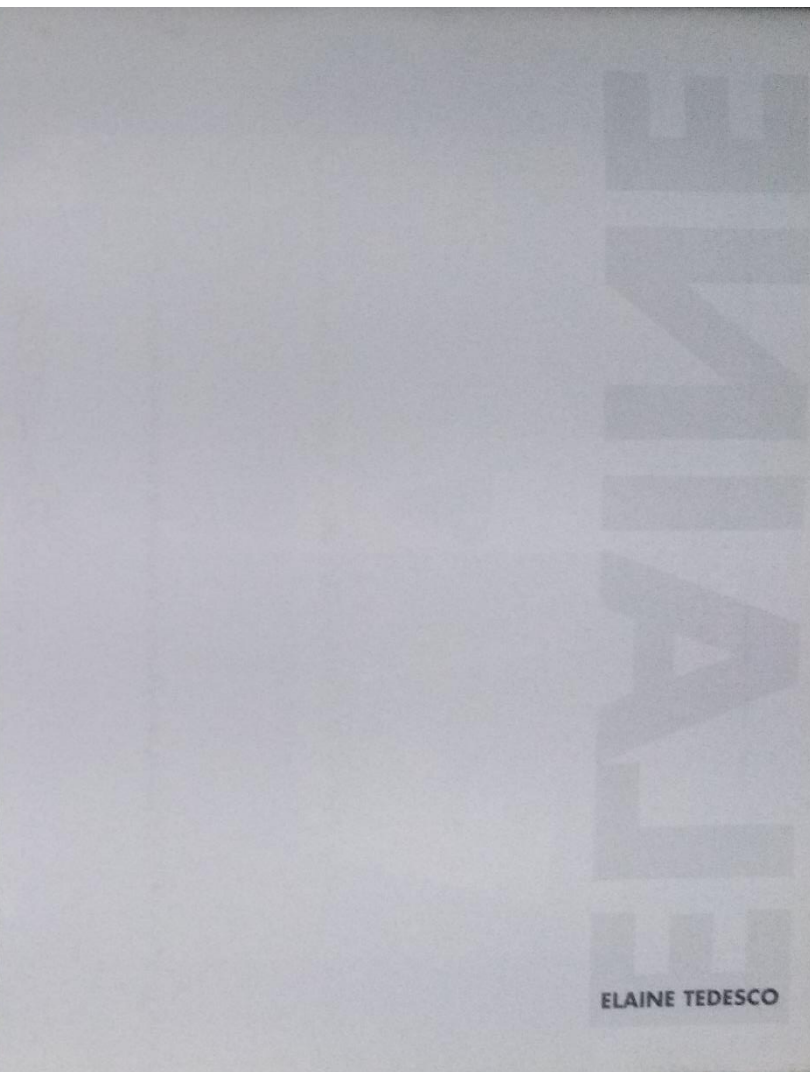


Figura 53. Trabalho O quarto das Almas de Elaine Tedesco na exposição Arte construtora na Ilha da casa da Pólvora

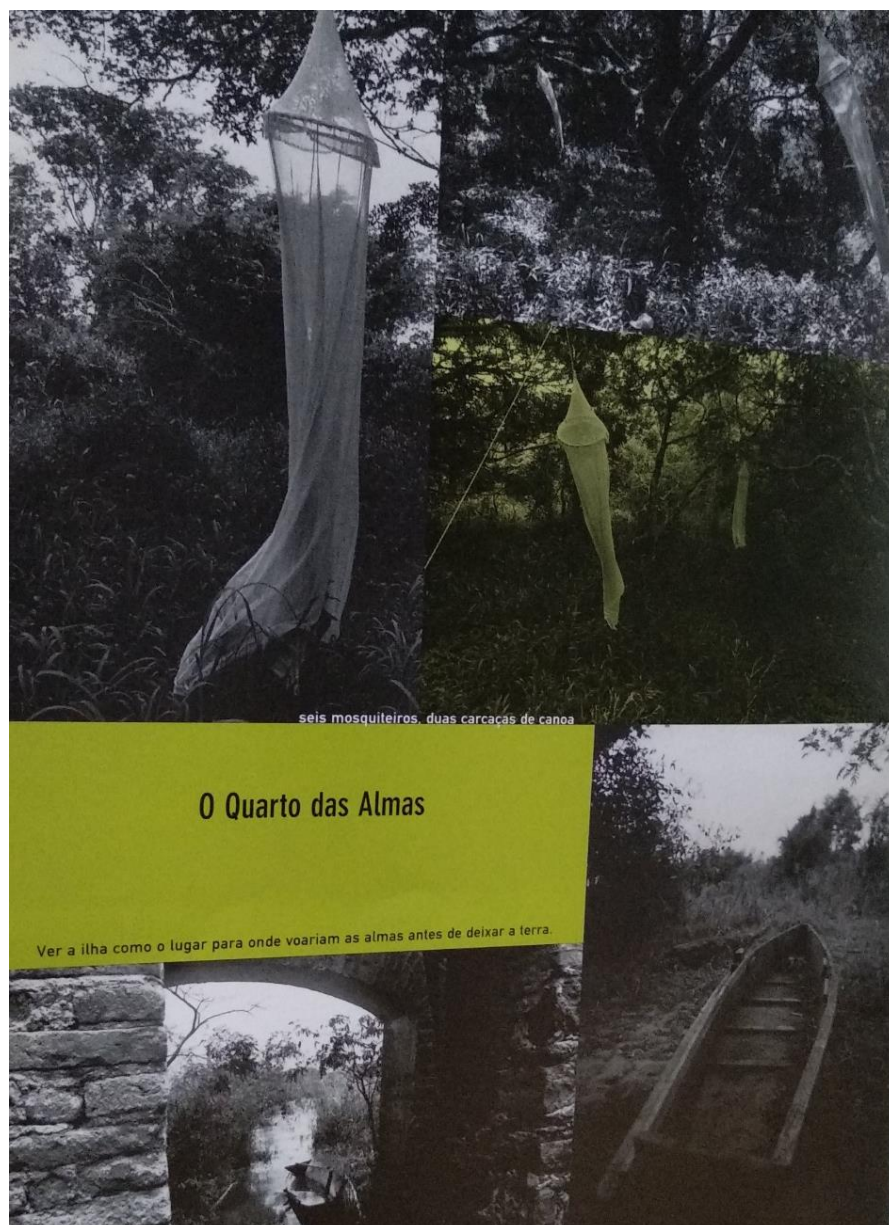


Figura 54. Trabalho O quarto das Almas de Elaine Tedesco na exposição Arte construtora na Ilha da casa da Pólvora

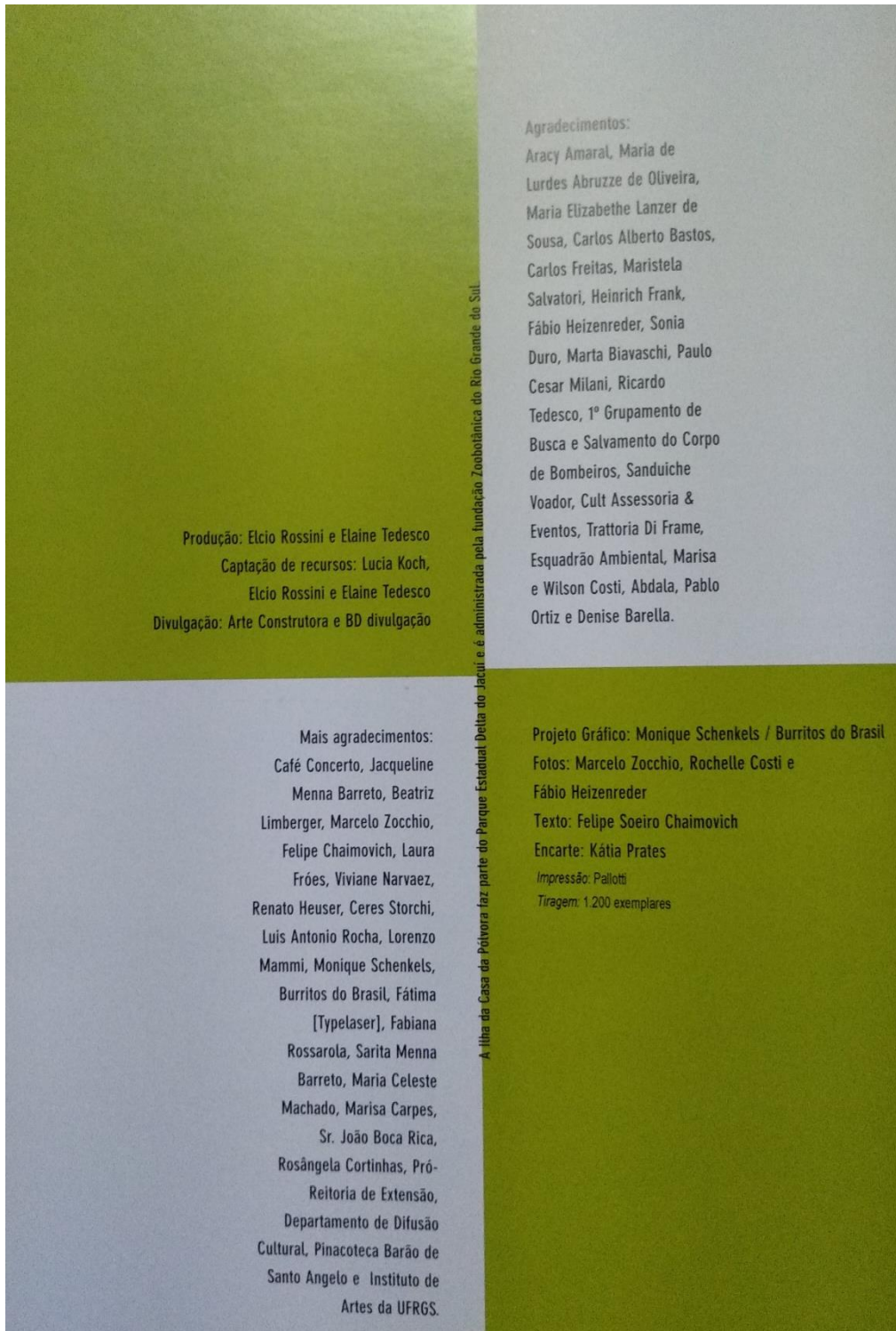


Figura 55. Catálogo da exposição Arte Construtora, Ilha da Casa da Pólvora, 1996



Figura 56. Folder de divulgação da exposição Ponto de não retorno ocorrida no espaço ESPM, de Porto Alegre

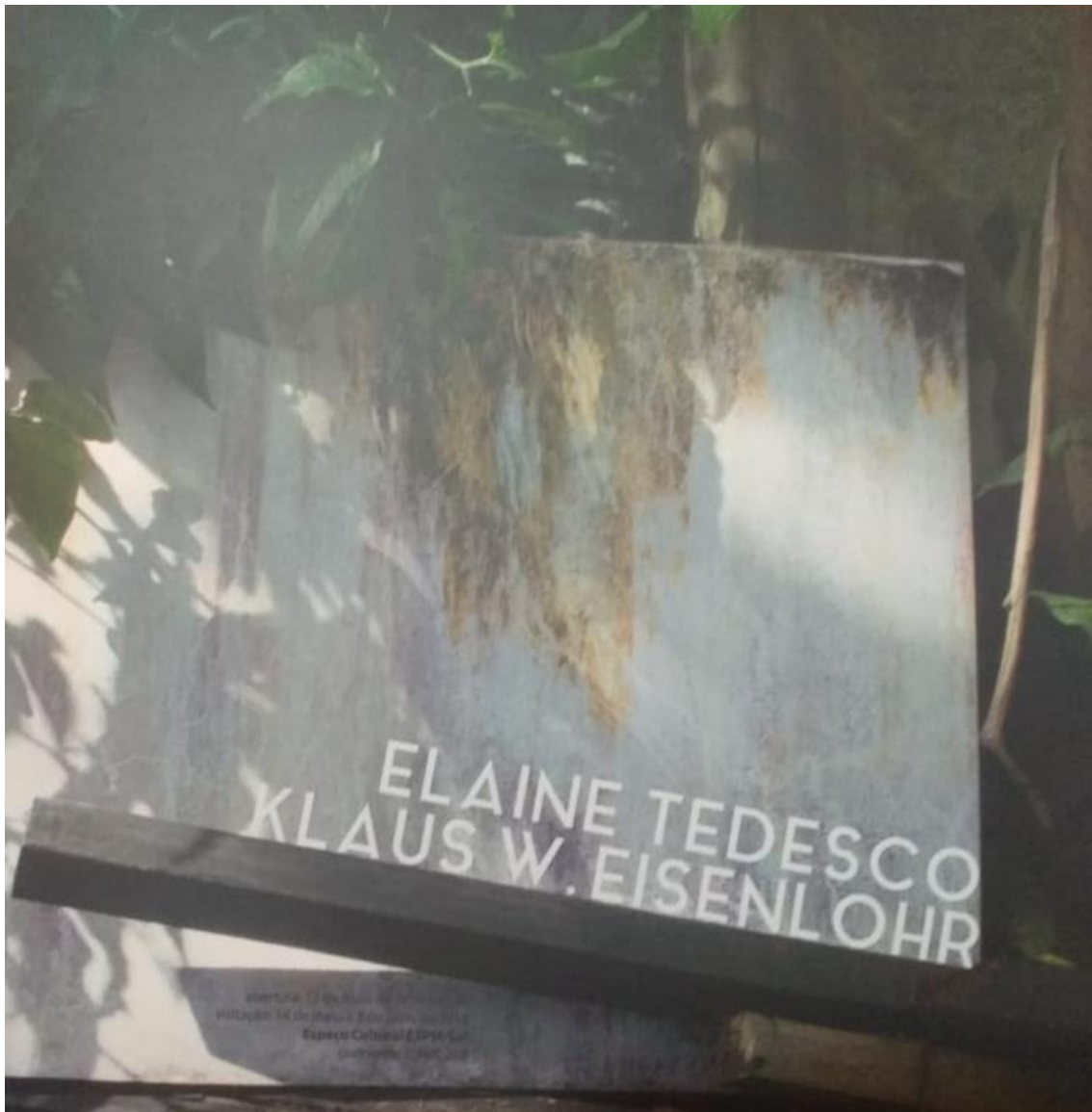


Figura 57. Verso do folder de divulgação da exposição Ponto de não retorno ocorrida no espaço ESPM, de Porto Alegre

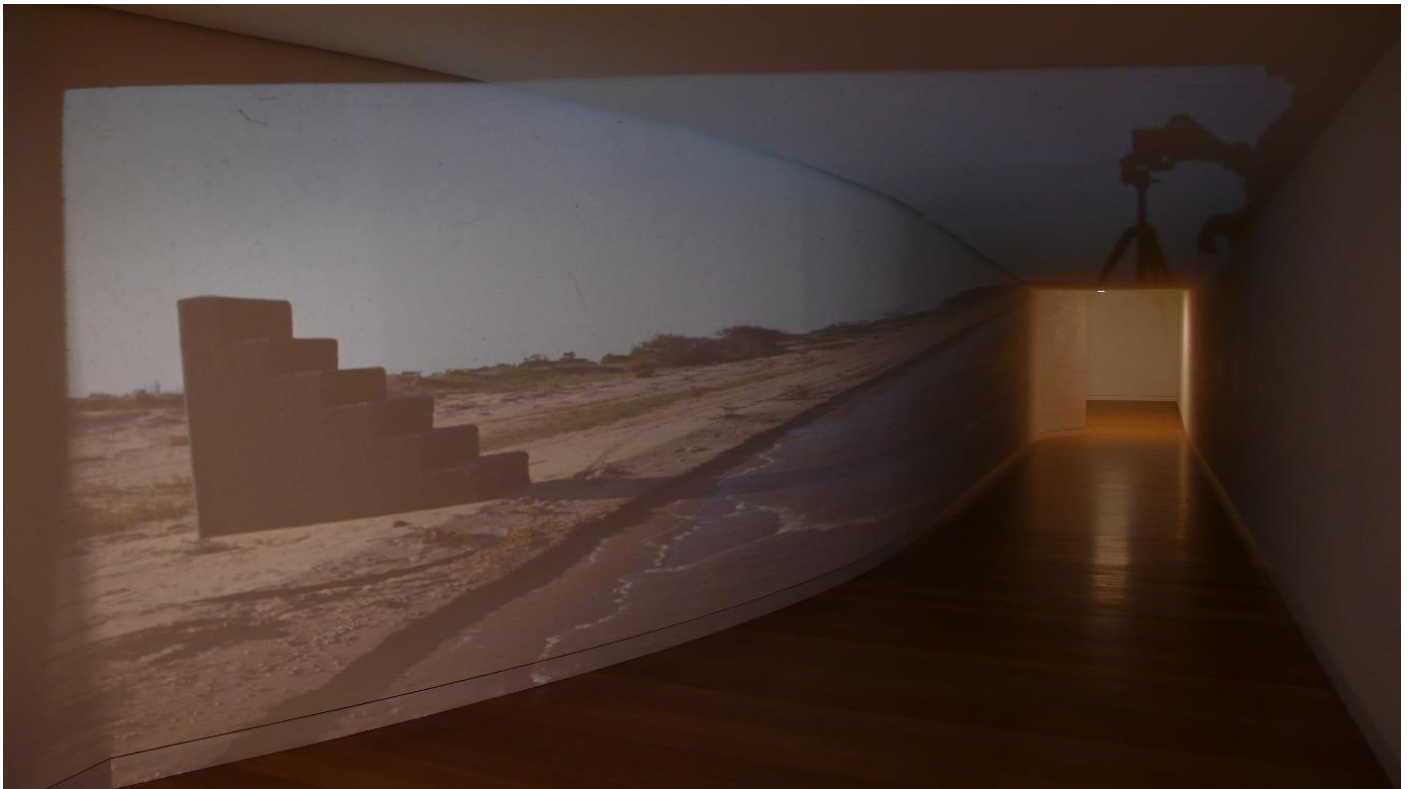


Figura 58. Vista do registro do trabalho projetado de Elaine Tedesco em exposição na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre. Fonte: Acervo da artista



Figura 59. Registro das referências dos observatórios que Elaine Tedesco utilizou para o seu trabalho intitulado "Observatórios de pássaros". Fonte: Acervo da artista



Figura 60. Registro do interior do trabalho Observatório de pássaros que esteve em exposição na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Fonte: Acervo da artista



Figura 61. Imagem do interior do *Observatório de pássaros* de Elaine Tedesco. Fonte: Acervo da artista

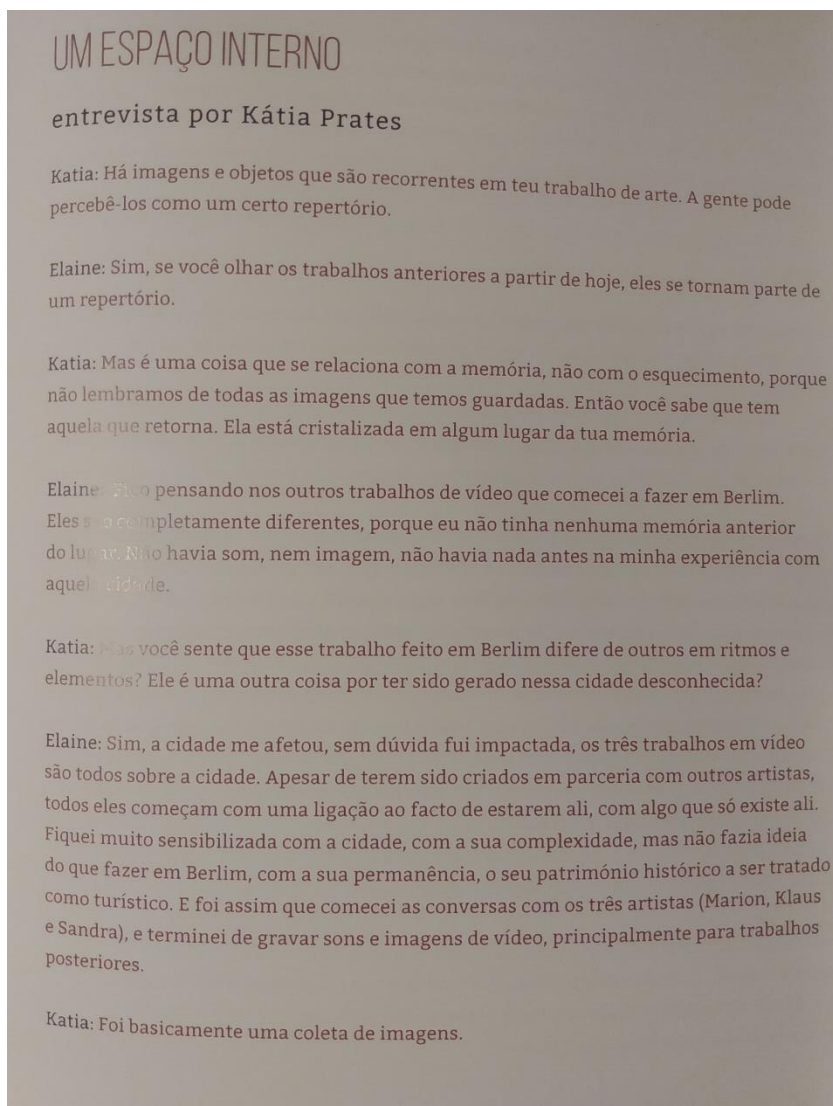


Figura 62. Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043. Fonte: Acervo da artista

Elaine: Sim, era mais como uma coleção de imagens e sons, porque eu também tinha o gravador, então eu pretendia gravar o som dos locais. Quando possível, os sites determinam o que vai acontecer com o processo de trabalho do princípio ao fim. Gostaria de enfatizar que o local de exposição também é crucial para o trabalho. Em todas as ações que faço com os arquivos, o espaço é decisivo. Há espaço interno em empatia com o exterior.

Katia: Sim.

Elaine: Posso pensar que o lugar pode ser tanto a paisagem da cidade, uma paisagem natural ou o espaço interno que me leva a produzir determinadas figuras, cenas ou situações.

Katia: A gente pode tomar um espaço também como uma espécie de fonte de informação que te mobiliza e dá dados para o teu trabalho.

Elaine: Acho que sem dúvida, Mas onde está isso, essa informação? Talvez nessa ideia de espaço – que pode ser um espaço interno, uma paisagem, um espaço na cidade – nessa experiência, nesse estar - algo acontece. Isso muda de uma situação para outra, de um trabalho para o outro. Ação e reação com o que existe, a ação pode ser capturar uma imagem, mas o que eu faço no momento da captura? Que escolha é essa de captura? O que eu vejo ali? Alguma coisa eu vejo e naquele momento brilha, aparece. E esse aparecer precisa de uma conformação porque não está tudo dado. É exatamente algo que para mim aparece (uma aparição) no contato com as coisas, e ao mesmo tempo falta (não está visível aos outros, pois ainda não existe materialmente) nesse encontro com os lugares que me mobiliza para criar um trabalho.

Katia: É essa ausência que impulsiona tua imaginação?

Elaine: Sim. Alguma potência e possibilidades. E esse imaginar não acontece imediatamente quando estou no local. Ele é muito impreciso, estando no espaço, a ausência do futuro trabalho vibra, por isso sei que algo pode ser desenvolvido, entretanto, eu ainda não sei o que será.

Figura 63. Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043. Fonte: Acervo da artista

Kátia: Eu acho que é importante a gente falar sobre as projeções, porque eu acho que elas têm uma particularidade de ser em um espaço aberto. Eu lembro de tu ter feito uma projeção muitos anos atrás, lá na Zona Sul, em uma ruína. Não tinha ninguém assistindo, não era nada, era só fazer. Não foi feito para uma plateia, não se dava como um espetáculo. É mais como uma ação que tu queria fazer com relação aquele espaço, às imagens. Enfim, montar todo um aparato pelo simples desejo de realizar. E eu acho que isso é interessante porque aparece a força de um espaço que te magnetiza, que te chama, te obriga.

Elaine: Aquela vivência, aquela experiência, o fato daquilo se realizar é que é o trabalho, no ato de encontrar ali, de ver essa vibração.

Kátia: E quanto ao teu jardim como espaço de acionamento? O que te levou a deixar algumas imagens – fotografias impressas e emolduradas – entregues a esse espaço e às ações do clima e do que mais acontecesse ali?

Elaine: Não tenho uma única razão, apenas é melhor dizer que quando estou trabalhando não penso no que me move, simplesmente continuo trabalhando. Um dia decidi deixar as fotografias no meu jardim para vê-las desaparecerem lentamente. Perguntei-me quanto tempo poderia demorar e, simultaneamente, quis livrar-me daquelas cópias que estavam no meu estúdio. As fotografias escolhidas foram cópias de 2002/2003 que imprimi para algumas exposições. Enquanto elas estavam no jardim, de vez em quando, eu me encantava com uma bela luz solar batendo na superfície do papel. Naqueles dias, pegava a câmera fotográfica e fotografava. Elas estavam desaparecendo e, ao mesmo tempo, se tornaram fascinantes. Não consegui apenas deixá-las ir. Tive o ímpeto de registrar as fotos novamente para mantê-las e transformar as imagens em desaparecimento em outras imagens. É uma espécie de vaidade. A vaidade da obra de arte, a vaidade do artista, por isso o nome de Vanitas no jardim.

Figura 64. Entrevista de Elaine Tedesco à Katia Prates. Fonte: Elaine Tedesco. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/IVS57F236XUK64CHJ3DGUVUJRPJT6QTRAX7KPLU4U75F9L89ER-23747?func=item-global&doc_number=001104118&doc_library=URS01&set_number=009043. Fonte:

Acervo da artista

Contemplado pelo *Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014 — Atos Visuais Funarte Brasília*, a exposição *El mensajero* é uma colaboração entre André Severo e Paula Krause que resulta em uma grande instalação baseada na desconstrução de uma série de imagens, textos e filmes que os artistas vem produzindo há mais de uma década.

Apostando no espaço concentrado da sala de exposição como um lugar de projeção para o processo poético, *El mensajero* tem o tempo e a memória como elementos latentes de sua estruturação e busca dar testemunho da imponderabilidade da experiência criativa e de sua eminente relação com os condicionantes espaciais e temporais que definem algumas de suas possibilidades de apresentação.

Elaborado através de uma cuidadosa seleção de elementos visuais e textuais que se mantiveram referenciais para os artistas, tanto em suas pesquisas criativas individuais, quanto nas propostas que produziram conjuntamente, a instalação insere-se, ainda, na dinâmica de questionamento entre as instâncias processuais e os suportes de registro dos trabalhos poéticos que os artistas vem realizando (através, principalmente, de produções audiovisuais e do registro de *performances* e ações vivenciadas diretamente na paisagem), e passa a ser também uma investigação sobre as possibilidades associativas e dissociativas de objetos poéticos dentro do ambiente expositivo.

EL MENSAJERO

ANDRÉ SEVERO
PAULA KRAUSE

GALERIA FAYGA OSTROWER
Complexo Cultural Funarte Brasília
Eixo Monumental, Setor de Divulgação Cultural
Brasília-DF (entre a Torre de TV e o Centro de Convenções)

VISITAÇÃO
07 de agosto a 20 setembro de 2015
De segunda-feira a domingo, das 9h às 21h

Informações (61) 3322-2076 / 3322-2029
atosvisuais@funarte.gov.br
www.funarte.gov.br

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA

Realização:

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014 — Atos Visuais Funarte Brasília

Figura 65. Folder de divulgação da exposição *Metáfora/El Mensajero* de André Severo e Paula Krause

EL MENSAJERO: Uniones y separaciones: almas que se juntan y una una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada que se desgrana en la hierba. ... Y he aquí al centro de la danza, a la estrella fija: la Reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo; la cazadora lunar, la pastora de los muertos en los valles subterráneos; la madre de las cocochas y los manantiales, que duerme la mitad del año y luego despierta ataviada de pulseras de agua, alternativamente dorada y cecura, en la mano derecha la espiga solar de la resurrección. ... Y he aquí a sus enemigos: el Rey de este mundo, sentado en su trono de antídoto y dinero, el libro de las leyes y el código de la moral sobre las rodillas temblorosas, el látigo al alcance de la mano - el Rey Justiciero y virtuoso, que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu; y frente a él, el Ermitaño: adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de allogismos, prisionero de sí mismo. Haza otra carta. Y he aquí el Juglar, al adolescente; dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja; marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hacia el que no existe, en busca de su sueño; si desfallece, se despenará. Y aquí está la última carta: los amantes. Son dos figuras, una color del día, otra color de la noche. Son dos cantinas. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?

Figura 66. Registro de una das folhas escritas do catálogo *Metáfora/Em Mensajero*



Figura 67. Convite da exposição *Metáfora/El Mensajero* de André Severo e Paula Krause

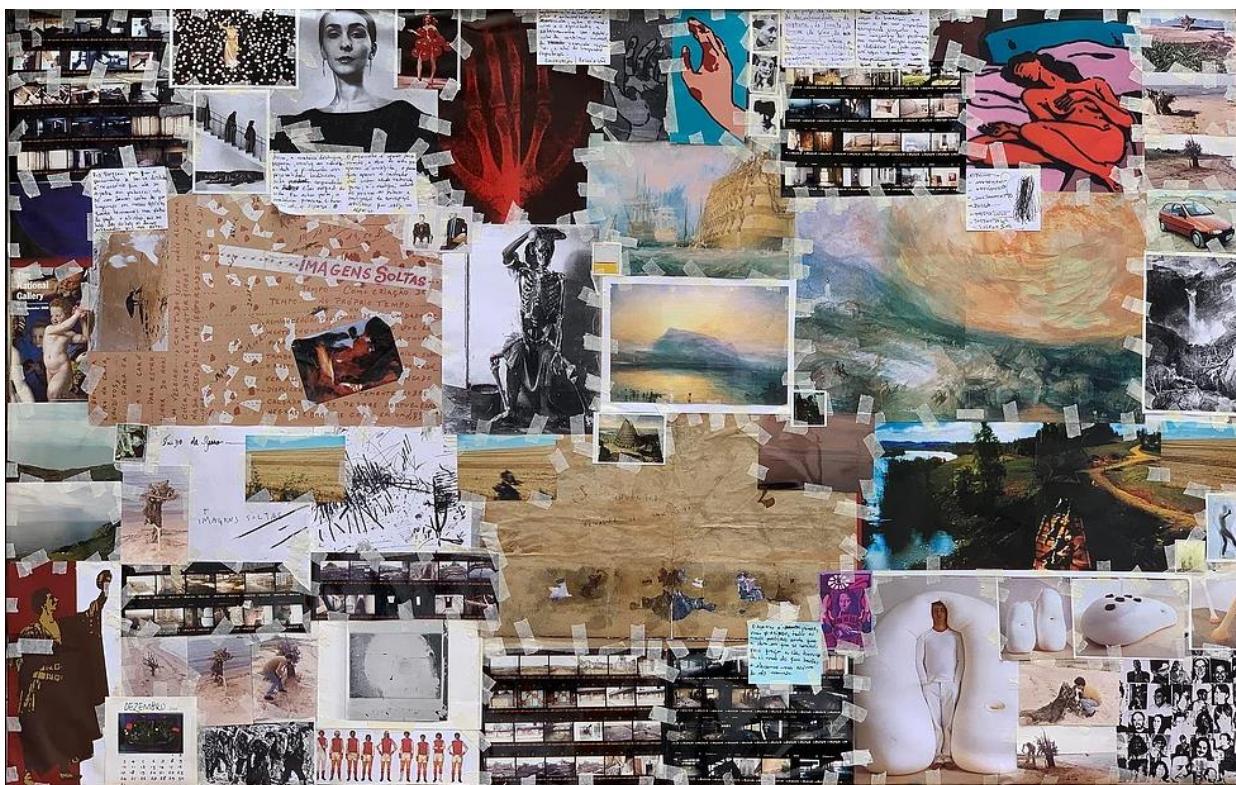


Figura 68. Arquivos André Severo- extensão 2000 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 69. Arquivos André Severo- extensão 2000 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 70. Arquivos André Severo- extensão 2002 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)

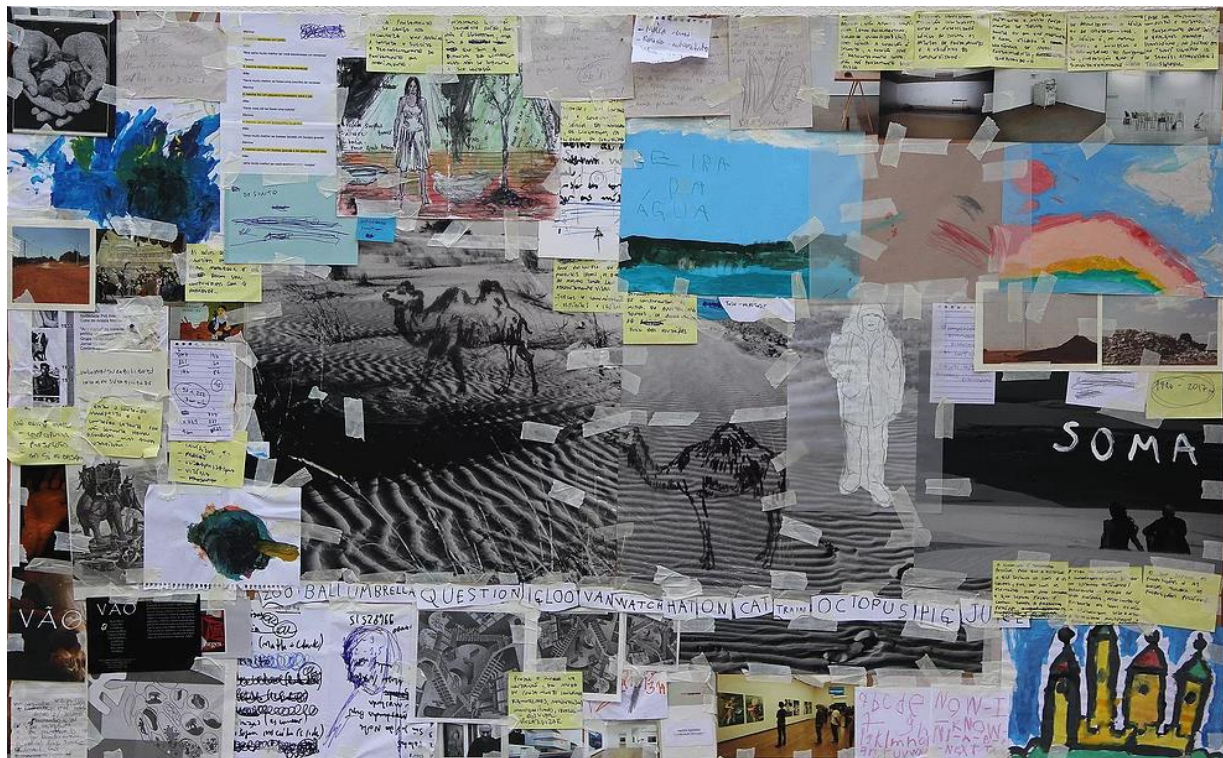


Figura 71. Arquivos André Severo- extensão 2010 (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)

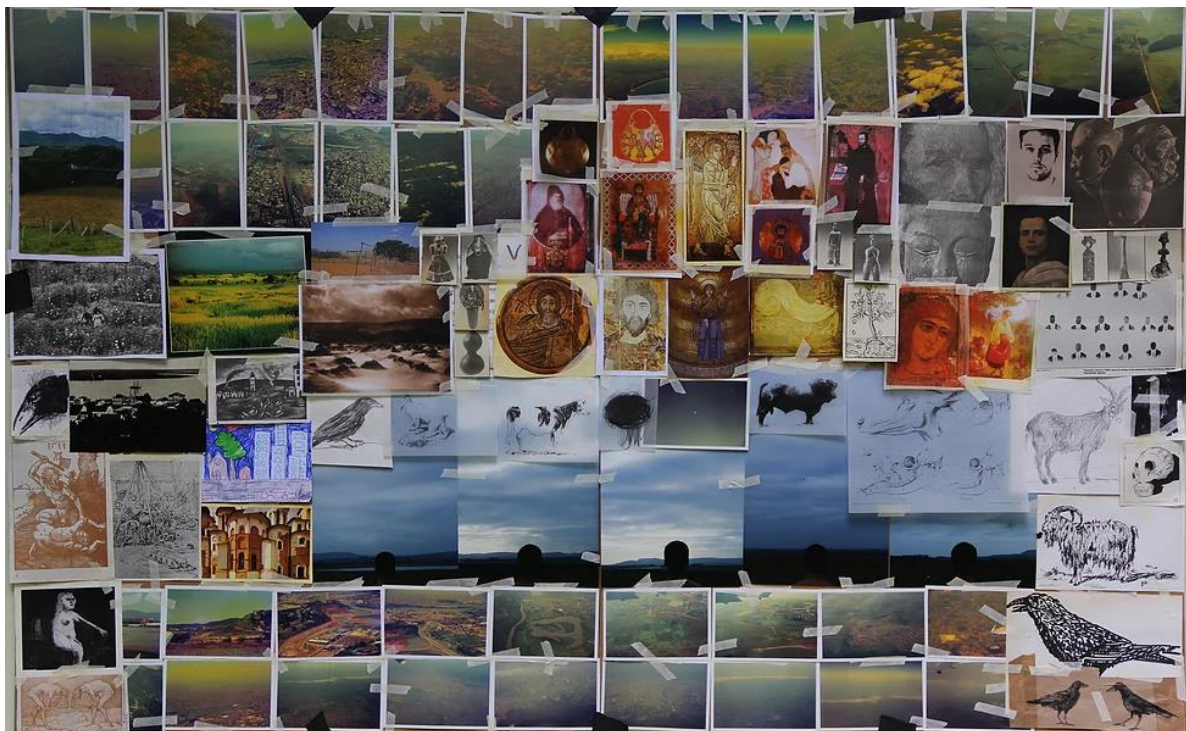


Figura 72. *Arquivos André Severo- extensão 2013* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 74. Arquivos André Severo- extensão 2015- (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vínculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 75. Arquivos André Severo- extensão 2015- (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vínculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 76. *Arquivos André Severo-extensão 2016-* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 77. *Arquivos André Severo- extensão 2017-* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)



Figura 80. *Arquivos André Severo-extensão 2020-* (registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, vinculações, referências e anotações de trabalho. 100 cm x 160 cm cada prancha)