



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS -GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO
ÊNFASE EM POÉTICAS VISUAIS

Cartogravista de céus:
proposições para compartimentos

Eduarda Azevedo Gonçalves

Porto Alegre, 2011

Cartogravista de céus: proposições para compartilhamentos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais – ênfase em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador Prof. Dr. Hélio Ferverza.

Porto Alegre, 2011

Eduarda Azevedo Gonçalves

Cartogravista de céus: proposições para compartilhamentos

Texto apresentado como requisito Parcial à obtenção do grau de Doutor.
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Concentração: Poéticas Visuais

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos
(PPGAVI IA – UFRGS)

Profa. Dr^a. Ângela Raffin Pohlmann
(CA – UFPel)

Prof. Dr. Hélio Ferverza
Orientador (PPGAVI IA – UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos
(PPGAVI IA – UFRGS)

Profa^a. Dr^a. Regina Melim Cunha
(PPGAVI CEART – UDESC)

Data da defesa: Porto Alegre, 10 de maio de 2011.

À Antônia, ao Rogério e aos compartilhadores de céus.

Tudo o que não invento é falso.

Manuel de Barros

Agradecimentos

- Em especial ao orientador Prof. Dr. Hélio Ferverza, pelo compartilhamento dos saberes e acompanhamento dedicado esta trajetória e os encaminhamentos profissionais e humanos, pela abertura à experiência e por me permitir caminhar junto a ele, também no Grupo de pesquisa Veículos da Arte.
- Ao Prof. Dr. Alexandre dos Santos, a Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos e a Prof^a. Dra. Regina Melim, pela leitura atenta e construtiva que contribuiu para o desenvolvimento da Tese durante os últimos dois anos, e por aceitarem fazer parte dos *nossos céus em vistas*.
- À Prof^a. Dr^a. Ângela Polhmann, colega do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, competente pesquisadora, que apoia os professores doutorandos recém ingressantes o direito aos afastamentos para cursar as disciplinas dos Cursos de Pós-Graduação, enaltecendo, perante as instâncias universitárias, os benefícios que futuramente, contribuirão para a qualidade e efetividade da pesquisa universitária no campo arte. Assim como, agradeço por ter aceitado o convite para participar da banca final de defesa da Tese.
- Aos professores do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS que me permitiram entrelaçar as investigações pessoais com os conteúdos de cada disciplina.
- À Prof^a. Dr^a. Nadia Senna, coordenadora do Colegiado de Artes Visuais que sempre pautou meu envolvimento com a pesquisa de doutoramento ao organizar meus horários e amenizar minhas atividades universitárias.
- Aos Professores do Departamento de Artes Visuais que compreenderam e apoiaram algumas ações voltadas ao desenvolvimento da pesquisa de doutoramento.
- À equipe diretiva da UERGS/FUNDARTE, representada pela Prof^a. Dr^a. Isabel Petry Kehrwald por conceder afastamento e apoio nos dois primeiros anos da pesquisa.
- Ao Rogério, meu companheiro, que além de financiar alguns trabalhos, apoia com admiração todas as minhas facetas artísticas. Nestes dois últimos anos, tão longe e tão perto, dividido entre o céu de Pelotas e o de Montenegro.
- À Regina minha mãe, todos os dias por todos os gestos. Ao meu Pai, por entender minhas ausências. À Kiza, pela dedicação a Antônia nos momentos em que precisei me ausentar. À Drica por muitas coisas... À Alice Monsell, pelas investigações intermináveis sobre céus, empréstimo de livros, traduções e cumplicidades artísticas. À Renata Requião, que sempre me conduz a diferentes saberes. À Consuelo Requião pela correção do texto da Qualificação e a Sônia pela revisão da versão final do texto da Tese.
- Aos familiares, amigos e colegas que compartilharam e compartilham o céu que nos recobre.

Sumário

09	Índice de figuras
16	Resumo
17	Abstract
18	Introdução
25	1. Seu/céu: o céu de lá, acolá, dele, meu, aqui
36	<i>Projeto SEU/CÉU</i>
40	2. Cartografista: um céu, uma vista, uma cartografia
70	<i>Exposição individual vistas viajantes</i>
89	<i>Um céu, uma vista, uma viagem</i>
103	3. Proposição para Compartilhamentos
112	<i>Cartões de vista</i>
132	<i>Ontem, aqui, o céu estava assim</i>
145	<i>Cartões de vista mirantes: às vezes, as cores irrecuperáveis do céu</i>
152	<i>Mesa com vista para o Canal Santa Bárbara</i>
163	<i>Compartilhar, transpor, brincar, domesticar, prolongar. Ações poéticas na arte contemporânea.</i>
167	<i>O olhar, o espaço, o corpo. Desafios da proprioceptividade</i>
175	4. A colecionadora cartografista de céus
212	<i>O céu de nubívagas [os vistos p. nubívagas.cs alice.sp-salv.2008]-47p.1/∞</i>
218	5. Arquivos abertos aos céus
244	Considerações de uma proposição sem fim
248	Referências
253	Bibliografia Consultada
254	Outra Cartografia

Índice de Figuras

- 26 **1.** Duda Gonçalves. 2005. Imagem digital, dimensões variadas, 2005
- 28 **2.** Paul Gauguin. *Cavalos na praia*. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm, 1902
- 28 **3.** Vincent Van Gogh. *O semador*. Óleo sobre tela, 1888
- 29 **4.** Duda Gonçalves. Fotografia de ilustração do livro *Georgia O'kefee 1887–1986. Flores no deserto*
- 29 **5.** Georgia O'Keefe. *Pélvis III*, óleo sobre tela, 121,9x101, 6 cm, 1944
- 30 **6.** Alfred Stieglitz, *Equivalents*. Fotografia, 1929
- 31 **7.** Ibidem
- 32 **8.** Fabrizio Rodrigues, Imagem digital enviada via e-mail por Alice Monsell, 2006
- 34 **9.** Duda Gonçalves. *Cartões de vista mirantes*. 0.9 x 0. 5 cm, 2010
- 39 **10.** Reprodução de carta enviada aos participantes do projeto *SEU/CÉU 111* *Cartões de vista*
- 42 **11.** Duda Gonçalves. Pedestal com *cartões de vista*, 1.20 x 0.60 x 0.60 cm, 2006
- 42 **12.** Duda Gonçalves. *Cartões de vista*, 0.9 x 0.5 cm, 2006
- 43 **13.** Duda Gonçalves. *Gavetas com fotografias de céus*, 0.10 x 0.20 x 0.22 cm, 2006
- 44 **14.** Duda Gonçalves. *Objetos e vídeo dos céus*, dimensões variadas, 2006
- 49 **15.** Reprodução do e-mail enviado por Jaison, 2010
- 50 **16.** Duda Gonçalves. *Céu do Jaison*. Imagem digital, dimensões variadas, 2010
- 51 **17.** Duda Gonçalves. *[os c. vistos pelas frestas. Jaison. 8|07|2010. II. VISTASVIAJANTES_Z3]∞ Pelotas*. RS. Impressão digital sobre papel
fotográfico, 0.90 x 1.20 cm, 2010
- 52 **18.** Naira Kochenboger. Recorte de jornal, 2008

- 58 **19.** Dan Graham. *Homes for América de Dan Graham*. Texto impresso e fotografias sobre cartão, dois painéis
101x76 cada, 1966–67
- 59 **20.** Joaquín Torres García. Desenho que ilustra o artigo “La Escuela del Sur”.1943
- 60 **21.** Jorge Macchi. *Paysage*. Marina. 2006. Papel
- 63 **22.** Ralfh Rumney. *Map of venice de Ralfh Rumney*.1957
- 65 **23.** Guy Debord. *The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes em psychogeographique*. 1953
- 67 **24.** Edward Ruscha. *Twentysix gasoline sattions*, 1963. 1ª edição, 1963, 400 exemplares; 2ª edição, 1967, 500 exemplares; 3ª edição,
3.000 exemplares, 1969
- 80 **25.** Duda Gonçalves. Exposição vista viajante. Registro fotográfico do *cartão de vista do Céu* da Franciele, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 81 **26.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo I. V/E 04*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 81 **27.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo I. V/E 22*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 82 **28.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu Os q.f.olhar p/c. 14 I*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 82 **29.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu Os q.f.olhar p/c. 39 I*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 83 **30.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu I. P/J 05*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 83 **31.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista do céu A/P aponta 11I*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 84 **32.** Duda Gonçalves. Observatório com *os cartões de vista do céu da Sala Java Bonamigo*, 1.68 x 0.15 x 0.20 cm, 2008
- 86 **33.** Duda Gonçalves. *Gavetas com as vistas do céu* fixadas à parede da Sala Java Bonamigo, 0.10 x 0.20 x 0.22 cm, 2008
- 86 **34.** Ibidem
- 87 **35.** Duda Gonçalves. *Gavetas com as vistas do céu* manuseadas pelo público na Sala Java Bonamigo, 0.10 x 0.20 x 0.22 cm, 2008
- 88 **36.** Duda Gonçalves. Registro Fotográfico do *cartão de vista com céu* desenhado por Franciele, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 94 **37.** Duda Gonçalves. Registro Fotográfico dos *adesivos com as vistas do céu* do PPGVI/IAD/UFRGS, 0.14 x 0.4 cm, 2009
- 98 **38.** John Constable. *Cloud Study*. Óleo sobre tela. 33.5 x 49.5 cm, 1821

- 99 **39.** John Constable. *Cloud Study*. Óleo sobre papel colado em prancha de madeira, 30.5 x 49 cm, 1821
- 99 **40.** John Constable. *Study of Clouds*. Óleo sobre papel. 29.3 x 48.3 cm, 1821
- 100 **41.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *Livro Céus - O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*
- 105 **42.** Paulo Brusky e Daniel Santiago. *Arte Classificada*. Composição Aurorial, 1976
- 115 **43.** Duda Gonçalves. *Céu: objeto tecido*. 20 X 13 cm, 2003
- 115 **44.** Ibidem
- 117 **45.** Duda Gonçalves. *Primeiro Cartão de vista*. 0.9 x 0.5 cm, 2006
- 118 **46.** *Carte de visite*, 1865
- 120 **47.** Duda Gonçalves. Cômодas com *Cartão de vista* e fotografias das vistas, 1.20 x 0.60 x 0.60 cm e 1.68 x 0.60 x 0.60 cm, 2006
- 121 **48.** George Brecht. Cartões com a partitura de evento do artista George Brecht, 0.9 x 0.5 cm, 1962
- 122 **49.** George Brecht. *Three Lamp Events. An Event Score*, dimensões variadas, 1962
- 124 **50.** George Brecht. *Partituras de Eventos manuscritas*, dimensões variadas, 1962
- 125 **51.** George Brecht. *Partituras de Eventos impressas*, 1962
- 126 **52.** George Brecht. *Stool (event)*, cartão com a partitura e o evento, dimensões variadas, 1962
- 127 **53.** Hélio Ferverza. Apresentações do deserto, 0.9 x 0.5 cm, 2001
- 128 **54.** Ibidem
- 130 **55.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do livro *Yves Klein*. Cartão Postal. 1957.p.17
- 131 **56.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do livro *Patente de Yves Kelin para IKB (Internacional Klein Blue)*, p. 17, 1960.
- 132 **57.** Bitta Marin. Registro fotográfico da entrega de *cartões de vista* na 27ª Bienal de São Paulo, 0.9 x 0.5 cm, 2006
- 134 **58.** Ibidem
- 135 **59.** Ibidem
- 137 **60.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *cartão de vista* da Bitta Marin, 0.9 x 0.5 cm, 2006

- 137 **61.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *cartão de vista* da Gorete, 0.9 x 0.5 cm, 2007
- 138 **62.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *cartão de vista* da Marcel, 0.9 x 0.5 cm, 2007
- 138 **63.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *cartão de vista* do Chico, 0.9 x 0.5 cm, 2007
- 139 **64.** Fabrizio Rodrigues. Registro fotográfico da distribuição dos *cartões de vista* da Bitta, da Gorete, da Marcel e do Chico
- 140 **65.** Duda Gonçalves. Pedestal com *cartões de vista*, 1.20 x 0.60 x 0.60 cm, 2007
- 142 **66.** Duda Gonçalves. *Observatório de cartões de vista*, dois bancos de 0.66x 0.30 x 0.3 cm, cada e mesa de 0.80 x 0.48 x 0.48 cm, 2007
- 146 **67.** Duda Gonçalves. *Observatório mirante* em gesso, diâmetro de 0.5cm, 2008
- 147 **68.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista mirante*, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 148 **69.** Ibidem
- 149 **70.** Duda Gonçalves. Observatório para *cartões de vista* mirantes em madeira, 1.68 x 0.15 x 0.20 cm, 2008
- 150 **71.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico de observações com o *cartão de vista mirante*, 2008
- 151 **72.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *Observatório com os cartões mirantes*, 2008
- 152 **73.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico da *vista* do Canal São Gonçalo durante visita a Morada do Sol, 2009
- 154 **74.** Duda Gonçalves. Fotografia da vista do céu através do *cartão de vista mirante*, 2009
- 154 **75.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista mirante* com o céu do Canal Santa Bárbara, 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 154 **76.** Ibidem
- 155 **77.** Duda Gonçalves. *Cartão de vista mirante em branco*, 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 156 **78.** Duda Gonçalves. Observatório com *cartão de vista mirante*, 1.68 x 0.15 x 0.20 cm, 2009
- 159 **79.** Alice Monsell. Registro fotográfico da *Mesa com a vista*, 2009
- 160 **80.** Drica Corrêa. Registro fotográfico da distribuição dos *cartões de vista mirante*, 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 161 **81.** Drica Corrêa. Registro fotográfico do manuseio dos *cartões de vista mirante*, 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 162 **82.** Drica Corrêa. Registro fotográfico dos *cartões de vista mirante* desenhados pelos participantes, 2009151

- 164 **83.** Duda Gonçalves. *Exposição coletiva Compartilhar, Transpor, Bricolar, Domesticar, Prolongar – Ações Poéticas na Arte Contemporânea*. Imagens digitais impressas em papel fotográfico, dimensões variadas, 2009
- 165 **84.** Duda Gonçalves. *Exposição coletiva Compartilhar, Transpor, Bricolar, Domesticar, Prolongar – Ações Poéticas na Arte Contemporânea*. Quadro emoldurado com dois *cartões de vista mirante*, 0.15 x 0.17 cm, 2009
- 166 **85.** Duda Gonçalves. *Exposição coletiva Compartilhar, Transpor, Bricolar, Domesticar, Prolongar – Ações Poéticas na Arte Contemporânea*. Observatório com *cartões de vista* com o céu da sala 209, 2009
- 166 **86.** Duda Gonçalves. *Exposição coletiva Compartilhar, Transpor, Bricolar, Domesticar, Prolongar – Ações Poéticas na Arte Contemporânea*. *Cartões de vista* com o céu da sala 209, 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 168 **87.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do CD-R sobre o projeto da exposição: *O Olhar, o espaço, o corpo: Apelo a Proprioceptividade*. 2008
- 169 **88.** Duda Gonçalves. Observatório para os *cartões de vista do céu* dos funcionários da Pinacoteca Ênio Pinalli, Montenegro, 1.68 x 0.45 x 0.37 cm, 2008
- 170 **89.** Duda Gonçalves. *Cartões de vista do céu* dentro do observatório, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 171 **90.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do *cartão de vista com céu* de Maria Beatriz Rodrigues, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 172 **91.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico *cartão de vista com o céu* de Madeleine, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 173 **92.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico *cartão de vista com o céu* de Sérgio, 2008. 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 173 **93.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico *cartão de vista com céu* de Paulo, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 174 **94.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico *cartão de vista* com o céu de Márcia Adriane, 0.9 x 0.5 cm, 2008
- 178 **95.** Duda Gonçalves. Álbum de vista do céu V.C. *P/vãos da C. PoA. 090408*, 0.15 x 0.11 cm, 2010
- 180 **96.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico. Caixa de madeira com coleções de botões, 0.5 x 0.30 x 0.16 cm, s/d
- 187 **97.** Gerhard Richter. Fotografia. Folha 2 do Atlas, 51.7 cm x 66.7 cm, 1962
- 188 **98.** Gerhard Richter. Pranchas 472-478, fotografias desfocadas do grupo Baader-Meinhof.1998

- 190 **99.** Duda Gonçalves. Exposição coletiva no prédio da Cotada. *Cartão de vista mirante com céu* do prédio da Cotada. 0.9 x 0.5 cm, 2009
- 191 **100.** Duda Gonçalves. Exposição coletiva no prédio da Cotada. *Vista do céu* do prédio da Cotada, plotagem
de imagem digital, 0.90 x 1.20 cm, 2009
- 193 **101.** Robert Smithson. *The monuments of Passaic*. Artforum. Dez/1967
- 196 **102.** Reprodução do e-mail enviado por Andrea Hofstaetter.2006
- 198 **103.** Marcel Duchamp. *50cc Ar de Paris*, 1919
- 199 **104.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do livro *Satolep* de Vitor Ramil, 2010
- 200 **105.** Ibidem
- 201 **106.** Mabe Bethônico. *O colecionador* em execução desde 1997
- 202 **107.** Duda Gonçalves. Registro fotográfico do site *O colecionador*
- 203 **108.** Ibidem
- 205 **109.** Ibidem
- 206 **110.** Ibidem
- 207 **111.** Mabe Bethônico. *MUSEUMUSEU*. Mídia impressa – jornal, 2006
- 210 **112.** Susan Hiller. Projeto *Dedicated to the Unknow Artists*, 1976
- 211 **113.** Robert Watts, *Fluxatlas*, 1973
- 213 **114.** Duda Gonçalves, reprodução do acervo do arquivo digital da *cartogravista dos céus*, a partir de 20
- 215 **115.** Duda Gonçalves, frente e verso do cartão dos céus de Alice, *[os vistos p.nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]_47p.1/∞*,
0.60 x 0.75 x 0.8 cm, 2010
- 216 **116.** Duda Gonçalves, *[os vistos p.nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]_47p.1/∞*, 0.60 x 0.75 x 0.8 cm, 2010
- 220 **117.** Duda Gonçalves, reprodução das pastas do acervo do arquivo digital da *cartogravista dos céus*, a partir de 2006
- 221 **118.** Ibidem

- 222 **119.** Ibidem
- 223 **120.** Ibidem
- 224 **121.** Duda Gonçalves, reprodução do acervo do arquivo digital da *cartogravista dos céus* de Alice, 2008
- 225 **122.** Duda Gonçalves, reprodução do arquivo digital da *cartogravista dos céus* de diversos autores, coletados a partir de 2006
- 228 **123.** Michio Horikawa, *The Shinano River Plan 11*, 1969
- 234 **124.** Duda Gonçalves. *Vista de Pinheiro Machado*. Colagem sobre papel sulfite A4, 2008
- 235 **125.** Alice Monsell. Registro fotográfico da *Instalação Fazenda sala: anotações e reconstruções domésticas*, 2008
- 238 **126.** Duda Gonçalves. *Exposição Curto-circuito com Observatório com adesivos mirantes*, 2009
- 239 **127.** Ibidem
- 241 **128.** Duda Gonçalves. Fotografia do Livro *Mallarmé*, 2010
- 242 **129.** Ibidem
- 243 **130.** Ibidem

Resumo

A pesquisa de doutoramento ***Cartogravista de céus: proposições para compartilhamentos*** foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais ênfase em poéticas visuais do Instituto de Artes da UFRGS, orientada pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza, de 2007 a 2011.

Durante este período realizei uma *Cartogravista* de céus, ou seja, uma cartografia de vistas do céu, por meio de coletas pessoais e de partilhas com outras pessoas. A *Cartogravista* é constituída por fotografias de céus, textos sobre o céu, cartões, adesivos, em impressão fotográfica sobre *plotter* e papel de diferentes dimensões, objetos tridimensionais. São apresentados e/ou distribuídos em Galerias, Museus e em espaços abertos: na rua, na praça e no campo. A problemática a qual me deparei poderia ser resumida na seguinte pergunta: como o entrelaçamento destas imagens e textos pode criar e situar certo tipo de espaço ao mesmo tempo físico e mental e propiciar um outro olhar, uma outra abordagem ao se avistar e registrar o céu?

Em decorrência do trânsito em diferentes meios e espaços de apresentação, tangencio vários conceitos, tais como: cartografia, vista de céus, proposição, compartilhamentos. Estes conceitos são deslindados segundo suas definições no campo da arte e em outros campos, assim como, assinalam outros, como: desvio, paisagem, atenção, olhar, mira, observatório, cartão, coleção e arquivo. O processo que envolve o mapeamento, a coleta, o arquivamento das vistas de céu, bem como a inserção de diferentes dispositivos e os modos de circulação, revela ao mesmo tempo, os sentidos e a singularidade do trabalho e os aspectos cognitivos da criação.

Abstract

The doctoral research project entitled "***Cartogravista de céu: proposição para compartilhamentos***" (***Cartograviews of the sky: propositions for sharing***) was developed in association with the Post-Graduate Program in Visual Arts with an emphasis in visual poetics at the Instituto de Artes of the Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), under the advisorship of Professor Hélio Ferverza PhD from 2007 to 2011.

During this period I produced a *Cartograview* of skies, that is, a cartography of views of the sky, by means of collections made myself and by others who have shared in the process. The *Cartograview* consists of photographs of skies, texts about the sky, cards and stickers using photographic plotter prints on different-sized papers, as well as three-dimensional objects. These are presented and/or distributed in galleries, museums and in open spaces: on the street, in squares and in the countryside. The set of problems that has emerged could be summarized by the following question: how can the intertwining of these images and texts create and situate a certain type of physical and mental space that might propitiate another gaze, another approach to viewing and recording the sky?

As a result of transiting through different presentational media and spaces, I touch upon various concepts such as: cartography, view, skies, proposition, sharing. These concepts have been investigated and discussed according to their definitions in the field of art and other fields, also noting other terms, such as: detour, landscape, attention, gaze, sight, observatory, card, collection and archive. The process which involves the mapping, collecting, archiving of these views of the sky, as well as their insertion in different vehicles and modes of circulation, simultaneously reveals the meanings and singularity of the artwork and establishes the cognitive aspects of creation.

Introdução

Em maio de 2005, numa tarde de céu azul, sentada diante da tela do computador, comecei a vasculhar as imagens arquivadas e deparei-me com uma que, retratava minha filha e meu marido sobre um cavalo, durante uma visita à fazenda de uma tia em Pinheiro Machado. A fotografia era muito parecida com as que comumente registramos com o objetivo de perenizar experiências e momentos de convívio com pessoas estimadas, em acontecimentos e lugares especiais. Ao rever a foto digital na tela do micro, atentei à paisagem, mais precisamente ao céu nebuloso e em curvas cintilantes, que circunscrevia a situação retratada. Não que não houvesse interesse em rever o fato, inclusive naquele momento não era para rever a paisagem celeste que as reproduzira no meu micro, entretanto, foi isso que vi. A foto do passeio em Pinheiro Machado não focava o pano de fundo da cena, ou seja, o céu, mas a ele que atentei e passei a devotar.

Em outros momentos, fundamentalmente entre 1999 e 2000, em decorrência de uma investigação sobre a pintura que realizava, no período que me dedicava à pesquisa de mestrado, fotografei inúmeras vezes, em ângulos e recortes distintos, o horizonte retilíneo da paisagem pampeana, descortinada no percurso entre Pelotas e Porto Alegre. Inseri no corpo textual de minha dissertação de Mestrado as imagens da paisagem, terra e céu, que ladeavam a estrada em variações mínimas, emolduradas pela janela do carro. Isto é, já esboçava, em meio a outra proposição artística, um interesse pelo pano de fundo de uma viagem ou pelo que está acima de nós, que nos recobre, desviando a atenção às *coisas, pessoas ou animais* em primeiro plano, numa situação em deslocamento para ver o chão e teto etéreo e fugidio.

No percurso rumo a Porto Alegre ou no retorno a Pelotas, atentava ao percurso do asfalto e espreitava a paisagem. Nas duas situações, há um olhar em foco deslocado, que de certa maneira me propunha uma experiência visual. Ao atentar a paisagem de Pinheiro Machado, reproduzida na tela do micro, pensava em outras. A paisagem de Pinheiro Machado me fez lembrar, com certa nostalgia, a paisagem do pampa em meu imaginário afetivo. O pampa que eu queria ver novamente. Mais

precisamente a topografia de Pelotas e seus arredores, extensões de terra monotonamente planas e cheias de céu. Ainda não me detinha tanto ao céu, mas ele sempre me tocava enquanto magnitude aérea e azulada que silenciava as cores da terra e os verdes do resto de mata que pontuavam minimamente a vasta pele do campo. Sem dizer que o céu estendia, do horizonte direito e esquerdo uma abóbada azul sem fim, que me fascinava.

Deparei-me com a paisagem de Pinheiro Machado, no meu computador, no escritório de minha casa, na Rua Guarapari, em Montenegro, ao pé do morro. Isto é, não atentaria tanto a essas imagens se ali não estivesse, porque o pano de fundo das fotografias que entornava os corpos da filha e do marido revelava o encontro do campo verde com o céu azul e esta mirada me permitiu pensar sobre algo que estava distante dali. A foto emergia a topografia sulina que estava acostumada a vivenciar nos arredores de Pelotas e na fazenda de meus pais, em Piratini, geografia que ficou para trás quando vim morar, em 2002, na cidade de Montenegro, montanhosa e irregular. Num instante entendi o que Roland Barthes quis dizer quando topou com a fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852) “vejo os olhos que viram o imperador”¹, dando início as reflexões presente no livro de sua autoria, *A câmara clara*. Ali, naquele instante, a fotografia lhe despertou a existência e a relação com o mito. A partir deste, escreveu um tratado fotográfico, questionando-se sobre por que algumas fotografias são como iscas. Logo, me pareceu pertinente remeter a Barthes, porque as fotografias de Pinheiro Machado me apontavam não ao que ali estava, mas para além delas e dali... conduzindo meus sentidos ao céu da paisagem já vista, tão diferente da montenegrina, onde eu me encontrava, imaginando o céu do pampa e vendo os morros montenegrinos. Quando olhei o céu do pampa na foto, os outros céus pampeanos foram vistos, não a uma extensão de terra, mas o que está acima do campo vasto e verde. O pampa então, era visto como uma extensão de céu. Ou melhor, a terra num extremo da gangorra me surpreendeu ao céu e eu fascinada só via isso. A imagem na tela do computador, no escritório de Montenegro, me remetia à paisagem de Pelotas e arredores a 400 km de distância, distante, todavia em mim. A poucos metros da porta de minha casa a paisagem era outra, porções de terra mais altas que encurtavam e diminuía as vistas do céu. Parafraseando Barthes, aquela foto me deteve, iniciando uma aventura: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal

¹ BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.11.

foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: *animação*. A própria foto não é nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’), mas ela me anima: é o que toda aventura produz”.²

Por que trazer à tona esta experiência, antes de introduzir a produção artística que detonou a pesquisa em poéticas visuais condutora da presente escritura? Porque não posso afirmar se os trabalhos aqui apresentados foram pensados antes ou depois deste fato. Entretanto, a devoção ao céu de Pinheiro Machado me fez devotar os de Pelotas e outros tantos.³ Este atravessamento instaurou uma sequência de lembranças, provocou percepções, reflexões procedimentos que geraram variações poéticas registradas nestas páginas. A partir de então, perguntava-me: como posso relacionar estes céus vistos, entrevistados, lembrados ou evocados? Se as extensões de terra são facilmente indicadas tendo em vista sua imobilidade, como situar estas porções de espaço tão etéreos e passageiros? Como posso registrá-los? Como posso cartografar os céus que habitavam minha memória? Como trabalhar com as distâncias físicas e temporais, distância entre nós e o céu intangível, distância entre um olhar *in loco* e a memória deste olhar? Seria possível situar estes céus através de uma cartografia? E como seria esta cartografia? Um dos motivos de minha produção atual estaria vinculada ao cruzamento cognitivo, afetivo, visual de diferentes topografias celestes?

E, não foi por acaso que, em dezembro de 2006, dei início ao que, posteriormente, denominei *Cartogravistas de céus*, ou seja, um conjunto de vistas do céu dos mais variados lugares. Em 2007, enquanto me propunha a cartografar outros céus, surgiram mais dúvidas acerca do espaço que ia sendo constituído pelo processo cartográfico: que Lugar é este do céu? Será que poderíamos considerar o céu um lugar? Onde começa, onde termina? Como falar desta experiência tão fugidia que em minha memória imaginava? Segundo Michel de Certeau “um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. [...] um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”.⁴ Então o céu azul, em sua continuidade infinita não poderia ser pensado como um lugar, entretanto, um céu de Pelotas, um céu de Pinheiro Machado, um

² Ibid., p. 37.

³ Segundo Ernest Bloch “Em nenhum lugar o olhar interior ilumina de forma homogênea. Ele economiza luz, clareando apenas alguns espaços entre nós. [...] O campo consciente é estrito e está rodeado por fronteiras mais escuras, nas quais desvanece”. BLOCH, Ernest. *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005, p. 115.

⁴ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: 1994, p. 184

céu de Montenegro, um céu em meus pensamentos transfigurava o lugar do céu. Certeau define o espaço como sendo um lugar praticado, ou seja “Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”.⁵ Ou seja, os céus em minha memória reunidos e tecidos instauravam um espaço. E, conforme outros céus iam surgindo em decorrência de proposições artísticas e não só de minhas recordações, foi sendo configurado o espaço da *Cartogravista* de céus. O corpo desta escritura revela o processo e a produção do cartogravistador e as noções que o norteiam.

Sendo assim, as experiências que originaram a pesquisa de doutoramento, são (re)vistas e atualizadas no primeiro capítulo que intitulei ***SEU/CÉU: o céu de lá, acolá, dele, meu, aqui***. O primeiro movimento da presente investigação evidencia a diferença entre o céu que nos cobre e os céus. Isso porque, os céus da pesquisa são vários, em decorrência de sua posição e sensação do ponto de vista do observador que o enuncia e que os compartilha comigo. Portanto, discorro sobre as características dos céus da *Cartogravista* e de outros céus, o céu que avistamos todo dia, os céus de Gauguin, Van Gogh, Stieglitz, Georgia O’Keefe, como também, a partir dos relatos de Anne Cauquelin e Gaston Bachelard. As considerações partem de implicações decorrentes do primeiro trabalho propositivo intitulado projeto *SEU/CÉU*, realizado em dezembro de 2005, e exposto em setembro de 2006, como gerador da produção e do corpo reflexivo da Tese, porque a partir deste, comecei a reunir um acervo de vistas e objetos céus. Revelo os procedimentos adotados para coletar vistas do céu de Pelotas, como a carta endereçada a pessoas que moravam em Pelotas, apontando algumas questões que serão intensificadas pela produção posterior que me conduziu à ideia dos compartilhamentos. Assim, como a diferentes maneiras de coletar céus.

No capítulo dois, ***Cartogravista***, percorro as indagações e implicações que me conduziram a criação de um neologismo que nomeia e dá sentido ao corpo do pensamento poético, e indica que a produção é realizada a partir de um mapeamento de *vistas* do céu por meio de registros pessoais e de partilhas. A partir de então, passo a apresentar trabalhos e reflexões desenvolvidos durante a pesquisa de doutoramento, entrelaçando prática e teoria. Primeiramente, me refiro à exposição *Cartogravista Celestes*, realizada em 2006 que constituiu o projeto de pesquisa, em que disponibilizei as fotografias de céus de meu acervo em gavetas, bem como, apresentei um vídeo e distribuí *cartões de vista*, cartões no formato de um cartão de visita com uma vista do céu.

⁵ idem

Desde já, apresento os diferentes veículos materiais, ações e contextos do trabalho. Identifico as similitudes e as diferenças entre a *Cartogravista* e a cartografia convencional. Uma vez que, a palavra cartografia é deslindada por meio de definições encontradas no campo da geografia, da geologia, da psicanálise e da filosofia. Sublinho os vínculos com o método de um cartógrafo, tangenciando algumas experiências que impulsionaram esta pesquisa e as dúvidas geradas, tais como: se o céu está em mim, posso inverter e pensar como ele está fora? Tais questões também estão presentes em reflexões acerca do processo de desterritorialização, encontrada em *Mil Platôs*, de Félix Guattari e Gilles Deleuze. Aponto, como que alguns artistas constituem cartografias singulares que subvertem as convenções da cartografia científica e outras manifestações, como Joaquin Torres-Garcia e Jorge Macchi, assim como, produções que instauram espaços que embora não pareçam uma cartografia, são oriundos de experiências que assemelham-se ao mapeamento de um cartógrafo, como as do artista Dan Graham e de Edward Ruscha. Posteriormente, verso sobre as definições da palavra *vista* em distintos contextos, que me possibilitaram pensá-la como uma imagem diferente das demais imagens. O termo indica que, uma imagem considerada uma vista é uma imagem que reproduz o visível observado, ou seja, uma parcela visível. Neste íterim, assinalo a relação entre céu e vista e paisagem e viagem a partir da análise de trabalhos realizados para a exposição individual *Vista Viajantes*, ocorrida em 2008, na sala Java Bonamigo da Universidade Regional de Ijuí - UNIJUI. Para isso, procuro refletir acerca da palavra *vista*, empregada em estudos da geologia, evidenciada por Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, como também em reflexões sobre o conceito de paisagem, na *Teoria Renascentista da arte e a ascensão da paisagem*, de Ernest Gombricht, e em *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin, nos álbuns de artistas viajantes, por meio dos estudos de Cristina Salgueiro.

No terceiro capítulo, ***Proposição para compartilhamentos***, verso sobre o conceito e as maneiras de compartilhar, incidindo sobre as partilhas do processo de criação por meio de projetos propositivos e da distribuição e da circulação do trabalho. Atento a como estas ações desencadeiam procedimentos distintos e influenciam a maneira pela qual o trabalho é apresentado. Inicialmente verso sobre o conceito e as características de práticas do desvio em proposições da Internacional Situacionista - IS e na obra de Paulo Brusky, fundamente a *Arte Classificada*, realizada em parceria com Daniel Santiago, estabelecendo relações entre estas e um tipo de desvio promovido pelo trabalho. O conceito de compartilhamento é aportado no sentido atribuído a este

em a *Partilha do sensível* de Jacques Rancière, como também, em reflexões acerca de obras menos contemplativas, que enfatizam dispositivos de participação ou que são realizadas a partir de colaborações. Para tais embasamentos, estabeleço enlaces com as reflexões dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, que conceberam obras que envolviam a participação do outro, como também, ampliaram o campo de atuação do trabalho em função da apresentação da obra em espaços públicos. Estas questões são verificadas nos *cartões de vistas: Ontem, aqui, o céu estava assim...*, *às vezes as cores irrecuperáveis do céu* e *Mesa com vista para o Canal Santa Bárbara*. Como também, em outra versão do cartão, o *cartão de vista mirante*, um cartão que tem um furinho para mirar a vista. Além de versar sobre as motivações que me levaram a inserir vistas em um cartão e suas implicações poéticas, apresento outras obras em formato de cartão, de Yves Klein, George Brecht e Hélio Ferverza, que me auxiliaram a pensar as peculiaridades dos *cartões da Cartogravista*. Além destas proposições discorro sobre o trabalho apresentado na exposição *O Olhar, o espaço, o corpo, Apelo à Proprioceptividade*, realizada na Pinacoteca Ênio Pinalli, em Montenegro. Neste momento da escritura atendo aos observatórios, realizados com o intuito de armazenar e disponibilizar os cartões de vista, em espaços públicos, Galerias e Museus, como também resgato os conceitos de cartografia, vista, viagem e compartilhamentos, para discorrer sobre a experiência de olhar o céu e os deslocamentos do processo. Nesta etapa da escritura, relaciono os céus e os mirantes, como também, abordo as considerações de Philippe Dubois sobre a imagem-ato, desenvolvida no livro *O Ato fotográfico*. Em meio a diferentes reflexões desveladas pelo trabalho, pontuo a relação entre arte e não-arte de Allan Kaprow, evidenciando a atuação das proposições em espaços da arte e do cotidiano. E, teço reflexões sobre a viagem das vistas, quando, compartilhadas.

No capítulo ***A colecionadora cartogravistadora de céus*** revelo um dos procedimentos adotados. Verso primeiramente acerca do trabalho *Álbum de vista do céu (Rua Senhor dos Passos – POA\RS)*, que me incitou à reflexão sobre a distinção entre a coleção da cartogravistadora e outras coleções. Para isso, assinalo as obras de artistas citados anteriormente em outros capítulos como Ruscha e Dan Graham e me refiro a outros como Robert Smithson, Susan Hiller, Gerhard Richter e Mabe Bethônico.

Por fim, qualifico meus arquivos como ***Arquivos abertos ao céu***, em decorrência das investigações sobre as acepções do termo apresentado no livro *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida, evidenciando que o meu arquivo esta sempre aberto a novos

compartilhamentos. Neste capítulo, revelo como organizo as informações que vão sendo partilhadas e como a leitura de diferentes taxionomias influenciou a criação de enunciados e frases enigmáticas que as classificam e ao mesmo tempo alargam o sentido dos céus, no meu micro e nos dispositivos que são expostos e distribuídos. Reproduzo trechos de *Otras Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges, e algumas considerações sobre a classificação segundo Michel Foucault em *A palavra e as coisas* e Claude Lévi-Strauss em *Pensamento selvagem*, em que sistema de classificação e experiência não se distinguem. Igualmente, revelo como elaborei uma indexação incomum criada para identificar e intitular os cartões, os álbuns e as fotográficas. O sentido enigmático do texto que acompanha *as vistas* é assinalado em meio as considerações sobre a codificação da imagem e a aproximação com outras produções artísticas.

O trânsito entre diferentes pensamentos e produções artísticas deve-se ao fato que os trabalhos que fazem parte da *Cartogravista* de céus apontam diversas questões e evidenciam distintos veículos de apresentação e circulação, trazendo estas diferentes articulações para esta reflexão. Nas próximas páginas, será possível observar que aqueles céus que foram recordados em minha mente, diante do computador - o céu de Pelotas, o céu de Pinheiro Machado, o céu de Montenegro – me levaram a outros muito próximos e bem distantes, visitados, nunca vistos, de muitos pontos de vista, de muitas cores e muitos autores. Os céus são tantos, que não cabem em mim e não se fixam mais a tela do computador, multiplicaram-se e viajam por aí.

1. *Seu/céu: o céu de lá, acolá, dele, meu, daqui,...*

É possível *cartogravistar* céus?

É possível compartilhá-los?

A fotografia que registra pai e filha sobre um cavalo (fig. 1), num passeio familiar tornou-se uma isca. E ela me anima: é o que toda aventura produz. Em um processo de criação a percepção de Barthes. E outros tantos. Uma fotografia que registrou a cavalgada na fazenda de Pinheiro Machado me fez ver o céu nebuloso e enigmaticamente luminoso, pondo em infinitude uma cena e a produção de sentido.



Figura 1

Deste céu para outros. Rapidamente, o céu de Pinheiro Machado e o céu de Pelotas em mim.

Sentada diante da tela do computador, no escritório de minha casa em Montenegro, me lembrei do céu de um azul claro transparente e límpido de Pelotas. Na verdade um vasto céu azul que cobria e estendia a minha cidade rasa. E, Recordo deste céu na janela de minha avó materna: na infância costumava passar as tardes na casa de minha avó, que morava no décimo primeiro andar de um edifício, localizado na zona central. Das janelas que emolduram a vista da cidade, em todos os cômodos, era possível ver a topografia plana, com escassos relevos. Da janela a cidade era tapete esverdeado de um vasto teto azulado. As janelas, sobre o pampa habitado, abriam um imenso azul cerúleo. Anne Cauquelin, em *a Invenção da Paisagem*, descreve o quanto os relatos de sua mãe influenciaram a escritura do livro. Um jardim cultivado pela memória e habitado pelo sonho. Ela indaga: “Seria possível que essa perspectiva aberta na monotonia dos dias, esse jardim tão preciosamente descrito, me tenha inclinado, impelido na direção da paisagem?”.⁶ E, Cauquelin nos conduz ao imaginário familiar e cultural que esquadrinha a natureza e a torna paisagem. “Através do vidro da janela, vejo, portanto, algo da natureza extraído, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída pela natureza que me envolve.”⁷ E, ela me fez pensar que, minha avó me ajudava a subir no banquinho para olhar a paisagem através da janela. Na janela descortinava o céu, a paisagem céu.

Quando me reporto à vista que, avistava da janela de minha avó, me lembro do céu, a paisagem azulada e infinita que alçava do parapeito. E assim como a imagem de uma natureza adornada e organizada permanecia na mente de Cauquelin, ela permanecerá em meus pensamentos. Na tela do computador, na casa de Montenegro, vi o céu de Pinheiro Machado, logo olhei na porta janela de minha sala e vi o céu de Montenegro, querendo ver outros, rever os meus, os céus de meus livros, da janela de minha avó. A partir daí, percebi que há muitos céus e me pus a procurá-los.

⁶ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.21.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

Paul Gauguin escreveu certa vez que iria viver “sob um céu sem inverno”⁸ em Taiti (fig. 2). Enquanto Van Gogh escrevia ao irmão Theo sobre Arles (fig. 3), que “em toda parte, a arcada do céu é um azul maravilhoso, e o sol tem uma radiação de amarelo - enxofre pálido, é tão suave e adorável quanto a combinação dos azuis celestes e amarelos num Van der Meer de Delf.”⁹

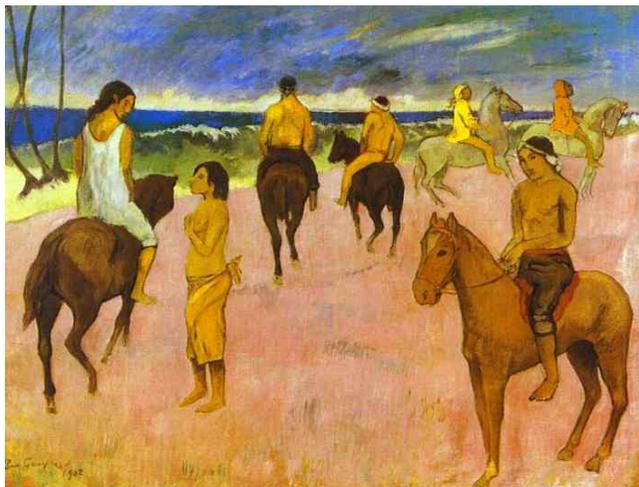


Figura. 2. Paul Gauguin
Cavalos na praia, 1902
Óleo sobre tela
73 x 92 cm

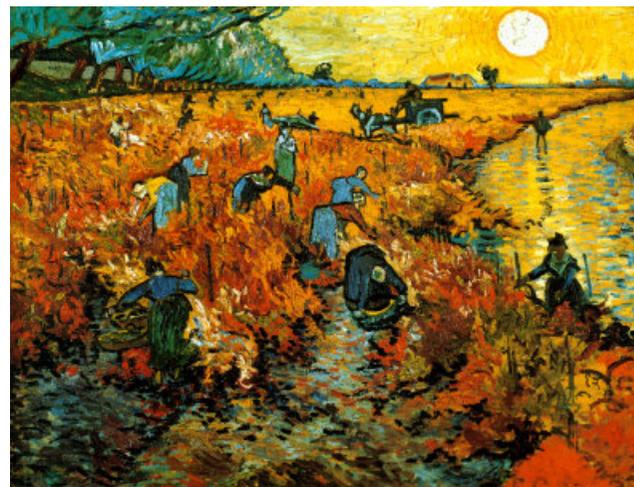


Figura 3. Vincent Van Gogh
O semador, 1888
Óleo sobre tela

Por volta de 1940, a pintora norte-americana George O'Keefe declara sua devoção ao “azul poderoso do céu do Novo México, que neste período começava a ocupar a maior proporção visível de suas telas”.¹⁰ Ela revelou que:

⁸ CHIPP, Herchel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.53.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ BENKE, Britta. *Georgia O'keefe 1887–1986. Flores no deserto*. Lisboa: Taschen, 1994, p. 73.

Quando eu comecei a pintar as ossadas de pélvis eu estava mais interessada nos buracos, dos ossos, o que eu via através deles em particular, o azul ao segurá-las para o Sol contra o céu, porque se é capaz de fazer quando parece que há mais céu do que terra no mundo [...]. Elas são mais belas contra o Azul aquele Azul que existirá sempre ali, já que, apesar de tudo, a destruição do homem acabou.¹¹ (fig. 4 e 5).



Figura 4



Figura 5
Georgia O'Keefe. Pélvis III. 1944
Óleo sobre tela, 121,9x101,6 cm

Nesta época, O'Keefe dedicava-se a restauração de uma casa de argila que havia adquirido na aldeia de Abiquiu, depois da morte do fotógrafo Alfred Stieglitz, seu companheiro durante 30 anos. Foi por meio de um olhar e uma leitura atenta sobre a pintura da artista O'Keefe, que vislumbrei uma das características do céu que via pela janela de minha avó, *onde há mais céu do que terra e onde as coisas são mais belas (...) contra o azul aquele azul que existirá sempre ali.*

¹¹ Idem.

Stieglitz, também enquadrado o céu inúmeras vezes por meio da fotografia, intitulado a série *Equivalents* (fig. 6 e 7). O que me parece instigante, é que o céu é só um, estamos falando de uma mesma coisa em pontos de vista diferentes. Pontos situados no espaço, tempo, cultura e afetos. As porções da terra são interrompidas pela água, pelas rochas, terra, concreto, são extensões densamente variáveis e inconstantes, enquanto o céu é invariavelmente ar e suas sutilezas etéreas. As nuvens, as partículas de poeiras, não seccionam sua continuidade. E, eu me refiro ao céu visível a olho nu. Stieglitz, que se atém ao céu como espaço, bem menos como lugar, se compararmos as suas declarações com as de O'Keefe, que se referia ao céu de Abiquiu. Ele relata em 1923:

Quis fotografar as nuvens para descobrir o que me haviam ensinado quarenta anos de fotografia. Através das nuvens, deitar no papel minha filosofia de vida – mostrar que as minhas fotografias não se deviam ao conteúdo e aos sujeitos – a árvores singulares, a rostos, a interiores, nem a dons particulares – as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres.¹²



Figura 6
Alfred Stieglitz
Equivalents, 1929.

¹² STIEGLITZ apud DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 201.



Figura 7
Alfred Stieglitz
Equivalents, 1929.

Stieglitz reconhece a acessibilidade irrestrita à imagem do céu e a toma como instrumento de linguagem, não considera o céu de um lugar, mas um céu da fotografia. Seguindo os preceitos do fotógrafo, costumo pensar que o céu é de todos nós. Não há céu que eu não possa mirar e registrar. Há céu por toda parte, entretanto me interessa explorá-lo contraditoriamente, subjetivado e localizado, sem me ater a linguagem da fotografia, não incisivamente. Por que parto do pressuposto que o céu acima, está acima de alguém em Ijuí no Rio Grande do Sul ou em Lumbini em Nepal. *O céu de lá, acolá, dele, meu, aqui*. Todavia, a fotografia é o meio que me permite veicular o céu e compartilhá-lo infinitamente, respondendo as seguintes perguntas: Qual seria o veículo que permitiria compartilhar céus? Que me possibilitasse conceber um espaço com muitos céus?

O céu, segundo definição popular é o “espaço que está acima de nossas cabeças”.¹³ Todavia, também é o paraíso de Dante, na literatura clássica. Está acima de todos nós, mas nem todos o penetraram... Na China “o imperador será filho do céu”.¹⁴

¹³ FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 387.

Isso se deve ao fato que: “[...] de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser como tal saturado de sacralidade... A transcendência divina se revela diretamente na inacessibilidade, na infinidade, na eternidade, e na força criadora do céu a (chuva)”.¹⁵

E, mesmo que eu esteja atravessada pelos significados que outrora tenham me imbuído *conhecimento*, através de um educação cristã, da literatura lida, dos poemas e das crenças que me detive, o céu a que me refiro é o que está acima de mim cotidianamente, a cada momento. Céu do dia, mais do que o da noite. Céu sem misticismo. O céu que é dado a ver.

Há uma imensidão de céu aqui, de onde escrevo. Se vasculharmos os documentos de artistas, a literatura da arte, a poesia [revisitada por Gaston Bachelard que dedicou um capítulo ao céu azul, outro às constelações e ainda às nuvens, de diferentes poetas], encontraremos céus em pintura, fotografia, gravura, palavra, objeto, em óculos (fig. 8).



Figura 8

Imagem digital enviada via email por Alice Monsell em abril de 2008. Montenegro, RS. Com o título “diante do sol sem vê-lo”

¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 227.

¹⁵ *Ibid.*, p.227.

Poderia dizer que o céu de O'Keefe, *tão poderoso e vasto*, é parecido com o meu, também *poderoso e vasto*. O dela avistado de um terreno árido e plano, em Novo México. O meu avistado em ruas de Pelotas, entre prédios e alamedas fincadas em uma baixa planície. Todavia, são bem diferentes: o dela é apresentado em pintura, o meu... por meio de muitos outros céus, em gavetas, em cartões, em observatórios, fotografados e imprimidos. O céu a que me refiro é *céus* – céu do meu quintal, céu da Gorete, céu da rua Senhor dos Passos. *Isso porque, o céu poderoso e vasto é de alguém em algum lugar*. O céu de O'Keefe encontra-se no entorno da casa dela em Abiquiu. E se lá eu estiver a contemplá-lo não será o mesmo, será meu. Diria que o céu de Abiquiu são dois, três, quatro céus. Isso, porque o céu tem tal mobilidade e imaterialidade que não é possível fixá-lo uno. Quem o vê mobiliza sentidos, escrutínios, permanências. Eu olho os céus com meus olhos. Segundo Alfredo Bosi: "O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ato de in-tencionalidade, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos".¹⁶ Intencionalmente, em busca do sentido de arte para o céu olhado e recordado, comecei a cartografá-lo. Ironicamente, me proponho a mapear *céus*, não somente os meus, os dos outros também. Por isso, não é o céu, mas são os céus. Poderia também justificar a pluralidade do termo enquanto matéria, uma vez que a variação tonal decorrente da alteração do ângulo de incidência dos raios solares produz muitos efeitos visuais, como também sob constantes mudanças, em virtude dos movimentos de translação e de rotação do globo terrestre, em redor do sol e entorno do eixo, os gases e a poeira que refratam a luz solar, colorindo o céu e a cidade em tonalidades distintas. Todavia, não é só a essência da cor do fenômeno que me fascina, mas a sua disponibilidade contemplativa, que o faz de alguns e de todos o tempo todo. O céu pode ser vários pela janela que o avistei e outros tantos em janelas que quero avistar. Há qualquer momento posso criar mirantes para olhá-lo singularmente. Em meio a esta escritura, levantei da cadeira posicionada na frente da tela do computador e fui até a escrivaninha e recortei várias janelas num cartão em branco sobre a mesa, que me fariam ver o céu pelo formato de uma janela, talvez aberta pelo artista Hélio Ferverza, por Malevith, por Giacometti e por Magritte (fig. 9) e mirados por mim.

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p.65.

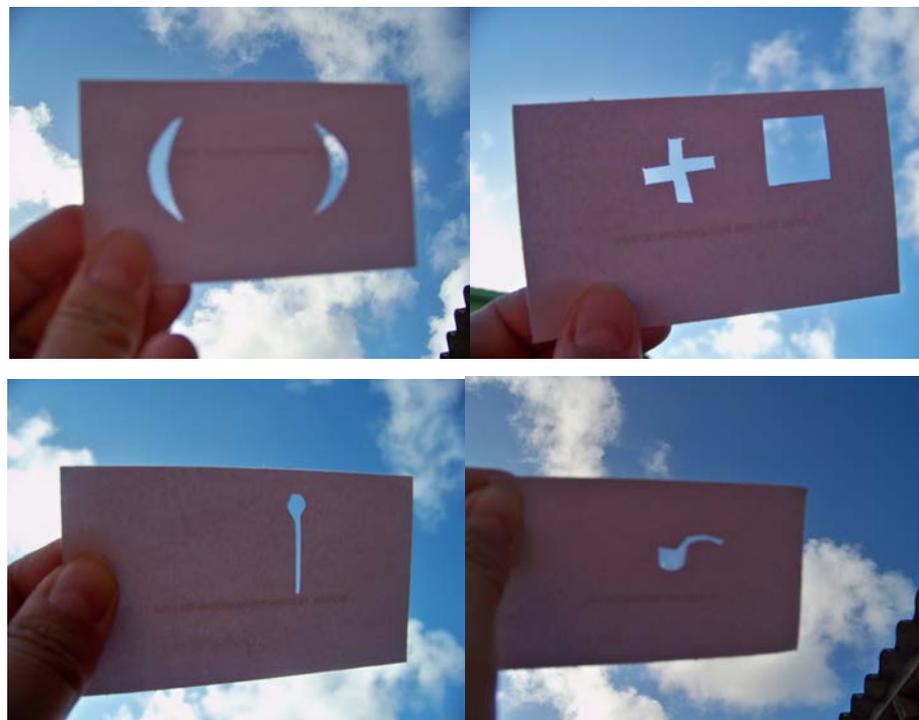


Figura 9
Cartões de vista mirantes, 0.9 x 0.6.

Os recortes das miras e das janelas como também algumas ruas me permitiram particularizar o céu. Sempre considerei o céu à tardinha, na esquina da Rua Bento Martins esquina Andradas em Porto Alegre, avistado ao lado do prédio branco do Exército, de um azul profundamente inexplicável. Repito aos amigos: *à tardinha o céu é lindo, ainda mais na esquina da Bento com Andradas*. O céu avistado na estrada entre Pelotas e Jaguarão é imenso e penetrante. O céu que rasga a rua Gonçalves Chaves em Pelotas é deslumbrante. Há vários céus que localizo em minha memória. Bachelard revela “que imagens vãs venham correr sobre o céu azul, eis um fato que dá uma espécie de realidade a esse espaço que tem já uma cor em sua essência”.¹⁷ Ele

¹⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.177.

aproxima a temática do céu azul com a temática da miragem, uma vez que: “A miragem é um tema de devaneio que só se prende ao real pelo gênio dos contistas. [...] ela explica o comum pelo raro, a terra pelo céu”.¹⁸ Ou seja, o poeta materializa em seus versos a imagem tão banal e tola do céu. E, a experiência do céu sempre me instigou, porque há um imenso céu *incomum* na cidade de Pelotas e no campo daqueles lados de lá. Além disso, já havia despertado interesse pela maneira como os pintores constroem os seus céus, céus de pintura. Um céu oriundo de uma percepção de tinta. Quando percebi que o céu de Montenegro era completamente diferente do céu de Pelotas, passei a me referir ao céu como uma paisagem perdido/encontrada. E, a falta que senti do céu de Pelotas em meio ao céu de Montenegro, me fez iniciar uma cartografia de céus e a criação de uma rede de compartilhamentos. O céu de O’Keefe está nela, materializado numa tela. É isso que quero propor, um espaço em que *o céu de todos nós em alguém, em algum lugar fixado num dispositivo compartilhável.*

¹⁸ Ibid., p. 176.

Projeto SEU/CÉU

Em 2006, desenvolvi um projeto que intitulei SEU/CÉU, no qual solicitava por meio de um kit [um saquinho azul com carta, CD e filme 12 poses] a seis moradores da cidade de Pelotas, que fotografassem o céu em horários e dias predeterminados, e que, me enviassem as fotografias. Esta proposição foi motivada por uma mudança geográfica: da geografia de Pelotas para a geografia de Montenegro.

Quando fui morar em Montenegro percebi que a topologia montanhosa e irregular era diferente da topologia da cidade de Pelotas, onde nasci e morei até então, plana e regular. E, quanto mais me adaptava a nova paisagem, tanto mais rememorava a antiga, constatando que a paisagem de Pelotas estava fortemente inscrita em mim. E, não foram as fotografias de Pelotas guardadas na gaveta que me ataçaram uma lembrança de Pelotas, mas as fotografias do passeio em Pinheiro Machado. E, por mais que Pelotas seja conhecida por seus prédios históricos, pela cultura artística do passado, pelo doce, era o azul do céu que insistentemente emoldurava as coisas em mim. Eu via o céu de Pinheiro Machado, o céu de Pelotas e o céu de Montenegro. O céu, então tem um lugar e/ou o lugar tem um céu. Passei a considerar que os céus dependem do ponto de vista de quem os olha.

Em *Mil Platôs*, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, afirmam que “Indivíduos ou grupos, somos todos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos [...]. Ela nos compõe, assim como compõe nosso mapa”.¹⁹ Os filósofos geografam nossa existência considerando que cada um de nós traça em si, uma cartografia com linhas abstratas, fusos casuais, territórios errantes oriundas dos gestos costumeiros e errantes, às vezes nascem por acaso, impostos de fora, inventados, perdidos, escolhidos, encontrados. Poderia então dizer que, tenho alamedas azuis, territórios etéreos, vácuos. E, estando em Montenegro, mais intensamente acrescento outros fios de ténue azul a meu mapa.

¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3, São Paulo: Ed.34, 1996, p.76-77.

O mapa: Os geógrafos realizavam as cartas terrestres, os cosmógrafos as cartas náuticas. E quem cartografa o céu?

O céu, geralmente é cartografado pelo astrônomo, ele sistematiza os astros e entidades celestes, localizando e nominando. Então, geografar o céu seria contraditório, uma vez que a geografia cartografa a terra. “Um mapa é uma representação geométrica plana, simplificada e convencional, do todo ou de parte da superfície terrestre, numa relação de similitude conveniente denominada escala”.²⁰ A astronomia cartografa o céu, entretanto as relações estipuladas entre sujeito e céu, não são nem tão acima, nem tão abaixo, nem tão terra, nem tão céu. Isso porque, cartografamos o céu para nos localizarmos na terra, no mar. É mais comum nos referirmos ao céu de Arles do que ao céu do quadrante YX, do sul de Paris. Vemos o céu de onde estamos, então, o localizamos e o singularizamos, como fez Van Gogh em suas pinturas. O céu é sempre de um sujeito e de um lugar, isso se tratando de um céu cotidiano que é o céu que me interessa, aquele que nos cobre a cada novo dia, sem muita cientificidade.

Na introdução do Livro *O Espaço Geográfico*, o autor Olivier Dollfus revela que em “sentido mais amplo o campo do espaço geográfico é a epiderme da terra”.²¹ Ele inicia a reflexão citando a afirmação de J. Tricart, para então discorrer sobre um conceito mais alargado de espaço geográfico, contrariando alguns conceitos primitivos e vigentes que consideram o espaço geográfico somente o espaço habitável. Dollfus o considera um espaço que se faz e evolui num conjunto de relações, incluindo o deserto, os mares e os ares. Mais adiante, se refere ao espaço geográfico como um espaço “[...] mutável e diferente, cuja aparência visível é a paisagem. É um espaço recortado, subdividido, mas sempre em função do ponto de vista, segundo o qual o consideramos”.²² Interesse-me pela relação mais estreita entre o sujeito e a geografia, a relação com os pontos de vista. A geografia da cartografista localiza as vistas do céu a partir de quem a vê, onde vê, como vê.

Quando solicitei às pessoas que fotografassem o céu de Pelotas, queria que olhassem o céu de Pelotas, a partir de pontos de vistas diferentes. Convidava-os a olhá-lo e partilhá-lo comigo, ou seja, um sujeito irá avistá-lo e isso implicará um outro olhar sobre o que gostaria de olhar. Quando solicito que fotografem o céu de determinado local é uma maneira pela qual sugiro, que: *por*

²⁰ JOLY, A. *Cartografia*. São Paulo: Papirus, 1990, p.7

²¹ TRICART, J. Apud DOLFUSS, Olivier. *O espaço geográfico*. São Paulo: Difel, 1982, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 8.

favor: olhem o céu da ... ! empreste-me seus olhos aqui. Assim como, quando incluo minhas imagens no acervo considero, que outros estão vendo as minhas *vistas, registradas por outros.*

O projeto SEU/CÉU foi encaminhado à Alice Monsell, Gilnei Oleiro, Márcia Gastal, Renata Requião, Vitor Ramil e Edgar Neto, moradores, na época, na cidade de Pelotas. Solicitei, por meio de uma carta que fotografassem o céu em horários e dias predeterminados: dia 17 de março de 2006 às 8h e às 18h30min; dia 24 de março de 2006, às 8h e às 17h; dia 31 de março de 2006 às 8h e às 18h. Junto à carta encaminhei um CD de dados e um filme ASA 100 com 12 poses, dispositivos para que me enviassem as imagens. O conteúdo da carta, reproduzida abaixo, justificava os porquês de tal solicitação, envolvendo os moradores em minhas motivações artísticas, oriundas da pesquisa do Mestrado em poéticas visuais e seus desdobramentos. No texto da carta, revelo algumas questões e reflexões acerca desta ação:

“Colabore com artista: olhe o céu; registre o céu em Pelotas. Registre o céu que já vivenciei... mas, como seu céu” (fig. 10). Neste ínterim entre olhar o céu e compartilhá-lo que (re)conduzo minha *poética*, voltando-me a uma produção propositiva: *cartogravistar.*

2. Cartogravista: um céu, uma vista, dele, uma cartografia

Como posso caracterizar uma cartogravista?

O termo *Cartogravista* nomeia e caracteriza a experiência e os procedimentos adotados diante de um número vasto de céus em imagens, em objetos e vídeos, reunidos por meio de registros pessoais, envios e colaborações decorrentes do projeto SEU/CÉU e de outros movimentos. Diante das imagens de céus que multiplicavam-se em meu micro e de objetos que acumulavam em meu entorno, comecei a cotejá-los, situá-los, organizá-los e mapeá-los, constituindo um acervo de imagens e um arquivo de informações. Eu queria dar um nome ao conjunto de céus que conseguisse abarcar a relação, entre o céu, o sujeito, o olhar e o lugar, bem como, as motivações que impulsionaram a proposição. Uma vez que, ainda que persistisse a memória de uma geografia que me atravessara e que motivara as partilhas celestes, outros fatores, intenções e questões artísticas alargaram os sentidos da proposição.

O projeto SEU/CÉU potencializou outras partilhas de céus, conseqüentemente, as imagens, objetos e o vídeo doados foram reunidos em uma exposição realizada em 2006, intitulada *Cartogravistas celestes*, pois partira da premissa que, ao desejar e vislumbrar vários céus me tornava uma cartógrafa. Nesta exposição reuni o acervo de vistas e objetos celestes doados por diferentes pessoas. As *vistas* foram colocadas em gavetas fixadas às paredes. Na entrada da Galeria havia um pedestal com *cartões de vista* (fig. 11), com a vista do céu do meu quintal (fig. 12), que poderiam ser levados por quem os quisesse. A disposição das peças tinha como propósito transformar a Galeria numa mapoteca²³, um arquivo aberto, em que as vistas e os objetos guardados, estivessem disponíveis aos mais distintos olhares (fig. 13).

²³ O verbete Mapoteca, no dicionário Aurélio, significa coleção de mapas e cartas geográficas; móvel onde se guardam. FERREIRA, p 1087. Também é o nome dado aos arquivos de metal horizontais e largos utilizados para guardar e arquivar desenhos, gravuras, trabalhos artísticos em papel.



Figura 11
Pedestal com *cartões de vista*, 2006

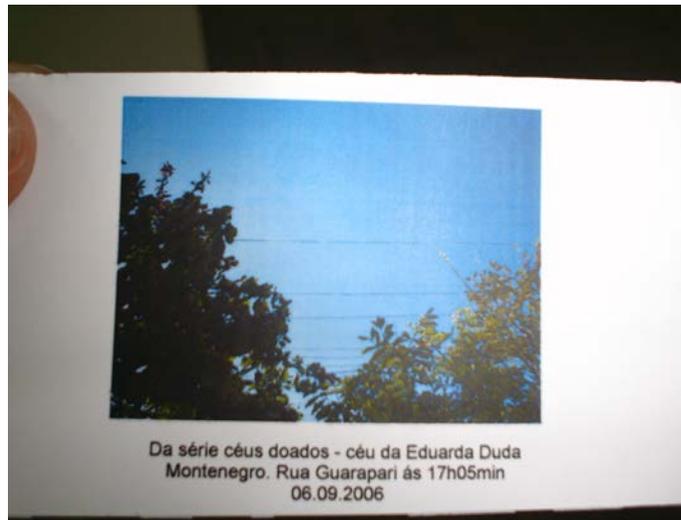


Figura 12
Da série céus doados – céu da Eduarda Duda. Montenegro. Rua Guarapari às 17h05min.



Figura 13. Gavetas com *as vistas do céu*

As paredes da Galeria sustentavam as *gavetas com as vistas* e os demais *objetos celestes* (fig. 14). As gavetas intensificavam a ideia de que aquelas imagens eram guardados pessoais, que poderiam ser abertos e observados. As etiquetas que acompanhavam as peças e imagens em exposição enunciavam que, alguns céus eram meus e de outras pessoas (céu de Alice, céu de Márcia, céu de Andréa Hofstaetter, entre outros). Na etiqueta de identificação do vídeo também constava o título do vídeo *Ceurebro* e que era um céu de Chico Machado, assim como nos objetos também constava o nome do autor. O trabalho era constituído pelas partilhas e eu era a cartógrafa que criou e produziu um espaço para disponibilizar os documentos de um acervo partilhado.



Figura 14. Objetos e vídeo de céus

A exposição desencadeou uma série de movimentos, entre estes a presente pesquisa. O acervo que lá estava ganhou novas peças e imagens, os cartões foram multiplicados, observatórios e mirantes foram construídos, os conceitos antigos teceram outros, os referenciais foram revistos e engendrados. As gavetas estão mais simplificadas, e em maior número. Naquela época, possuía 32 fotografias digitais, 6 objetos, 1 vídeo, hoje em decorrência da pesquisa de doutoramento, possuo em meu acervo, 203 imagens digitais oriundas de diferentes doadores, lugares, horários e datas; 1 recorte de jornal e 10 vídeos. A partir de então, criei outros dispositivos para compartilhá-los: *cartões de vista mirantes, observatórios e adesivos*.

Desde 2007, em decorrência da pesquisa do doutorado, priorizo a coleta de imagens fotográficas e impressos, todavia se outro veículo for doado, os identifico, catalogo e armazeno para apresentá-los em outro momento. Resolvi enfatizar a relação entre a imagem e a *vista*, vinculadas a algo que foi contemplado e não construído, como o fizera Fabrizio, que teceu nuvens de voal e tule. A produção artística, que desencadeou as reflexões, é voltada aos céus bidimensionais, isso porque, em meio aos estudos atuais, volto-me a percepção esquadrinhada pelo registro fotográfico e videográfico do céu. As peças reunidas em meu arquivo poético, no momento, são *cartogravistas*, ou seja, um mapeamento de lugares céus por um processo que envolve compartilhamentos em dispositivos de comunicação fundamentalmente digital. O dispositivo é definido segundo Laurentiz, como [...] o meio através do qual a imagem é produzida, transmitida e apresentada ao receptor. Os dispositivos são históricos e se transformam historicamente, dependendo, portanto, do nível de desenvolvimento produtivo das sociedades nas quais as tecnologias de produção são empregadas²⁴. Ou seja, a maioria das imagens é doada pelos meios de comunicação digitais pela *World Wide Web*, enviados por e-mail, postados no *Facebook* ou entregues pessoalmente em *Compact Disc (CD)* e *Digital Video Disc (DVD)*. Entretanto, o dispositivo artístico em que as imagens serão apresentadas e distribuídas envolve outras tecnologias de produção e circulação. A cartogravista envolverá outros meios, dependendo do público participante e do contexto em que é distribuído: o correio postal, o correio digital e ou contato corpo a corpo. Para a produção dos cartões utilizo a impressão digital, como também os meios artesanais: carimbar, furar e escrever manualmente. O dispositivo de apresentação atribui *as vistas* sentidos variáveis.

²⁴ LAURENTIZ, apud SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 79.

O dispositivo de apresentação da Cartogravista é um veículo material e conceitual do trabalho. Arlindo Machado revela que:

Naturalmente, as técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer, outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história, eles derivam de condições produtivas bem determinadas.²⁵

As imagens, originariamente, são fotografias, quando distribuídas ou expostas ganham novas versões tornando-se vistas, miras, observações, cartões. Assim como, o processo que envolve a coleta e a organização em arquivos, conseqüentemente as tornam documentos de uma cartografia.

O modo de cartografar tem diferentes roteiros artesanais, mecânicos, eletrônicos e digitais. A *cartogravistadora* pode determinar uma rota mais determinada quando peço a alguém que registre *as vistas* de um local específico por meio de carta, uma conversa ou e-mail. Ou, embrenhar-se em percursos desconhecidos traçados pelos outros, quando as recebo sem prévia solicitação via e-mail ou em mãos. Tomo como exemplo, entre tantos outros o e-mail enviado por Claudia Zimmer. Em 18 de agosto de 2008, às 00h32min, Zimmer enviou *o céu de Araranguá*. O assunto da correspondência digital era: ***achei este céu lindo***.

²⁵MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia: aproximações e distensões*. *Galáxia*, vol 2, nº2, 2002. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1309/1079>> . Acesso em: jan. 2011.

*Oi Duda,
tudo bem?*

Olha só, achei este céu lindo. Era em Araranguá, às 7 da manhã, dia 14/06 deste ano. Parece céu de quadro de anjo. Espero que gostes também.

Abraço, Claudia



Novos endereços, o Yahoo! que você conhece. Crie um email novo com a sua cara @ymail.com ou @rocketmail.com.

<http://br.new.mail.yahoo.com/addresses>

A vista do céu enviada por Claudia não foi solicitada, a recebi com surpresa, num dia em que acessava meus email a procura de correspondências profissionais. A vista foi salva em uma pasta do microcomputador e em um CD, intitulada VISTAS DO CÉU DOADAS, identificada como céu da Claudia Zimmer [Araranguá, 7h do dia 26 de junho de 2008 {via correio eletrônico}], uma classificação prévia e rápida, substituída posteriormente por frases enigmáticas²⁶, compostas por palavras abreviadas, quando a vista é apresentada numa exposição e/ou proposição. O céu da Claudia está guardado, talvez o presente impresso dentro de uma gaveta ou reproduzido num *cartão de vista*²⁷ ofertado à Claudia, como agradecimento a sua doação. Todavia, não sei muito bem como este céu será apresentado e outros tantos guardados em meu microcomputador.

Mais recentemente, inclui outro céu em minhas cartografias, o céu de Jaison, enviado por e-mail, uma vista que assim como a enviada pela Claudia, chegou sem aviso prévio, num dia que não esperava receber céus. (fig. 15).

²⁶ O porquê e o sentido das frases e dos textos que intitulam e acompanham *as vistas* dos céus será abordado no último capítulo.

²⁷ O *cartão de vista* é um cartão com vista do céu, em formato de cartão de visita, múltiplo, que distribuo as pessoas, como forma de retribuir as doações. No capítulo três, explico as questões que o circundam.

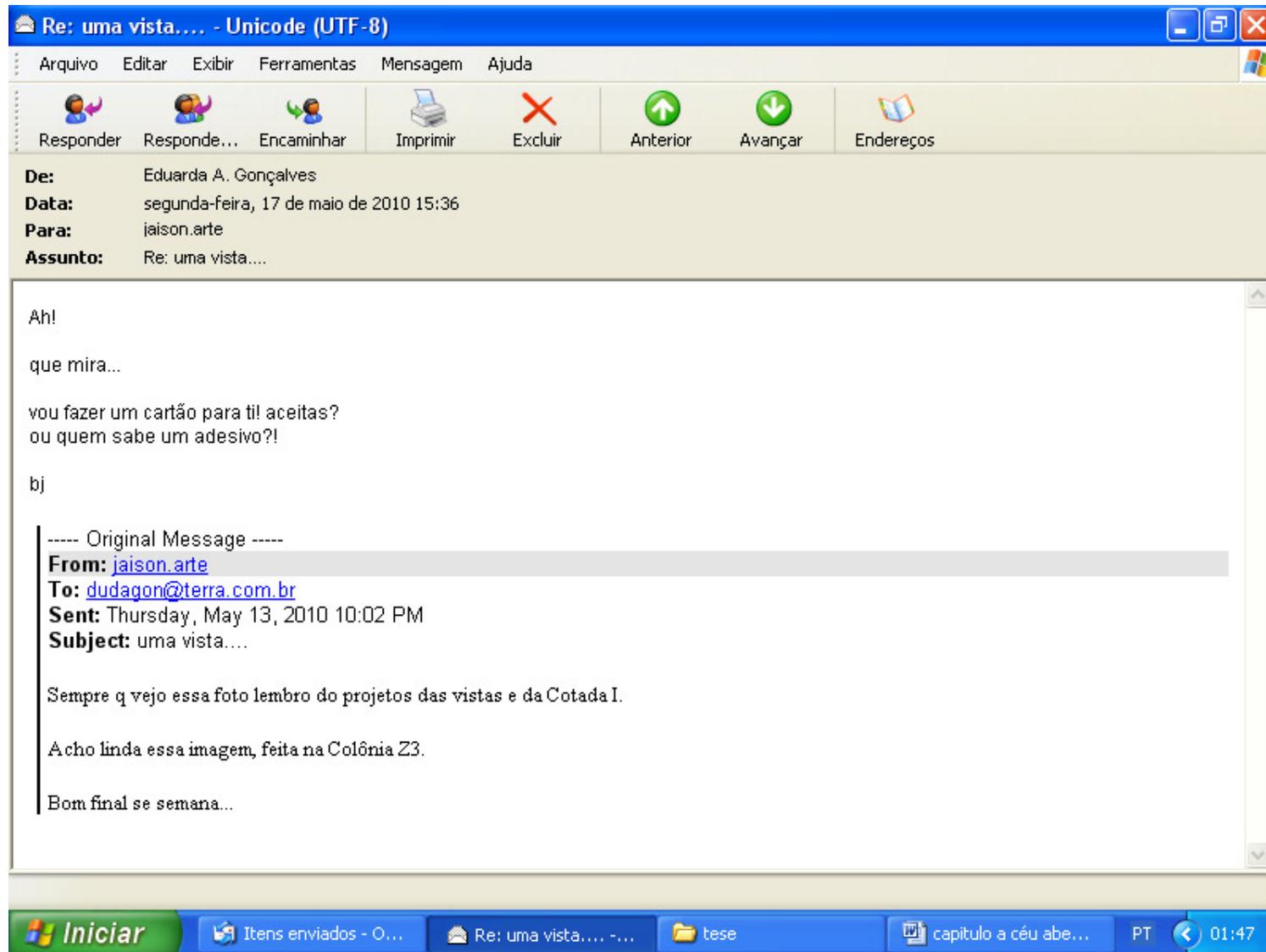


Figura 15
Email recebido com uma *vista do céu* de Jaison

O céu de Jaison (fig. 16) foi arquivado. Todavia, neste verão, depois de uma visita a Z3, uma colônia de pescadores de Pelotas, resolvi disponibilizar o que havia (re)visto em um passeio, pelos olhos de Jaison. Recentemente imprimi a fotografia em sulfite tamanho A1, num formato de lambelambe (fig. 17) para ser fixado em muros da cidade de Pelotas, todavia ainda não o inseri nas ruas, talvez amanhã faça isso, almejando que nos muros da cidade mirem a vista do céu da colônia, tão perto e tão longe.



Figura 16



Figura 17
[os c. vistos pelas frestas. Jaison. 8|07|2010. II. VISTASVIAJANTES_Z3]∞ Pelotas. RS.

Por outro meio, recebi em mãos, um recorte de uma imagem de um céu reproduzida em jornal (fig. 18) de Deise Naira Porm Kochenboger, em outubro de 2008. Ao me entregar o céu, dentro de um envelope, exclamou: “o céu mais lindo que já havia visto publicado no jornal”.

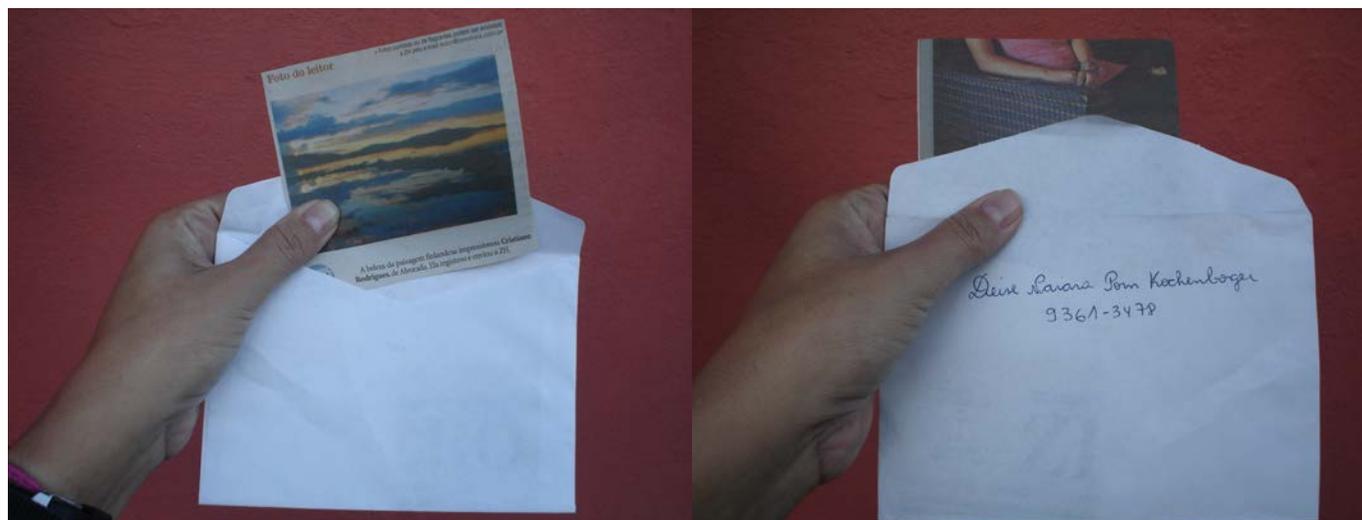


Figura 18. Céu de Deise. Recorte de jornal. 2008

Pois então, o processo do cartogravistador envolve espera e disponibilidade à oferta generosa de uma fração do céu visto. Às vezes pode ser uma espera propositiva, quando elaboro uma solicitação de registro até determinada data, como também uma espera em disponibilidade, que está toda hora em vigília, aguardando. Outras vezes saio por aí coletando céus. O processo é determinado e indeterminado, doméstico e público, em diferentes suportes e meios, embora o que se quer cartografar seja definido: o céu [algo que jamais se define]. Segundo Douglas Santos, “a totalidade é uma abstração do ponto de vista do observador: o que sensorialmente nos é possível identificar é a singularidade posta num amplo conjunto de escalas (do micro ao

macro)”.²⁸ Ele se refere a representação cartográfica, como um corte do objeto que justifica o corte da razão, enfatizando que há múltiplos mundos, e que a necessidade oriunda de diferentes estímulos o colocam diferentemente, homens e sociedades diferentes, perante um mesmo objeto. Isso me dá a perceber que, as porções de céu cartogravistadas adensam a visão singular cada um em um todo prospectado. O céu enquanto espaço infinito vai sendo particularizado pela *cartogravistadora* ocasionalmente, indistintamente, em cada revisitamento proporcionado pelo gesto do outro. Sem muito esforço, sem precisar embarcar em grandes expedições. A *cartogravistadora* é atenta aos pequenos movimentos. O mapeamento, na maioria das vezes é doméstico, porque não preciso sair de casa para mapear os céus, tenho os céus de lá, no meu micro, no pátio. Todavia, é da rua, pois tem o céu em todos os lugares. É compartilhadora, pois depois saio por aí a partilhá-los.

A *cartogravista* é o conjunto enquanto a unidade é a vista, que tanto pode ser uma imagem do céu localizada e datada, como uma abertura para o céu, como os são os *cartões de vista mirantes*.²⁹ O meu método cartográfico não se assemelha aos processos convencionais da cartografia científica, em que os códigos são enunciados em função de uma comunicabilidade universal, a partir de um sistema prévio de representação. As *vistas* reunidas não configuram um mapa no sentido convencional. As vinculações dos pontos de cada vista do céu jamais demarcam um espaço aberto, movente e com múltiplas conexões. E, podem ser percebidos, como parte de um todo, quando as reúno num espaço fechado, entretanto, há outras implicações, pois não estão apenas localizados e datados, mas também vinculados a alguém. De certo que, quando vistos revelam a parcela do visível que foi observada e recortada de sua continuidade por alguém. A cartografia faz parte do processo, mas nem sempre é o fim. O processo é cartográfico, pois a cada nova doação, vou vislumbrando os céus de lugares inimagináveis pela vista do outro, por meio de um mapeamento, em que nem sempre é necessário um deslocamento físico. Posso mapear o céu de Ijuí sem sair da frente de meu computador, posso viajar em céus que nunca adentrei. Não há escolha, o roteiro a cartografar da *cartogravistadora*, na maioria das vezes, depende do outro. Este tipo de situação não é incomum hoje em dia, pois a profusão de imagens ameniza as distâncias, são como empréstimos do que o outro visualizou. As fotografias, fundamentalmente, nos fazem acreditar que tudo

²⁸ SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço. Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 21.

²⁹ O *cartão de vista mirante* é uma variação do cartão de vista, que tem uma frase e um orifício.

está muitíssimo próximo, diante de nós. E muitas vezes nos afetam, como a fotografia de um passeio familiar em Pinheiro Machado. O artista Hélio Ferverza, nos conduz a este fato, quando discorre sobre a afeição provocada pelas imagens e textos de fascículos de arte:

Para mim, e do que me lembro, pode ter começado nas idas e vindas de um lado para o outro da fronteira diante da qual vivia, e que separava as cidades de Sant'Ana do livramento, no Brasil, e Rivera, no Uruguai. Na adolescência, entre outras coisas, atravessava-se uma vez por semana, a fim de estudar pintura na *Escuela Taller de Artes Plásticas*, cujo ambiente, para mim, era fascinante e indescritível. Daquilo que me lembro, talvez tenha começado mesmo quando, de outras vezes, passava para o outro lado para comprar publicações em fascículos nas livrarias existentes. Reunidos e colecionados pacientemente, um a um, integrariam volumes encadernados sobre a história da arte. Data dessa época o contato e a descoberta – por meio de fotografias reproduzidas e impressas – de obras de artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Juan Miró, Joaquín Torres García e Antoní Tápies, com as quais me confrontei em museus uns dez anos depois. Para mim, desde então, a arte e o fazer arte parecem estar relacionados à travessia de uma fronteira, mesmo que esta esteja ao meu lado, diante de mim, dentro de mim: ir para outro lugar, mudar de estado, deslocar posições, alterar registros. Mesmo um espaço ou tempo mínimo, fração, estalo, piscar de olhos. Importa que, a partir de um lance mínimo, tudo mude. E talvez já não volte o mesmo.³⁰

Ferverza destaca certa dificuldade, que enfrentam os estudantes de arte, para ver pessoalmente obras de arte, não só pelo local onde se encontram, mas também porque muitas não existem mais. Todavia considera que as imagens “ênfaticam a possibilidade de um certo olhar”.³¹ Elas nos afetam de alguma maneira. Do mesmo modo, imagens de vilarejos e cidades veiculadas na televisão, em sites ou em revistas nos tornam pseudoviajantes. Ao cartografar os céus de outros pela rede digital, por método que me permite ter céus de vários lugares e pessoas, em meu computador, dentro de meu escritório–atelier, me possibilitam e possibilitam a outros a experiência de certo olhar. Suely Rolnik utiliza a expressão “habitar o ilocalizável” para se referir ao desejável considerado por ela o fator de a(fe)tivação que conduz a uma expedição.

³⁰ FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, Luiz Cláudio. *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2009, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p.51.

Você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de *fator de a(fe)tivação* em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro, ou um gosto... [...] Enfim, você é quem sabe o que lhe permite *habitar o ilocalizável*, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente.³²

Na expedição proposta pela cartogravista é o céu que nos permite habitar o ilocalizável. Um desejo ao ilocalizável que origina variações de recortes fotográficos. A cartogravista ao invés de cartografar territórios existentes, cartografa o inexistente originando territórios, ironicamente, de céus.

Pois então, a definição de cartografia no verbete de dicionário comum significa, “arte ou ciência de compor cartas geográficas; tratado sobre mapas”³³, como também, “arte ou técnicas que visam à elaboração; à redação e à edição de cartas geográficas ou mapas”.³⁴ As duas definições encontradas em dicionários distintos não esclarecem acerca da maneira pela qual são confeccionadas, entretanto nos esclarecem que o produto final é uma carta. Não esquecendo que a radical carta em português significa *mapa*.

Segundo Beatriz Bueno, as palavras cartógrafo e cartografia, são neologismos genéricos e atuais.

Inexistente até o século XIX, a palavra cartografia foi criada pelo historiador português Manoel Francisco de Barros e Sousa (1791–1865), II visconde de Santarém, conforme carta datada de Paris, a 8 de dezembro de 1839, e endereçada ao historiador brasileiro Francisco Adolfo Varnhagen, na qual se diz: “invento esta palavra, já que aí se tem inventado tantas”³⁵.

Ou seja, carta e mapa têm funções similares. Todavia Cartografia denotaria uma carta gráfica, não propriamente uma carta desenhada, uma vez que o verbo *graphein* significa simultaneamente escrever, desenhar e pintar. Tais definições espessam a linguagem utilizada para representar o espaço geográfico, uma vez que, quando pensamos em mapa, logo nos vem a mente

³² ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006, p. 39.

³³ FERREIRA, op. cit., p. 360.

³⁴ LARROUSE CULTURAL. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo. Editora Moderna, 1999, p.192.

³⁵ BUENO, Beatriz. *Decifrando mapas: sobre o conceito de território e suas vinculações com a cartografia*. São Paulo IN: Anais do Museu Paulista, vol. 12, n. 12. Universidade de São Paulo, 2004, p. 196.

imagem de um *mapa-múndi*, um impresso em que linhas entrecruzadas seccionam territórios, alamedas, chegando ou partindo de pontos que ancoram um país, um estado, uma cidade através de métodos bem específicos. A representação mais recorrente nos faz ver que há uma convenção, baseada em pressupostos e inscrições codificadas simbolicamente, que pressupõem a linguagem científica pautada em fundamentos da linguagem do desenho e da linguagem verbal, embora a etimologia das palavras não nos confirme. Obviamente que a cartografia do campo da Geociência é convencionalizada, possui métodos de escrita, compêndios de sinais e símbolos comuns. Entretanto não são as cartografias reconhecidas como tal pelo senso comum a que me refiro, mas a uma cartogravista que é uma cartografia pessoal, metafórica e ambígua.

Na Filosofia e na Psicanálise encontramos outras cartografias, em que os mapas convencionalizados não conseguiriam representá-los, como nos revelam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. A geografia subjetiva nos transforma em seres geografados sem, no entanto, sermos geograficamente fixados, nosso desenho é refeito a cada momento [assim como o azul do céu]. As linhas não estão fixadas no ponto ancorado, tampouco são visíveis [como o pampa me atravessa, sou atravessada pelo horizonte de Pinheiro Machado, sob o céu de Montenegro], podendo ser modificadas a todo o momento, em decorrência de um desejo, de uma experiência. Deleuze e Guattari definem o mapa como:

[...] aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.³⁶

Os mapas abertos por diferentes métodos, conectáveis e modificáveis, dependerá do que se quer cartografar, por que e para quê. Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental*, afirma que “paisagens psicossociais também são cartografáveis”. Rolnik revela o cartógrafo que prospecta a subjetividade flexível de uma personagem feminina, atravessada por acontecimentos sociais, políticos e econômicos, através de uma sequência de 24 figuras-tipo. A autora nos convida a participar da aventura do cartógrafo, como se fossemos exploradores e aprendizes de seu percurso. Para Rolnik, o mapa é móvel, é observância, escuta e

³⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol.1, São Paulo: Ed.34, 1995, p. 22.

conhecimento. Não é necessário produzir representações gráficas desta cartografia. Ela relata que: “Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que, os movimentos de transformação da paisagem”.³⁷

Mais adiante, considera que “Sendo tarefa do cartógrafo dar língua aos afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”.³⁸

O geógrafo Douglas Santos afirma que “do ponto de vista cartográfico, o que pode nos servir de referência fundamental é que todos os mapas conhecidos, em todos os momentos da história, representam, de uma maneira ou de outra, a leitura da cosmologia subjacente a seus autores”.³⁹ E, na produção artística encontramos exemplos singulares de como a cartografia decorre de autores e territórios nunca antes mensurados, conjugando a geografia aos desejos, a ideologia, a experiência simplesmente pela vontade de habitar o ilocalizável, ou localizar o que se habita, ou simplesmente habitar. As cartografias de artistas nos revelam outras maneiras de apresentar as localizações, isso porque partem da experiência e não dos sistemas instituídos. Neste sentido, poderíamos pensar em termos de organização espacial próxima de uma cartografia, o trabalho *Homes for América* de Dan Graham (fig.19). O trabalho é um impresso constituído de fotos e textos, resultantes de caminhadas pelos subúrbios de New Jersey. Originalmente, visava à publicação na revista *Harper's*, todavia foi publicado de forma mutilada entre 1966-1967, na Revista *Ars*.⁴⁰ No impresso, o artista formata em bloco prospecções, que incluem a fotografia de vistas frontais, laterais de casas em condomínio, casas contíguas e similares, em meio a estas, inserem fotografia de portas, de interiores, textos e imagens oriundos de panfletos imobiliários. Um dos interesses do artista era registrar o conjunto uniforme das casas de subúrbio, independente da zona geográfica em contiguidade com as informações comerciais do sistema imobiliário.

³⁷ ROLNIK, op.cit., 2006, p.23.

³⁸ Ibid., p. 23.

³⁹ SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002, p. 25.

⁴⁰ WOOD. Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 46-47.

Anteriormente, em *La Escuela del Sur* (fig. 20), de Joaquín Torres García, inverte a posição do continente sulino representada no mapa-múndi universal. Redesenha o sul no norte, contrariando a projeção dos mapas de Gerardus Mercator (1512–1594) que até então serve de base para o modelo adotado para elaboração de mapa-múndi que conhecemos e são adotados nas escolas.

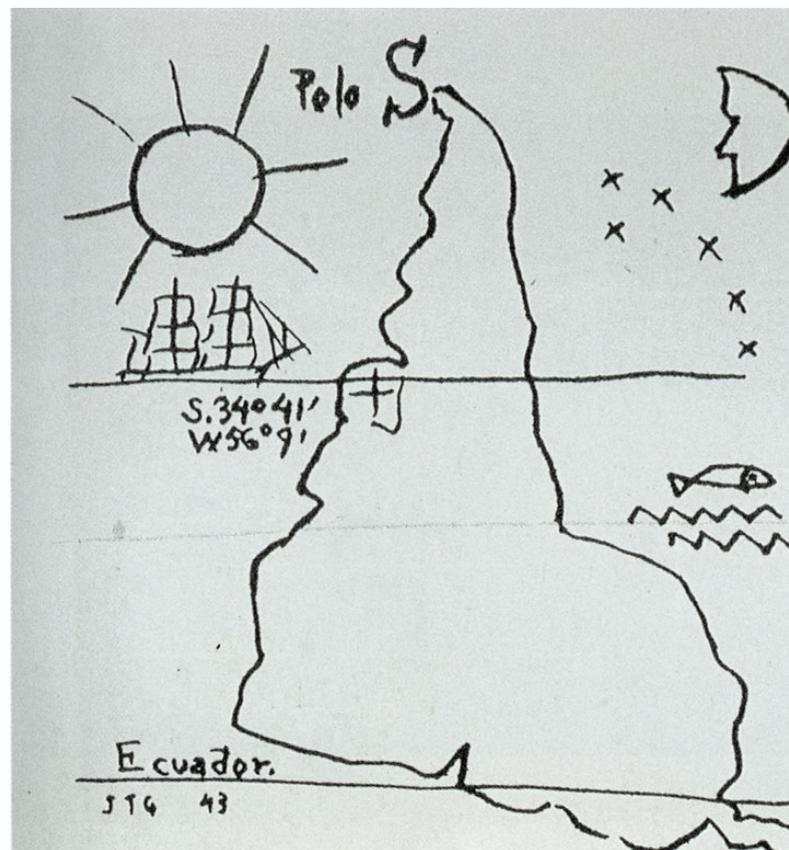


Figura 20.
Desenho de Joaquín Torres García. 1943, que ilustra o artigo “La Escuela del Sur”

O artista Torres Garcia relata que: “*Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte*”.⁴¹

Assim como Torres Garcia, o artista argentino Jorge Macchi reconfigura o mapa-múndi, recortando e colando lado a lado os oceanos (fig. 21). Ele retira as faixas de terra, inundando de azul à projeção do mundo inteiro. Os artistas Joaquín Torres García e Jorge Macchi criam mapas interferindo e reinventando as variáveis visuais da linguagem cartográfica convencional, a partir de divisões políticas, alterando e operando outras concepções. O artista Dan Graham revela uma cartografia prospectiva, por meio de uma visão microcósmica de uma determinada e pequena fração da cidade, caracterizada por um habitat em condomínio em meio ao cerco da exploração imobiliária e a dita modernização dos espaços habitáveis de uma cidade que tem muitos habitantes.



Figura 21
Jorge Macchi. *Paisage marina*. 2006.

⁴¹ GARCÍA, Joaquín Torres. *La escuela del Sur*. In: Revista Continente Sul Sur. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997. p. 353.

Os artistas foram responsáveis por roteiros e prospecções jamais explorados, como também, pelas maneiras mais distintas de cartografá-los e apresentá-los. Na década de 60, os artistas e escritores membros da Internacional Situacionista – IS, elaboraram mapas de uma cidade desconhecida, em função de um olhar mais atento e crítico, sobre os projetos modernos, que transformara a cidade em espaço urbano, racional e funcionalista.⁴² Na época, intensificavam-se as discussões nos CIAMs [Congressos internacionais de Arquitetura Moderna] sobre a decadência do projeto urbano modernista. Na mesma época, segundo Paola Berenstein Jacques, o grupo de artistas da IS exerciam uma crítica irônica e marginal. Eles propuseram (re) habitar a cidade em situações à deriva, definida pela IS como “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência”.⁴³ A deriva era considerada uma operação do método [ou sistema] da psicogeografia, definida como “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”.⁴⁴ Francesco Careri em *Walkscapes* revela que

*La dérive, es una operación construida que acepta el azar pero que no se basa en él, puesto que está sometida a ciertas reglas: fijar por adelanto, em base a unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental a analizar; la extensión del espacio a indagar puede variar desde la manzana hasta el barrio, e incluso “hasta el conjunto de una gran ciudad y de sus periferias”.*⁴⁵

Os métodos situacionistas determinavam algumas premissas que orientavam o engendramento à cidade, inventariando modos, meios e duração, itinerando em grupos, invadindo casas em demolições, criando desvios na ordenação do trânsito. Estas estratégias eram vividas e transformadas em notações, mapas e *metagraphie*, que posteriormente distribuía e/ou as publicavam na Revista *Plotlach*. Cariere, quando afirma que o acaso é aceito no roteiro em deriva, mas que não é fundamental, quis se referir

⁴² JACQUES, Paola Berenstein. *Internacional Situacionista. Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. São Paulo: Casa da Palavra, 2003, p. 25.

⁴³ *Ibid.*, p.65.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.2005, p.100.

à diferença entre deriva e deambulação, uma vez que este último, adotado pelos surrealistas para percorrer a cidade, explorava a cidade sem roteiros prévios, sem finalidade, com o intuito de traçar o mapa de um território mental. Alguns surrealistas publicaram livros acerca da deambulação, como o fez Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, uma espécie de guia, em que revela a exploração de lugares inéditos, que comumente não são indicados em guias de turismo.

Um dos exemplos acerca de uma cartografia nada convencional, oriunda de deriva, no que tange a grafia é o *Map Of Venise* (fig. 22) de Ralph Rumney⁴⁶, que apresenta em formato de fotocollagens, a deriva pelas ruelas de Veneza. Suas peregrinações pelos (re)cantos de Veneza eram acompanhados por Alan Ansen que o seguia com uma câmera nas ruas estreitas, gravando seu comportamento e as ambiências mutáveis. Isto foi um pedaço substancial do trabalho, apresentado em formato de foto-novela, do tipo romance em quadrinhos. Ou seja, uma cartografia oriunda de uma prospecção da experiência que não se assemelha as cartografias convencionais.

⁴⁶ Esclareço que até a finalização da presente escritura, não havia conseguido uma reprodução do *Map of Venice* de Rumney com melhor definição, tendo então a necessidade de adquiri-la para inseri-la na apresentação final da tese.



Figura 22. Map of venice de Ralfh Rumney, 1957⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://ryanraffa.com/parsons/blog/images/09_fall/major_studio/finalproject/precedence/venice1-1000.jpg&imgrefurl=http://www.ryanraffa.com/parsons/blog/urban-drifts/&usq=_qinq2wIOUwFAG3DcTg9lSqnrVU=&h=1229&w=1000&sz=341&hl=pt-br&start=0&zoom=1&tbnid=BS8Mf9SrBu_aFM:&tbnh=119&tbnw=97&ei=s0R5TfyOldGG0QGc7NWABA&prev=/images%3Fq%3DMap%2Bof%2Bvenice%2Bde%2BRalfh%2BRumney%26um%3D1%26hl%3Dpt%26sa%3DN%26biw%3D1039%26bih%3D532%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=94&oei=s0R5TfyOldGG0QGc7NWABA&page=1&ndsp=21&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=78&ty=78. Acesso em: jan. 2008.

A cartografia da Psicogeografia de Veneza de Ralph Rumney, é constituída de vistas e textos acerca da experiência da deriva, lugares, arquitetura, ruas e pessoas são incorporadas ao traçado de uma geografia totalizante. São pontos de vista de uma urbe atravessada por gente e fatos. Encontramos outras manifestações cartográficas na literatura da Internacional Situacionista, como por exemplo *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, assinado por Debord em 1957 (fig. 23), é considerada um ícone do pensamento urbano situacionista, uma vez que, divide em unidades o mapa de Paris, deslocando estas unidades sem que estas correspondam a sua localização no mapa de origem. Setas vermelhas as ligam, indicando possíveis derivas.⁴⁸ Todavia, mesmo que esta ilustração, apresente uma grafia singular, ainda assim é possível perceber a ligação com a representação cartográfica com cunho geométrico, diferentemente de Rumney e como proponha a cartografista, Debord, não elimina o cruzamento de linhas e pontos. Debord inventa territórios e fluxos com base em uma grafia cartográfica popular, enquanto Rumney veicula os lugares explorados em filme e em fotomontagens. Na época em que os artistas da Internacional Situacionista reinventam os processos cartográficos e suas configurações, já se considerava que “o mapa não é um território”⁴⁹, que mapas são representações. Thierry Davila, em *Marcher Créer*, revela que historicamente, da primeira metade do século XVI até século XX, os mapas deveriam ser o retrato fiel da cidade, para o conhecimento e o poder, tornado possível pela cartografia exata, pela representação fotográfica do território. Adiante, o autor diz que esta concepção cartográfica, que representa o território como um retrato, é bem diferente da cartografia do território como experiência.⁵⁰

⁴⁸ JACQUES, op. cit., p. 23.

⁴⁹ Esta serviu de epítáfio ao anúncio da morte de Ralph Rumney, publicado no *Journal Liberation*. Paris, 1999. DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer*, Paris: Gallimard, p. 135. (Tradução da autora)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 143. (Tradução da autora).

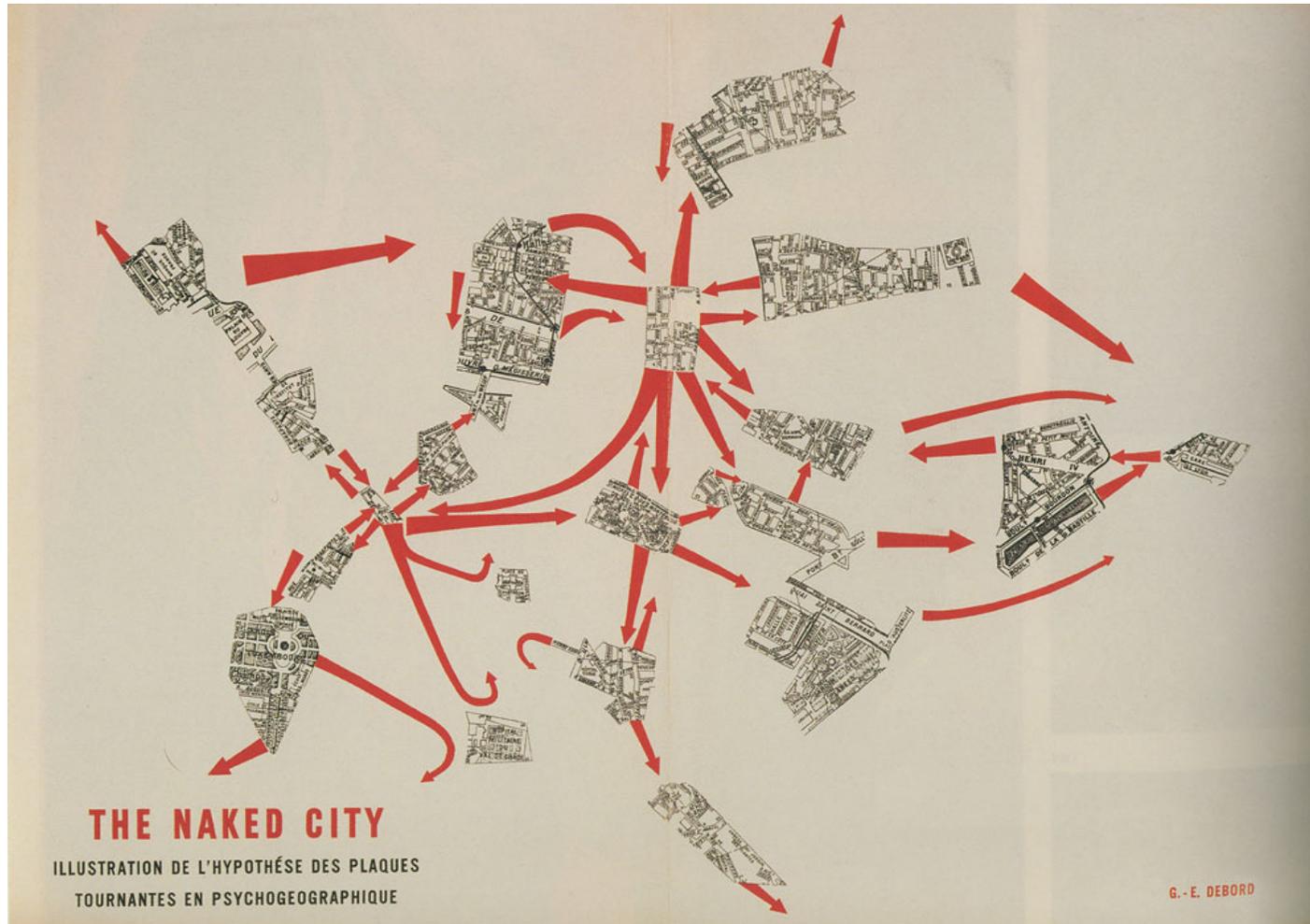


Figura 23. *The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes em psychogeographie.* Guy Debord, 1953⁵¹.

⁵¹ Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://ryanraffa.com/parsons/blog/images/09_fall/major_studio/finalproject/precedence/venice1-1000.jpg&imgrefurl=http://www.ryanraffa.com/parsons/blog/urban-drifts/&usq=_qing2wiOUwFAG3DcTg9ISqnkrVU=&h=1229&w=1000&sz=341&hl=pt-br&start=0&zoom=1&tbnid=BS8Mf9SrBu_aFM:&tbnh=119&tbnw=97&ei=s0R5TfyOldGG0QGc7NWABA&prev=/images%3Fq%3DMap%2Bof%2Bvenice%2Bde%2BRalfh%2BARumney%26um%3D1%26hl%3Dptr%26sa%3DN%26biw%3D1039%26bih%3D532%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=94&oei=s0R5TfyOldGG0QGc7NWABA&page=1&ndsp=21&ved=1t:429,r:0,s:0&tx=78&ty=78>. Acesso em: jan. 2008.

Refiro-me a isso, uma vez que, meu interesse volta-se às diferentes maneiras de apresentar a experiência de um lugar. Ou seja, mapas que não parecem mapas, mas que exploram os métodos da cartografia. Ao nomear de cartografistas a reunião de imagens de céus, me propus penetrar no campo da geografia para descobrir que o cartógrafo perambula em outros campos. E toda a concepção cartográfica de meu trabalho foi sendo aferida a partir do que o fazer me fazia perceber. Não poderia me referir a uma cartografia se sua concepção visasse apenas reconstituir a identificação dos lugares com base em jogos simbólicos da geometria. Percebi que o conceito e o processo, como também o resultado de uma prospecção espacial depende de como construímos nossa relação com o lugar, gerando mundos específicos. A cartografista celeste, não se parece com um mapa, todavia é permeado pelas ideias e pelo método, no que tange a uma prática que “acompanha o processo”⁵², segundo Virginia Kastrup. Os dois, reinventam a cartografia. A fotonovela de Rumney não nasce a priori, há de se permitir habitar um território que não se habita.⁵³ E o habitar, pode também se caracterizar como um mergulho nas intensidades do presente. Segundo Virginia Kastrup “o cartógrafo, imerso no plano das intensidades, lançado ao aprendizado dos afetos, se abre ao movimento do território”.⁵⁴

Em meio aos estudos, resgato de meus arquivos a obra *Twentysix gasoline stations* de Ed Ruscha, publicado em 1964 (fig. 24). O livro é composto por 26 fotografias de estações de gasolina, com que identificam somente a localização de cada estação, como apontamento meramente documental. Segundo Paulo Silveira:

As fotos do interior são exclusivamente de postos de gasolina de beira de estrada ou saídas de cidade. Os cenários são áridos, sem personagens. Os prédios, de função específica, são solitários de história e de seres humanos. Carregam uma aparência datada pelo seu tempo e marcada pelo lugar geográfico. A estrada é a folclórica Rota 66, que vai de Los Angeles a Oklaroma City (hoje o trajeto é feito pela Rota 40).⁵⁵

⁵² KASTRUP, Virginia. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 200, p. 52.

⁵³ Ibid., p. 56

⁵⁴ Ibid., p. 74.

⁵⁵ SILVEIRA, Paulo. *As existências das narrativas no livro de artista*. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12111/000623021.pdf?sequence=1>>, p.6. Acesso em: jan. 2010.

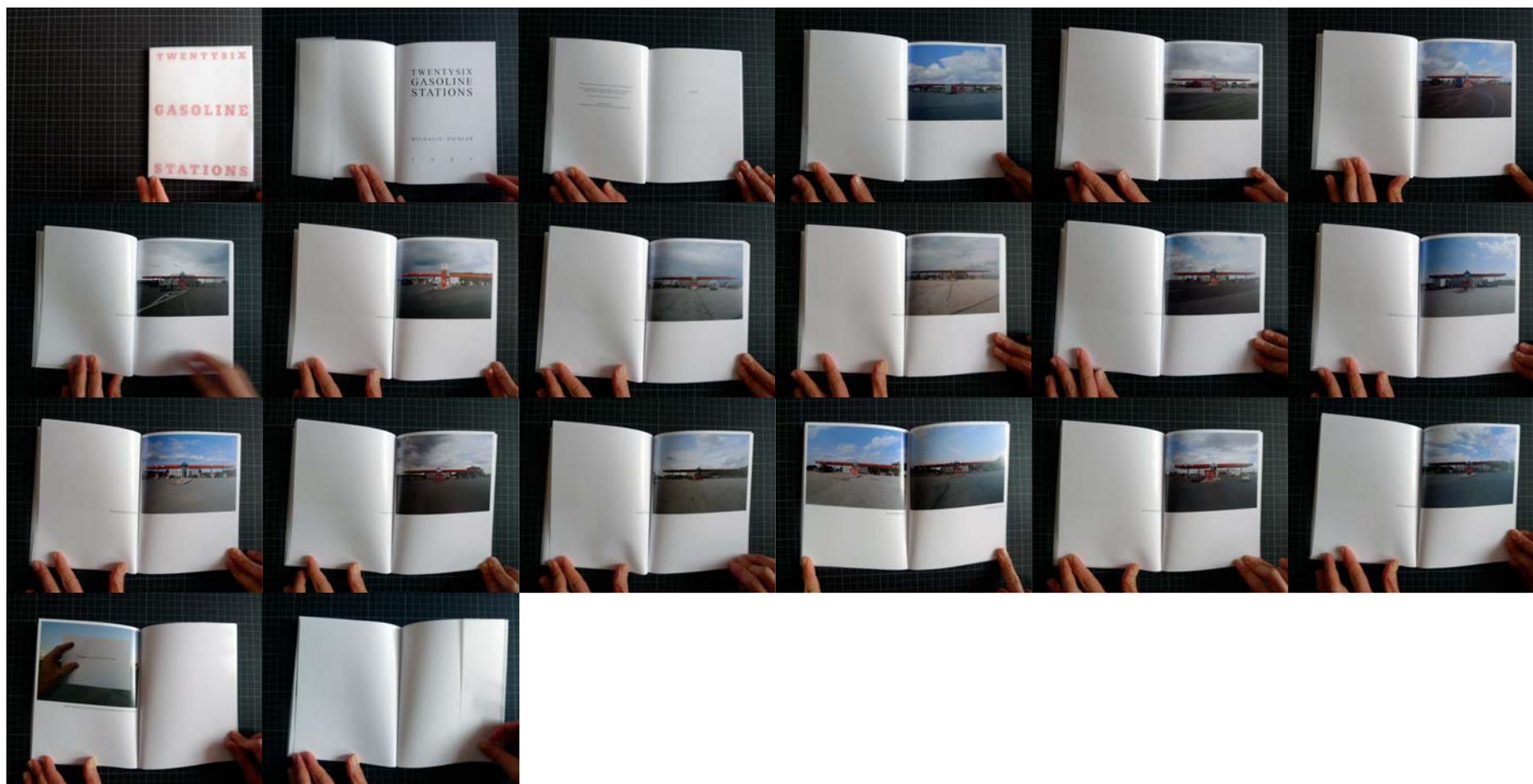


Figura 24

Edward Ruscha. *Twenty six gasoline stations*, 1963. 1ª edição, 1963, 400 exemplares; 2ª edição, 1967, 500 exemplares; 3ª edição, 1969, 3.000 exemplares⁵⁶

⁵⁶ Disponível em:

<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.buypichler.com/image/twenty-six/twenty-six_gasoline_stations_pichler4.jpg&imgrefurl=http://www.buypichler.com/twenty-six.html&usq=__Hn74EDiICXevgPYezcklh9NpJ2w=&h=819&w=1092&sz=95&hl=ptbr&start=0&zoom=1&tbnid=ju4oh2wjxysMYM:&tbnh=127&tbnw=180&ei=XkZ5TZilKoG00QHy8O2DBA&prev=/images%3Fq%3DTwenty-six%2Bgasoline%2Bstations%26um%3D1%26hl%3Dptr%26sa%3DX%26biw%3D1039%26bih%3D532%26tbs%3Disch:1&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=485&oei=XkZ5TZilKoG00QHy8O2DBA&page=1&ndsp=16&ved=1t:429,r:6,s:0&tx=61&ty=45>. Acesso em: jan. 2008.

A fotografia dos postos de gasolina são os pontos de vista demarcados pela variação do mesmo em um deslocamento. Diferentemente, das cartas cartográficas de Debord e Rumney, motivados por uma crítica ao pensamento urbano moderno, a cartografia de Ruscha é pautada por um *non sense*, uma vez que as fotografias e os enunciados simplificados assemelham-se a linguagem de uma documentação técnica. Douglas Crimp, em *As Ruínas do Museu* relata que o livro de Ruscha, na época em que foi produzido, não parecia com uma obra de arte: “lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato do livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros sobre automóveis, auto-estrada e coisas do gênero”.⁵⁷ Obviamente que as cartografias da IS não pareciam com obras de arte, mas havia uma mobilização e idéias que acompanhavam a produção. No caso de Ruscha, não havia uma grande manifestação, tampouco coletiva que amparasse sua produção. Crimp reconhece que o livro de Ruscha, na época que foi publicado, dificilmente estaria na seção de arte da Biblioteca. Como também não era um livro sobre arte, mas uma obra livro.

E de certo, alguns trabalhos se parecem obras cartográficas, outros não, entretanto são concebidos a partir da experiência de um lugar e instauram um espaço. E a aproximação com a *Cartogravista* se deve a isso. O cartogravistador nem sempre cartografa os céus de um lugar que visitou, a partir de uma experiência pessoal, mas quem o fotografa geralmente o ancora em um lugar. Outras vezes saio por aí ao encontro de céus localizados, sempre são atrelados ao lugar em que são observados. E, a primeira motivação propositiva que me levou a pensar o processo como sendo a de um cartógrafo foi a lembrança do céu de Pelotas, todavia o espaço concebido pela cartogravista é incomum, composta por fotografias de céus em gavetas e ou afixadas à parede, em cartões, em pedestais, em adesivos, reunidos e/ou dispersos.

A apresentação da *Cartogravista* possui algumas similitudes com a obra livro de Ruscha, porque embora as vistas do céu estejam relacionadas com uma situação vivenciada, ou seja, uma passeio, uma caminhada, um lugar visitado, um momento de parada para ver o céu, o que apresento é um ponto visível de um deslocamento, embora o mesmo, posso dizer sobre as imagens de Ruscha, isso porque ele mostra só alguns pontos de sua viagem. Igualmente, devo considerar que as imagens que apresento

⁵⁷ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.72.

não são acompanhadas de textos muito densos, a fotografia é apresentada tal como foi coletada e o trabalho é constituído por uma conjunção de vistas, todavia, são enigmáticos e ambiguos, diferentemente dos de Ruscha. Poderia também remeter a aproximação com o dispositivo comum como os livros e os cartões, bem como, em impressos múltiplos do artista. A diferença é que junto às fotografias do céu há uma referência aos autores, o que as torna subjetivas e parte de uma rede. As vistas são enunciadas com frases obscurecidas, menos descritivas, espessando o sentido do que foi visto e registrado. Outrossim, a arquitetura dos postos conferem um certo *status* as construções progressistas da América do Norte. Os céus são só céus. A *cartogravistadora* é que transforma os céus em céus de alguém, de algum lugar, em algum horário, são vistas, vistas viajantes e mirantes.

Exposição Individual Vistas Viajantes

Vistas Viajantes foi como intitulei a exposição realizada em 21 de maio de 2008, na Sala Java Bonamigo da Universidade de Ijuí - UNIJUI. Nesta época, comecei a considerar as imagens do céu como sendo vistas do céu, com o intuito de aproximá-las do conceito de vista encontrado em enunciados que identificam as pinturas realizadas a partir de expedições científicas. Relacionava as vistas do céu com as vista dos chamados pintores e desenhistas viajantes que, retratavam a flora, a fauna e a cultura que haviam visto.

As pinturas oriundas de observações em deslocamento são geralmente identificadas como vistas e, reproduzidas em Álbuns que se multiplicaram no século XVIII. Como a publicação em fascículos de *Viagem Pitoresca através do Brasil*, na França em 1827, resultante da viagem de João Mauricio Rugendas ao Brasil entre 1822–1825, como membro da missão científica de Langsdorff.

Quando recebi o convite para expor em Ijuí, coloquei em prática a proposição de compartilhamentos. Solicitei que me enviassem por e-mail os contatos dos responsáveis pela exposição, mais especificamente dos monitores da Sala, estudantes de arte que cumpriam horário no local, e que, segundo a coordenadora da Sala, me auxiliariam no que fosse necessário. No período que antecedia minha exposição, começamos o contato pela rede digital, que se estendeu de 9 de abril a 19 de maio. Durante este período trocamos no total 78 correspondências por e-mail. Sendo que foram 35 recebidos e 43 foram enviados por mim. Esta foi a maneira pela qual definimos a data, o formato e as informações do convite, acordamos o transporte do trabalho, o encontro com o artista, as questões sobre o deslocamento e a minha estadia. Contudo, em meio as 78 correspondências, 25 destas mensagens compartilhavam as vistas do céu da Sala Java Bonamigo.

A primeira mensagem que enviei acerca dos aspectos propositivos do trabalho solicitava o envio da vista do céu avistada pelas aberturas da Sala, uma vez que, analisando a planta baixa do espaço expositivo percebi que havia aberturas, ou seja, janelas no local da exposição, conforme e-mail reproduzido abaixo:

Cara Salete,

apenas hoje pude realmente constatar que é possível realizar esta exposição, então, preciso saber sobre o que é preciso para confeccionar o convite e outras coisitas,

Irei de ônibus, levarei meus trabalhos... preciso de um dvd e tv para passar um vídeo no dia da abertura, também necessito de furadeira (é possível furar as paredes?), vocês têm alguém que me auxilie na montagem?

Também preciso contatar com o pessoal que trabalha na sala e que tenha acesso a janela de vidro, é possível?

***Bom... vamos nos falando, coloco-me a disposição,
Duda***

----- Original Message -----

From: [Sala de Exposições Java Bonamigo](#)

To: [Eduarda A. Gonçalves](#)

Sent: Wednesday, April 09, 2008 12:18 PM

Subject: Exposição

Eduarda,

Sobre nossa conversa de uma possível exposição, já te adianto as condições oferecidas pela Sala Java. Rotineiramente oferecemos o convite, que segue padrão anual; café, chá e água para a abertura; cobertura na imprensa local, rádio, jornal etc. |No dia da abertura sempre fazemos um encontro com os acadêmicos de arte para bate papo. Poderemos contar com tua presença para isto? Lembramos que o dia será 21/05/08; em virtude disto precisamos um breve retorno.

Quanto ao transporte pode ser ônibus convencional que faz a linha POA – Ijuí, Ouro e Prata? Preciso saber se tuas obras podem vir contigo no ônibus? Isto nos facilitaria.

Em anexo planta da sala para tu analisares e fotos do espaço da Sala(atenção: a porta ao fundo na foto 100_0531 sofreu recuo, ver planta) – Estou no aguardo.
Abraços
Saléte

Enviei outro e-mail, reforçando o pedido, no dia 16 de abril às 15h39min

Ok Dener,

você trabalha neste local, ou seja, na reserva técnica da Galeria?

Eu preciso de colaboradores... preciso que me enviem fotografias do céu visto através das janelas da Galeria, por isso queria o contato de alguém que fica ali, ou passa por ali, olha através da janela.

Vi que tem uma abertura e gostaria muito que me enviassem imagens do céu de dentro da Galeria, preciso delas para meu trabalho e convite...

***Abraço
 Eduarda***

----- Original Message -----

From: [Sala de Exposições Java Bonamigo](#)

To: [Eduarda A. Gonçalves](#)

Sent: Tuesday, April 15, 2008 4:45 PM

Subject: RES: Exposição

Olá Eduarda,

Respondendo as suas perguntas, para a confecção do convite, basta que você nos envie por e-mail algumas fotos das obras que serão expostas, um breve texto com o título da exposição, seu nome completo e uma frase que será colocada no convite. Também disponibilizaremos uma tv e um dvd para o dia de abertura, bem como um funcionário (com furadeira e todas as ferramentas necessárias) para ajudar na montagem.

Quanto às janelas de vidro, você terá total acesso à parte externa e interna, e liberdade para fazer qualquer intervenção nos vidros (pintar, colar alguma coisa, etc.), a não ser que você queira fazer alguma coisa muito diferente, que precise da autorização do pessoal do patrimônio... Qualquer dúvida, é só entrar em contato.

Cordialmente,

*Dener Dalla Rosa
Estagiário Sala Java Bonamigo*

No dia 16 de abril, recebi e-mail de Janine, estagiária da Sala Java, com cinco fotos anexadas:

Ola Duda!!!

Estou enviando algumas fotos que tirei hoje mesmo durante uma montagem de exposição que terá abertura amanhã...espero que estas ajudem você em seu trabalho...

Abraços,

*Janine
Estagiária Sala Java*

OBS.: na Sala Java trabalhamos em 3 estagiários mais a coordenadora (Janine, Dener e Franciele – estagiários e Salete – coordenadora)



Começamos uma conversa, entre três, uma vez que, na sala estagiavam Janine [a primeira menina que me enviou as fotos], Franciele, [que me enviaria as fotos do céu] e Dener [com quem tive pouco contato]. Iniciara a saga das imagens. A resposta enviada à Janine explicitava que as fotografias deveriam mirar o céu visto através das janelas. Logo em seguida, dia 17 de abril recebi e-mail de Franciele com fotos do céu. Posteriormente, intitulei o assunto dos e-mails **sobre céus**:

Olá Eduarda,

Aqui é a Franciele, eu sou estagiária da sala Java – juntamente com o Dener e a Janine.

Eu tirei algumas fotos do céu, visto do espaço da sala destinado às mostras, e também da vista que se tem da sala de apoio. Se você precisar de mais fotos, é só pedir que as providenciaremos.

A professora Salète está providenciando passagens para o teu deslocamento até aqui, com a empresa Ouro e Prata. Para tanto, precisaríamos que você nos enviasse os seguintes dados: nº. do teu documento de identidade e do teu CPF. E ainda, que você nos comunique sobre a previsão de data e hora do teu deslocamento para Ijuí.

Sem mais por hora, pode contar conosco para todos os detalhes da tua exposição.

*Franciele
Estagiária da sala de exposições Java Bonamigo*

PS: Eu compactei as fotos com o WinZip, se você tiver algum problema para abri-las, avise que eu as reenvio sem compactar.

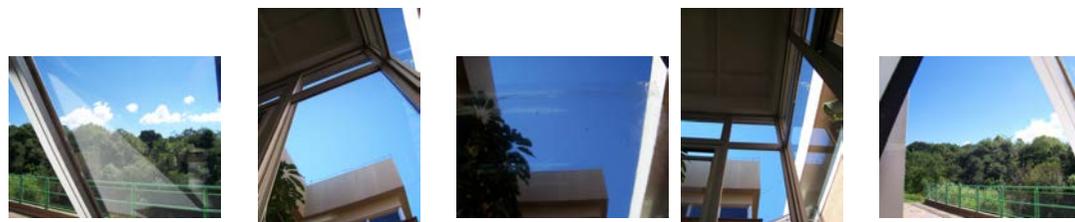


No dia 18 de junho Franciele enviou mais fotografias...

Ola Eduarda,

Estou enviando mais algumas fotos

Franciele



No dia 22 de abril às 11h11 outro e-mail:

Oi Duda,

Muito obrigado por ter enviado os dados que solicitamos. Mesmo que ainda indefinidos, vou repassá-los à profª. Salète, que está negociando com a Ouro e Prata o teu deslocamento para Ijuí.

As aberturas de exposição transcorrem sempre às 19:00h. A esta hora, abrimos as portas para o público, e logo em seguida é iniciada a programação de abertura (onde são feitas algumas falas, e alguma outra atividade é apresentada. Na última abertura, depois das falas, houve uma apresentação musical). Logo após, nos deslocamos para um dos mini-auditórios, onde é realizado o debate com o artista. Usualmente, um convidado participa do debate, abordando algum assunto que se relacione com a exposição realizada.

Quanto à montagem da exposição, você contará com o auxílio meu, da Janine e do Dener, e caso seja necessário, contatamos um funcionário para ajudar (para eventuais perfurações na parede, etc).

A respeito das janelas, eu as fotografei, para que a sua localização seja facilitada. Na área onde são montadas as exposições, há 5 aberturas de vidro, que dão para uma vista panorâmica do jardim. Uma destas aberturas serve como acesso ao jardim. Já na sala de apoio (onde o público não tem acesso, normalmente), há duas grandes janelas, cada constituída por quatro aberturas. Sobre as janelas localizadas na área das exposições, a vista do céu é um pouco dificultada, devido à arquitetura do local. Já na sala de apoio, como você pode observar nas fotos, possuímos uma visão bem mais ampla do céu.

Eu fotografei vistas do céu de todas estas janelas que lhe descrevi, mais ou menos entre as 08:30h e 09:15h. Vou pedir para que o Dener e a Janine fotografem também, pois assim tu terás acesso a vistas do céu em diferentes momentos.

Por enquanto era isso... Qualquer informação que necessitar, por favor entre em contato conosco. Em anexo com esta mensagem, seguem as fotos das janelas da sala Java Bonamigo.

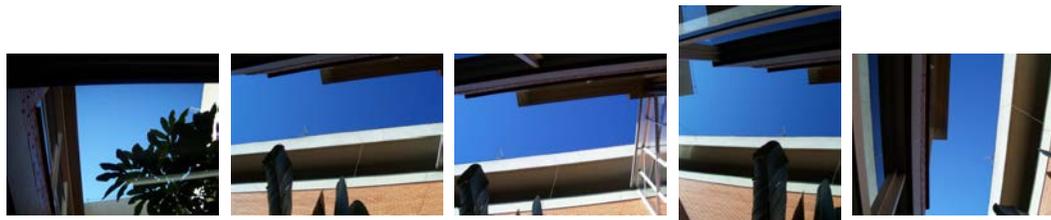
Até mais,

Franciele

Outras fotografias... em 22 de abril , às 11h17min

Seguem mais algumas fotos. Estas foram tiradas das janelas localizadas na área destinada às exposições.

Franciele



E, mais... no dia 22 de abril às 11h19min.

Outras fotos das janelas localizadas na área destinada às exposições e sala de apoio...

Franciele



Ao receber as imagens, as cartografava e estas a mim. As fotografias enviadas foram classificadas e arquivadas no micro, numa pasta nomeada, *vistas viajantes. Ijuí - Montenegro. Os céus*, de lá, para cá, via tecnologia digital.

Por causa, da constante troca de informações e em decorrência de um fluxo de imagens que me era enviada, resolvi evidenciar o vínculo destas com práticas de reprodução da imagem em função de deslocamentos: *vistas viajantes*. A troca de informações e imagens no correio eletrônico constituía e fazia acontecer o trabalho, ao mesmo tempo em que, me suscitava outras formas de apresentação... Conforme *as vistas* iam chegando, deparava-me com alguns problemas a resolver. Estas vistas são da Sala Java Bonamigo ou são de Franciele? Por exemplo: redigirei céu da Sala Java Bonamigo ou céu da Franciele? As vistas serão mostradas em gavetas? E/ou as colocarei num cartão de vista? Como seria o observatório desta exposição?

Para deslindar tais questões, comecei a perceber que Franciele se referia as vistas como sendo *as vistas do céu de todas as janelas, da vidraça, da sala de apoio, das janelas, etc.* Decidi que faria um *cartão de vista para Franciele* e *cartões de vista da Sala Java Bonamigo*, para que as pessoas que comparecessem na exposição levassem consigo as vistas do lugar.

O cartão foi confeccionado para Franciele em agradecimento a disponibilidade de ver a vista, fotografar e me enviar e, o cartão da Sala seria feito com o intuito de mostrar *as vistas* do céu que comumente não são vistas lá de dentro, a não ser que as pessoas se esforçassem como Franciele, uma vez que a arquitetura da sala, pelo que pude constatar através das fotos, só nos permitia ver as vistas do céu se colocássemos a cabeça para fora da janela, esgueirássemos para olhar para cima, por entre as frestas. Algumas vistas eram menos ocultadas, como as da sala de apoio. Mesmo que pudéssemos ver o céu de dentro da Sala, ainda assim distribuiria *as vistas do céu* para as pessoas as levarem para casa.

No dia 21 de abril de 2008, havia enviado um e-mail sobre alguns dados necessários para a proposição, segue abaixo:

Querida Franciele,
agradeço muitíssimo o envio das fotos, precisava muito destas vistas celestes do interior da sala, irei usá-las em minha exposição,
todavia ainda preciso de esclarecimentos, ou seja:
1. estas fotos são de janelas específicas?
2. Há quantas janelas de vidro que podemos avistar o céu?
3. De qual delas fotografasses o céu e a que horas mais ou menos?

Isto faz parte de minha proposição expositiva,
e, além, gostaria de confeccionar um cartão de vista (ao invés de visita) para você, com um céu seu,
Agradeço a colaboração,
logo enviarei mais dados,
abraço Duda

Recebi a seguinte indicação:

A 100_3241, eu tirei para o cartão de vista.

Franciele

E depois...

Não, apenas a foto 100_3241, que mostra um pouco de vegetação e uma parte do céu. A imagem é um pouco inclinada.

**De: Eduarda A. Gonçalves [mailto:dudagon@terra.com.br]
Enviada em: terça-feira, 22 de abril de 2008 13:09
Para: Sala de Exposições Java Bonamigo
Assunto: Re: fotos_céu**

Consideras as três teu céu da sala?

----- Original Message -----

**From: [Sala de Exposições Java Bonamigo](#)
To: [Eduarda A. Gonçalves](#)
Sent: Tuesday, April 22, 2008 10:24 AM
Subject: fotos_céu**

Estas foram tiradas da sala de apoio. A 100_3241, eu tirei para o cartão de vista.

Franciele

Então, confeccionei o cartão de vista da Franciele (fig. 25) com a imagem fotográfica que ela havia escolhido, e escolhi seis imagens que mostrassem o céu da Sala, de vários pontos de vista, para confeccionar os *cartões de vista* da Sala Java Bonamigo. Cada qual, com uma *vista*, uma notação e uma numeração listadas a baixo:

- Vista celeste da Sala Java Bonamigo. I. V/E (fig.26 e 27)
- Vista celeste da Sala Java Bonamigo. Os q.f.olhar p/c. I (fig. 28 e 29)

- Vista celeste da Sala Java Bonamigo. I. P/J (fig. 30)
- Vista celeste da Sala Java Bonamigo. A/P Aponta I (fig.31)

Cada cartão tinha 50 tiragens, totalizando 300 cartões. Os cartões foram colocados em um observatório (fig. 32), construídos especialmente para esta exposição. O observatório é muito simples, possui uma estrutura sanfonada que me permite dobrá-lo e ajustá-lo em diferentes alturas, como também levá-lo a diferentes lugares sem muito esforço. Na parte superior, há um pequeno suporte retangular para encaixar os cartões. O observatório foi realizado com o intuito de armazenar, dar a ver e disponibilizar *as vistas* dos céus da Sala quando eu não estiver lá, enquanto que, os Cartões de Vista da Franciele foram entregues a ela, na abertura da exposição.



Figura 25. Cartão de *vista*. Céu da Franciele, 2008

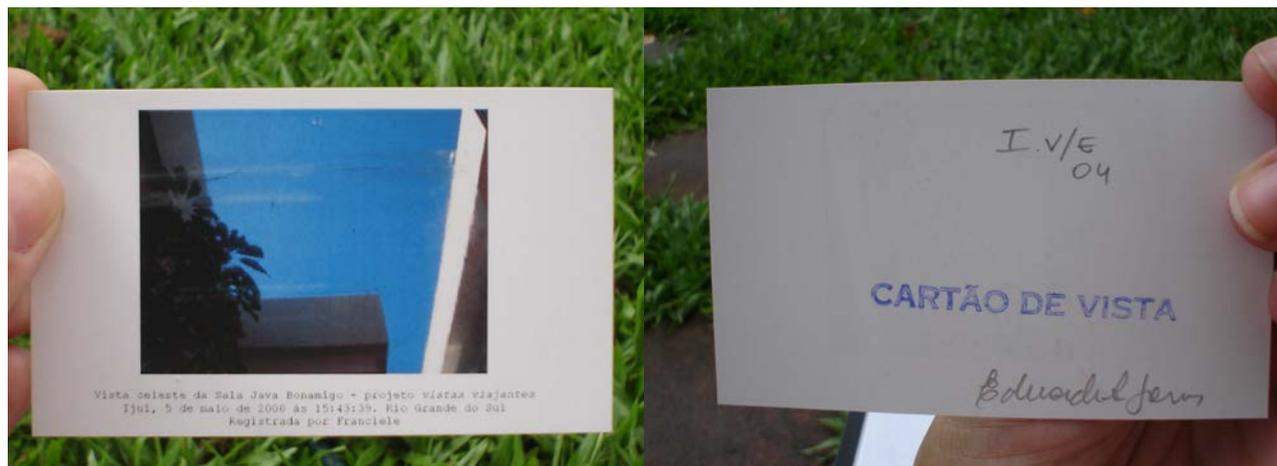


Figura 26. *Cartão de vista* do céu da Sala Java Bonamigo- – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:43:39. Rio Grande do Sul, 2008. I. V/E 04.



Figura 27. *cartão de vista* do céu da Sala Java Bonamigo – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:47:24. Rio Grande do Sul, 2008. I. V/E 22.



Figura 28. cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:43:38. Rio Grande do Sul, 2008.
Os q.f.olhar p/c. 14 I



Figura 29. cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:40:26. Rio Grande do Sul Os q.f.olhar p/c. 39 I , 2008.



Figura 30. cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:40:26. Rio Grande do Sul Registrado por Franciele I. P/J 05



Figura 31. cartão de vista do céu da Sala Java Bonamigo – projeto vistas viajantes Ijuí, 5 de maio de 2008 às 15:47:24. Rio Grande do Sul A/P aponta 11I





Figura 32. Observatório com *cartões de vista* da Sala Java Bonamigo

Além de disponibilizar os cartões no observatório, apresentei 35 gavetas fixadas à parede (fig.33, 34, 35), contendo vistas do céu que fazem parte de meu acervo. Na abertura da exposição mostrei o vídeo *Cérebro* doado por Chico Machado, em 2006.



Figura 33. Gavetas com as *vistas do céu* fixadas à parede da Sala Java Bonamigo. Exposição *Vistas Viajantes*, 2008.



Fig. 34 Gavetas com as *vistas do céu* fixadas na parede da Sala Java Bonamigo. Exposição *Vistas Viajantes*, 2008.



Figura 35. Gavetas com as *vistas do céu* manuseadas pelo público na Sala Java Bonamigo. Exposição *Vistas Viajantes*, 2008.

Na abertura da exposição, durante o encontro com o artista, agendado previamente, fui surpreendida com a doação de um vídeo intitulado sobre céus, realizado pela Profa. Mariângela. O vídeo foi doado e hoje faz parte de meu acervo. Como também, ao final da exposição recebi de Franciele, um *cartão de vista* que havia confeccionado para ela, que continha um desenho com caneta esferográfica sobre a vista do céu e um texto manuscrito (fig. 36). Ao entregá-lo, me relatou: “agora sim...completei o céu...agora é um céu meu”. Como se não bastasse à experiência de olhar e o recorte arbitrário da fotografia de sua autoria.



Figura 36. *Cartão de Vista* com céu de Franciele.

Um céu, uma vista, uma viagem

A exposição *Vistas Viajantes* foi a primeira exposição atravessada pelas questões da pesquisa de doutoramento, no que tange ao conceito de vista, uma vista que viaja, que irá atribuir sentido a vários dispositivos e as imagens que irei apresentar e fazer circular.

A investigação sobre o conceito da palavra *vista*, que determinava a imagem oriunda da cartografia, embreava-me em leituras sobre as expedições de cientistas, escritores e pintores. Percebera então, que *as vistas* viajavam e não eu.

A cada novo e-mail, era possível ver *as vistas* do céu da Sala Java Bonamigo e de outros lugares e pessoas em minha casa. A palavra foi sendo enfatizada por meio dos títulos e enunciados em cartões, adesivos e álbuns da *cartogravista*. O significado reforçava a condição das imagens, de algo que dava a ver. Com o descortinamento deste conceito em diferentes campos, comecei a vinculá-la à imagem como uma parcela do visível, na pintura, na arquitetura, na geologia... O título *As vistas viajantes*, impresso no convite, assim como a identificação carimbada no verso dos cartões ou impressos digitalmente reforçavam a idéia que as vistas viajam. Elas são registros de algum lugar, em deslocamento, possibilitado pelas diferentes mídias, pelo dispositivo fotográfico e por meio da rede de comunicação digital. Ao ler sobre as dificuldades enfrentadas pelos viajantes para registrar o que viam em local almejado, me parecia ainda mais fácil descortinar as vistas de Ijuí em minha tela do computador.

Interessei-me pelos vários significados atrelados à palavra *vista*.

A palavra no cartão fomentava o trocadilho *visita/vista* para determinar a mudança de conteúdo do continente cartão. Os cartões são os veículos utilizados para multiplicar e distribuir *as vistas*, para que possam continuar viajando. Nem todos os cartões são em formato de cartão de visita, alguns são cartões adesivos maiores e mais alongados. Neles há uma vista do céu de alguém ou de algum lugar facilmente compartilhável.

Historicamente, no contexto artístico a palavra vista é utilizada para diferenciar o motivo e o sentido atribuído ao registro pictórico. Ernest Gombrich diferencia a paisagem realizada no XVI, de paisagens realizadas no XVIII considerando ser a primeira na sua grande maioria, representação oriunda da imaginação e a segunda da observação. O historiador nos revela: “Afinal, as paisagens do século XVI não são vistas, mas sim, em grande parte, acúmulos de características individuais, são conceituais, não visuais”.⁵⁸ O autor nos dá a primeira pista de como a palavra atrela significado à reprodução da imagem. Pois, quando enunciada se refere à reprodução de algo que está no mundo, decorrente de um contato direto ou a partir deste, diferentemente das pinturas realizadas a partir de representações mentais, tais como a imagem surrealista, simbólica e metafórica. O que proponho enfatizar, por meio do estudo de Ernest Gombrich é que a palavra *vista* está estreitamente ligada a ideia de algo que foi visto/observado, e é esta significação que emprego às imagens celestes de meu acervo, o espaço da *cartogravista* é constituído por *vistas do céu* que foram olhadas, observadas, contempladas.

No verbete de dicionário de língua portuguesa é um substantivo feminino do adjunto visto, e significa:

1. ato ou efeito de ver
2. faculdade de ver, perceber, a forma, a cor, o relevo das coisas materiais; visão;
3. órgão visual; os olhos;
4. aquilo que se vê;
5. panorama, paisagem;
6. quadro estampa ou fotografia de uma paisagem;
7. aparência, aspecto;
8. plano, projeto, designo, intento; (...)
10. maneira de julgar ou apreciar um assunto, ponto de vista;
11. pequena acha de lenha com que ilumina o interior dos fornos.⁵⁹

Elegi dez definições, das quinze identificadas no dicionário, pois há muitos outros sentidos atrelados a sua forma conjugada, e figurada. A escolha recai sobre os significados que revelam um cercamento à visualidade, ao olho físico, como ao que este olha. Ao ato de ver, ao que se vê como também a porção do visível, à paisagem.

A idéia de vista também é atrelada ao plano, ao quadro, a um ponto de vista que justifica o recorte, o enquadramento de algo por alguém, que continua na imagem do outro, que é parte de um todo complexo.

⁵⁸ GOMBRICHT, Ernest H. A teoria Renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: GOMBRICHT, Ernest H. *Norma e Forma*. São Paulo. Martins Fontes, 1992.p.153.

⁵⁹ FERREIRA, op.cit., p.1783.

A palavra, segundo Rosalind Krauss, é utilizada para denotar a reprodução de partes singulares de um todo, para estudos geográficos. Segundo a autora:

[...] a palavra “vista” indica singularidade, este ponto focal, como sendo um momento particular em uma representação complexa do mundo, uma espécie de Atlas topográfico total. O lugar onde eram guardadas as “vistas” era sempre um móvel com gavetas em que era arquivado e catalogado todo o sistema geográfico. O móvel guarda-arquivo é um objeto muito diferente da parede ou cavalete. Ele oferece a possibilidade de armazenar informações e de remetê-las umas as outras, assim cotejá-las por meio de grade especial de um determinado sistema de conhecimentos. Os arquivos de vistas estereoscópicas, móveis rebuscados que no século XIX faziam parte do mobiliário das casas burguesas e de bibliotecas públicas, abarcavam uma representação complexa do espaço geográfico. A impressão de espaço e sua forte penetração proporcionada pela “vista” funcionam, portanto, como modelo sensorial de um sistema mais abstrato, cujo tema também é o espaço. *Vistas* e levantamentos topográficos estão intimamente ligados e se determinam mutuamente.⁶⁰

A *vista*, segundo Krauss, é tida como um documento que tem como pressuposto o reconhecimento da fração de um todo, um recorte, que permite o estudo atento da parte em relação ao todo, sendo uma parte da cartografia. Quando peço para ver o céu e fotografá-lo, conduzo a uma escolha, uma mirada recortada e retratada pela objetiva. Ao encontrar as reflexões desta autora, também pude constatar que as gavetas, as quais disponibilizo as *vistas* em exposições num espaço fechado, tem afinidade com o guarda-arquivo do século XIX, todavia, ao invés de móvel rebuscado e burguês, é simples, não guarda relíquias de um tempo em que, multiplicar as imagens dependia de instrumentos e habilidades raras. Os móveis em que insiro os céus são simples como a imagem banal e tola do céu para serem cotejados e reunidos, sem a pretensão de serem a representação complexa do espaço geográfico, mas uma sutil cartografia subjetiva de um céu vista/revisto.

Reforçando esta ideia, encontramos o termo empregado às pinturas dos chamados pintores-viajantes, que integravam expedições científicas e viagens turísticas. Como, por exemplo, o *Grand Tourist*, comum no século XVIII, que dará início ao que chamamos de viagens de passeio ou viagens culturais.

Valeria Salgueiro em artigo intitulado “Grand Tour: uma contribuição a história do viajar por prazer e por amor à cultura”, nos relata o perfil deste viajante.

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, SA, 2002, p. 48.

Um novo tipo de viajante surge no século 18 em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se aqui não do viajante de expedições de guerras e conquistas, não do missionário, ou do peregrino, e nem do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim de um *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes. Um viajante dispendo acima de tudo de recursos de tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e por amor à cultura.⁶¹

De certa maneira, este itinerário em busca de uma formação cultural, no século XVIII, voltado as coisas que até então não eram tão significativas ao ponto de serem contempladas, demandava viajar numa carroça, num cavalo, parando e pernoitando em lugares inóspitos. O Grand Tour era uma tendência na época que implicava um status ao desfrute, embora extremamente perigoso e cansativo. E, a grande maioria dos viajantes concebia diários escritos e ilustrados de próprio punho, socializando o intento e comprovando o feito.

Passei a considerar as vistas fotográficas do céu a presentificação da distância e, é por meio destas que coleciono o visto que jamais olharei novamente, considerando que a imagem do céu de Pelotas aparece em minha mente. E mesmo que tenha voltado a residir em Pelotas, desde abril deste ano, as imagens oriundas de uma vivência jamais serão atualizadas. Phillippe Dubois se refere a uma imagem latente como uma “imagem duplamente sonhada: sonho do que não existe mais e do que ainda não é, é a encarnação da própria distância que fundamenta a fotografia”.⁶² É neste capítulo do livro *O ato fotográfico* que Dubois discorre sobre a fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória), ele revela:

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, um lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável.⁶³

⁶¹ SALGUEIRO, Valeria. *Grand Tour: uma contribuição a história do viajar ao prazer e por amor à cultura*: Disponível em <www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14001.pdf>. Revista brasileira de História, vol 22, nº 44, 2002 p. 301. Acesso em: jan. 2008.

⁶² DUBOIS, 1994, p. 313

⁶³ Ibid., p. 313

De certa maneira, *as vistas do céu* que coleciono caracterizam-se como mnemônicas. O desejo de compartilhar algo que foi visto e que jamais será dado a ver novamente, uma imagem lembrança. A maioria das fotos que me são enviadas vem acompanhada de enunciados que fazem referência ao momento vivenciado. Franciele ao me enviar as vistas do céu da Sala Java Bonamigo registrava o horário e o dia conforme eu havia solicitado, porque a identificação atrela a vista ao passado. A maioria das fotografias que recebo são oriundas dos processos de captação digital, que permitem fotografar em quantidade maior *as vistas*, como também, fazer desaparecer logo o que não quer que seja visto. A imagem latente rapidamente se refaz, mas mesmo assim há um tempo de espera, um pouco menor, pois *as vistas* viajavam facilmente do computador de Franciele em Ijuí ao meu, em Montenegro, agora em Pelotas. Hoje em dia ainda é mais fácil ver *as vistas* distantes. Inclusive, quando cheguei à Sala de exposição não fui ver o céu das janelas, me contentei com os céus captados por Franciele.

A vontade de ver o céu pela vista dos outros, me fez lembrar de um outro trecho do capítulo *Paisage y género*, de Scharf em que Millet escreve a Feuardent, em 7 de abril de 1856, pedindo que lhe trouxesse imagens fotográficas da Itália.

*De modo que, por fin, estás en Italia! Si, por casualidad, encuentras fotografías, ya sea de antigüedades o de cuadros famosos, de Cimabue o de Miguel Ángel, cómpramelas, si el precio no es exorbitante [...]. Por lo que a los viejos maestros se refiere, pon cuidado em comprar sólo fotografías tomadas directamente de los originales, y no de grabados [...]. Em una palabra, tráeme todo lo que puedas encontrar: obras de arte o paisajes, personas o animales. El hijo de Díaz, que murió, trajo unas excelentes fotografías de ovejas, entre otros temas. Si compras figuras, pon cuidado em seleccionar solamente las que tengan el mínimo ingrediente de arte y modelos académicos. Pero tráeme todo lo que sea bueno, antiguo o moderno, decente e indecente. En fin. Mandanos tambien fotos de tus hijos.*⁶⁴

Millet em sua escritura, inicialmente mostra-se seletivo, interessado em fotografias de quadros famosos, depois, sem pudor, vai ampliando o pedido, revelando um desejo intenso de ver tudo que está distante em Itália. Ele diz “*pero tráeme todo lo que sea bueno, antiguo o moderno, decente o indecente*”. O artista em sua narrativa subentende o desejo de ter as mais distintas imagens diante de si. A narrativa nos possibilita entender a felicidade gerada a Millet e tantos outros diante da possibilidade de ter imagens

⁶⁴ SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 98.

do mundo à disposição, e como então, o advento da reprodutibilidade tecnológica nos permite duplicar as coisas infinitamente. Vistas viajando em profusão como uma solução para quem não pudesse deslocar-se ou o que até então não poderia ser visto. “Uma foto é tanto uma presença pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho.”⁶⁵

Reforçando esta idéia realizei um segundo trabalho intitulado, *Vistas Viajantes*, em que vistas de janelas são reproduzidas em papel adesivo e distribuídas a diferentes pessoas (fig. 37).



Figura 37

Adesivos com as vistas do céu do atelier do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

⁶⁵ SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 14

O trabalho foi realizado depois de uma visita ao atelier do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes - PPGAVI/IA/UFRGS, quando me preparava para defender a qualificação da pesquisa de doutoramento. Queria, na época, realizar um trabalho específico para o lugar, uma vez que, todos os trabalhos que realizo procuram reproduzir *as vistas* de onde serão expostos ou distribuídos. Foi então que me veio a ideia de reproduzir as vistas das janelas para que os membros da banca pudessem vê-las e levá-las consigo. Pensei então que seria ainda melhor se as vistas além de passar de mão em mão, pudessem ser anexadas em diferentes suportes. Ou seja, vistas da janela do Pós em vidraças de carro, em paredes, em agendas, em cadernos, etc. Elaborei um adesivo com as quatro imagens das janelas. Cada qual poderia ser destacada separadamente. Na verdade queria partilhar ainda mais as vistas, então as deixei no balcão-porta da Secretaria do Programa de Pós-Graduação, compartilhando em adesivo as janelas pouco vistas; as fazendo viajar ao encontro do olhar de um outro.

As vistas da *cartogravista* encontram-se em meu micromcomputador, em CDs, em DVDs, em gavetas, em observatório e em cartões, de mão em mão, viajando. As vistas do céu são estes vistos singulares para serem cotejados como frações de uma paisagem acessada dia a dia. Antigamente só artistas/artesões eram capazes de reproduzir o visível, hoje qualquer um pode ser um reprodutor de imagens, um artista viajante, ainda mais viajante de céus.

Em *Arte y Fotografía* Aaron Scharf, revela como a proeminência da imagem fotográfica subverteu as idéias vigentes sobre as representações da natureza. No capítulo *Paisage y género* discorre sobre uma série de relatos de como a fotografia intensificou a duplicação do mundo e a implicação disso na pintura.

El 6 de noviembre de 1839, casi tres meses después del anuncio del invento de Daguerre, Vernet, que se encontraba entonces en Alejandria, anotaba en su diario que él y Goupil-Fesquet estaban "daguerrotipando como locos". Y a la mañana siguiente de hacer esta anotación, ya tenían cita con el pachá de Egipto para hacer ver a este personaje cómo funcionaba el nuevo invento, porque había oído hablar de él y quería conocerlo mejor. Estos dos pintores sacaron muchas fotografías de los alrededores de la capital egipcia, de Gizeh y de Jerusalén. Es muy probable que estas fotografías se tomasen como parte de un acuerdo concertado entre ellos y el óptico Lerebours, que también había encargado a otros artistas que hiciesen daguerrotipos de diversas partes do mundo, desde las cataratas de Niagara hasta Moscú. De esta forma se reunieron más

*de mil doscientas vistas, de las que hizo una selección para grabarlas, añadiéndoles figuras y otras cosas, y publicarlas en París entre 1840 y 1841 com el título Excursiones daguerriennes.*⁶⁶

O escrito nos faz perceber como as primeiros meios técnicos de reprodução da imagem acirravam o desejo de reproduzir o que avistavamos. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto ao poder.”⁶⁷ É o que nos revela Susan Sontag em *Sobre fotografia*.

Sem acesso a reprodução técnica, os artistas reproduziam manualmente o que viam, por meio de desenhos, gravuras e pinturas. Valéria Salgueiro em *Paisagens de sonho e verdade. Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México nos Álbuns Ilustrados de oito artistas viajantes*, analisa os Álbuns Ilustrados de Egerton, Nebel, Philips, Vidal, Pellegrini, Chamberlain, Ouseley e Rugendas. Na Introdução revela que:

O século XIX foi uma época de grande riqueza na América Latina, no sentido de uma intensa produção de imagens e relatos sobre a paisagem física e social do continente. Muitos destes registros foram feitos pela observação direta, pessoal, de viajantes europeus, e depois publicados em centros culturais como Paris e Londres, na forma de diários de viagem e álbuns ilustrados.⁶⁸

Segundo Salgueiro, as reproduções não eram para serem vistas em quadros, mas em álbuns, a partir de reproduções litográficas tendo como modelo a pintura. Estes múltiplos eram comercializados, como hoje são os cartões postais, todavia em tiragens menores, pois não se tinha os meios que temos hoje. E, talvez estimulada pela potência múltipla das imagens atuais, que me proponha a partilhar infinitamente a vista do que vemos toda hora– todo dia, por um sistema de trocas sem interesse econômico.

⁶⁶ SCHARF, 1994, p. 84.

⁶⁷ SONTAG, 2004, p. 14.

⁶⁸ SALGUEIRO, Valéria. *Paisagens de sonho e verdade*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1998,p.10.

Entretanto, assim como as vistas dos pintores viajantes chegavam até outros, por meio de álbuns ilustrados, reproduzindo os lugares e as coisas em descoberta ou distantes, isso se intensificou com o advento da fotografia, facilitando a captação e deslocamento da imagem. Hoje as recebo na tela do computador, tão constantemente quanto as que vejo em minhas janelas.

O céu como uma vista, também enfatiza a relação entre céu e paisagem. Isso porque, os primeiros céus estão na paisagem de Pinheiro Machado, Montenegro e Pelotas [Por esta janela que me dou conta da paisagem]⁶⁹ e a paisagem em mim. Igualmente, tenho observado que a maioria das fotografias de céus que são doadas possuem algo que as identificam como uma porção de terra, pois poucos são os registros de um céu uno, quase sempre há um morro, uma árvore, um prédio, uma cadeira. O céu quase nunca está sozinho, no recorte, sua infinitude é atenuada, na maioria das vezes, pelo fio de terra, uma parte verde, um tom de pele, uma obstante construção.

A paisagem vista na cartogravista tem preceitos pictóricos que encontramos na história da pintura, porque estes também foram pressupostos de trabalhos que realizei em 1997 e 2000. Nesta época realizei uma série de pinturas desenvolvidas na pesquisa de mestrado intitulada *(In) tecidos: uma geologia do corpo pictórico*, desenvolvida de 1998 a 2000. O estudo teórico/prático envolvia uma análise tímida sobre a fatura dos planos pictóricos azuis, da perspectiva aérea de Leonardo Da Vinci e de Paul Cézanne. Na época, enaltecia que poderíamos adentrar a profundidade de pintura pela fatura azulada de tinta. Minha questão naquele momento era desvelar ao olhar, os estratos de tinta enterrados na superfície, enfatizando como estes nos revelavam a profundidade. A partir destes pequenos atentamentos, evidenciava que a pintura tinha uma profundidade advinda do palimpsesto de gesto e tinta. O palimpsesto nos conduzia ao dentro, ao interior e/ou o profundo na superfície. As indagações intensificaram o interesse pelo azul [cor, sentido, símbolo, matéria], inclusive pelo céu encontrado no pano de fundo da cena, que posteriormente descobri que foi a propulsora do *genre* paisagem. O azul do céu e suas variações que me fisgou a atenção na foto de Pinheiro Machado, já havia sido observado em paisagens pictóricas, todavia por outros motivos.

Então posso afirmar que as vistas do céu da *cartogravista*, possui vínculos com os céus pictóricos. Ernest Gombricht em a Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem nos revela que o segundo plano da pintura passou a ser considerada

⁶⁹ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.136.

“uma arte absoluta e integral” no século XVI, segundo suas palavras: “ouvimos falar de como, no século XVI, as paisagens naturalistas em segundo plano engoliam, por assim dizer, o primeiro plano, até chegar ao ponto em que, com especialistas como Joachim Patinier, chamado por Durer de ‘o bom paisagista’, o tema religioso ou mitológico se reduz a um mero pretexto”.⁷⁰

A paisagem como gênero artístico, emerge deste lugar menos evocativo, do pano de fundo da cena. “Só no século XVII os grandes pintores começaram a pintar paisagens para uso próprio, tentando esquematizar as regras. Só no século XIX se tornou a arte dominante, originando uma estética própria.”⁷¹ A *cartogravista*, de certo também emerge do pano de fundo de uma cena, do que de certa maneira era menos particular ou subjetivo, se tomarmos como base a foto que registra o marido e a filha, na fazenda de Pinheiro Machado.

E, é antigo o interesse dos pintores em fixar pictoricamente o céu. O pintor John Constable realizou vários estudos sobre as nuvens Cúmulos (fig. 38, 39, 40), entre 1821 e 1822. Mais recentemente foi publicado no Brasil os estudos de Hercules Florence (fig. 41), que observando o céu em distintas expedições do século XIX, elaborou um guia de como representá-las



Figura 38
John Constable.
Cloud Study.
Óleo sobre tela, 1821

⁷⁰ GOMBRICHT, op. cit., p 153.

⁷¹ CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. São Paulo: Usileia, p.164. {s.d]



Figura 39
John Constable, *Cloud Study* 1822, óleo sobre papel colado em prancha de madeira.
305 x 490 cm.



Figura 40. John Constable, *Study of Clouds*, óleo sobre papel, 1822.
293 x 483

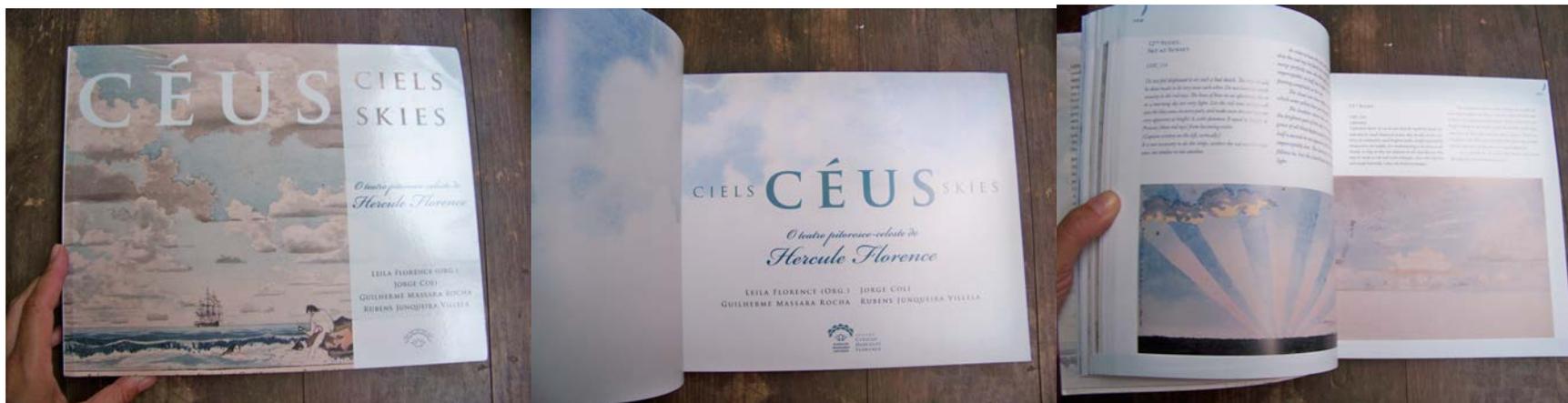


Figura 41.
Livro: Céus. *O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence.*

Não desconsidero que a vista do céu de meu acervo seja uma paisagem, pelo contrário, na medida do possível (re)traçando a contiguidade com as porções de terra. O céu a ser cartografado pode ter partido de um olhar sobre a paisagem de pintura, ou a paisagem entre os prédios de Pelotas ou em Montenegro ou em Pinheiro Machado. Contudo, se não houvesse pintado e atentado a profundidade pictorial das paisagens, não atentaria a muitas coisas. Ou seja, vendo a paisagem pintada e fotografada, vi a paisagem celeste. Gombricht nos revela que a pintura de paisagem originou um certo olhar e um sentido a fisionomia dos lugares, nos revela, que:

Embora seja comum representar a descoberta do mundo como o motivo subjacente para o desenvolvimento da pintura de paisagem, somos quase tentados a reverter à fórmula e a reafirmar a prioridade da pintura paisagística sobre o sentimento em relação às paisagens. Mas não há necessidade de levar esse argumento a um paradoxo extremo. Tudo o que importa, no presente contexto, é que esse movimento numa direção dedutiva, da teoria à prática artística e da prática ao sentimento artístico, merece realmente ser levado em consideração.⁷²

⁷² GOMBRICHT, op. cit., p. 156.

O autor define que, a paisagem é a sua invenção e que ela nos indicou outras abordagens ao visível, metaforicamente poderíamos dizer que as janelas, sejam ela quais forem (uma fotografia, uma pintura) nos ajudam a olhar, assim como afirma Cauquelin, reinventando o que vemos. A pintura em determinado momento, versou sobre as coisas em segundo, terceiro plano. Ao atentar as coisas mais frugais, a um gramado verdejante, por exemplo, ao céu como proponho, é preciso olhar, considerar que o que está diante nós não é um cenário banal. Maurice Merleau-Ponty, em sua intensa reflexão acerca da pintura em *A Dúvida de Cézanne*, nos revela que: “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais humanos dos Homens o espetáculo de que participam sem perceber”.⁷³ E há na fixação da pintura a duração das pinceladas entre uma mirada e outra. Há um jeito de olhar oriundo da percepção pictórica. Muitas vezes tomamos emprestados os olhos de outros para ver e, considero que diante de uma pintura aprendemos a “olhar bem”.

O ver, em geral, conota no vidente certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e se embaça; [...] Com o olhar é diferente. (...). Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ver de novo (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. “Por isso, é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso.”⁷⁴

O filósofo Sérgio Cardoso em *O olhar do viajante (do etnólogo)*, discorre sobre uma tipologia do olhar, introduzindo a diferença entre ver e olhar, verbos que denotam uma atitude do sujeito diante do mundo que faz oscilar a “fé perceptiva”, expressão criada por Merleau-Ponty para referir-se a crença mágica de que o mundo é aquilo que vemos. Cardoso considera o ver e o olhar como virtudes no “talhe de seu feitio semântico particular”⁷⁵, ou seja, os dois verbos tecem com o visível, o sujeito que vê dobra-se à soberania das coisas e o que olha impõe-se, assim, um espera que as coisas se mostrem, o outro se debruça sobre elas. Ele descreve o primeiro como sendo a visão do homem nômade e o segundo dos viajantes. Encontramos registros desta imposição do olhar comum ao viajante, nos escritos de viagem do pintor João Mauricio Rugendas, que relata: “Você sabe

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os pensadores. São Paulo: Abril. 1984, p. 120.

⁷⁴ CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In. NOVAES, Adauto. *O olhar. Arte e pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 348.

⁷⁵ Ibid.

que eu não gostava de pintar. Mas, através do exercício que tenho feito, a pintura está tornando-se mais agradável e inclusive há coisas que não me saem nada mal. Viajar tem sempre a virtude de que se continua estudando e se anda com os olhos bem abertos”.⁷⁶ Cardoso considera o olhar do viajante mais astuto porque está envolvido pelo “sentimento de *dépaysement* (termo forjado com tanta felicidade pela língua francesa, cuja significação se aproximaria de nosso termo desterro, se o tomássemos num registro exclusivamente psicológico e simbólico)”⁷⁷. Portanto, se considerarmos este estranhamento oriundo de uma experiência sensível do não-lugar, poderíamos considerar os “olhos bem abertos” de Rugendas um indício de que se abre os olhos para “ver mais” e para encarar o visto.

As vistas do céu são emprestadas de outras pessoas, que outrora é repassada a outros, desencadeando olhares sobre a mesma coisa. Os pintores empregam seu olhar à tinta e o fazem visível a outros. As vistas em cartões são reproduzidas infinitamente, não são únicas como as pinturas, por isso, não é necessário ir até um local para vê-las, ela se desloca ao encontro da vista do outro. O dispositivo que uso tem a abrangência e a velocidade dos meios tecnológicos atuais, ao mesmo tempo tem indícios de meios artesanais. Isso porque, aprendi a “olhar bem” olhando pinturas, depois exercitando na paisagem ao redor. Mais adiante, nas fotografias analógicas, nas fotografias digitais, nas imagens *pixelizadas*. De lá para cá, um olhar pensante, uma paisagem visitante, um cartão de vista, uma viagem, uma visita, muitas vistas.

⁷⁶ DIENER; Pablo, COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade 1999, p. 13.

⁷⁷ idem

3. Proposição para compartilhamentos

Como posso compartilhar céus?

A proposição para compartilhamento teve seu início como o projeto SEU/CÉU, foi sendo alargado por meio da rede de comunicação mecânica e digital, acessada em meu escritório–atelier, mas fundamentalmente pelos dispositivos de multiplicação e circulação da imagem. Na época eu estava em licença-maternidade, pouco saía em função dos horários destinados a amamentação de minha filha. Comecei a perceber que poderia propor a experiência da fruição, sem sair de casa, como também poderia solicitar a colaboração de outros. Propus que registrassem o céu e fazendo isso, teriam que parar suas atividades, desviar da rota e olhar o céu naquele momento. A ideia de desvio também me interessa como prática para uma experiência extracotidiana. Não estava querendo apenas coletar os céus. Queria, junto a esta proposição, provocar desvios nas cenas diárias. O *détournement*, palavra francesa traduzida em português como desvio por vários autores, é um método voltado as prática políticas do programa da Internacional Situacionista, pois segundo Cristina Freire “acreditavam que as transformações deveriam tomar lugar no cotidiano, no uso que se faz da cidade pela apropriação subversiva das representações coletivas”.⁷⁸ Esta citação está inserida no corpo textual do Catálogo de Paulo Brusky intitulado *Arte, Arquivo e Utopia*. Freire se refere a relação entre o método do desvio da Internacional Situacionista (IS) e o desvio promovido pelas práticas artísticas de Brusky. Os artistas da IS, na década de 60, propuseram deambulações pela cidade, desbravaram espaços cotidianos para o debate e o diálogo, elaboraram cartografias oriundas de mapeamentos experimentais, criaram uma revista, cartazes e folder por onde suas ideias circulavam. Brusky, nos anos 70, desenvolveu seus trabalhos em FAX, xérox, cartão postal e outros meios populares de comunicação e transmissão de dados. Freire, no capítulo *Uma Estratégia Situacionista*, discorre sobre a subversão de alguns meios de comunicação de massas como o jornal, em a “arte classificada” criada por ele e Daniel Santiago. Os artistas veiculavam anúncios pagos, com conteúdos e layout diferenciados dos anunciados comumente na seção de classificados do jornal de Pernambuco. Como, por exemplo, a “*Composição Aurorial*”, que solicitava patrocínio para exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife (fig. 42). Como também, outras proposições dos artistas: “anuncia aparelhos fantásticos, como o Eletroencefalógrafo musicado (1984) ou o Discos para apagar palavras: ouça o que quiser e apague (no ar) o que interessa”.⁷⁹

⁷⁸ FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky. Arte. Arquivo e Utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p.49.

⁷⁹ Idem.

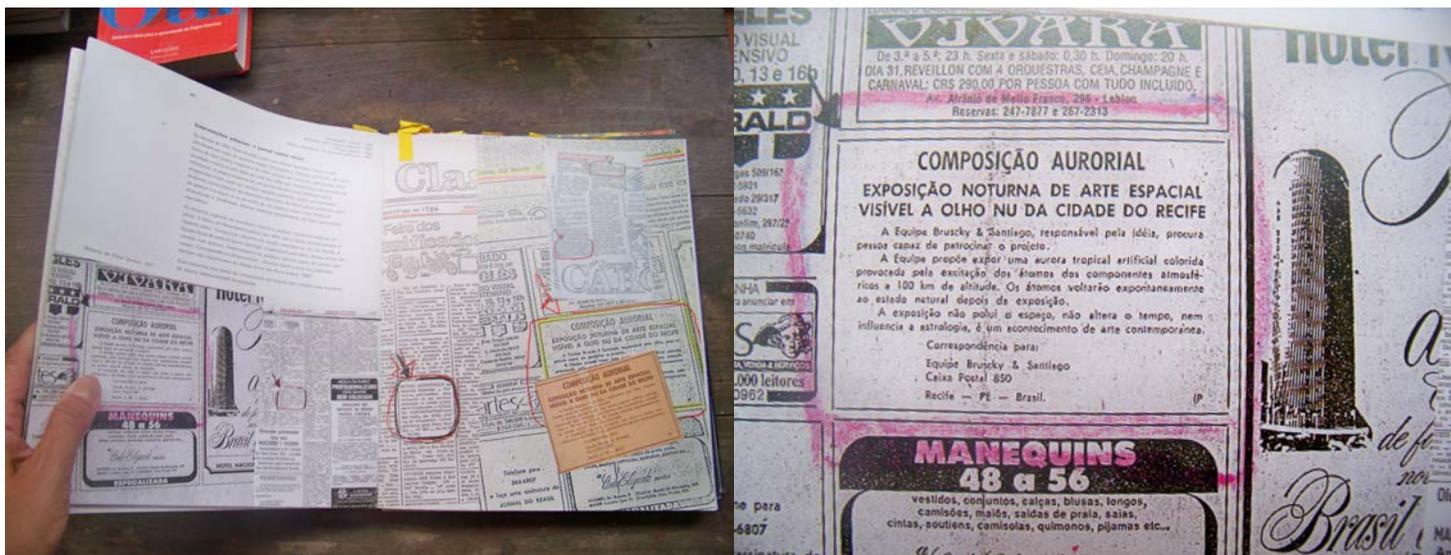


Figura 42
Arte Classificada. Composição Aurorial, 1976.
Paulo Bruscky e Daniel Santiago

Freire revela que os anúncios agem como descontinuadores. A inserção de conteúdos inusitados e imaginativos, característicos da arte, em um meio de comunicação de massas atinge um outro público, focados em informações de compra e venda. Como o público que lê o jornal nem sempre frequenta as exposições de arte é neste contexto da informação objetiva que serão tangenciados a fantasia, a dubiedade e a ironia de um trabalho artístico. Ou seja, um quase alguma coisa, para duvidar ou para surpreender em meio à escrita unívoca. Os leitores encaram os desvios numa leitura matinal. Então, as relações entre o *détournement* Situacionista e da Arte Classificada se estreitam no que tange a inserção de uma experiência da poesia, da arte em espaços vividos. Ela afirma:

A intervenção nos meios de comunicação, como os classificados dos jornais alinha-se a esse programa artístico/revolucionário **Internacional Situacionista**. No caso da arte Classificada, este lapso, entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios *non-sense*, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente.⁸⁰

O desvio no espaço vivido possui funções diferentes, uma vez que a Internacional Situacionista em vários textos veiculados em publicações alternativas do grupo, como também em situações promovidas, questionavam o urbanismo do Segundo Império, o tráfego crescente de veículos automotores, a produção capitalista, a felicidade burguesa, a velha organização social e política.⁸¹ O grupo, na segunda década de cinquenta, propunha uma revolução social que atingia diferentes estratos. Já nos anos 70, Brusky, atua num continente mais pessoal, ironizando costumes e fatos citadinos. Entretanto, os dois atuam numa ambiência coletiva, propondo e provocando experiências desviantes do comum para um estado sensível e reflexivo. A *Cartogravista* foi sendo constituída por meios de interrelações pessoais possibilitadas pela internet e correio, porque estes sistemas, mais que o circuito da arte, poderiam alargar os compartilhamentos, mas também desviar de suas funções práticas. Fui impulsionada por uma mudança de rumo e meios para que o trabalho pudesse provocar uma experiência em qualquer pessoa, em qualquer lugar e em qualquer momento. Na época sentia uma apatia nas pessoas que frequentavam minhas exposições. A inserção das imagens em cartões, a distribuição destes em diferentes locais, as conversas fortuitas sobre céus, assim como a aceitação, o envolvimento das pessoas com o processo de criação e o contato mais próximo com o público me fizeram perceber o quanto a arte pode engendrar-se ao cotidiano. Obviamente, que a ideia de desvio de práticas anteriores às minhas, são diferentes, pois são motivações que evidenciam as instâncias a que pertencem. Não tenho a pretensão de criticar ou refletir sobre as condições humanas atuais, mas há uma vontade de provocar um descompasso na marcha diária.

A intenção do programa situacionista era religar cidade/cidadão, retomar as diretrizes de sua constituição para um habitat mais familiarizado, subvertendo a previsibilidade imposta pelo funcionalismo da urbanização moderna. Então, não seria o mesmo

⁸⁰ Idem. Grifo meu

⁸¹ GUY, Debord . *Introdução a uma crítica da Geografia Urbana*. In: BERENSTEIN, Paola. *Internacional Situacionista*. Casa da Palavra: Rio de Janeiro, 2003. p. 40.

desvio situacionista que proponho, pois não há uma organização voltada aos movimentos sociais mais amplos, ou melhor, é menos revolucionário. Os desvios da *Cartogravista* se fossem comparados com as situações criadas pelos artistas da IS ou de Paulo Brusky, tornar-se-iam imperceptíveis. E, de certa forma, este pequeno apontamento às coisas mais banais da vida é que caracteriza a ação do cartogravistador. Por outro lado, tem a ver com o desvio do IS, porque tem a intenção de *quebrar a rotina*, propondo ao cidadão, que olhe para cima e perceba à sua maneira, de outra maneira, distraído-se de uma rotina emoldurada pela opacidade do concreto e o assujeitamento à correria diária, aos itinerários usuais. Costumamos nos referir ao céu, quando desviamos de uma conversa ou quando não temos o que conversar: “oh! O céu está bonito hoje! É, o céu está bonito hoje”. Talvez, haja uma aproximação maior com o desvio promovido pela Arte Classificada de Brusky e a *Cartogravista*. Pois os céus que são cartografados, oriundos de compartilhamentos pessoais são inseridos posteriormente em cartões, no formato de cartões de visita, distribuídos em espaços públicos e em espaços da arte (galerias, em frente a museus), desviando estes continente de uma função prática.

Nos anos 60, especificamente nos textos sobre o situacionismo de Guy Debord o termo *détournement* se refere a um desvio subversivo. Outrossim em *Métodos de Détournement*, Guy Debord e Gil J. Wolman, descrevem um *détournement* secundário, ou seja: “O *détournement* secundário é o *détournement* de um elemento que não tem nenhuma importância em si mesmo e que tira todo seu significado do novo contexto em que foi colocado. Por exemplo, um recorte de jornal, uma frase neutra, uma fotografia comum”.⁸²

O desvio secundário, tal como revelam os autores, pode efetuar-se em qualquer coisa. Talvez seja este desvio que caracteriza a proposição da *cartogravista*, posto que, as fotografias de céus, tão comuns, são desviadas de seus contextos autorais. Mas há outros desvios. Há um desvio que ocorre durante o processo do trabalho (antes de inserir os céus em cartão), quando alguém fotografa um céu para mim. O sujeito que contempla, registra o avistamento e o compartilha, acordando as digressões que serão percorridas por sua ação e pelo processamento da imagem em arquivos e dispositivos criados pelo artista. Igualmente, os cartões também são desviados de suas funções comerciais. Isso posto, considero o termo desvio, como tradução

⁸² DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J. *Métodos de Détournement*. Disponível em: <<http://www.eulalia.kit.net/textos/detournement.pdf>> Acesso em: out. 2010.

de *détournement* dos métodos situacionistas, condizentes com a ação da *cartogravistadora* porque não é uma mera apropriação do céu de alguém, mas uma ação que reinventa algo cotidiano, com permissão. Os compartilhamentos ocorrem porque são permitidos pelos envolvidos no projeto e para que outras pessoas experimentem um outro sentido ao que avistam cotidianamente.

O projeto SEU/CÉU solicitava as pessoas envolvidas que se desviassem de suas ações diárias para fotografar o céu. Duas pessoas concordaram e me enviaram as fotografias. As duas pessoas no dia e no horário predeterminado pararam suas atividades e fotografaram o céu. Além disso, enviaram, sem saber o que iria ocorrer. Entretanto, foi fundamental para a constituição da rede, que até hoje é adensada, uma vez que, outras pessoas, que não participavam do projeto, sabendo de minha proposição começaram a me enviar vistas do céu. Não parei de executar projetos específicos, mas estes só têm sentido em conjunção com os desvios instaurados pelo processo de criação e em contato com o público. Até porque, os projetos vão surgindo conforme as vistas do céu vão sendo doadas. Há também uma imprevisibilidade de como poderei apresentar os céus. A exposição *Cartogravistas Celestes*, realizada em 2006, tinha como intuito socializar, ainda mais a rede, apresentando o acervo de *céus* e a ideia que os envolvia. Mesmo assim, comecei a considerar que os compartilhamentos poderiam acontecer de diferentes maneiras: por meio de projetos específicos direcionados a lugares e pessoas; por meio de doações espontâneas; por meio da distribuição de vistas, oriundas de solicitação, doação espontânea e capturadas por mim. Para que a proposição de compartilhamento aconteça é indispensável a disponibilidade ao desvio.

Os compartilhamentos envolvem diferentes movimentos do processo de criação. É comum querermos compartilhar as vistas apreciadas, é desta premissa que parte minha *démarche*. O prazer de rever *os céus* que alinham a paisagem da cidade de Pelotas me fez acreditar que outros me ajudariam a olhá-lo, sem querê-los como estes apareciam em minha mente, mas de outras maneiras, em céus de diferentes locais, em diferentes momentos e a partir disso iria constituindo uma cartografia sensível. E o compartilhamento de céus é possível porque o céu é uma experiência de todos nós, e embora alguns acreditem tomá-lo para si, ninguém o tem.

Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière revela o termo “partilha” em sua constituição estética, revelando que as práticas artísticas conferem “ao princípio privado do trabalho uma cena pública”.⁸³ E, nos revela que uma partilha do sensível: “[...] fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.⁸⁴ Rancière confere às práticas artísticas a intervenção em maneiras do fazer, do ser e do ver comuns. A partilha constitui comunidades no entorno da circulação aleatória do sensível. O autor toma como exemplo a produção nas artes visuais, no teatro e na literatura, evidenciando as relações entre estética e política. Inclusive, se refere a uma “democracia em literatura”, quando são publicados *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert, pois uma página escrita, potencialmente, está disponível para qualquer um olhar.⁸⁵ Desde 2006, disponibilizo o processo de criação e o trabalho artístico.

Partilhar e Compartilhar são sinônimos embora o prefixo latino *com* signifique companhia; contiguidade, enfatizando a idéia de comunhão, tal qual se refere Rancière, comungar o particular do comum. A acepção do termo compartilhamento me parece mais condizente com o modo como as doações acontecem, de maneira amigável, mesmo sendo propositiva.

A idéia de obra propositiva faz parte do vocabulário da arte desde final dos anos 50. Advém das práticas artísticas em que obra e sujeito (artista e público) se coadunavam, refazendo-se. Um processo de criação que não resulta em uma obra acabada, mas num processo aberto a outros.

Hélio Oiticica, artista responsável por grande parte do pensamento artístico processual acerca da obra propositiva, reflete sobre a Situação da Vanguarda no Brasil, afirmando que:

A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de “proposições para a criação”, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o

⁸³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed 34, 2005, p.17.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, p.19.

da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possuía significado.⁸⁶

Este texto foi escrito em 1966 visando esclarecer sobre as práticas artísticas do próprio Hélio, como também de Lygia Clark, Gerchman, citados no texto. Os artistas na época criaram obras para serem vestidas, para serem comidas, carregadas, habitadas, cheiradas, pisadas, tocadas...

Havia um espírito de partilha, fundamentalmente porque estas práticas envolviam arte e política, pautavam questões sociais e culturais. Como os artistas situacionistas, que diametralmente também propunham que as pessoas tomassem o espaço que habitavam para si, criando situações que estavam muito além do que consideraríamos uma postura contemplativa da fruição estética. No caso dos brasileiros, os aspectos propositivos da obra incitavam a atuação do sujeito. Nesta época, artista e população brasileira encontravam-se sob um governo ditatorial, recessivo e militarista. Inclusive, muitos destes posteriormente tiveram que sair do Brasil, forçados ou em busca de espaço prático e teórico libertário. As proposições tinham este apelo à experiência subjetiva da obra, intensificando e despertando os sentidos de si e do mundo. A questão é: como pensar o porquê de aspectos propositivos na contemporaneidade? De fato, naquela época existiam ideologias coletivas ainda voltadas a uma nova civilidade humana, hoje, pela capacidade que tem as políticas capitalistas de tornar tudo um produto, ao alcance de uma “dita” democracia econômica, as esperanças individualizaram-se em função da circulação e privatização do capital, como também, já estamos cientes que as ideologias passadas não frutificaram como alguns almejavam. Penso em uma desesperança, que faz com que atuemos num contexto menor, desacreditados pelas grandes revoluções. Um pouco disso implica o compartilhamento sutil: olhar o céu, *ativar o olhar*.

Em 1965, Ligia Clark questionava-se a propósito da magia do objeto. “Qual é, então, o papel do artista? Dar aos participantes o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir. É como um

⁸⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 111. Hélio Oiticica considera Antiarte uma razão do ser artista que motiva a criação e não a contemplação passiva, não como é definido pelas vanguardas artísticas.

ovo que só revela a sua substância quando abrimos.”⁸⁷ E, é esta magia que faz com que até hoje reinventemos os convites para, abriremos juntos os ovos. Contudo, ainda proponho uma experiência da criação e com isso uma identificação maior com as práticas artísticas. Quando os doadores têm em mãos os cartões com as vistas dos seus céus, quando se deparam com os seus guardados em meus arquivos e quando os devolvo em diferentes dispositivos, emerge uma partilha do sensível particularmente comum, pois veem as suas coisas nas coisas da arte e do artista e, aquilo que parece tão banal recebe uma atenção. Segundo Allan Kaprow, em texto intitulado *Performing life*, escrito em 1976, a atenção muda a coisa visada:

Ora, se os modelos para esses Happenings iniciais não eram as artes, então havia muitas alternativas nas rotinas da vida cotidiana: escovar os dentes, pegar um ônibus, lavar a louça do jantar, perguntar as horas, vestir-se em frente a um espelho, telefonar para um amigo, espremer laranjas. Em vez de criar uma imagem ou ocorrência objetiva para ser vista por outra pessoa, a questão era fazer algo que pudesse ser experimentado por você mesmo. Era a diferença entre assistir a um ator comer morangos num palco e comê-los de fato, em casa. Fazer a vida, conscientemente, era uma noção imperativa para mim. No entanto, quando se faz a vida conscientemente, a vida se torna bem estranha – prestar atenção muda a coisa visada –, então os Happenings não estavam nem perto de ser naturais como eu supus que seriam. Mas eu aprendi algo sobre vida e “vida”.⁸⁸

O desvio da coisa, por exemplo, da rotina para fotografar um céu ou para ver um céu num cartão, num espaço expositivo aponta o visto. Prestar atenção ao que está sempre em nós ou conosco nos faz rever o visto, um foco faz parte de uma experiência possível de algo que não nos afetaria com tal dedicação. A atenção é um mote para o desvio e vice-versa. Os furos nos cartões de vista também conferem ao olhar uma abertura ao detalhe. Como as abóbadas envidraçadas, reservam na casa um pedaço do mundo.

⁸⁷ CLARK, Lygia. Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plástica da FUNARTE/ MEC. [s.d].

⁸⁸ KAPROW, Allan. *Performing life*. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars15.html>>. Acesso em: out. 2010.

Cartões de vista

Os Cartões de Vistas enfatizam a proposição para compartilhamento. Isso porque, são múltiplos infinitos distribuídos em diferentes situações: em uma Galeria, na frente de um Museu, em uma praça. As gavetas e os observatórios que guardam e disponibilizam as vistas no espaço expositivo, são dispositivos de uma partilha mais intimista do que os cartões. As pessoas têm que abri-las para cotejá-las e fundamentalmente têm que entrar na Galeria, espaço fechado e frequentado por poucos.

A forma de apresentação de meu trabalho, fundamentalmente em cartão, tem pouca similitude com o que eu vinha realizando até 2006, pois os trabalhos eram contemplativos, parietais e únicos. Permitir-me-ia cogitar que as gavetas com *as vistas* são mais condizentes com os aspectos contemplativos dos trabalhos anteriores, menos passivas, pois precisam ser abertas. De qualquer maneira, me instiga esta nova maneira de pensar e veicular a produção: fazer arte em qualquer dispositivo e lugar. Tenho procurado refletir sobre a motivação e uma genealogia no próprio processo. No encontro com outras práticas artísticas, que apresentam veículos similares, como o cartão, comecei a elencar algumas questões, tais como: por que modificar a maneira pela qual apresentava meu trabalho artístico? Qual a motivação para isso? E, mais incisivamente, o que isso implica?

Ao encontro de repostas compreendi alguns aspectos de um trabalho de fiz em 2004. O trabalho foi feito para o espaço doméstico, enquanto a produção da época era destinada a espaços expositivos tradicionais. Naquela época já tinha uma necessidade de expandir os meios de inserção e circulação do trabalho. Mas foi em 2006 que foi intensificado, vislumbrando outras formas e operações da arte. Este fato me conduziu aos modos de apresentação e inserção da obra de arte em dispositivos e espaços que comumente não faziam parte do sistema da arte, em várias proposições posteriores a 1960. Segundo Brian O'Doherty o arquétipo da arte da primeira metade do século XX é a imagem de um espaço branco ideal e a partir de então de um espaço enteado pela relação obra/lugar.

A história do modernismo é relacionada ao espaço asséptico sem frestas para o mundo, enquanto a arte contemporânea se insere no mundo. O crítico Paul Wood discorre sobre a nova postura do artista em relação às formas de apresentação da obra, tomando como exemplo as pinturas do francês Daniel Buren, revelando como algumas obras do final dos anos 60 e início dos 70 apagaram o espírito modernista das pinturas e esculturas abstratas. Ele constata que:

[...] na teoria Modernista, o poder libertador da arte estava associado às relações internas da obra individual (o que ocorre dentro) e ao potencial destas para envolver completamente o espectador, transportando-o assim das contingências de tempo e lugar para um sentido permanente de presentidade (pelo menos na imaginação). Buren, por outro lado, propõe uma total exclusão de tudo o que possa tentar satisfazer ao gosto em função de uma liberdade imaginária. Dada a ausência de interesse ou variedades formais, as únicas relações a que o espectador pode conferir algum significado são existentes entre a obra e seu contexto.⁸⁹

O artista francês Daniel Buren a partir de 1965 realiza as obras *in situ*⁹⁰, inserindo suas pinturas em listras verticais em lugares da *urbe*, afirmava que “não era uma maneira de desafiar o sistema, mas de destituí-la dos códigos que até agora tem feito da arte aquilo que é tanto em sua produção quanto em suas instituições”.⁹¹ O artista envolvia a obra no flunar dos lugares comuns, ao conforto oferecido pelo Museu. Na época muitos artistas optaram por outros materiais e locais que não os da arte, descortinando continentes e conteúdos à obra. Isso não quer dizer que, produções anteriores não tenham ocupado outros lugares, mas é no fim dos anos 60 que a recorrência desta prática, com um argumento pautado na experiência de vida (política, social, econômica...) e no terreno do mundo. Outrossim, acreditavam que é possível atuar em outros lugares sem um questionamento feroz aos poderes representados pelas instituições da arte.

Diferentemente desta produção, a minha, realizada entre 1992 e 1999, ainda se destinava a uma apreciação em espaço fechado, para que a fruição submergisse nos estratos de tinta, nas peles de um corpo pictórico. A pintura acontecia no interior dela mesma e sobre a parede branca de uma Galeria. A maneira pela qual a obra era apresentada, a isolava de tudo, portanto indo ao

⁸⁹ WODD. Op. cit., p.202.

⁹⁰ Arte *in situ* se define por sua relação ao lugar de acolhimento e de exposição, para qual ele é criado.

⁹¹ BUREN apud CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes: 2005,p.95.

encontro das proposições poéticas do início do século XX, versadas em investigações sobre a linguagem pictórica, bem pouco sobre as questões em obra relacionadas a vida, a experiência cotidiana e a outros saberes. Os trabalhos apresentavam características formais modernas, já que um dos problemas da pesquisa era justamente rediscutir a especificidade da pintura, evidenciada no célebre artigo *A pintura moderna* do crítico norte-americano Clement Greenberg. Em 1965, data de sua publicação, afirmava que a pintura moderna caracterizava-se fundamentalmente por uma crescente integridade pictórica, afirmando-se como um espaço bidimensional, dispensando os artifícios ilusionistas que lhe conferiam uma profundidade mentirosa. Entretanto, por uma série de reconhecimentos e descobrimentos entre eles a relação evidente entre minha produção pictórica e a paisagem pampeana, que me habitava, comecei a questionar o porquê não propunha espaços e questões subjacentes à produção, menos formais e modernistas. Ao final da pesquisa de Mestrado, na escritura da dissertação, já esboçava as vivências pessoais em obra que não se restringiam ao campo da pintura.

O primeiro trabalho, que me parece ser a transição entre as formas de apresentação das pinturas e da produção atual, foi realizado em 2003, como já havia dito, intitulado *Céu: objeto tecido* (fig. 43). O trabalho tem aproximadamente 20 x 13 cm, e é constituído por sobreposições de tecidos de voal pintados com pigmento azul, costurados com linha dourada na parte superior. Ele foi feito para espaços domésticos, onde é visualizado e manipulado como um objeto de parede da casa. O trabalho foi colocado na lateral de uma prateleira de livros (fig. 44), próximo a recortes de jornal, de livros e de cartazes. Neste lugar, *O Céu: objeto tecido* faz parte de outros enunciados, objetos e imagens. O sentido atribuído a ele provém das relações de contiguidade com todas as outras coisas que o circundam. A escolha do lugar, pela pessoa que o tem, lhe confere significados diferenciados dos que conferidos em uma parede branca da galeria. Eu não determino o que o circunda. Ali, onde foi colocado, a forma de apresentação e sua fruição têm relação com quem o tem. Neste momento da produção me interessava bastante pelas questões que envolviam o sujeito e seu habitat, fundamentalmente porque revisitava questões da pesquisa de Mestrado que evidenciavam a percepção de uma paisagem e da cidade em minhas pinturas, no que tange aos aspectos formais e cromáticos, assim como, teóricos. O trabalho indicava a deambulação por outros universos, em outras instâncias, regrado pelos interstícios da própria produção e não pelo sistema expositivo instituído. Propunha-me então, a fazer arte para o mundo e não só para arte.



Figuras 43 e 44

Céu: objeto tecido, 2003, 20 X 13 cm

O trabalho foi doado a Renata Requião e esta pendurado em sua estante de livros.

O artista Allan Kaprow, em artigo publicado pela revista *Art News*, em 1969, intitulado “Educação do *A-Artista*”, revela a base do pensamento da época “Que... etc., etc...*não- arte* é mais arte que a ARTE-arte. A palavra ARTE é redigida em caixa alta, denotando ‘a arte’ que compreende os veículos e ícones do historicismo, como por exemplo: a pintura em tela, suas operações e

inserções”.⁹² Ele sugere aos artistas que aprendam a escapar de sua própria profissão, para atentar as coisas a sua volta e fugir da especificidade do campo da arte. Para Kaprow qualquer coisa pode ser arte se o artista for atraído por ela, assim como, qualquer um pode fazê-la. Por outro lado, a expressão *não-arte* não tem o caráter niilista dos movimentos antiarte do início do século XX, que ignoravam e rechaçavam as instituições culturais, pelo contrário, consciente de que o sistema absorveu o contraditório, não se abstém de utilizá-los se necessário à apresentação de sua produção. Muitos artistas apresentam suas obras em espaços públicos e artísticos, reconhecendo, obviamente, as implicações contextuais. Em mesmo artigo, Kaprow esclarece que:

Os defensores da *não-arte*, de acordo com esta descrição, são os que escolhem operar fora da aura dos estabelecimentos de arte, ou seja, em suas mentes, nos domínios do dia-a-dia ou da natureza. No entanto, essas pessoas mantêm os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas quais seus atos não teriam sentido. A dialética ARTE *não-arte* é essencial.⁹³

Os artistas da *não-arte* criaram mecanismos de inserção da produção em meios culturais artísticos e não-artísticos, alargando o campo de fluidez e fruição da arte.

O trabalho *Céu: objeto tecido* é uma forma de apresentação iniciada por estas práticas. Com certeza, é menos contundente que as produções que provocam a presente reflexão, uma vez que apresenta certa singeleza ao “colocar-se no mundo”, todavia, são nestas relações que encontrei subsídios para entender suas implicações.

O primeiro *cartão de vista* (fig. 45), realizado em 2006, que tem esta condição de ser algo que circula em várias instâncias e que muitas vezes é oriunda destas, tem a vista do céu de Vêrça.⁹⁴

⁹² KAPROW, Allan. A educação do a-artista. In. MALASARTES. Rio de Janeiro: n.3, 1976, p. 35.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Verça é apelido de Daniel Vercelhese, na época, meu aluno no Curso de Pedagogia da Arte do convênio entre FUNDARTE-UERGS.



Figura 45. Primeiro *Cartão de vista*.2006.

O cartão tem o formato e o tamanho de um cartão de visita. Não é por acaso o formato, pois, tendo estabelecido a relação entre as imagens que me doavam e as vistas oriundas de diferentes contextos, me parecia um bom trocadilho visita/vista para determinar a mudança de conteúdo do continente. Por outro lado, entregar vistas num cartão de visita conferia uma inusitada troca de conteúdo, fundamentalmente, pelo desvio de funções, em consequência, um olhar menos previsível. Como também, o tamanho e o baixo custo, possibilitariam multiplicá-lo infinitamente e distribuí-lo em grande quantidade. Ao ter um trabalho que cabe no bolso, permitia-me compartilhamentos inusitados e ilimitados. E, obviamente que, a invenção de pequenos dispositivos de reprodução e inserção da imagem que foram popularizados no século XIX, permitiram que as imagens fossem multiplicadas e

viajassem aos mais distintos continentes, mostrando casas, pessoas, objetos distantes e próximos. É o caso dos cartões chamados *carte de visite*, muitíssimos utilizados para socializar fotografias reveladas pela técnica de impressão em albumina em cartões sobre um papel espesso. Os *carte de visite* (fig.46), foram criados por pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854 e tinham 10 x 6,5 cm aproximadamente.

Normalmente, um *carte de visite* era um retrato de corpo inteiro colado a um cartão de visita. Durante a década de 1860 tornou-se imensamente popular, e desencadeou a mania de colecionar *cartes* de celebridades do dia, bem como de familiares e amigos. Cartões de personalidades da moda como a família real britânica foi vendido aos milhares.⁹⁵



Figura 46
Carte de visite

⁹⁵ Disponível em: <http://search.moma.org/collection/details.php?theme_id=10062&texttype=2>. Acesso em: maio 2010. (Tradução da autora).

O *cartão de vista* tem correlações com o *carte de visite*, no que tange a elaboração de diminutivos meios de propagar uma imagem. A forma de apresentação do trabalho em um cartão, possibilitou distribuir o trabalho e potencializar trocas com muitas pessoas, conhecidas e desconhecidas até então, nas instâncias da arte e da *não-arte*.

O primeiro *cartão de vista*, com o céu de Vêrça foi confeccionado para ser distribuído numa exposição coletiva realizada no espaço IDEA da FURG, em Rio Grande. A vista do céu de Vêrça mostrava o céu azul e o morro São João, cartão postal de Montenegro. A distribuição deste foi realizada no espaço IDEA da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, em Rio Grande. Nesta exposição coloquei duas cômodas (fig. 47), feitas especificamente para esta mostra, na frente de uma porta envidraçada. Nas gavetas de uma delas inseri as fotografias da vista daquela janela e em outra os *cartões de vista* com a imagem do céu de Montenegro. Metaforicamente guardava a vista daquele lugar e oferecia a *vista* de um céu de minha cidade, trocando paisagens, ofertando vistas.



Figura 47. Cômодas com *Cartão de vista* e fotografias das vistas do espaço IDEA, FURG. 2006.

Este foi o começo, pois passei a levar e envolver a proposição/cartão em outros contextos.

A utilização de diferentes formatos de cartões⁹⁶ para multiplicar uma imagem ou uma ideia não é advento somente dos fotógrafos, muitos artistas os utilizaram em suas produções, em diferentes contextos e em variações semânticas. Todavia, destaco na presente escritura, os cartões/evento do norte-americano George Brecht e os cartões propositivos do gaúcho Hélio Ferverza, que implicam procedimentos e sentidos singulares.

Os cartões de George Brecht são simples (Fig. 48), todavia envolvem uma gama de ideias que tem como fundamento o seu envolvimento com o Fluxus, nos anos 60 e o conceito de *não-arte* de Allan Kaprow.



Figura 48. Cartões com a partitura de evento do artista George Brecht, 1962.

⁹⁶ Estabelecerei relação com os cartões postais de Paulo Bruscky, além de aprofundar as relações com os cartões de George Brecht e Hélio Ferverza.

O manifesto Fluxus redigido e publicado por George Maciunas, seu fundador e ativista, esclarece que: “As aspirações fluxus são sociais e não estéticas. [...] O Fluxus é uma coletividade. [...] possuidora de qualidades impessoais de um acontecimento simplesmente natural”.⁹⁷ Para explicitar tais características da obra Fluxus, Maciunas toma como exemplo os “eventos” de Brecht, no qual propunha “desligar e ligar a luz” a partir da partitura impressa em *offset*, datilografada ou manuscrita em um cartão endereçado a amigos (fig. 49). Em *Eventos (notas reunidas)* publicados em 1961, Brecht relata que:

A partitura é um evento; assim como achar a incidência de sua existência. Ao compor a música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual, sons são criados. Se uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura-do-evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas).⁹⁸

As partituras de evento de Brecht são compartilhadas num cartão, contendo instruções em textos curtos abertos à imaginação (fig. 50). Por meio deste veículo simples, Brecht convida outros a criar as variações e/ou outras formas de apresentação do enunciado, conseqüentemente, surgem diferentes montagens com os objetos que temos em casa, advindas de diversas interpretações (fig. 51). O cartão, na obra de Brecht é a matriz de arranjos múltiplos variáveis que, de certa maneira, propõe o jogo *do faça você mesmo*, mesmo que, seja algo que façamos todos os dias.

⁹⁷ MACIUNAS apud DANTO, 2001. In: HENDRICKS, John.(ed.). *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília/Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.85.

⁹⁸ BRECHT, 1961. In: HENDRICKS, op. cit., p.85.

THREE LAMP EVENTS

● off. on.

● on.
off.

● lamp

"It is sure to be dark
if you shut your eyes." (J. Ray.)

Figura 49. George Brecht , 1962. *Three Lamp Events. An Event Score.*

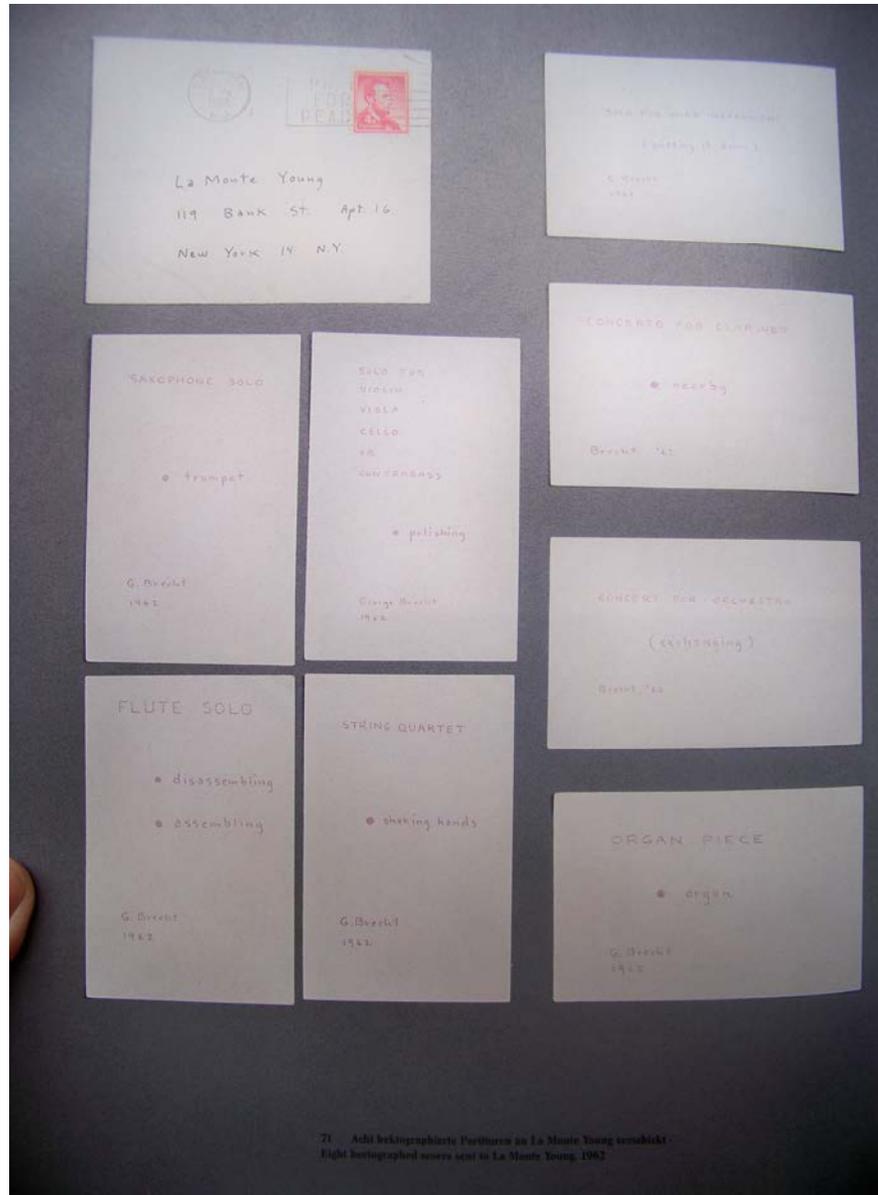


Figura 50. George Brecht. *Partituras de Evento manuscritas*, 1962

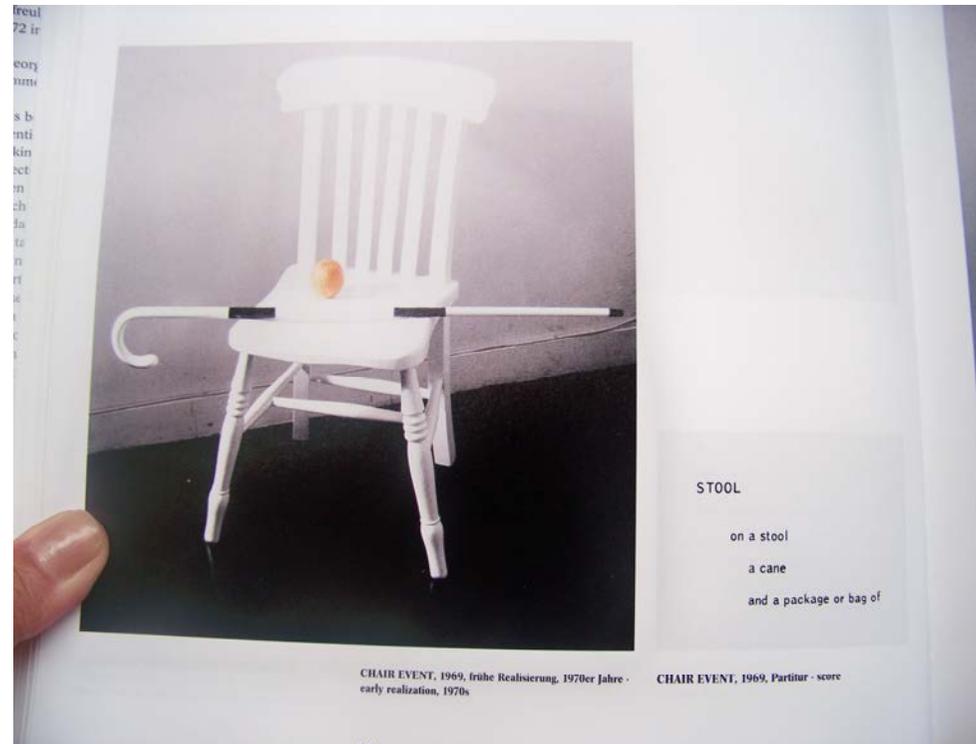


Figura 52. George Brecht. *Stool (event)*, 1962. Cartão com a partitura e o evento

De outra maneira, mais recentemente, o artista Hélio Ferverza veiculou a produção, em cartões de visita. Em *Apresentações do deserto* (fig. 53 e 54) dois cartões são entregues conjuntamente: um com o nome e dados de contato e outro com um nome de um deserto – Atacama; Gobi; Kalahari. Diz que: “desertos me interessam, não apenas porque são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande diversidade. Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação do deserto”.

99

⁹⁹ FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003, p.49.

Lembro-me de tê-los recebido do artista, numa situação em que agendávamos um futuro contato. Causou-me certo estranhamento o conteúdo do segundo cartão, pois o primeiro tinha informações comuns aos cartões – rua, número, cidade, estado, país, CEP, fone, fax e e-mail – de apresentação, entretanto, o segundo possuía uma única palavra: *gobi*. Guardei os dois juntos e em silêncio, conforme o vazio branco do papel, que envolvia o enunciado. Aquele cartão me propunha um enigma (imaginei como devem ter se sentido as pessoas que, pela primeira vez, tinham diante de si as partituras de evento remetidas por George Brecht). Ferverza se refere aos cartões *Apresentações do deserto* como proposições que deflagram outras atitudes, diferente das deflagradas nas situações em que são recebidos os cartões de visita: “Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... Isto é o trabalho”.¹⁰⁰ A proposição não origina um objeto, mas uma circunstância à reflexão, diferente do que surgiu das partituras de eventos de Brecht, mais objetuais. O cartão de Ferverza emprega outros sentidos ao cartão de visita, desviando um pouco de sua função. O artista revela um contato pessoal em meio ao deserto, nos remetendo a condição em que nos encontramos tão pertos e tão distantes, na cidade, na casa e no deserto. E estamos muitas vezes intermediados pelos meios de comunicação e bem pouco pelos encontros físicos.



Figura. 53. Apresentações do deserto. Hélio Ferverza, proposição que vem sendo realizada a partir de 2001

¹⁰⁰ Ibid.

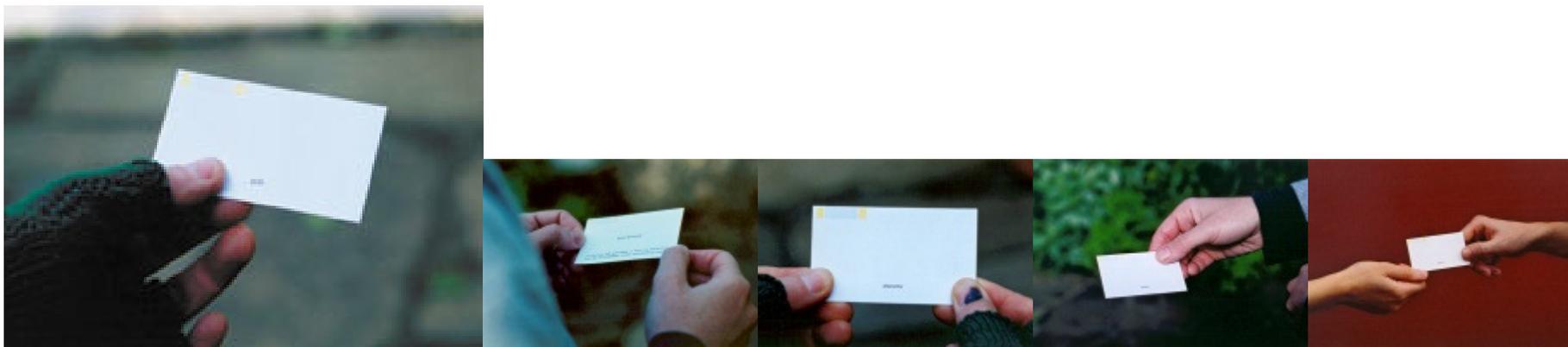


Fig. 54. Apresentações do deserto. Hélio Ferverza, proposição que vem sendo realizada a partir de 2001.

Correspondências interpessoais e *extrapessoais* estão presentes no cartão de Brecht, no cartão de Ferverza, no *cartão de vista*. Todavia, o primeiro instaura uma rede de cooperações a partir de sua recepção, no segundo o compartilhamento se dá na troca de dados para a localização, e o *cartão de vista*, é o produto de cooperações e acontece em compartilhamentos, uma vez que, é realizado a partir de vistas celestes de outras pessoas e distribuído para outras tantas. Igualmente, os espaços configurados pelo *cartão de vista* são diferentes do Cartão de Ferverza, embora os dois contenham um indicativo de lugar, pois o deserto enunciado é vasto tanto quanto o imaginário suscitado no cartão, enquanto que o céu é íntimo numa pequena vista reproduzida e enunciada como se tivesse um dono: céu de Gorete, céu de Marcel, céu de Chica. A forma de apresentação da obra em cartões, envelopes, bilhetes, possibilita que a produção circule pelas vias da comunicação cotidiana, afetando sujeitos e lugares da arte e não-arte com menos fixidez, uma vez que a interlocução entre artista-obra-espectador acontece em meio a uma conversa, numa correspondência lida na sala da casa, na esquina de uma rua, durante um gesto doméstico. A obra acontece de uma maneira branda, sem a aura de consagração conferida pelos lugares da arte, todavia, mais eloquente, provocativa, insinuante e expansiva, isso porque desvia da recorrência rotineira, implicando uma experiência da arte aos que a frequentam e aos que nunca a

frequentariam. E a obra se apresenta neste contexto, pois fundamentalmente, são as operações dos dias que as motivam e as envolvem.

E a veiculação da obra em cartões também são extensões de uma exposição ou a própria exposição. Em 1957 Yves Klein, anuncia *L'époque blue* por meio de um cartão postal com selo azul (fig. 55). O cartão impresso com texto de Pierre Restany é um convite ao conhecimento da apoteose azul de Klein em exposições simultâneas ocorridas na Galeria *Iris Clert*, na *Villa de Colette Allendy* e à proposição Escultura Aerostática. A proposição ocorreu à noite, na Praça de Saint-Germain-des-Prés, no coração de Paris quando soltaram 1001 balões azuis que flutuaram sobre o lugar. “O próprio convite já era uma pequena obra de arte: impressa com texto de Restany e selada com um selo azul.”¹⁰¹ O postal é parte este conjunto de ações expositivas em que apresentaria os monocromos azuis oriundos de uma pesquisa sobre a materialidade e o sentido da cor. A investigação juntamente com o farmacêutico e químico Adam em Paris, originou o azul IKB, abreviatura de Internacional Klein Blue de “um azul ultramar intenso, brilhante e universal como a expressão perfeita do azul”.¹⁰² O selo azul no cartão confere a este um veículo múltiplo da experiência monocromática do azul. Desde o recebimento do convite já se deslumbrava sua expressão e persuasão. Posteriormente, em 1960. Klein intensificaria a circulação de sua fase azul, por meio de um cartão que reproduz o registro de patente Parisiense com o número 63471 do azul especial IKB (fig. 56). No verso ou frontal, insere uma impressão em azul IKB. Yves Klein irá atuar em diferentes meios tendo em vista a necessidade de sensibilizar um público mais amplo. E me interesse por sua produção, não somente pelo modo como utilizou dispositivos do nosso cotidiano com grande liberdade, mas também porque irá versar sobre uma experiência estética em suas obras decorrentes de uma experiência do azul em filosofias orientais, composições musicais e, obviamente no azul do céu. Ele revela:

O azul é a cor do céu, da distância, da nostalgia, da imensidade. Esta cor exerce sobre o olho um efeito singular quase inefável. Como cor é uma energia... Há algo de contraditório em sua aparência, de excitação e quietude ao mesmo tempo. Do mesmo modo que vemos o azul do céu no alto das montanhas longínquas, nos parece uma superfície azul que retrocede diante de nós. Assim

¹⁰¹ WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928 – 1962*. TASCHEN: Köln, 199, p.15.

¹⁰² WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928 – 1962*. TASCHEN: Köln, 1995, p.15.

como, quando gostamos de perseguir um objeto agradável que foge diante de nós, assim, gostamos de ver o azul não porque penetra em nós, mas porque nos atrai.

Assim como, é possível vislumbrar na língua de poetas a experiência de inumeráveis azuis celestes no compêndio reflexivo de Bachelard, na obra de Klein podemos submergir neste fenômeno azul que imaterialmente nos abriga. Nos monocromos há uma parcela de paisagem, como nos cartões de Fervenza. Não se trata de uma imagem figurativa e representacional, mas reinventada, pela força da palavra e da cor. A parcela do visível, do céu avistado nos cartões e nos dispositivos da *Cartogravista*, revisitam e reinventam o que está diante ou além de nós. As fotografias e as ideias da arte multiplicaram em dispositivos populares e de baixo custo com o intuito de compartilhar falas e vistas cotidianas.

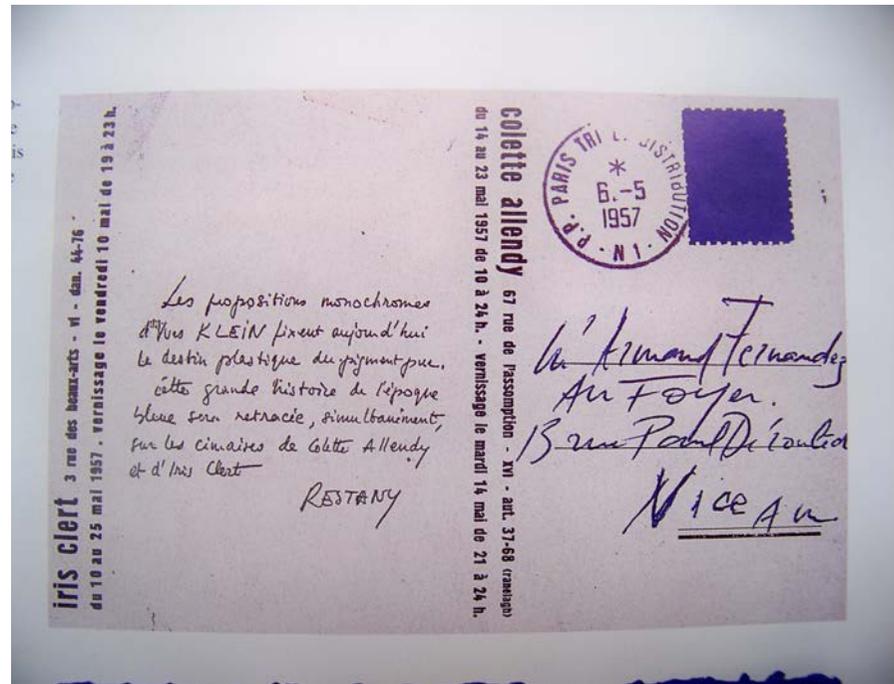


Figura 55. Yves Klein. 1957

IKB 45, 1960



Patente de Yves Klein para el «International Klein Blue (IKB)», 1960
La creación inscrita el 19 de mayo de 1960 en el registro de patentes parisino con el núm. 63471, salvaguardaba la composición química del azul especial «IKB», abreviatura de «International Klein Blue».



Figura 56. Patente de Yves Kelin para IKB (*Internacional Klein Blue*), 1960

Ontem, aqui, o céu estava assim ...

Ontem, aqui, o céu estava assim... foi o primeiro trabalho propositivo com cartões, em espaço público, realizado durante a pesquisa de doutoramento. O projeto tinha como pressuposto gerar situações em que pudesse distribuir as *vistas* do céu, em espaços públicos, como procedera ao entregar *cartões de vista*, com uma vista de Montenegro, na entrada do prédio da Bienal de São Paulo (fig.57) e na Estação da Luz, em 2006 (fig. 58 e 59). Compartilhar e viajar as *vistas*.

Em São Paulo, distribuí um cartão com a vista do céu de Montenegro, com o intuito de compartilhar com as pessoas que ali estavam, as vista da cidade de onde eu viera, ou seja, um *céuzinho* do interior de Rio Grande do Sul, em meio ao CÉU de São Paulo. Entretanto, ao distribuir o cartão em São Paulo, principalmente na Estação da Luz, provocava estranhamento em quem o recebia, pois embora parecesse muitíssimo com um cartão de visita, continha uma imagem e um enunciado que identificava sua localização. Para que as pessoas aceitassem o cartão foi necessária uma abordagem que insinuasse não ser aquele qualquer cartão ou propaganda comercial. Por meio de uma conversa mais prolongada, dialoguei com várias pessoas acerca do meu céu, e estas falavam dos seus, como também, de sua cidade, do céu de São Paulo e sobre o inusitado cartão de visita. O recebimento do cartão causou mais estranhamento nas pessoas que o recebiam na Estação da Luz, do que os que o recebiam na frente do prédio da Bienal, o que era de se esperar, porque a grande maioria das pessoas que o receberam na frente do prédio de uma exposição de arte, associou aquele dispositivo inusitado a outros resultantes de ações e intervenções no espaço público. Embora houvesse um interesse, não ocorreu uma conversa uma fala desviante, um questionamento.



Figura 57. Entrega de *cartões de vista* na 27ª Bienal de São Paulo em 2006



Figura 58. Distribuição de *cartões de vista* na Estação da Luz de São Paulo em 2006



Figura 59. Distribuição de cartões de vista na Estação da Luz de São Paulo. 2006

Quando a Fundação Municipal de Arte de Montenegro promoveu o 17º Encontro de Pesquisa em Arte da FUNDARTE/UERGS, que tinha como temática os *Coletivos artísticos na contemporaneidade*, em 2007, considerei ser esta uma oportunidade de distribuir os cartões, uma vez que, o trabalho envolvia a colaboração e tangenciava questões sobre coletividade, e a pesquisa poética. A *Cartogravista* não se caracteriza como um Coletivo artístico, tampouco com arte Colaborativa. Isso porque, não há um envolvimento profundo com o outro, com seu contexto, com suas ideias. O outro participa de uma parcela do processo

de criação doando uma vista, uma fala e recebendo outras. Esta relação amistosa era um bom motivo para falar sobre arte e vida, sobre partilhar experiências, sobre o desvio, como também fluir conversas e trocas por meio da arte.

Contudo, teria outra motivação: envolver algumas pessoas da Instituição em que ministrava aulas de artes visuais.

Então, propus a dois estudantes de arte, um funcionário e um professor da FUNDARTE, moradores da cidade de Montenegro que fotografassem a vista do céu que avistavam no dia 30 de junho de 2007 às 10h. Junto a esta poderiam anexar textos e relatos sobre as impressões do céu visto, como também cartografias sobre o ponto de vista do céu. Ainda não sabia o que fazer com tudo isso, entretanto, sabia que os distribuiria em *cartões de vista* às 10h do dia 31, durante a abertura do Encontro. Resolvi estabelecer uma relação entre o céu já visto e o céu em vista. Ao meio-dia de 31 de maio, coletei as imagens e demais documentos para configurar o cartão. Até então, os cartões que havia confeccionado para outras proposições, só apresentavam uma vista na parte frontal com os dados do autor, data, horário e local da captura. Quando tinha diante de mim as imagens do céu, textos e fotografias do local aonde o haviam fotografado, decidi inserir na frente a vista do céu, os dados do autor, horário, local e data, assim como o nome do projeto *Ontem, aqui, o céu estava assim...* E, no verso, inseri o texto que haviam redigido acerca de suas impressões. Em letras pequenas coloquei o endereço do Blog do projeto www.cartogravistascelestes.blogspot.com.¹⁰³ Em função de uma série de dados juntados à imagem, comecei a utilizar os dois lados do cartão, como também inserir o endereço eletrônico do blog, acessando às pessoas o processo poético e um lugar para outras trocas.

Os cartões da Bitta (fig. 60) da Gorete (fig. 61) da Marcel (fig. 62) do Chico (fig. 63) foram confeccionados e entregues às 10h do dia 31 de junho de 2007, promovendo conversas sobre os céus, sobre a cidade, sobre o Evento (fig. 64). Em decorrência do pouco tempo que disponibilizava para a impressão dos cartões, ocorreram alguns problemas, com o corte e a qualidade da impressão, por isso distribuí apenas 200 cartões, 50 de cada céu.

¹⁰³ Existem dois endereços eletrônicos para acessar as reflexões sobre o projeto de doutoramento que são os seguintes: <www.cartogravistascelestes.blogspot.com> e <www.cartogravistas.blogspot.com>, sendo que este último é o mais recente. O blog foi criado com o intuito de constituir uma outra rede num outro contexto, como também explicitar algumas questões da arte da vida no céu da Cartogravista. O endereço do site é divulgado nos cartões e etiquetas que identificam os trabalhos em exposições dentro de Galerias para que o público possa conhecer as diferentes proposições de compartilhamento e continuar a partilha.



Figura 60. Frente e verso do *cartão de vista* da Bitta, 2007.

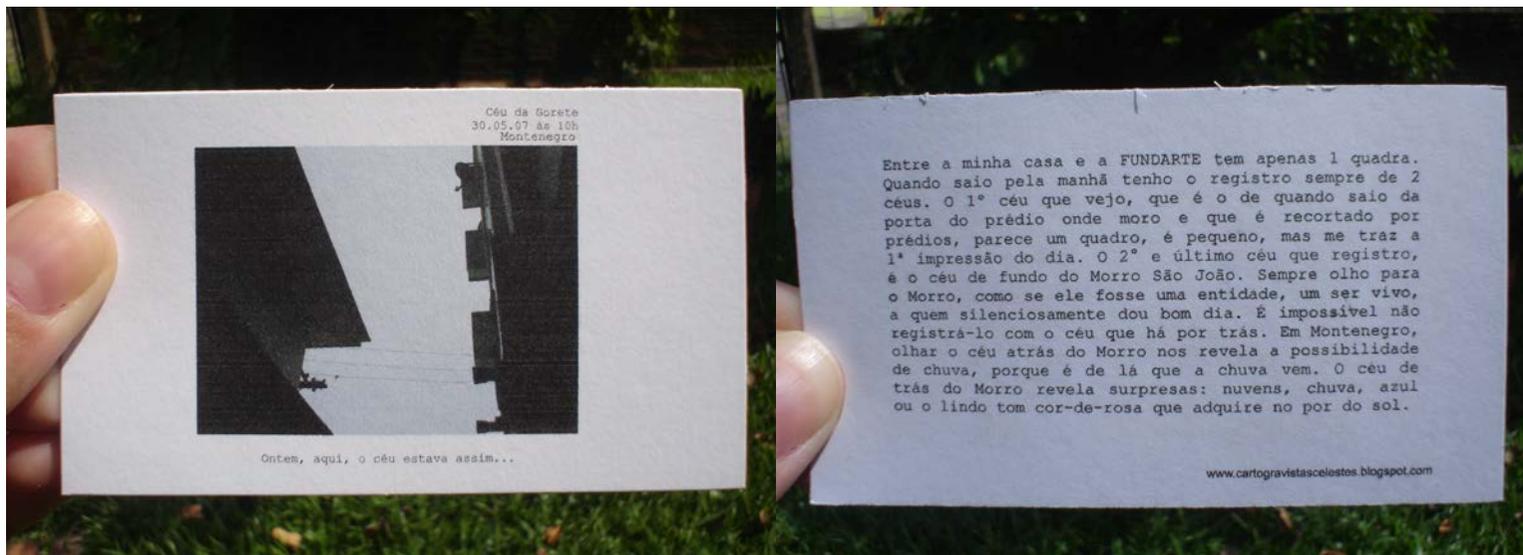


Figura 61. Frente e verso do *cartão de vista* da Gorete, 2007.

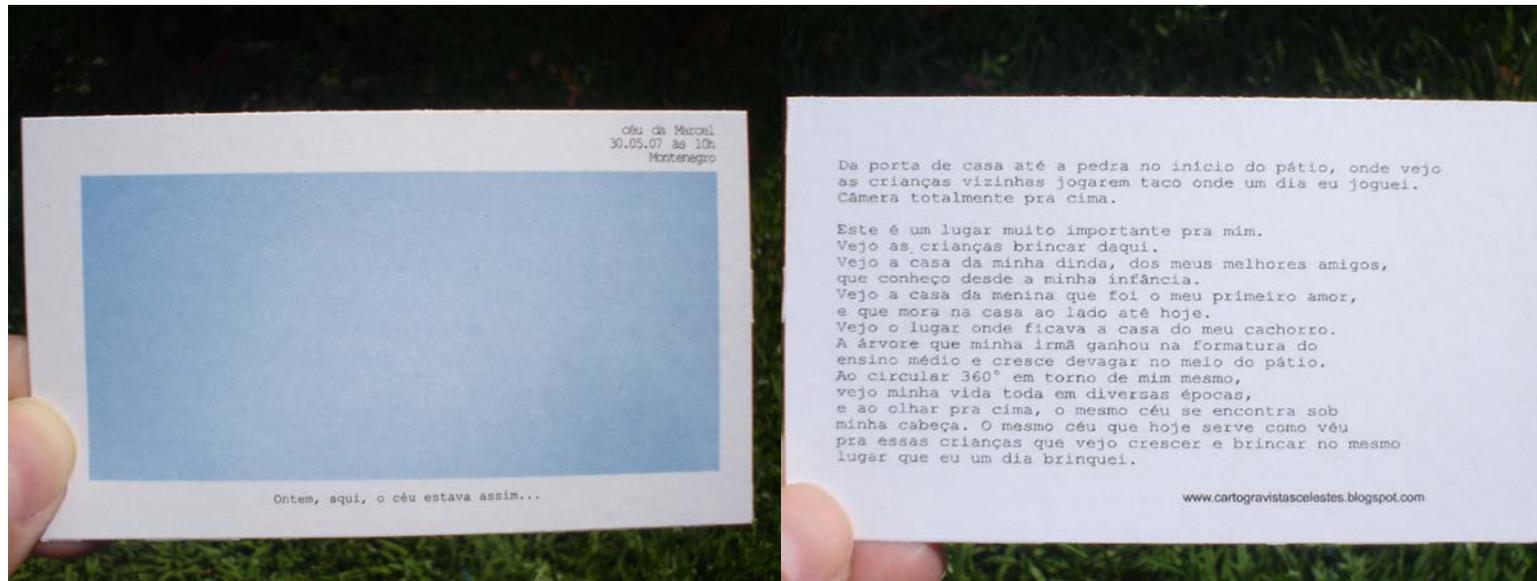


Figura 62. Frente e verso do *cartão de vista* do Marcel, 2007.



Figura 63. Frente e verso do *cartão de vista* do Chico, 2007.



Figura 64. Distribuição dos *cartões de vista* com o céu da Bitta, da Gorete, do Marcel e do Chico no Encontro de Pesquisa em Arte da FUNDARTE/ UERGS, 2007.

Além disso, a realização de *Ontem, aqui, o céu estava assim...* originou indagações sobre algumas questões, tais como: como revelar que o cartão é um Cartão de *Vista*? Como disponibilizá-lo de outra maneira? Como poderia prolongar a correspondência com estas pessoas? Como criar um dispositivo para que as pessoas pudessem pegá-los em situações e espaços que eu não estive presente? Foi a partir de então que criei o Blog.

Para a seguinte proposição, da exposição *Vistas Viajantes*, confeccionei um carimbo com a palavra cartão de vista e os carimbei no verso, para tornar clara a relação entre cartão de *visita* e *vista*, como também identificar a autoria para que outros contatos fossem estabelecidos. Além destes movimentos, foi durante a entrega dos cartões no Encontro, que comecei a projetar mecanismos para disponibilizá-los, quando não estivesse presente no local. Já havia criado um pedestal para inseri-los na exposição realizada na Galeria Loide Swchambach (fig. 11 e 12) e na exposição realizada no espaço IDEA da FURG (fig. 65), mas me pareciam pesados, propunha-me a pensar num pedestal, que não fosse utilizado apenas como suporte, mas também como algo que enaltecesse a ideia de que as vistas eram para ser cotejadas e levadas pelo observador.



Figura 65
Pedestal com *cartões de vista*. Exposição no Espaço IDEA. FURG, 2006.

O formato de uma mesa com o buraco retangular no meio, do tamanho dos cartões, não tinha sido planejado como algo que pudesse reforçar o sentido da proposição. Elaborei, então, um observatório para *cartões de vista*, estimulada pela relação que estabelecera entre a vista do céu, a cartografia, a paisagem e um olhar atento. Isso porque ao propor que registrassem uma vista do céu também propunha que olhassem o céu. A observação é uma das maneiras de afetar um olhar, tanto da captação a olho nu, quanto através de dispositivos mecânicos, a máquina fotográfica. Ao ver a vista e fotografá-la, estamos perpetuando uma observação, que segundo Philippe Dubois é uma imagem-ato.

A foto não é apenas uma imagem [...], é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação.¹⁰⁴

Dubois nos revela que a fotografia traz em si a experiência da observância e/ou a própria observância, o ato de olhar e o que se olha. Ou seja, os céus para serem registrados necessitam ser observados. Observatórios para *cartões de vista* era a melhor maneira de nomear o mobiliário que disponibilizava o registro de uma observância, todavia, ainda não havia deslindado como seria sua forma.

Investiguei diferentes mobiliários museológicos e científicos, que pudessem servir de base ou modelo para a confecção de um móvel que armazenasse e disponibilizasse os cartões sem que eu estivesse presente, entretanto, fiquei interessada pelos dispositivos expositivos mais simplificados, como as mesas utilizadas pelos camelôs para mostrar os produtos. Isso porque as peças de meu acervo são muito simples, multiplicáveis como os objetos vendidos pelos ambulantes, assim como, queria confeccionar observatório que pudessem ser deslocados facilmente. Portanto, tendo como preceito as bancas de camelô, o primeiro observatório tem o formato de uma mesinha que pode ser montada facilmente em qualquer local (fig. 66).

¹⁰⁴ DUBOIS, op.cit., p. 15.





Figura 66
Observatório de cartões de vista, 2007

Outros observatórios foram sendo planejados e confeccionados tendo em vista mobiliários feitos para expor objetos, como também aparelhos para observar. Sendo assim, a partir de então, iniciei a investigação de diferentes conceitos do termo observatório, como também os vários aparelhos criados para ver as coisas do mundo.

O verbete *observatório* é definido como instituição ou serviço de observações astronômicas ou meteorológicas; edifício onde funciona um observatório; mirante; observação. Ou seja, é tanto um lugar aparelhado para tal função, como também, uma mirada. Quando a palavra é proferida, logo imaginamos uma luneta, um mecanismo que aumenta milhões de vezes o alcance do campo de visão, entretanto um observatório pode ser uma pedra no alto do morro, uma cadeira na frente de casa, um jornal enrolado como um funil, toda e qualquer coisa que acomoda uma mirada, onde estejamos e tenhamos permissão para simplesmente olhar e atentar as coisas do mundo.

Em vários momentos da história da humanidade foram inventados aparelhos para olhar o mundo, olhá-lo de outra maneira.

Segundo Jean-François Chevrier, em *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*:

*En la segunda mitad del siglo XVIII, se adoptó una costumbre singular: se empezó a utilizar durante los paseos el “espejo de Claude”, término derivado del nombre del pintor francés que había hecho un gran uso del mismo. Dicho instrumento era un simple espejo convexo tintado de gris, que permitía reducir la intensidad de los colores haciendo que resaltasen mejor la densidad, al igual que ocurre con la fotografía en blanco y negro. (...) Así pues este espejo se utilizaba para encuadrar, desde un punto de vista escogido, las zonas particularmente atractivas de un paisaje y constituir de este modo y de forma instantánea verdaderas composiciones pictóricas.*¹⁰⁵

Chevrier revela que os aficionados pela paisagem pitoresca a percorriam buscando pontos de vista provindos de aparelhos ópticos. Os aparelhos não fixavam a imagem, como posteriormente a fotografia tornara a fixá-la, todavia há uma observância objetiva desviada, que agrega à experiência a subjetividade do visível. Estes modos mais primitivos que me interessam. Certa vez, eu li uma frase em *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser, nas primeiras páginas, que dizia: “Os pintores do paleolítico ainda eram capazes de encontrar a olho nu, delicados matizes que o homem moderno só consegue descobrir com a ajuda de complicados instrumentos científicos”.¹⁰⁶ Desde lá, inventamos muitos aparelhos óticos, para alcançar o mundo próximo, o distante, o invisível. Ao criar os observatórios sem lentes proponho o sistema primitivo, vislumbrar o mundo a olho nu através do céu, podendo então observa-lo atentamente e retê-lo e transformá-lo em uma vista para que outros possam olhá-lo também.

¹⁰⁵ CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p. 46.

¹⁰⁶ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 3.

Cartões mirantes: às vezes, as cores irrecuperáveis do céu

Em contato com a literatura e (re)viendo as imagens de observatórios como a grade de Dürer, a caixa escura, o espelho de Claude, o telescópio, a objetiva fotográfica, a luneta, o microscópio, entre outros, comecei a elaborar alguns observatórios mirantes, sem lentes, que auxiliam a observação a *olho nu*, ao contrário de todas as inovações tecnológicas versadas sobre a criação de lentes capazes de ver a poeira de uma estrelinha.

O primeiro observatório mirante para ver a vista foi elaborado, casualmente, quando moldava em gesso uma caixa de ovos (fig. 67). Esculpi um orifício em cada peça.

O segundo em circulação foi o *cartão de vista mirante* (fig. 68) *às vezes, as cores irrecuperáveis do céu/ as cores irrecuperáveis do céu*, que é uma variação dos *cartões* com as vistas do céu, a diferença é que neste não há uma imagem impressa, mas a frase retirada do livro *Ficções*¹⁰⁷ de Jorge Luis Borges e um orifício. A frase de Borges, já havia sido grifada há bastante tempo, durante uma leitura cotidiana. Sublinhei este trecho porque, na ocasião, começava a me interessar por narratividades, qualquer fala verbal ou visual que constituísse um imaginário e/ou ideário de céu. A partir do projeto de doutoramento reconstitui meu acervo de imagens e textos, revisitando alguns guardados. Quando li a frase de Borges pensei que poderia usá-la como um mirante, que incita olhar o céu.

¹⁰⁷ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 20.



Figura 67
Observatório mirante em gesso, 2008

Os *cartões de vista* com a frase de Borges foram encaminhados a uma gráfica para a impressão de 100 cartões no tamanho 9x5 cm (fig. 68). Quando os recebi, pensei que, aquela frase suscitava a variação e a mutabilidade, assim como, direcionava o olhar ao céu. O cartão com a frase foi furado com um alicate perfurador de papel, e passou a ter além da frase, uma abertura circular para ver *(às vezes) as cores irrecuperáveis do céu*. A moldura arredondada foca uma parcela do céu, um detalhe que se é nossa escolha, é uma atenção.

No verso do cartão há um carimbo que o identifica como sendo um *cartão de vista* e o número do exemplar redigido a lápis (fig. 69), procedimento que começara a adotar.



Figura 68. *Cartão de vista mirante*, 2008



Figura 69. *Cartão de vista mirante*, 2008.

O *Cartão Mirante* é um múltiplo infinito, fundamentalmente porque o processo digital, pela qual o reproduzo me permite que o reproduza quantas vezes quiser sem prejuízo a matriz. Entretanto o furo é feito manualmente, originando variações de tamanho e local onde é perfurado. Eles são entregues em distintas situações, em meio a uma conversa, numa caminhada casual, em espaços expositivos, nas ruas, nas praças, etc.

Deste *cartão*, surgiram outros, uma variação, que não tem uma frase, mas somente o orifício. Este foi colocado na Casa do Pensamento da Feira do Livro de Porto Alegre, em 2008 (fig. 70), onde ocorriam palestras, oficinas voltadas as ações educativas do evento. Fui convidada pelos organizadores para explicar sobre minha pesquisa de doutoramento a professores envolvidos com os projetos da rede de ensino municipal de Porto Alegre e a comunidade em geral. Após relatar acerca de algumas questões e o trabalho artístico, propus aos participantes que realizássemos uma caminhada pela Feira e observássemos. Então, dispus próximo um observatório, perto da janela, um observatório com cartões de vista mirantes em branco, para que olhassem com o auxílio da mira do orifício e, que se desejassem poderiam, também, escrever ou desenhar o que haviam mirado (fig. 71). Estabelecemos que, após vinte minutos, poderiam retornar e recolocar os *cartões* nos mirantes para que todos pudessem cotejá-los, iniciando então

uma partilha do sensível (fig. 72). Conversas em meio as escrituras, os desenhos e imagens fotográficas surgiram do compartilhamento, posteriormente postei no blog para que outros tivessem acesso a esta experiência.

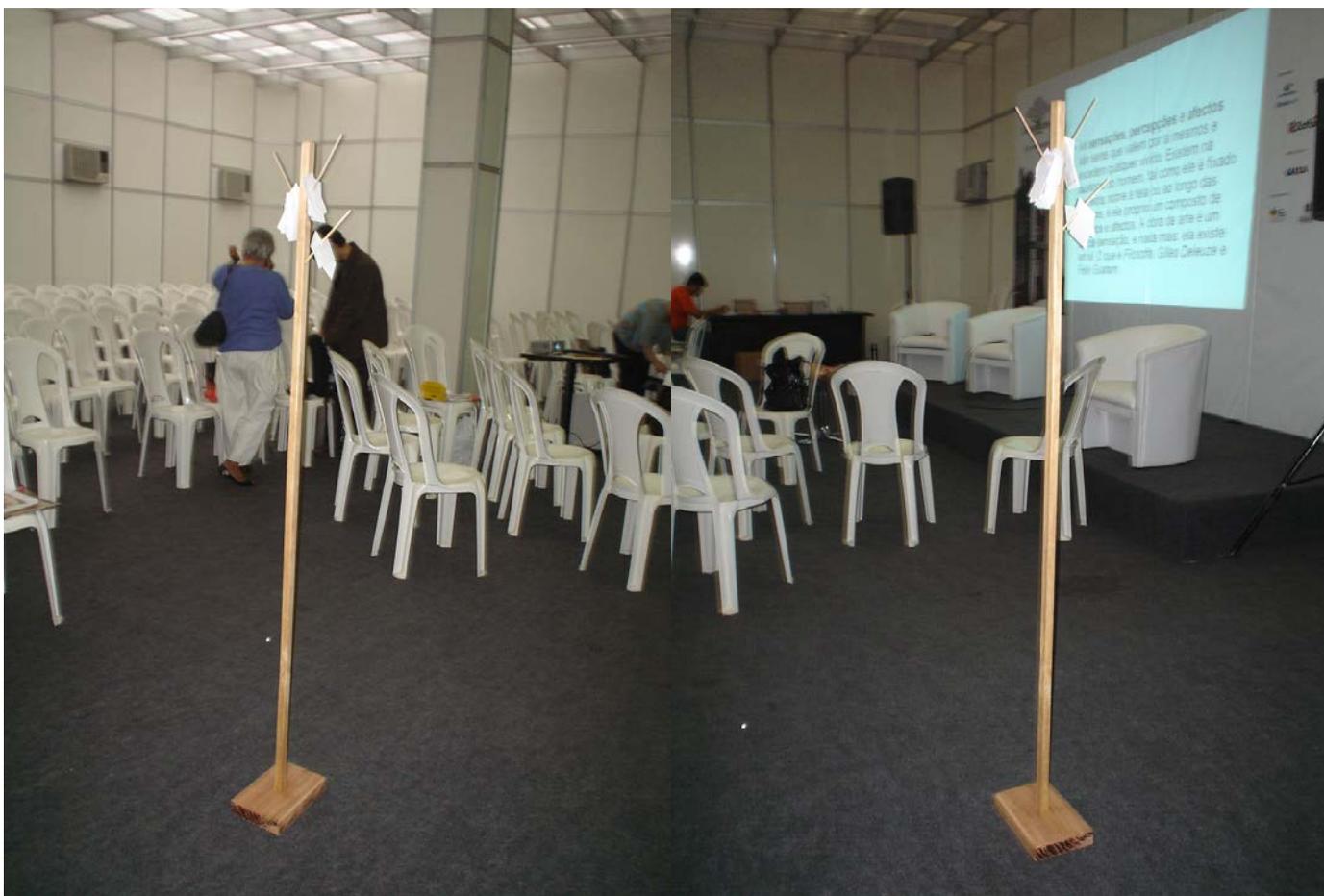


Figura 70. Observatório para *cartões de vista* mirantes. Feira do Livro Porto Alegre, 2008

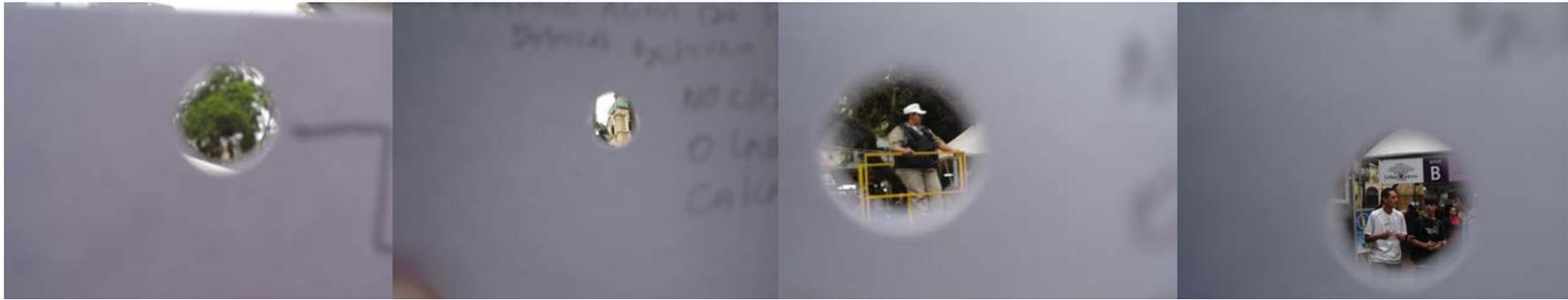


Figura 71. Observação com *cartão mirante*. Marcelo Wasem com o cartão de vista mirante na Feira do Livro de Porto Alegre, 2008.



Figura 72. O Observatório com os *Cartões Mirantes* foi doado à Secretaria da Educação de Porto Alegre, 2008.

O cartão em branco, como também o observatório elaborado para o evento foram utilizados em outras situações, fundamentalmente, porque comecei a perceber que quando entregava os cartões de vista com a vista do céu, também recebia informações, relatos e pedidos de um futuro contato. O cartão em branco junto aos cartões de vista é um dispositivo que incita ao preenchimento do vazio. Obviamente, que este dispositivo branco será utilizado de infinitas maneiras, não só como superfície que acolhe céus, mas toda e qualquer coisa olhada, assim como, nos revela os *cartões de vista mirante* da Feira do Livro: jacarandás, o chão, Kafka, a guarda, etc.... Das vistas do céu para outras vistas. O observatório, simples, desmontável e leve pode ser transportado facilmente, como também, por ser discreto e pequeno pode ser inserido em qualquer contexto, possibilitando infinitas observâncias.

Mesa com vista para o Canal Santa Bárbara ¹⁰⁸

Em janeiro de 2009 ingressei no quadro de professores da Universidade Federal de Pelotas, retornando a Pelotas, a antiga residência domiciliar e institucional. Em março, os professores-artistas do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Arte e Design da Universidade Federal de Pelotas receberam um convite da estudante Luisa Xavante, acadêmica da Faculdade de Arquitetura da UFPEL e organizadora do Evento, para apresentarem suas “obras”¹⁰⁹, no XVIII Encontro Regional de Estudantes de Arquitetura - EREA Sul, Pelotas 2009, sediado no Parque de Eventos Morada do Sol, a 7 km do centro Pelotas. (fig. 73)



Figura 73. Registro fotográfico da vista do canal São Gonçalo, durante visita a Morada do Sol, 2009.

¹⁰⁸ A escritura apresentada neste item da tese apresenta reflexões tecidas em diálogo com a artista Alice Monsell, isso porque o trabalho *Mesa com vista para o Canal São Gonçalo* é oriundo de uma conjunção de propositiva das artistas, que originalmente seria individual.

¹⁰⁹ A palavra “obra” em grifo tem a conotação proferida pela estudante que se referiu a produção dos professores como “obras”, enfatizando então, que neste local poderia disponibilizar painéis para pendurar pinturas, revelando que se tratava de uma ideia de arte limitada aos gêneros tradicionais, ou seja, pintura, gravura e escultura em suportes convencionais.

Em conversa posterior, com a artista Alice Monsell, professora da Instituição, constatamos que pareceria instigante participar do evento, porque o público não era especializado em arte, como também, o espaço não era associado à exposição de produção artística (galeria, museu, faculdade de arte, etc.). Nossos trabalhos têm similitudes fundamentalmente, porque fornecemos contextos poéticos para o compartilhamento entre as pessoas sem, no entanto, utilizarmos um veículo tradicional da arte.

Primeiramente, fui ao local para conhecer o espaço e também registrar algumas vistas do céu. O segundo movimento, foi elaborar os procedimentos que seriam adotados naquele contexto, que obviamente estariam vinculadas à pesquisa de doutoramento. Para o evento me propus elaborar um *cartão de vista* com a vista do céu da Barragem Santa Bárbara, avistada e fotografada pelo orifício de um *cartão de vista mirante* (fig. 74), que eu havia levado comigo quando visitei pela primeira vez o local. Na frente do cartão (fig. 75), reproduzi a imagem fotográfica e, no verso (fig. 76), a identificação do veículo cartão: a localização, o dia e o horário do registro, como também o blog www.cartogravistas.blogspot.com. No dia determinado para realizar a proposta, iria para o local e colocaria o cartão num observatório para que as pessoas o pegassem e, estando por perto, entregaria outro cartão em branco (fig. 77) com um orifício para que as pessoas olhassem a paisagem através dele e, posteriormente, escrevessem nele mesmo, sobre o visto. Então, estaria dando uma vista e, em contrapartida, receberia outra. A palavra vista é um conceito que atrela ao dispositivo cartão, a ideia de que a imagem apresentada é uma fração do visível e o ato de olhar.



Figura 74
Fotografia da *vista do céu do Canal Santa Bárbara*, 2009



Figura 75 e 76. *Cartão de vista mirante* com o céu do Canal Santa Bárbara, 2009.

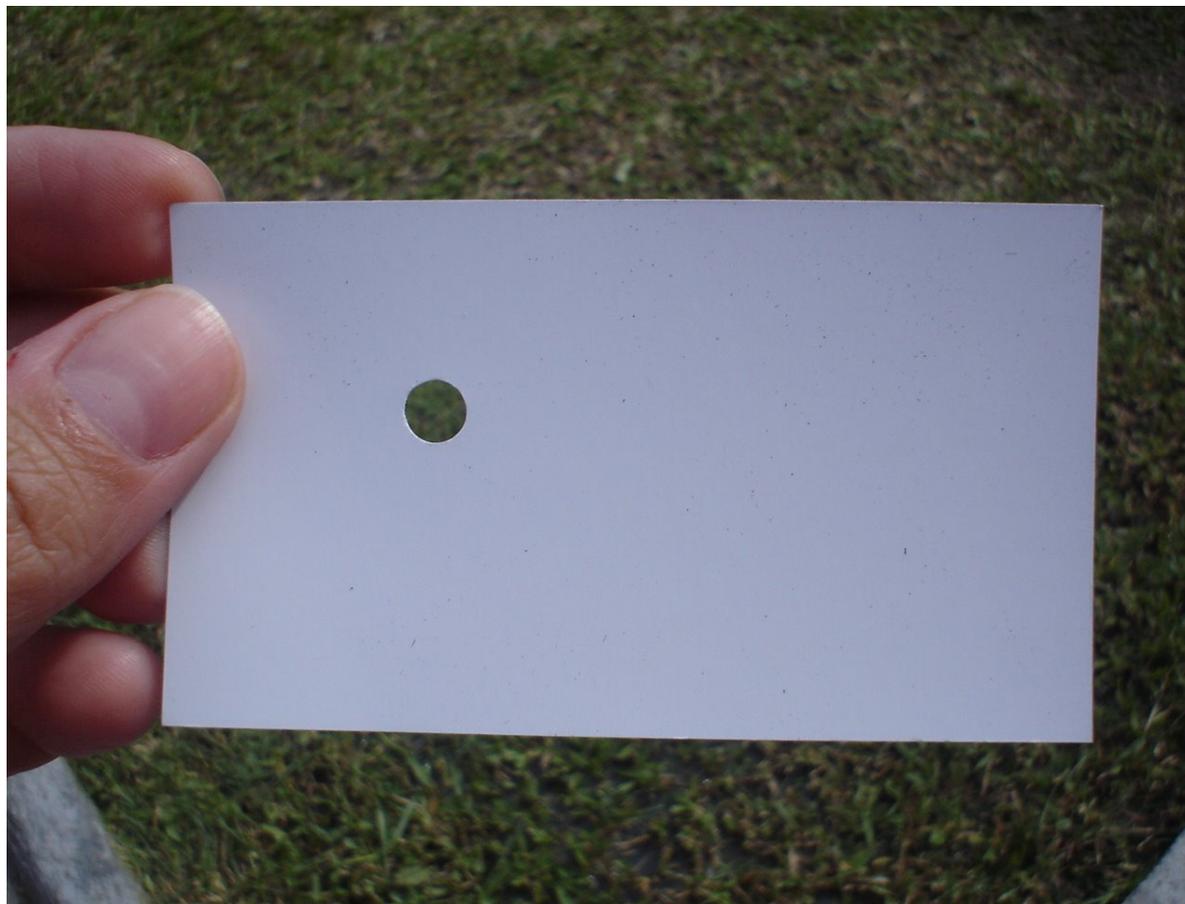


Figura 77. *Cartão de vista mirante em branco*, 2009

No dia do evento, dei uma carona para Alice Monsell, levei comigo o observatório e os cartões como também a mesa e os objetos de Monsell. Ao chegarmos ao local do evento, no dia 10 de abril às 14h30min, inserimos nossos trabalhos em pontos diferentes. O observatório com os cartões de vista (fig. 78) foi colocado próximo onde havia sido registrada a vista da Barragem, durante uma visita anterior. No local previsto, havia algumas diversidades: alguns estudantes dormiam aproveitando a sombra das

árvores e a brisa da barragem; assim como, a irregularidade da topografia não permitia assentar a base do pedestal do observatório. Ao mesmo tempo, Alice Monsell circulava com as mesas e cadeiras que compunham seu trabalho e a proposição de domesticar¹¹⁰ o local, a fim de maximizar a interação com o público.



Fig. 78. Observatório com *cartões de vista mirantes*, 2009.

¹¹⁰ Alice Monsell relata: (...) os procedimentos poéticos da pesquisa, “To-pó-grafias e sobras desviados da (des)ordem doméstica” se baseiam na tática de domesticar um espaço que não é doméstico. Nesta instância do XVIII EREA Sul Pelotas 2009, o lugar de apresentação é um campo a céu aberto. A proposta envolve o ato de dispor objetos, segundo os modos de organização de uma mesa, como as que vemos em uma cozinha - práticas domésticas que foram observadas e documentadas durante minhas visitas as casas de colaboradoras. A *disposição* dos objetos visa sugerir uma atmosfera de “estar em casa” e oferecer um contexto para um diálogo mais íntimo, ao mesmo tempo, particular e público. No evento, solicitei, aos organizadores, mesas e cadeiras plásticas que seriam “*domesticadas*”, isto é, re-dispostas como uma mesa doméstica com toalha de mesa, e sobre esta, chá, suco, bolachas, papéis e materiais de desenho que funcionariam como dispositivos para instigar uma interação social mais demorada, como uma visita. *Uma mesa com vista para o Canal Santa Bárbara: aproximações entre a disposição doméstica e a proposição para o compartilhamento da cartogravista*. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/alice_jean_monsell.pdf>. Acesso em: de jan. de 2011.

Originalmente iríamos colocar os trabalhos em diferentes locais, mas, em certo momento, demos conta que não era necessário distinguirmos o lugar de apresentação de nossos dispositivos poéticos, o observatório e a mesa, isso porque as duas proposições estavam procurando modos de interagir com aquele público, mais do que simplesmente apresentar objetos para serem contemplados. O local que havia sido previamente pensado para colocar o observatório com cartões não o tornava visível aos transeuntes, tampouco, tornar-se-ia instigante para as pessoas que ali estavam cochilando. A mesa e o observatório com os cartões de vista necessitavam de um lugar que os tornassem visíveis àquelas pessoas; um local que faria a mesa com vista aparecer no fluxo de suas atividades, tornando-a um meio de interação e experimentação. Não tínhamos uma preocupação com a autoria dos objetos, mas sim uma atenção à maneira pela qual esta disposição de objetos abre-se ao diálogo e ao compartilhamento de uma experiência. Naquela instância, notamos que o lugar o céu aberto, diferente de uma galeria ou outro espaço de exposição da arte, não suscitava modos de interação e envolvimento que estávamos propondo. Ao nos juntarmos, potencializamos e adensamos o processo colaborativo, somando os aspectos diversos de nossas propostas, fazendo emergir diálogos e atividades de participantes sentados a *mesa com vista*. Segundo Grant H. Kester:

[...] projetos colaborativos e coletivos são consideravelmente diversos da prática artística convencional baseada em objetos. O engajamento do participante é realizado pela imersão e participação em um processo, mais do que na contemplação visual (leitura ou decodificação de um objeto ou imagem) [...] Ao passo que existe uma significativa latitude na resposta potencial do observador ao trabalho (distanciamento clínico, auto-reflexão, choque etc.), este pode não exercitar efeito substantivo ou real sobre a forma e estrutura do trabalho, que permanece a expressão singular do consciente autoral do artista. Esse paradigma é apropriado para a maioria do trabalho baseado na imagem ou no objeto, mas torna-se menos útil quando falamos de práticas colaborativas que enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva.¹¹¹

Ambas as propostas disponibilizam os veículos de *um fazer para o público*, através de dispositivos que fazem falar, fazem ver, desenhar e compartilhar, como também as duas proposições eram abertas às mudanças de rumo conforme o contexto em que se inserem e a resposta do participante.

¹¹¹ KESTER, Grant H. Colaboração, Arte e Subculturas. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>>. Acesso em: abr. 2009. (Tradução da autora e de Alice Monsell).

Mesmo que, nosso modo de intervir sobre as práticas cotidianas e os conceitos escolhidos para descrever e refletir sobre nossas poéticas sejam diversos, uma convida para sentar e conversar, outra convida a olhar, nos aproximamos devido às formas abertas e inacabadas, como dispositivo ou veículo material, que propõem certa gama de interações possíveis em relação a certos comportamentos habituais domésticos e ao ato de olhar a vista. As proposições pedem ou necessitam da interação e uma complementaridade por parte do outro. A obra só acontece por meio da realização de uma variedade de trocas entre pessoas que se propuseram ao diálogo e às correspondências, no ato de compartilhar o chá; no ato de aceitar o cartão e olhar pelo orifício. Outra aproximação entre nossas propostas, coincidentemente, era o fato que nós colocamos à disposição papéis, cartões e lápis, para as pessoas escreverem e desenharem, colocando o público na posição de quem olha e de quem processa a produção. O ato de desenhar inicialmente diferia em cada proposição, em uma, visando a uma situação de praticar um fazer manual que é, também, tática de fazer as pessoas permanecerem na mesa, e, em outra, a descrição do visto como uma maneira de percebê-lo atentamente.

A *mesa com a vista* (fig. 79) foi disposta precisamente no espaço de fluxo de trânsito dos alunos de arquitetura entre suas barracas e os lugares de atividades do EREA, o que de certa maneira a tornou visível ao mais desatento caminhante. O fato de estarmos sentadas, conversando, tomando chá, chimarrão e comendo bolachas provocou a aproximação dos estudantes, que esboçavam certa curiosidade sobre a função de tal reunião. Este era o mote para o convite à participação e aos compartilhamentos. Entretanto, em alguns momentos distribuí cartões em outros locais (fig. 80), apontando a mesa e chamando para uma conversa.



Figura 79



Figura 80

Muitos estudantes sentaram, dialogaram, olharam a vista e a reproduziram em cartões e nos papéis disponibilizados (fig.81 e 82). Grant H. Kester distingue dois modos de operar, o artista e seu papel como “fornecedor de conteúdos” e o artista que se vê como “fornecedor de contextos”¹¹² que privilegiam o diálogo como objeto do processo colaborativo de seu trabalho. Ao fornecer a mesa como contexto social, emerge a possibilidade de diálogo entre as pessoas, e um modo social de relacionar que não se reduz

¹¹²KESTER, Grant H. Colaboração, Arte e Subculturas. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>> Acesso em: abr. 2009. p. 1 (Tradução Alice Monsell).

à contemplação de objetos poéticos elaborados a priori pelo artista¹¹³. Ao invés desta relação de desinteresse, a mesa fornece dispositivos para o compartilhamento de fazeres doméstico: como o ato coletivo de comer junto, desenhar e trocar imagens com outras pessoas na mesa, e falar sobre a casa. Como o cartão era entregue aos participantes, a maioria dos desenhos tinha como mote a vista, a paisagem e não somente o céu. A mesa, portanto, também fornecia um mirante para ver a paisagem. A mesa com vista tornou-se, naquele contexto social, também um dos dispositivos que dão às pessoas algo a fazer mais do que somente olhar. O que é uma tática para criar uma atmosfera para a troca amigável de histórias, memórias e idéias, bem como a troca de desenhos que as pessoas que sentaram à mesa nos proporcionaram. A mesa com vista é uma proposição gerada por modo de fazer e pensar a arte e de uma demanda do contexto, abrindo a proposição a desvios. As proposições poéticas continuaram pautadas em suas especificidades individuais, entretanto, continuaremos promovendo os encontros entre a mesa e os cartões, variando e conjugando combinações entre a *cartogravista* e os diálogos domésticos.



Figura 81

¹¹³ Ibid., p. 87. (Tradução Alice Monsell)



Figura 82

Compartilhar, transpor, bricolar, domesticar, prolongar. Ações poéticas na arte contemporânea.

De outubro a novembro de 2009, participei da exposição coletiva *Compartilhar, transpor, bricolar, domesticar, prolongar. Ações poéticas na arte contemporânea*, que reunia a produção dos professores artistas do Instituto de Artes e Design. Nesta mostra reproduzi em papel fotográfico as imagens digitais que foram registradas através do furinho do *cartão de vista mirante* do céu do Canal Santa Bárbara (fig. 83). As fotografias foram registradas pelo público que participava do Evento. Junto às imagens apresentei os *cartões de vista mirante* emoldurados (fig. 84). Além das vistas, fotografadas pelos orifícios do mirante, disponibilizei *cartões de vista* em um observatório (fig. 85) confeccionados especialmente para a exposição. No cartão (fig. 86) inseri uma fotografia do céu avistado pela janela da sala 209, onde eu ministrava aulas de Percepção e que, curiosamente tinha um furo no centro da vidraça.



Figura 83
Fotografias digitais impressas em papel fotográfico, 2009.

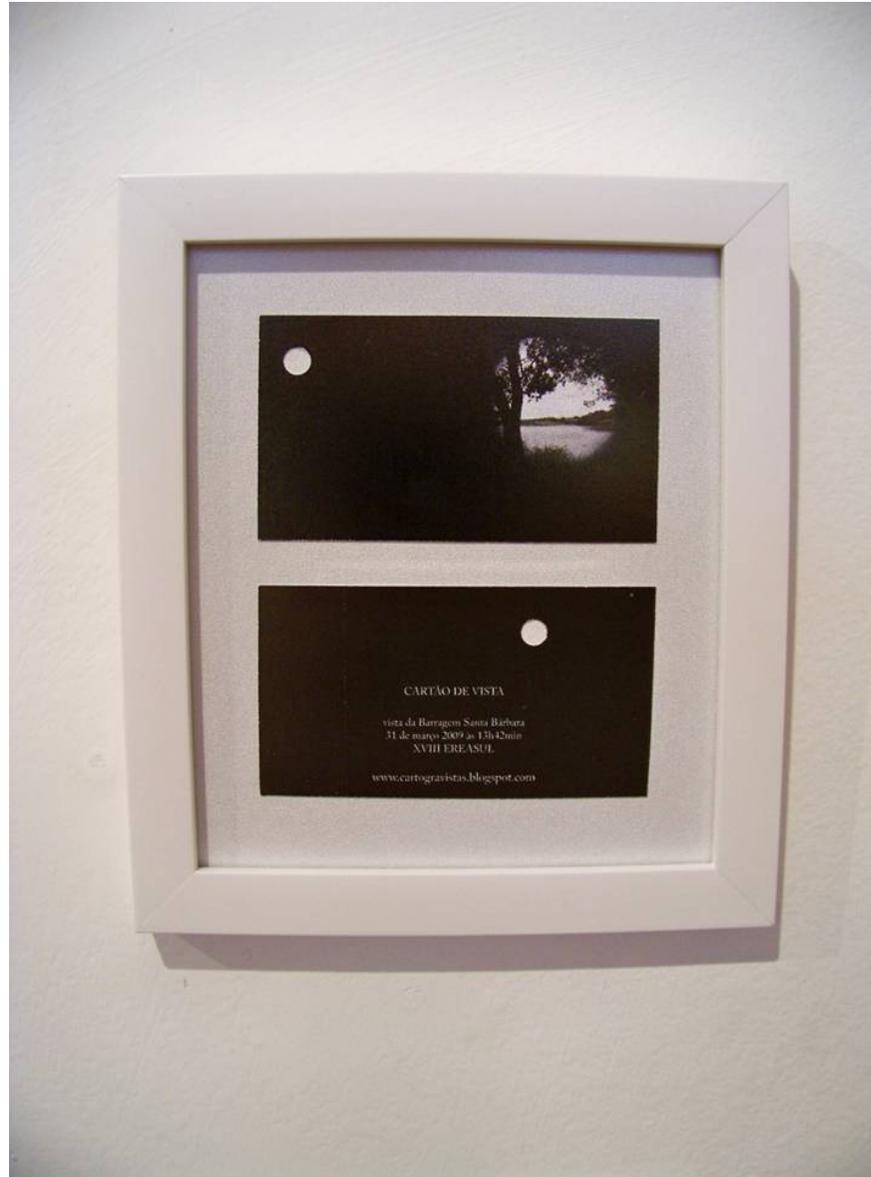


Figura 84



Figura 85



Figura 86

Frente e verso do cartão de vista com o céu da sala 209 do IAD

O olhar, o espaço, o corpo. Desafios da proprioceptividade

Na exposição coletiva intitulada *O olhar, o espaço, o corpo. Desafios da proprioceptividade*; apresentei um observatório de *cartões de vista* contendo os *cartões de vista* dos funcionários da Pinacoteca Ênio Pinalli, em Montenegro. Este, assim como o observatório e os *cartões de vista* da exposição *Vistas Viajantes* são elaborados a partir do espaço e envolvendo as pessoas que vivem ou trabalham nele. Mais precisamente, os registros são realizados nestas instâncias e por pessoas que lá estão. As vistas do céu são do lugar onde estão sendo distribuídas, ou seja, me aproprio das vistas do local, do ponto de vista de quem as vê todo dia, as reedito e as disponibilizo, no contexto onde foi feita e para quem a fez.

Na exposição realizada na Pinacoteca Ênio Pinalli, não levei as gavetas com meu acervo de céus, resolvi confeccionar *cartões de vista* com a ajuda dos funcionários do local. Então fui ao encontro destes. Conversei com os funcionários sobre o projeto que pretendia apresentar na exposição coletiva, esclarecendo que construiria um observatório com *cartões das vistas* do céu do interior do prédio. Interessava-me que as vistas fossem fotografadas por eles e que os cartões revelassem aqueles céus como sendo de quem os viu e registrou. Perguntei se poderiam colaborar para que eu pudesse executar minha ideia. Prontamente, aceitaram minha proposição. Posteriormente, retornei à Pinacoteca com um CD contendo instruções (fig. 87). O texto escrito esclarece mais sobre o porquê de minha proposição, assim como disponibiliza os meios de gravação.

No texto anexado ao CD destaquei duas perguntas: *Você avista o céu no interior do Museu? Você poderia me doar esta vista?*

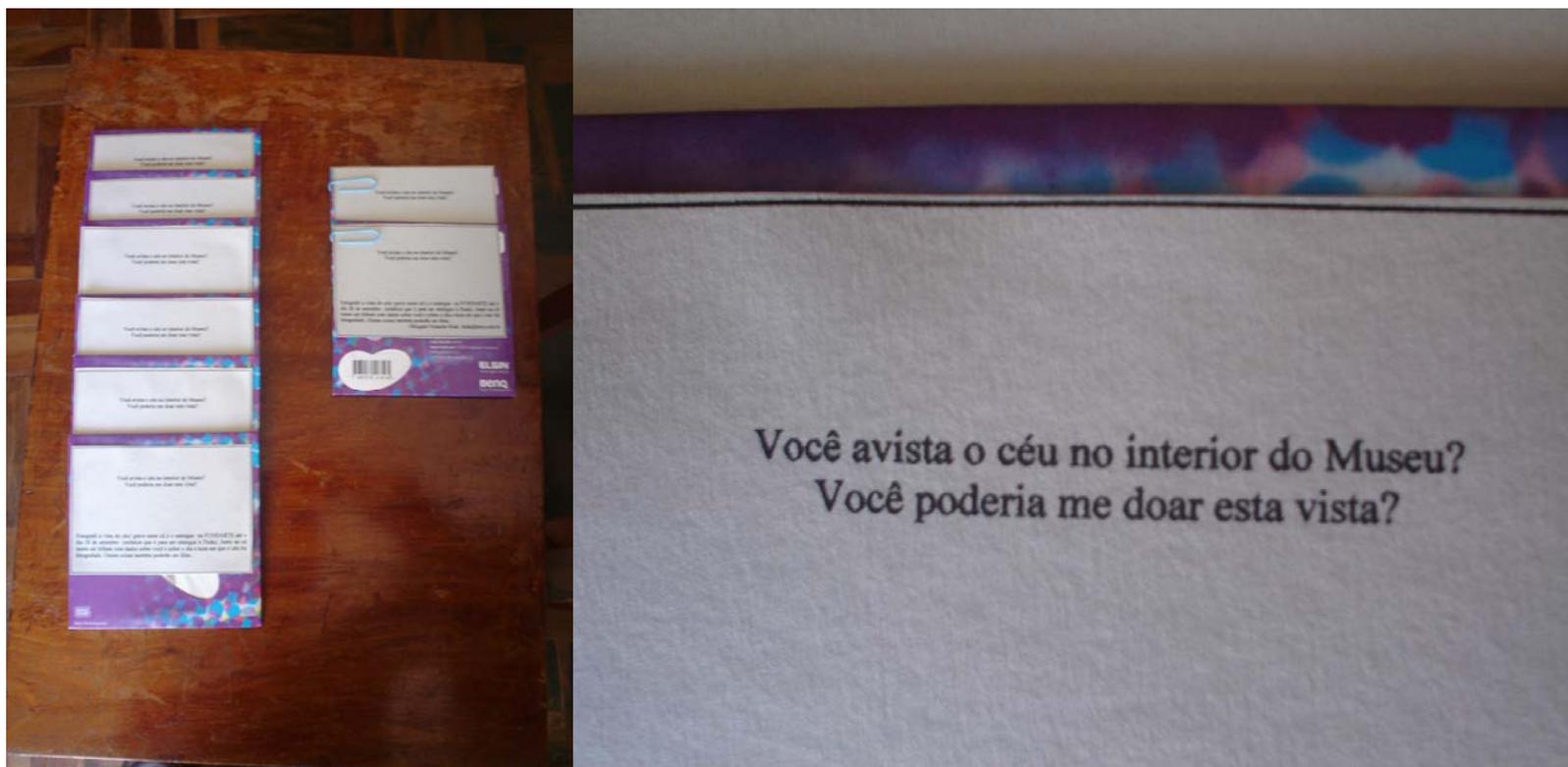


Figura 87. CD com instruções sobre a proposição da exposição *O olhar, o espaço, o corpo. Apelo a Proprioceptividade* destinados aos funcionários da Pinacoteca Ênio Pinalli, 2008.

O texto inserido nos CDs é provocativo, insinuando digressões. Interessa-me apontar, indicar, sugerir: *Olhe! Veja! Deixe para lá as suas coisas, olhe pela janela e veja o céu, fotografe este momento, pois para a artista é muitíssimo importante, aquela imagem passará a ser sua, seu céu, aquele instante azul é seu. seu/céu.* E, por outro lado, evidenciando que é uma doação, o ato

de dar-me uma vista daquele lugar é uma mobilização, que vai constituindo um público, faz com que o trabalho aconteça antes e depois de sua inserção no espaço expositivo.

Para esta exposição elaborei e construí com restos de madeira um observatório simples (fig. 88). Na parte superior tem duas caixinhas retangulares pequenas proporcionais ao tamanho dos cartões (fig. 89). Confeccionei cinco cartões (fig. 90, 91, 92, 93 e 94), num total de 600, 100 de cada, para que aos poucos fossem colocados e disponibilizados aos visitantes, durante os dias da exposição. Eu almejava que outros também vissem as vistas das pessoas que trabalhavam e animavam aquele espaço expositivo.



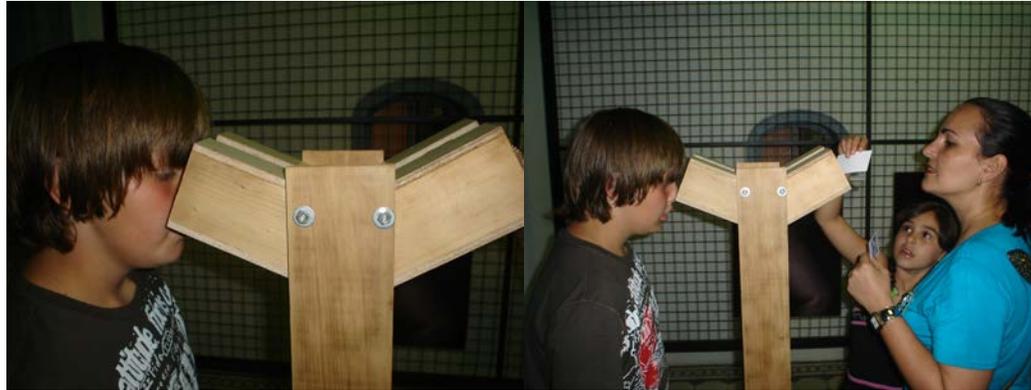


Figura 88. Observatório para os *cartões de vista* dos funcionários da Pinacoteca Ênio Pinalli. Montenegro, 2008



Figura 89
cartões de vista do céu dentro do observatório, 2008.

Coloquei o observatório em frente a uma janela da pequena sala de exposição, todavia, não era um indicativo de que este é um dispositivo para ver através da janela, ou o que lá avistávamos. As pessoas quando se aproximavam dele, olhavam para dentro das caixinhas, visualizando cartões com céus, um céu contido, já visto por alguém. Depois disso poderiam levá - los consigo, como uma janela portátil, que cabe no bolso. Os cartões de vista desta época não tinham inscrições no verso,

posteriormente comecei a carimbá-los e numerá-los reforçando algumas questões poéticas, acessando algumas informações sobre como estas porções de céus eram coletadas, organizadas, reunidas em função de motivações e sentidos poéticos.



Figura 90. *cartão de vista* com céu de Maria Beatriz Rodrigues



Figura 91. *cartão de vista* com o céu de Madeleine



Figura 92. *cartão de vista* com o céu de Sérgio



Figura 93. *Cartão de vista* com céu de Paulo



Figura 94. *Cartão de vista* com o céu de Márcia Adriana

4. A coleccionadora cartogravistadora de céus

Eu cartógrafo e/ou colecciono?

Em 2008, alguém me perguntou se eu colecionava céus, então eu disse que cartografava.

Quando comecei a cartografar não havia pensado em constituir uma coleção de céus, apenas iniciara um projeto singelo, todavia todo cartógrafo é um coletor, enquanto tal reúne os documentos oriundos de suas observações. As operações de um cartógrafo, no campo da geociência envolvem levantamentos e coletas. Segundo Fernando Joly

Redigir um mapa é primeiro juntar a documentação indispensável a uma cobertura exhaustiva do território considerado: efetuar o levantamento de campo ou tratar no escritório os dados estatísticos, cartográficos ou iconográficos coletados. [...] As técnicas empregadas são as do pesquisador: Trata-se de observar, identificar, localizar, analisar, classificar.¹¹⁴

As práticas da cartografia envolvem observação, coleta e reunião. Como então poderia caracterizar a coleção de uma Cartogravistadora?

Embora considere que os céus que cartografei desde 2006 são impulsionados por um sentimento de lugar e pelo reconhecimento que a topografia de Pelotas estava em mim, e que, naturalmente fui reunindo materiais decorrentes de outros reconhecimentos topográficos [fotografias, recortes de jornais, poesias, escritos], não os reuni para representar um lugar, tampouco confeccionar mapas, mas para constituir um espaço de olhares partilhados. A conjugação de vistas e outros materiais fazem parte do processo da cartogravistadora, assim como a coleta, a observação, a análise com o intuito de gerar inusitadas relações com quem os observa e os registra, com os dispositivos de apresentação e com a proposição de compartilhamentos da produção artística.

Em *Álbum de vista do céu (Rua Senhor dos Passos – POA\RS)* (fig. 95) confeccionado em 2010, deixo claro que desde 2006 coleciono céus. O trabalho é um livreto que guarda e compartilha as imagens fotográficas registradas durante uma caminhada na Rua Senhor dos Passos, a convite de Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza. O álbum reúne várias vistas inusitadas de uma rua da cidade, apontando o que está acima de nossas cabeças e do concreto de uma cidade. E, caracterizei o pequeno dispositivo como sendo um álbum. Isso porque explicita a relação com os nossos álbuns de fotografia, com os álbuns dos

¹¹⁴ JOLY, 1990, p. 24.

artistas viajantes, com as vistas viajantes, com um olhar atento em deslocamento que faz parte do processo de criação e é suscitado nas proposições e em trabalhos realizados anteriormente. Nele, apresento as vistas e a experiência da revisitação à paisagem da cidade. O trabalho faz alusão aos álbuns fotográficos populares e/ou de viagem, em que são organizadas as fotos da família e do turista, para serem lembrados. Ironicamente, nas fotografias de céu o concreto foi desbastado. As pessoas, os prédios, os pontos turísticos são pano de fundo ou quase inexistem. As fotografias do céu remetem ao gesto de ver o etéreo, um efeito atmosférico, um quase nada se tratando de uma porção visível de outros lugares. O céu é céu em todo lugar, embora não seja assim para a *cartogravistadora*. Um pequeno elemento arquitetônico pontua a cidade do céu, mas muito sutilmente. O céu da *cartogravistadora* é o protagonista de uma excursão pelas ruas da cidade, por outros estados e países.

Os Álbuns conhecidos como dispositivos de organização e exposição de coleções.

A palavra latina álbum quer dizer branco e, entre os antigos romanos, aludia à tabua – em branco – onde se faziam as transcrições para serem expostas à leitura pública, frases comemorativas, editais dos pretores, anúncios. Mais tarde passou a designar um livro em branco, destinado ao registro de pensamentos, notas pessoais, poesias, autógrafos, trechos de música, impressões de viagem e, por fim, um livro de folhas de cartolina ou de papel grosso, às vezes luxuosamente encadernado, próprio para colar fotografias ou cartões-postais.¹¹⁵

A primeira vez que expus o Álbum, na Galeria de Arte do IAD, durante a exposição Coletiva *Construir e Cultivar*, em novembro de 2010, o coloquei sobre uma prateleira de acrílico transparente, buscando apresentá-lo sobre uma superfície neutra e suspensa. Futuramente pretendo multiplicar a tiragem para distribuí-lo aos transeuntes da Rua Senhor dos Passos e em outras ruas de Porto Alegre. O Álbum é um dispositivo que reúne e partilha uma série de vistas do céu de um mesmo local. Todavia, inseri uma parte dos documentos coletados na ocasião. Durante a primeira caminhada fotografei várias vistas do céu, depois confeccionei manualmente três Álbuns que foram entregues a três pessoas, Bitta, Fabrizio e Jaqueline, que retornaram ao local para criar pontos de localização, porque precisava de mais dados que indicassem que o Álbum havia sido criado a partir de uma

¹¹⁵ MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória*. IN: ROSANGELA RENNÓ [Arquivo universal e outros arquivos]. 2003, p. 27.

visitação àquela rua e, que havia sido confeccionado através de compartilhamentos. Nesta ocasião fotografei e videografei a experiência. O Álbum que apresentei na Galeria do Instituto de Artes e Design – IAD, possui fotografias e legendas oriundas da revisitação ao local, mas não disponibilizam todo o material coletado. Ao cartografar a Rua Senhor dos Passos produzi fotografias, textos e um vídeo que constituem o processo de captura e estudo. O trabalho me fez perceber que havia uma coleção de documentos diante de mim. E, me perguntei: qual a característica desta coleção?





Figura 95
 Álbum de vista do céu (Rua Senhor dos Passos – POA/RS).
 (os V.C. P/vãos da C. PoA. 090408)¹¹⁶
 2010

Lembro que quando tinha uns 10 anos colecionei etiquetas de lojas e etiquetas de roupa. Durante algum tempo solicitava a minha mãe ou a avó, com a qual passava as tardes, que me levassem ao centro comercial da cidade, para que eu pudesse pedir nos balcões dos caixas das lojas as etiquetas autoadesivas, que eram anexadas aos pacotes de presente. Assim como, cortava as etiquetas de roupas das lojas Mesbla, Mazza e outras de Pelotas. Inclusive, recortava as etiquetas de gravatas do pai. Nas gravatas encontrava etiquetas do mundo inteiro. As mais raras e mais difíceis de coletar eram sempre mais valorizadas pela turma de coletores e por mim. Em mãos, os colava em folhas de sulfite dentro de pastas de plástico, sem preocupação com a

¹¹⁶ (Os céus vistos pelos vãos da cidade. Porto Alegre. 9 de abril de 2008)

identificação de qualquer natureza. Um dia, não sei bem por que, parei de colecionar, de acumular as etiquetas. O colecionismo fazia parte da minha vida e de muitas colegas e amigas na época, uma prática comum, condizente com as fases do desenvolvimento. Quando criança colecionar fazia parte do desenvolvimento cognitivo, ou seja, ludicamente ordenávamos e desbastávamos o mundo. Isso não era consciente, o que eu aprendia olhando as etiquetas eram os diferentes formatos ondulados, retos e espiralados, decorados por texturas e relevos, como também, aprendi a vasculhar o mundo ao encontro de algo que desejava. O processo da coleta me instigava. Interessava-me pelo formato das etiquetas, por tê-las e pela forma como as tinha adquirido.

O interesse pela coleção, propriamente dita, ou melhor, antes da coleção de céus, surgiu novamente quando tinha 32 anos, quando herdei uma caixa com botões (fig. 96) de uma tia-avó. Na verdade eu pedi às herdeiras diretas, uma delas a minha mãe, que me doassem a coleção. Desde que a caixa está comigo nenhuma outra peça foi acrescentada a ela. Até hoje a guardo não tanto pelo objeto, mas pelo apreço que minha tia avó tinha pelos botões.



Figura 96
Caixa de botões herdadas de uma tia-avó.

A coleção de etiquetas, aos 10 anos, tenha sido influenciada pelos colegas e amigos que na época colecionavam. Entretanto a coleção de botões foi influenciada por um costume familiar. Isso porque a coleta, a guarda e a estima a objetos se perpetuam em minha família. Os meus pais costumam guardar todos os objetos herdados de gerações anteriores, em suas casas, como: facas, colheres e outros objetos que pertenciam a gerações anteriores e ficam expostos em prateleiras do armário da sala. As coisas representam seus donos, suas opções, seus pertences que de certa maneira revelam uma condição social, como também, pontuam e iluminam fatos, afagos e gente. Os objetos familiares guardam em si uma memória afetiva, transbordando a sua função prática e por isso permanecem em casa.

Quando fui morar em Montenegro, em 2003, levei comigo o acervo de objetos afetivos. Entretanto, em Montenegro, algo não havia conseguido levar. Ou melhor, em Montenegro, constatei que havia perdido algo. Ao pé do morro, despertaria a sensação de algo que não estava ali, que estava em mim. E, em função de estudos anteriores sobre a perspectiva aérea e sobre a cor azul como elementos que atribuíam uma profundidade a superfície de minha pintura, comecei a observar os céus em meu entorno, tangenciando estas questões em minha produção poética. Comecei a coletar as vistas do céu encontradas e perdidas. Do céu de Pelotas a outros céus, em função de uma proposição de partilhas, num movimento de reinvenção continua subjetivando e singularizando o fazer e as relações com o mundo. A coleção não havia sido constituída em decorrência de condicionamentos sociais, mas em função de um processo artístico, reinventando práticas antigas, as minhas e de outros. Em função desta busca pelo sentido da produção que me deparo com procedimentos de coleta que havia realizado, e que é uma etapa da *cartogravista*. Pareyson afirma: “A arte também é invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já idealizada de um projeto [...]. Ela é um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem pari passu, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de valor original”.¹¹⁷

Ou seja, ao processar a produção comecei a observar as relações com diferentes afazeres e saberes da arte e da vida: cartografar, coletar, organizar, classificar, compartilhar. Os procedimentos são decorrentes de uma proposição artística que visa envolver outros no processo e enfrentar as adversidades de um trabalho que não é concebido somente com as minhas coisas. A

¹¹⁷ PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993, p.32.

coleção vem sendo constituída em função de uma cartografia atenta ao que os outros avistam: ao que me apresentam e ao que é céu diante de mim. As coisas dos outros se misturam as minhas. O céu, depois os céus, muitos outros, de outros lugares, de outras pessoas. Os céus transformados em fotografias, vistas objetos, textos, frases, cartões. Coletar um pedaço do visível por meio da fotografia. Coletar céus em vistas. Apará-los em sua infinitude para tê-los comigo e compartilhá-los. A coleção da cartogravistadora é composta por porções de céus, oriundos de um enquadramento pessoal, registrado pela máquina fotográfica ou mirado pelos furos de um cartão. Todavia, a coleção não tem sentido se só eu os coleteo, porque o pressuposto da coleta é que outros também lhe atribuam importância. E, que reconheçam neste gesto habitual uma experiência da arte. De certa maneira, a *cartogravistadora* aponta no “mundo imaginal” a vista ordinária. Segundo Michel Mafessoli:

o mundo imaginal seria, de certo modo, a condição de possibilidade das imagens sociais: o que faz com que se qualifique dessa ou daquela maneira um conjunto de linhas, de curvas de formas mais ou menos arbitrárias, e que, contudo, é reconhecido como sendo uma cadeira, uma casa ou uma montanha. Sem insistir na dimensão filosófica desse problema, pode-se assinalar que se trata de um reconhecimento social que funda sociedade. Há uma inteligência imaginativa societal que funda a sociedade que não pode se tratar levianamente.¹¹⁸

Ou seja, Mafessoli, discorre sobre o conceito de “mundo imaginal”, a partir de considerações de G. Durand e H Corbin, em que o “mundo imaginal” fundamenta a inteligência figurativa que opera um reencantamento do mundo. “Que se pode compreender o fato de que, em seu aspecto repetitivo, seus costumes, seus rituais, a vida cotidiana organiza-se em torno de imagens a partilhar; sejam as imagens macroscópicas¹¹⁹, ou as que modelam a intimidade das pessoas e de seus microagrupamentos.” Ele considera que a inteligência das formas é variada, se aplica às grandes obras da cultura como também aos objetos da cultura local. Ele constata que há uma existência cotidiana como forma de arte. Isso se refere ao poeta que sabe discernir o lado interessante de um assunto vulgar¹²⁰, como também de “emoções que demandam um modo de conhecimento específico que saiba dar lugar à

¹¹⁸ MAFESSOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 130.

¹¹⁹ O céu ...

¹²⁰ *Ibid.*, p.131.

contemplação”.¹²¹ Percebo, a partir destas reflexões, que de certa forma, a cartogravistadora agencia uma experiência do mundo imaginal numa vista do céu. Ele suscita e coleta um gesto contemplativo oriundo de uma atenção ao que o mundo descortina cotidianamente. Há uma observância que é registrada e coletada. Lembro-me que, quando produzia pinturas parietais um dos objetivos era promover um olhar atento, um estado contemplativo. Isso acontece diante dos céus, e o que é mais interessante, a qualquer momento e por não-artistas. O cartogravistador é um coletor de uma cultura imaginal que avistamos postadas em *blog*, no *orkut*, obviamente, não é uma apropriação sem autorização, pelo contrário é um compartilhamento concedido, acordado e disponibilizado a reinvenção. As imagens coletadas são reunidas e expostas para que sejam cotejadas mais uma vez, mas de outra maneira, num outro espaço, (re)contemplando infinitamente. Mafessoli afirma que “a arte do cotidiano consiste em emblematizar todo o indecível, todo o imprevisto que contém o que é o habitual”.¹²² A coleção da cartogravistadora reúne os gestos que aparta a continuidade da previsibilidade de algo que pode ser desviado de sua insignificância rotineira. O céu para ser colecionável precisa apartar-se de sua continuidade. Um exemplo, específico sobre o olhar atento ao que céu nos descortina é encontrado na obra *Equivalentes* de Stieglitz. Por meio do efeito de recorte da máquina criava novas perspectivas e movimentos para elas. Philippe Dubois discorre sobre o gesto do recorte de Stieglitz na série *Equivalentes*.

[...] é evidente que o sentido do gesto de Stieglitz (não cessar de visar, enquadrar, assestar nas nuvens), deve-se fundamentalmente à relação entre o próprio espaço fotográfico, sempre necessariamente finito, cercado, fechado, limitado, e um espaço referencial no caso e por definição completamente infinito, ilimitado, sem fronteiras em ponto de parada (na há bordo no céu, e o horizonte como se sabe, só é horizonte por jamais poder ser atingido). Toda a intensidade dessas fotos reside no afastamento extremo, na oposição radical (aqui sublinhada e assumida, mas que é de fato a de qualquer ato fotográfico) entre a finitude espacial da imagem e o infinito referencial da qual procede (por subtração) que é aqui o Infinito por excelência: o Céu.¹²³

O artista foi fiel ao seu motivo, enquadrando somente o céu. Quando pensava o céu de Pelotas, a cidade emergia. Era céu e cidade. E, por incrível que pareça, a maioria das fotografias que recebo não há só céu, há terra também e tantas outras coisas,

¹²¹ Ibid., p.132.

¹²² Idem.

¹²³ DUBOIS, p. 205-206.

um “mundo de imagens que residem num mínimo”¹²⁴. O gesto de recorte não apara do céu: as silhuetas, os edifícios, as janelas, os galhos e as ruas, o revela como parte de um céu, em que a visibilidade nunca deixa de ser um ponto de vista. Talvez haja uma preocupação, daquele que fotografa em registrar o céu e algo que ancore a paisagem, que tenha uma referência espacial e temporal de quem o observa. Das inúmeras vistas que me foram enviadas, somente uma é uma superfície azul, nada além de um céu azul sem nuvens. Então, diferentemente de Stieglitz, não me interessa somente pelas nuvens, mas pelo visar, enquadrar e assestar tudo que possa personalizar o gesto do outro. A coleção é constituída de inusitados e triviais recortes fotográficos, meus e de outros, como também textos e inscrições. A fotografia coletada é arquivada e jamais é modificada, permanece tal como foi doada ou registrada por mim, posteriormente, é transformada pelo dispositivo em que é apresentada, como também pelo enunciado ou texto que a acompanha, assim como pelo contexto em que é apresentada.

Para entender o processo de colecionar, segundo o método da *Cartogravista*, há de se considerar a coleção segundo vários pontos de vista. Na Revista *Digital Episteme*, publicada semestralmente pelo Grupo Interdisciplinar em filosofia e história das ciências – GIFHC, do Instituto Latino Americano de Estudos Avançados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, especificamente o número 20 de janeiro e junho de 2005 encontramos artigos procedentes dos debates promovidos pelo *Colóquio Internacional O Espírito do Coleccionismo: ciência, cultura e arte*. Os artigos publicados, de autores com diferentes formações e referenciais, nos possibilitam perceber o vasto manancial originado pelo tema. Segundo Marshall: “A relevância trans-histórica do procedimento colecionista faz com que esse assuma diferentes formas em cada momento histórico, compondo um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais que jamais deixaram de acrescentar qualidades à espécie, em seu desenvolvimento cultural.”¹²⁵ A natureza e o catalisador do colecionismo são vastos, o coletor de grãos, de folhas e de pedras pré-históricas, ordenando a matéria e seu uso, o coletor viajante, o coletor amante, o coletor cartógrafo, o

¹²⁴ BENJAMIM, Walter. *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água editores, 1992, p. 119. Walter Benjamim revela que: “[...] a fotografia revela neste material aspectos fisionômicos, mundos de imagens que residem num mínimo, suficientemente visível e oculto para ter encontrado refugio num sonhar acordado, mas que, tendo-se tornado grande e identificável, torna visível a diferença entre técnica e magia, enquanto variáveis claramente Históricas”.

¹²⁵ MARSHALL, Francisco. *Epistemologias Históricas do colecionismo*. In: Revista *Episteme*, Porto Alegre, 2005, nº 20, jan./jun. 2005, Disponível em: <<http://www.ilea.ufrgs.br/episteme>>. Acesso em: jan. 2010.

coletor de lixo, o colecionador de memórias, de bonés, de rótulos de vinho, de relógios, de histórias, entre outros. A coleção do Museu como Gabinete de Curiosidades, a coleção imperial do *British Museum*, a coleção de textos escritos por Walter Benjamin, intitulada *Passagens*, o colecionismo capitalista, cognitivo, científico, político, poético, a coleção de um artista e, entre tantos, o “coleccionador-artista que encontra, pois, no ato de colecionar um território de construção subjetiva”.¹²⁶

No artigo *As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?*, as autoras se referem ao colecionador–artista como a figura que subverte a noção histórica do colecionismo.

Surge no Horizonte, a relação do colecionador como ato criador e o subsequente deslocamento da coleção não como o já feito, mas como o fazer-se constantemente, e do colecionador, não como capitalista acumulador, mas como um artista que guarda registros temporais. [...] O colecionador artista age como nômade que resgata os registros das ações do tempo, a vida gravada em cada objeto, à espera de ser atualizada.¹²⁷

A coleção tem essa característica de desviar o objeto de seu uso. No caso da coleção de botões de minha tia, não os uso e nem acrescento outros. Obviamente que todos os objetos guardados por mim são substrato em potencial de um trabalho artístico, não terão uso prático, ou seja, não serão costurados em uma blusa. Segundo Baudrillard “Todo o objeto tem desta forma duas funções: uma que é ser utilizado, a outra de ser possuído”.¹²⁸ Então o objeto de uma coleção se caracteriza não pelo uso, mas pelo desejo. Coletar céus seria como possuí-los. O desvio do uso! Todavia, que função tem o céu? Comecei a mapear as vistas do céu porque os retiraria de minhas lembranças, reinventados, abertos a outros, como toda e qualquer partilha da arte. Não obstante, percebi que outros também os queriam eternamente fixados pelo simples fato de contemplá-los em decorrência de um efeito visual ou de um momento especial. E, a proposição de coletar um fragmento do visível é uma prática comum. Encontramos coleções destas imagens nas redes sociais como também em obras de arte. Stieglitz poderia ser considerado um coletor de nuvens, assim como outros artistas que recolhem as vistas triviais para que possamos revisitá-las de infinitas maneiras.

¹²⁶ OLIVEIRA, Andreia, SIEGMANN, Christiane, COELHO, Débora. *As Coleções como duração colecionador coleciona o quê?* In: EPISTEME. Porto Alegre, nº 20, p. 113

¹²⁷ Ibid., p. 114.

¹²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.94.

O pintor Gerard Richter coleta imagens do mundo, velhos, crianças, personagens e fatos políticos, mar, céu, montanha, rosto, vela, aviões, reis, entre outros. Em 1964 o artista começou a organizar as imagens conforme a temática, em painéis que intitulou Atlas (fig. 97 e 98). Algumas destas imagens são pintadas, muitas são dispostas em painéis para serem cotejadas como um grande acervo. No site <<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>>, podemos ter acesso ao grande acervo de imagens de Richter e ver a imagem e pintura. As imagens coletadas de diferentes fontes nos fazem acreditar que são apenas modelos para o pintor, todavia também são a obra. Segundo Arthur Danto:

Antes de falar sobre trabalhos individuais, deixe-me registrar outra peculiaridade do trabalho de Richter. Ele pinta fotografias. Muitos artistas usam a fotografia como uma ajuda (recurso de ajuda). Um retratista, por exemplo, usa Polaróides de seu assunto que servem de referências. As fotografias são como memórias auxiliares. Com Richter, em contraste, é como se as fotografias fossem sua realidade. Ele não tem indiferença em relação ao assunto da fotografia, mas o sujeito (assunto) da fotografia frequentemente não é algo que ele tenha experimentado independentemente. Em 1964, Richter começou a arranjar fotografias sobre painéis, muitas vezes banais, recortes de jornais e revistas, até algumas imagens pornográficas. Estes painéis se tornaram propriamente um trabalho, ao qual Richter deu o título de *Atlas*. *Atlas* tem sido apresentado (exibido) em intervalos variados, mais recentemente em 1995 no *Dia Center for the Arts* em Nova Iorque, nesta instância já havendo 600 painéis e mais ou menos 5000 fotografias. Estas fotografias são a realidade de Richter como artista. Quando penso em *Atlas*, penso sobre a condição humana descrita por Platão na passagem famosa de *A República* onde Sócrates fala que o mundo é uma caverna, onde sombras são projetadas sobre suas paredes (muros). Elas são projetadas de objetos reais para quais não temos acesso direto, e sobre quais nem teríamos percebidos nada se não fosse pelas intervenções da filosofia. Mas há um sentido óbvio em que a maioria das coisas que conhecemos, nunca experimentamos enquanto tal.



Figura 97. Gerard Richter, folha 2 do Atlas. 1962, 51.7 cm x 66.7 cm
Disponível em: <<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas.php?11582>>. Acesso em: nov. 2010.



Figura 98
Gerhard Richter, Pranchas 472-478, fotografias desfocadas do grupo Baader-Meinhof¹²⁹

Muitos artistas constituem coleções de fragmentos de uma experiência comum. Gerard Richter coleta imagens [recortes de jornal e fotografias] da cultura alemã, que são apresentadas como vistas de uma enciclopédia da vida diária, ou como referência para sua pintura. Richter “pintou imagens sem glória, as imagens que se tornaram o ridículo, ordinário, comum, o belo; o trágico,

¹²⁹ Fonte: Livro Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen, 1998.

Figura extraída do artigo “Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória” de autoria da artista Dra. Maria Ivone dos Santos

comum”.¹³⁰ Ele não é um coletor de vistas da paisagem, todavia, é um coletor de cenas diárias. A ideia de coletar o que está diante de nos todo dia, cenas da vida privada são um dos elementos da *cartogravistadora* de céus. Entretanto, é uma parte da paisagem apresentada, diariamente, que atem sua atenção. Na produção artística desde os anos 60, muitos artistas atentaram a paisagem cotidiana e tornaram as cenas banais e pouco românticas à substância poética. Dan Graham coletou panfletos imobiliários e fotografou de casas do subúrbio de Nova York durante visitas a estas regiões, Ed Ruscha fotografou postos de gasolina enquanto cruzava a estrada que liga Los Angeles a Oklahoma, cidade onde nasceu. Registrou piscinas residenciais, estacionamentos públicos, entre outros, disponibilizados posteriormente em impressos. A experiência do visível é apresentada em diferentes pontos de vista de uma experiência em deslocamento. Obviamente que, não são só de vistas que constituem a coleção de uma paisagem vivenciada. A reunião dos documentos do visível e de outros materiais, fotografias, vídeos e textos, intensificam o sentido da proposição artística. Como no caso de Dan Graham em *Homes for América*, intercala fotografias autorais com texto retirado de panfletos de propaganda imobiliária, reunindo e acionando reflexões sobre as condições de moradia das grandes cidades que em decorrência do aumento populacional, circunscrevem condomínios impessoais e acirram a exploração comercial imobiliária.

A colecionadora cartogravistadora de céus também coleta as vistas de/em circunstâncias diárias. A maior parte deste acervo é um registro fotográfico realizado por outros, em situações nem sempre muito claras, embora todas as imagens doadas estejam enunciadas pelos autores. Outra parte é coletada por mim. Na exposição Cotada, realizada em março de 2010, no antigo prédio de uma fábrica de massas, na zona portuária de Pelotas, apresentei duas vistas de céus avistados pelas janelas do local. Uma, inseri em um *cartão de vista mirante* (fig. 99) e outra reproduzi em *plotter* (fig. 100). As duas fotografias foram registradas durante uma visita ao prédio antes da data da exposição. Meu intuito era fotografar, por meio dos orifícios/miras os céus das janelas. Como eu queria doar aos visitantes da mostra as vistas do céu das janelas da antiga fábrica e não havia quem as doasse, fui a mapeá-las e coletá-las.

¹³⁰ Disponível em: <<http://www.gerhard-richter.com/biography/work/>>. Acesso em: jan. de 2011. (Tradução da autora).



Figura 99
Frente e verso do *cartão de vista mirante* do céu do prédio da Cotada.



Figura 100
Exposição coletiva no prédio da Cotada
Observatório com *cartões de vista mirante* e impressão de fotografia em *plotter*

As vistas do céu que fotografo também estão identificadas com dados que descrevem o momento e o lugar onde as fotografei. O método da cartogravistadora que reúne as vistas do céu envolve a fixidez ansiosa de uma espera e também deslocamentos. A cartogravistadora fica a espera de doações que se multiplicam em seu computador, como também sai a cata de vistas que lhe atravessam, ou que são avistadas em diferentes frestas. Assim como, retoma as práticas dos artistas viajantes, do turista do *Grand Tour*, do século XIX, não com o intuito de conhecer as ruínas dos monumentos históricos, talvez, como dos artistas deambuladores, derivantes, excursionistas e caminhantes, para ver e tornar visível o que os entorna, e atribuir sentidos a atualidade da vida. Coletar os céus é como reconstituir em fragmentos o pano de fundo de todos nós e de ninguém, mas também é um olhar diferente para o que vemos todos os dias. Uma coleta de algo que fixa o infixável, retendo o que esvai em deslocamentos físicos e virtuais, induzindo ao compartilhamento do vivido e dos processos de atentamento. Os aportes referenciais da *Cartogravista* situam-se em práticas da segunda metade do século XX que atentam e coletam a paisagem vivenciada.

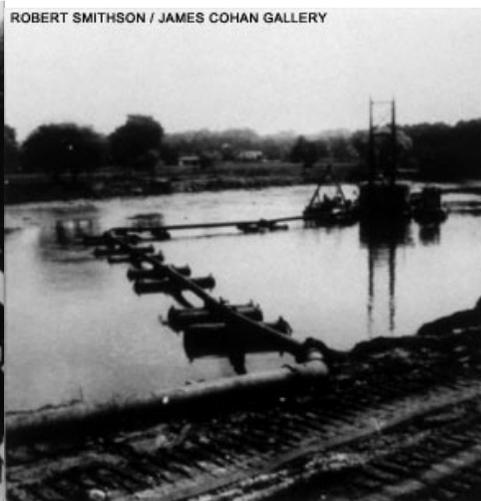
Em 1967 Robert Smithson apresenta *Monumentos de Passaic* (fig. 101), numa exposição que irá reunir fotografias, textos e um mapa oriundo de um passeio a pé ao bairro de New Jersey onde nasceu.

Nos *Monumentos de Passaic* (1967), Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com a sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, em Nova Jersey. Ali ele se põe a fotografar espaços predominantemente industriais como se as indústrias fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial. As fotografias, banais, e o texto tediosamente descritivo que incorporava as especificações contidas na caixa do filme, assim como uma crítica – subrepticamente inserida do trabalho – à pintura moderna, sob a forma de um comentário a um texto crítico publicado em jornal por ocasião de uma exposição de Olitski e lido por ele no ônibus.¹³¹

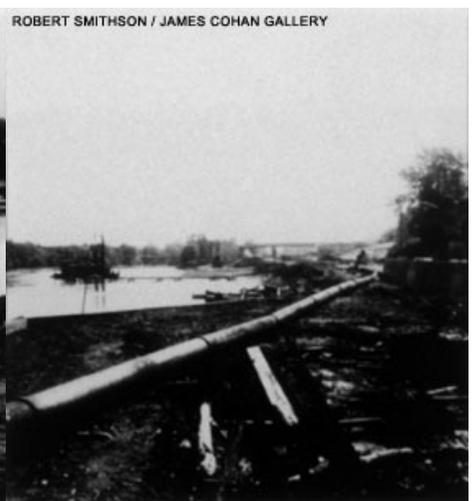
¹³¹ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Cosac & Naify: São Paulo: 2002, p. 48.



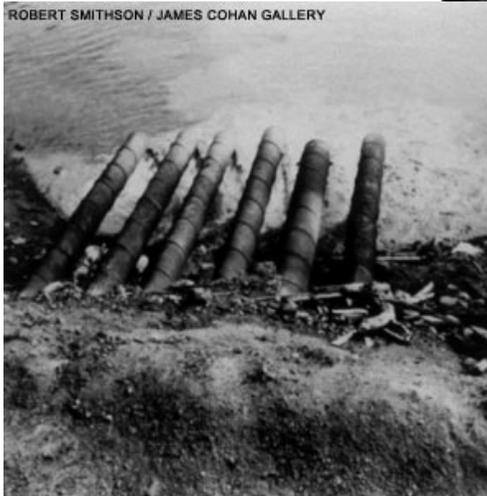
ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY

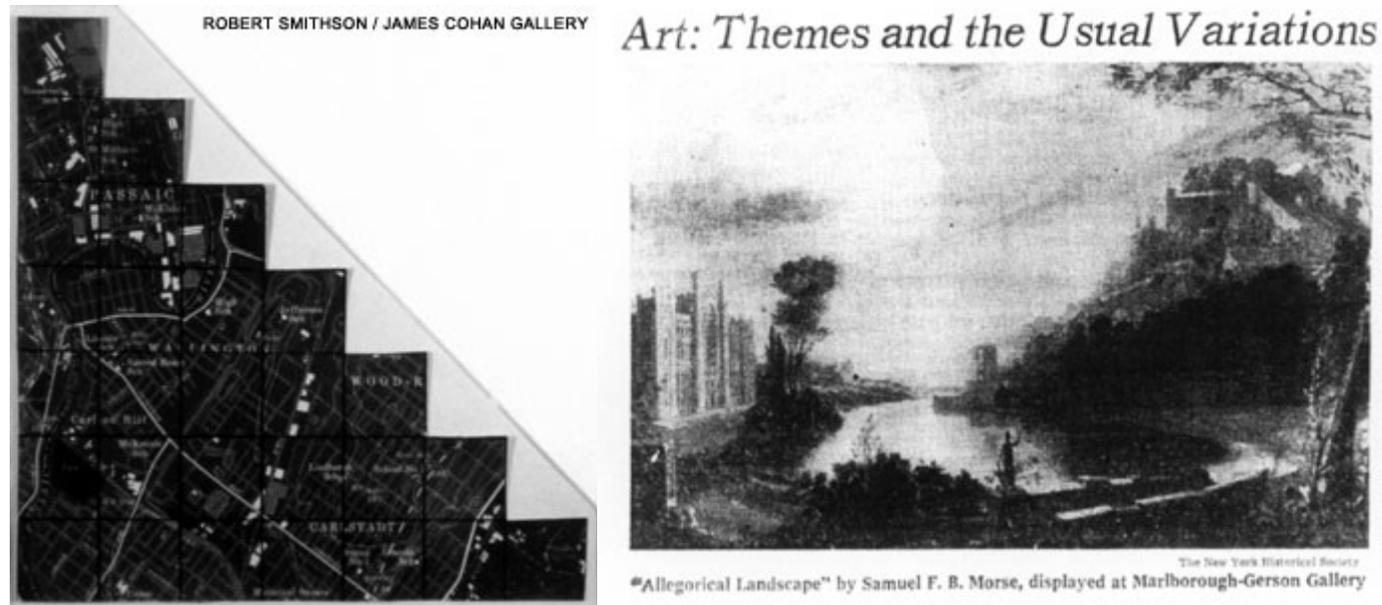


Figura 101
Robert Smithson. *The Monuments of Passaic*, Artforum, dezembro de 1967¹³².

O trabalho consistia em um texto do artista contendo imagens dos monumentos, um mapa negativo mostrando a região dos Monumentos e uma reprodução “borrada de uma paisagem alegórica de Samuel F. B. Morses”.¹³³ O texto foi publicado originalmente na Revista *Artforum*, dezembro de 1967. Smithson descreve o fato que perpassa circunstâncias cotidianas, como pegar um ônibus, abrir um jornal. Entretanto reúne fragmentos de uma leitura, casual ou não, que alude a diferença de paisagem revisitada no século XVIII de uma paisagem da década de sessenta.

¹³² Disponível em <www.robertsmithson.com>. Acesso em: jan. 2010.

¹³³ FLAM, Jack. Robert Smithson. *The Collected Writings*. New York University Press: New York, 197 p..69. (Tradução da autora).

A aproximação da reprodução de Paisagem Alegórica com as vistas fotográficas da paisagem de Passaic intensifica a entropia de monumentos oriundos de um conjunto de obras voltadas a reconstrução e modernização daquela região. No texto Smithson aponta os monumentos: ponte, suporte de concreto, uma draga com um longo cano acoplado, uma caixa de areia. E, observa as crianças, os sons, os cheiros, a textura. O passeio de Smithson, não tem como intuito conhecer uma ruína romana pelo amor a cultura, mas a construção progressista que arruína monumentos de uma memória ultrapassada. No artigo Smithson revela “Na verdade, a paisagem não era paisagem, mas um tipo particular de heliotipia (Nabokov), um tipo de cartão postal do mundo autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva”.¹³⁴ De certa maneira, e retomando as questões que me levaram a uma aproximação com o trabalho de Smithson, o passeio reúne elementos que vão tecendo um pensamento crítico que observa e reflete sobre o estado das coisas que estão diante de nós. O artista nos faz atentar a nova paisagem erigida e vivida pela urbanização moderna. E, embora a cartogravistadora reúna vistas do céu, provenientes de uma atitude menos crítica e mais contemplativa, impõem a si e ao doador uma observância. E, parafraseando Claude Lévi-Strauss, “as paisagens não são só para serem vistas são boas para pensar”.¹³⁵ Um olhar mais ingênuo perpassa as ações dos compartilhadores de vista do céu, pois extraem de uma ação simples e comum envolvida pelo deslumbramento da mutabilidade cromática e infinitude de formas das nuvens. A colecionadora cartogravistadora coleta este momento em que o olhar está inebriado pela experiência sensível. E, não são só as vistas que denunciam uma experiência de olhar, mas também os textos que indicam a localização e as sensações de uma experiência de olhar que constitui o trabalho. No e-mail enviado por Andréa Hofstaetter ela revela o dia, a hora e local em que as fotografias foram registradas (fig. 102), isso porque, solicito algumas considerações sobre o que foi visado.

¹³⁴ Ibid, p. 72. (Tradução da autora).

¹³⁵ Steven J. Withen em *A pré-história da mente*, se refere a posição de Claude Lévi-Strauss sobre o totemismo, como a mais amplamente conhecida. O totemismo segundo Lévi-Strauss é o hábito da humanidade de maturar sobre si mesma e sobre o seu lugar na natureza: “os animais não são apenas bons para comer, mas também bons para se pensar”. WITHEN, Steven J. *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência*. São Paulo: UNESP, 2002, p. 266-267.

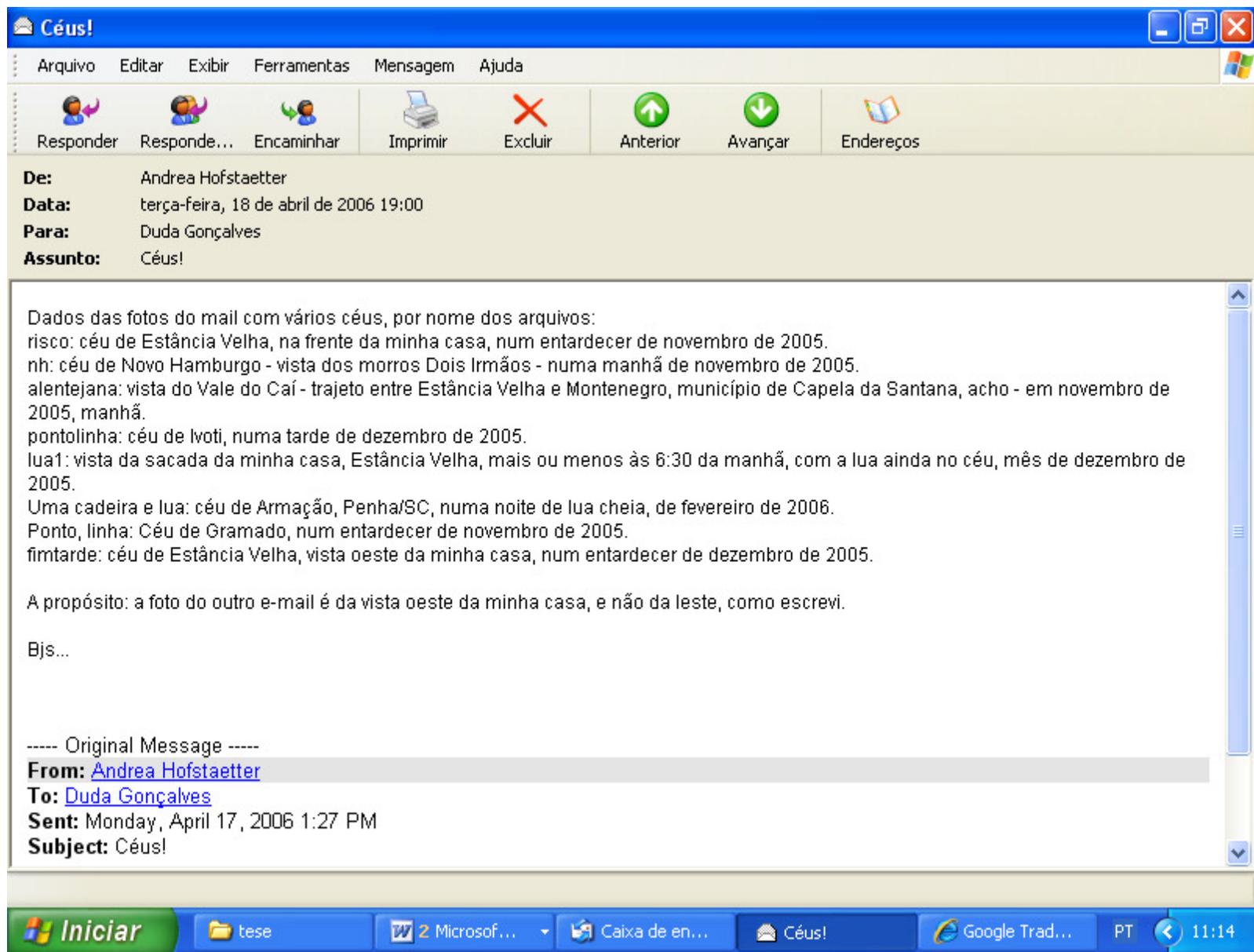


Figura 102

Smithson é um coletor de vistas/vistos da paisagem. Uma coleção com proposição poética, que nasce com o intuito da partilha, fazer outros olharem a paisagem construída e cheia de significado, diferentemente de uma coleção de botões guardados na caixa. A coleção de vistas do céu também são coletadas com o intuito de tornarem-se dispositivo artístico para que outros possam mirá-los impregnado pelo processo de partilhas, de observâncias, de doação, de encontros, de outros, de olhar, de deslocamento e de desvios. E, a fotografia torna visível aos outros, a parte do visível de uma experiência que nos afetou.¹³⁶ E, mesmo que a coleção esteja aberta a diferentes maneiras de apresentação do céu, nunca recebi um céu encapsulado, ou seja ao ar, as partículas de poeira, um resto de nuvem ou chuva.

Isso me fez lembrar do readymade de Marcel Duchamp, 50cm³ de Ar de Paris (fig. 103)

Duchamp passou o Natal com a família em Rouen. Dois dias depois viajou para Lê Havre a fim de embarcar no Touraine, que partiu na noite de 27 de dezembro, mas, antes de ir embora, foi a uma farmácia na Rua Blomet, não muito longe do apartamento de Gaby Picabia. Naquele tempo, soros e medicamentos líquidos eram em geral vendidos em ampolas de vidro lacradas que tinham gargalos longos e elegantemente curvos. Duchamp pediu ao farmacêutico que quebrasse o lacre de uma grande ampola (com 12 cm de altura) em forma de sino, depois despejou o líquido e voltou a lacrá-la. Esse seria seu presente para Walter e Louise Arensberg. Já que eles tinham de tudo, como explicou, estava levando-lhes alguns centímetros cúbicos de ar de Paris.¹³⁷

¹³⁶ A definição da palavra experiência e afeto, no texto, denota o sentido evidenciado por Jorge Larrosa Bondía em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Ele estabelece uma diferença entre o sujeito da informação e da experiência. “O sujeito da informação [...] cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de sabedoria, mas no sentido de estar informado), o que consegue é que nada lhe aconteça.” Enquanto que: “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. [...] de uma passividade feita de paixão, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial”. “[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos”. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: out. 2010, p. 22-24. O cartogravistador é um sujeito da experiência assim, como os artistas que descortinam o mundo no mundo, abertos ao que este os apresenta.

¹³⁷ TOWKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 247.



Figura 103
Marcel Duchamp.
50cc Ar de Paris, 1919.

Em uma passagem rápida por Paris, Duchamp leva consigo o ar da cidade, numa referência a experiência poética do lugar. O ar de Paris para quem respira o ar de Nova York, no caso, dado aos amigos norte-americanos Walter e Louise Arensberg. De certa maneira, é possível aludir a coleta ar, como sendo uma coleta de céu? Talvez não, porque o céu enquanto representação é azul, tende a expansão, a altura, ao espaço aberto. Talvez porque para quem o avista de longe, não seja céu o que não tende ao azul. Quando instigada pela ideia de cartografar céus de Pelotas, e a partir de então casualmente, acumulá-los, me vinha à mente o céu vasto e azulado que cobria tudo e a mim também... uma rasa superfície de terra carregada de azul compunham as imagens mentais. Durante os anos que venho recebendo doações nunca recebi o ar. Os céus acumulados em meus arquivos digitais estão impregnados por uma memória afetiva de um lugar amado pelo olhar e perpetuado pela objetiva. Então, a

Cartogravista é uma coleção que se caracteriza pela relação entre sujeito e memória visível de lugar. Não era o ar do céu que coletara, mas sim o fenômeno perceptivo, a *vista*. Porque o céu de Pelotas está nas minhas vistas. O meu intuito sempre foi cartografar a imagem do céu, em função de um imaginário de lugar. Pelotas e o céu. Em 2008, numa tarde chuvosa chegando à casa de minha mãe, em Pelotas, vi o livro *Satolep* (fig. 104) de autoria do compositor pelotense Vitor Ramil, que ela recentemente havia adquirido. Comecei a folheá-lo e logo me deparei com uma página autografada com a dedicatória afetuosa do músico: *Tia Regina, em pedra e nuvem, uma cidade que amamos, beijo Vitor 13 jun 08 Satolep* (fig. 105)

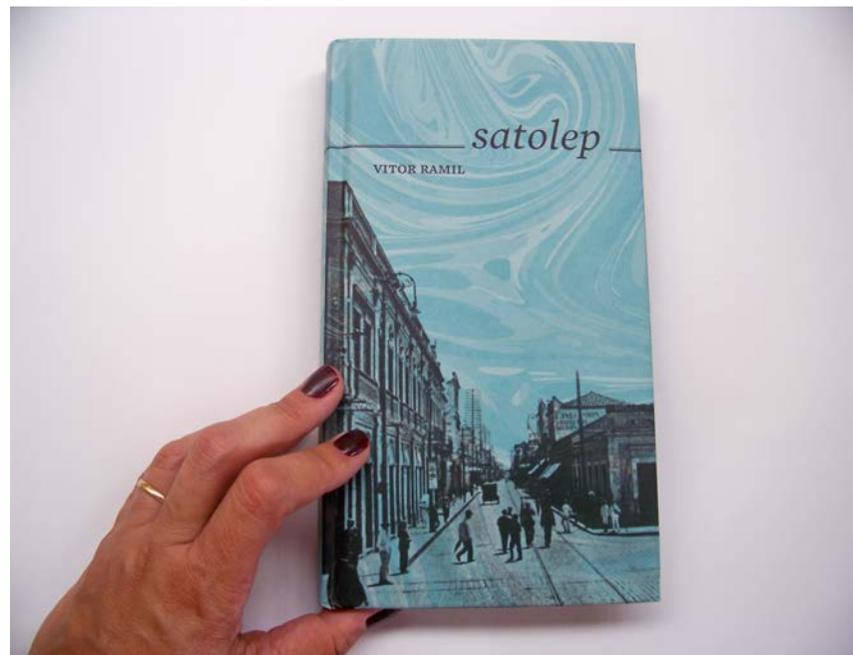


Figura 104
Capa do livro *Satolep* de Vitor Ramil

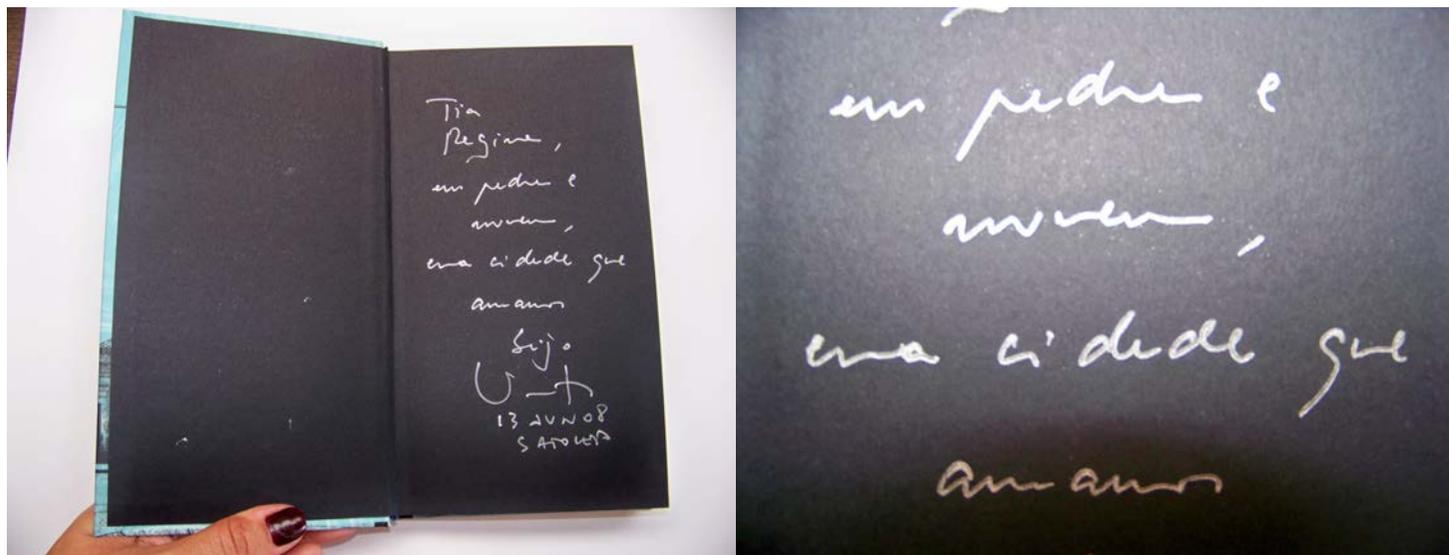


Figura 105

Ramil percebe e vivencia a cidade nuvem. Eu, a cidade céu. *Satolep*, palíndromo da palavra Pelotas, narra com linguagem poética a volta do fotógrafo Selbor a sua cidade vinte anos após ter partido. A linguagem poética foi inspirada em fotográficas do Álbum de fotos de Pelotas de 1922, organizadas por Claudomiro Carriconde. No livro, fotografias e textos curtos intercalam-se para compor o retrato ficcional de personagens, hábitos e construções que não existem mais. A coleção de fotos permitiram que o escritor tecesse uma cidade nebulosa, sem menção a data da narrativa onde personagens ficcionais e reais habitam e dão sentido a paisagem do passado. Ou seja, uma outra maneira de ver e significar uma coleção.

Atentando as coleções de outros artistas encontrei no trabalho MUSEUMUSEU da artista mineira Mabe Bethônico um outro tipo de colecionador. Em 1997, dá início a obra o *Colecionador*. Assim como Richter, coleta imagens de diferentes veículos e as classifica conforme a temática, todavia, Richter transforma em pintura parte de seu acervo, enquanto a coleção de Bethônico. A coleção de Richter é composta por fotografias, de Bethônico é constituída de recortes de jornais. A artista as retira de veículos

impressos e as classifica em quatro grandes temas: destruição, corrosão, construção e flores. As imagens coletadas vão sendo classificadas e passam a integrar um grande arquivo, apresentados em caixas, pastas e impressos, disponibilizados em *site*¹³⁸ e em jornais confeccionados pela própria artista (fig. 106). O arquivo é subdividido em temas e subtemas em decorrência de um espírito enciclopedista e organizador do colecionador arquivista.¹³⁹ Os documentos coletados e organizados pelo *Colecionador*, vem sendo atualizado desde 1997 a partir de colaborações (fig. 107 e 108).



Figura. 106

O *Colecionador* de Mabe Bethônico, em execução desde 1997. Disponível em <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>. Acesso em: mar. 2010.

¹³⁸ Podemos acompanhar o processo da artista, os projetos, arquivos, a classificação no *site* <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>

¹³⁹ PEDROSA, Adriano. MABE BETHÔNICO. In: CATÁLOGO APROPRIAÇÕES|COLEÇÕES. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 86.

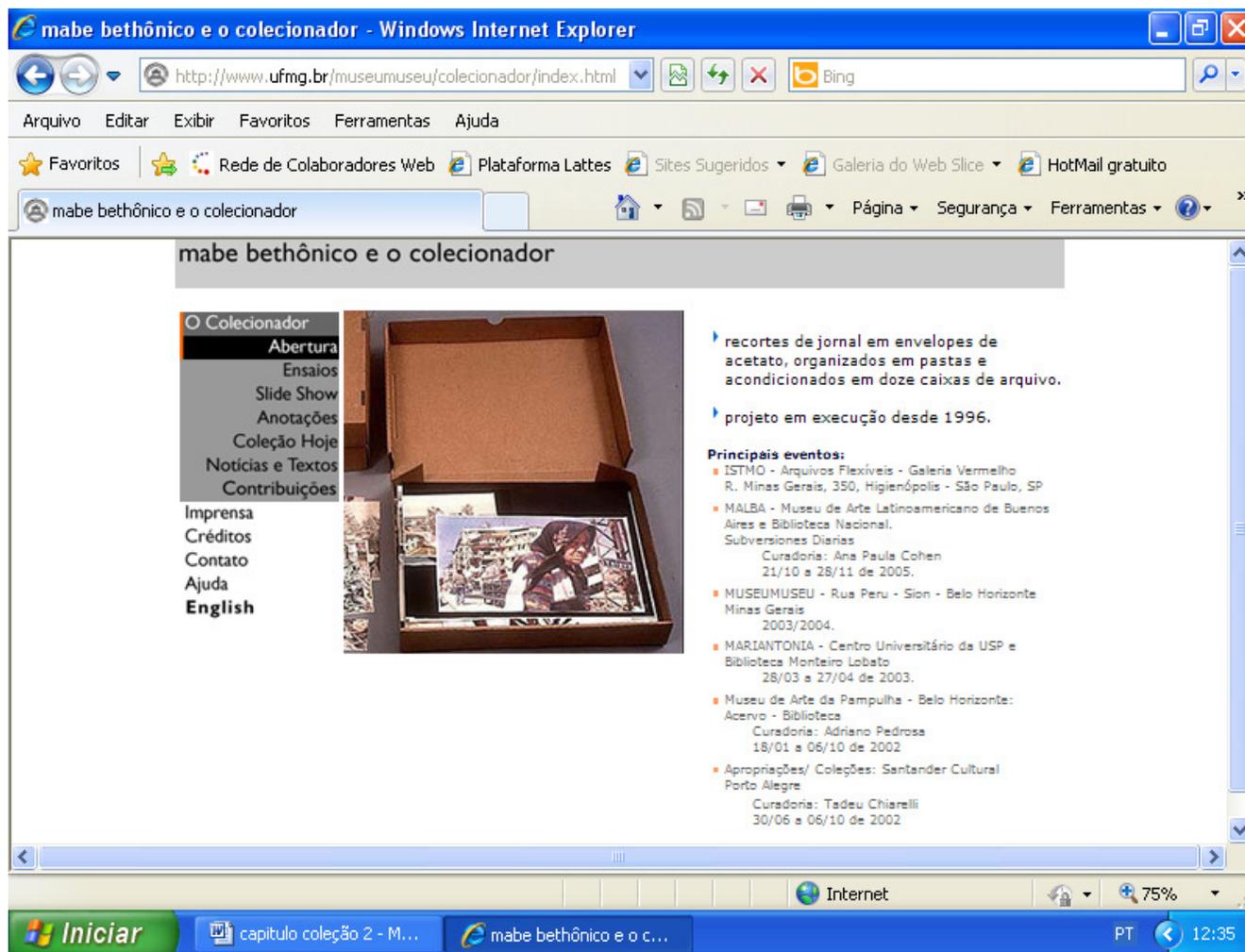


Figura 107
Mabe Bethônico. Página inicial do site do projeto Colecionador.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Disponível em <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>. Acesso em: mar. 2010.

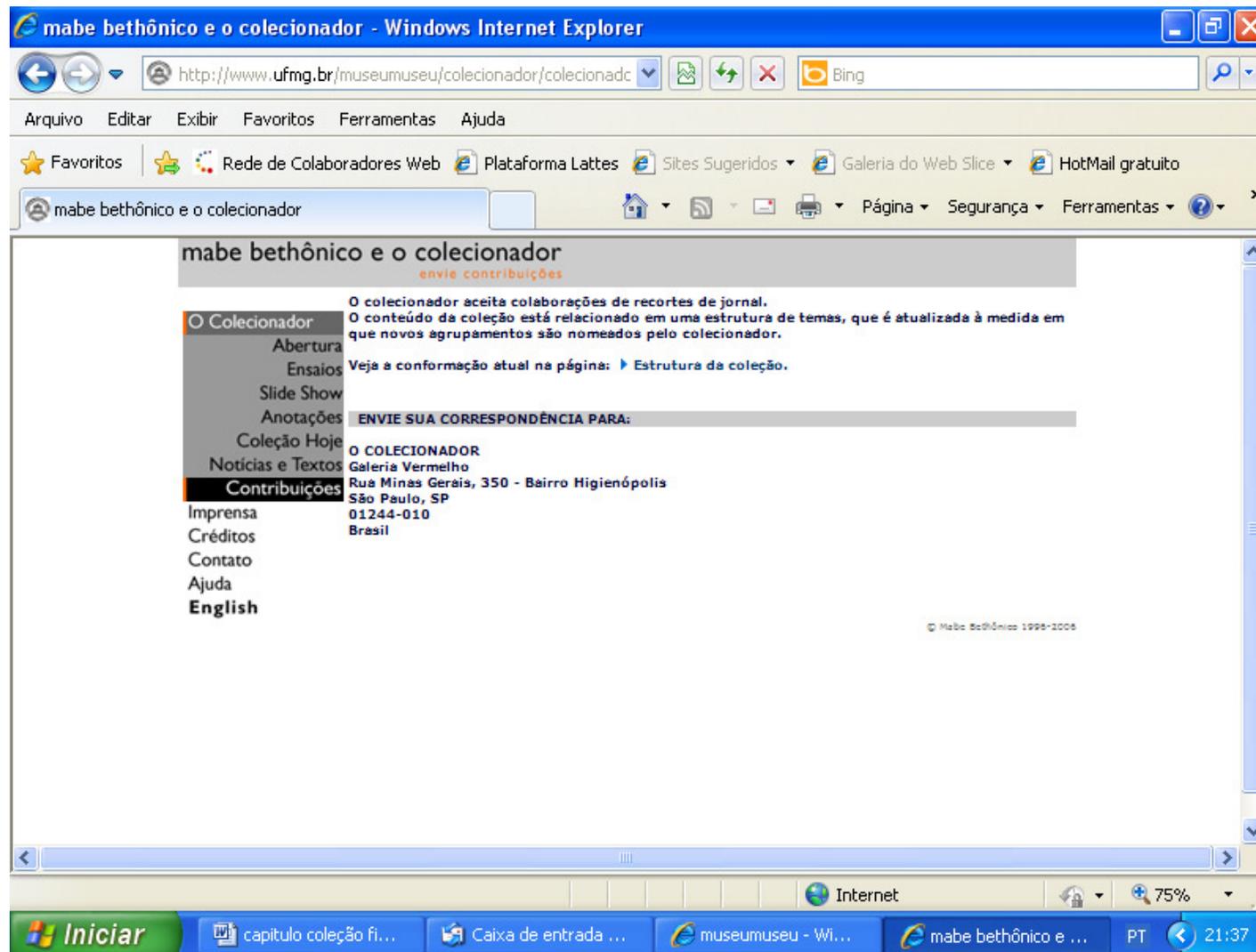


Figura 108. Mabe Bethônico. Página do site em que a artista solicita a colaboração.¹⁴¹

¹⁴¹ Disponível em <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>. Acesso em: mar. 2010.

O Colecionador é um personagem fictício criado por Bethônico que, pelo impulso arquivista reordena o imaginário oriundo de meios de comunicação, como jornais, revistas e impressos de diferentes naturezas. O objeto do Colecionador é a imagem veiculada diariamente. No arquivo intitulado “Destruição” (fig. 109 e 110), na página do site, há um subtítulo *caixa IV Mulheres e a destruição*. Clicando sobre este, aparece sucessivamente diferentes imagens recortadas de revistas e jornais que mostram mulheres diante de uma paisagem destruída pela guerra ou pelas intempéries naturais. O objeto da coleção talvez não tenha tanto valor para nós, uma impressão de jornal, reproduzida milhares de vezes, mas no arquivo do colecionar é (re)valorizado. A imagem banal num sistema de arquivamento de documentos, atrela valor de colecionável, porque extrai as imagens de seus veículos de origem e as compartilha novamente em outro contexto, apartando do acúmulo midiático. A coleção do Colecionador integra as coleções do MUSEUMUSEU, proposição iniciada desde 2000, que foi apresentada na 27ª Bienal de São Paulo (fig. 111) O MUSEUMUSEU é um jornal, além de outros dispositivos. No editorial da capa a artista afirma:

As coleções e atividades do MUSEUMUSEU lidam com os limites entre ficção e realidade, documentação e construção, evidenciando como a informação pode ser construída e re-trabalhada continuamente, questionando assim uma verdade instituída, criada por instituições como o Jornal ou o próprio Museu. Nesse sentido, o MUSEUMUSEU pode ser visto como prática de crítica institucional construtiva: se por um lado faz uso de instrumentos museológicos, criando sistemas de classificação, conservação e coleção de determinados objetos, por outro abre possibilidades de combiná-los e acessá-los de formas diversas, em diferentes tempos, propondo novas leituras e formas de apreensão daqueles materiais. Ao desconstruir afirmações absolutas e valores pré-determinados, e próprio ao público que as reconstrua partindo de combinações variáveis, suas coleções subvertem e atualizam a própria noção de instituição.¹⁴²

¹⁴² MUSEUMUSEU. São Paulo: 27ª Bienal de São Paulo, 2006.

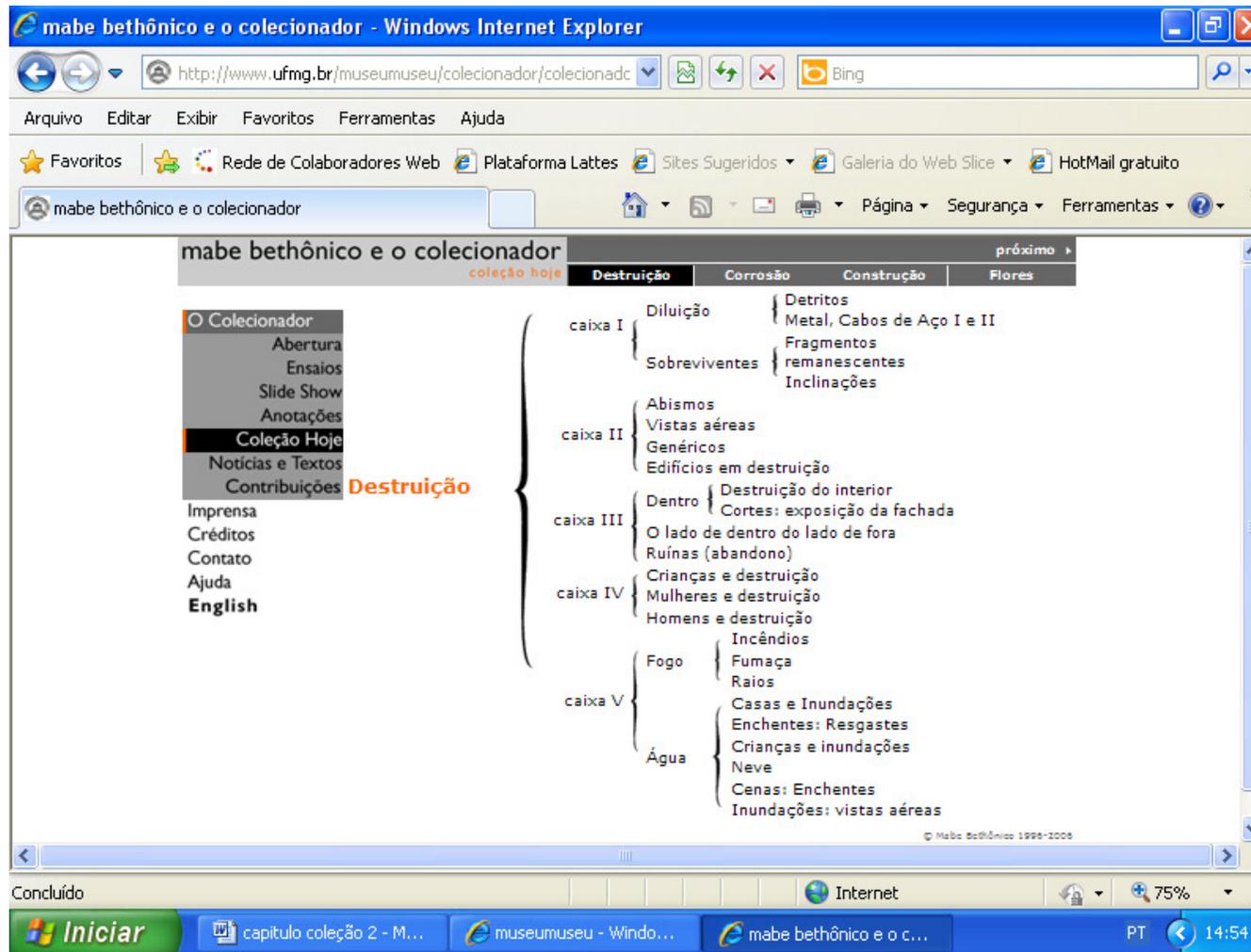


Figura 109
Mabe Bethônico.¹⁴³

¹⁴³ Disponível em: <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>. Acesso em: mar. 2010.

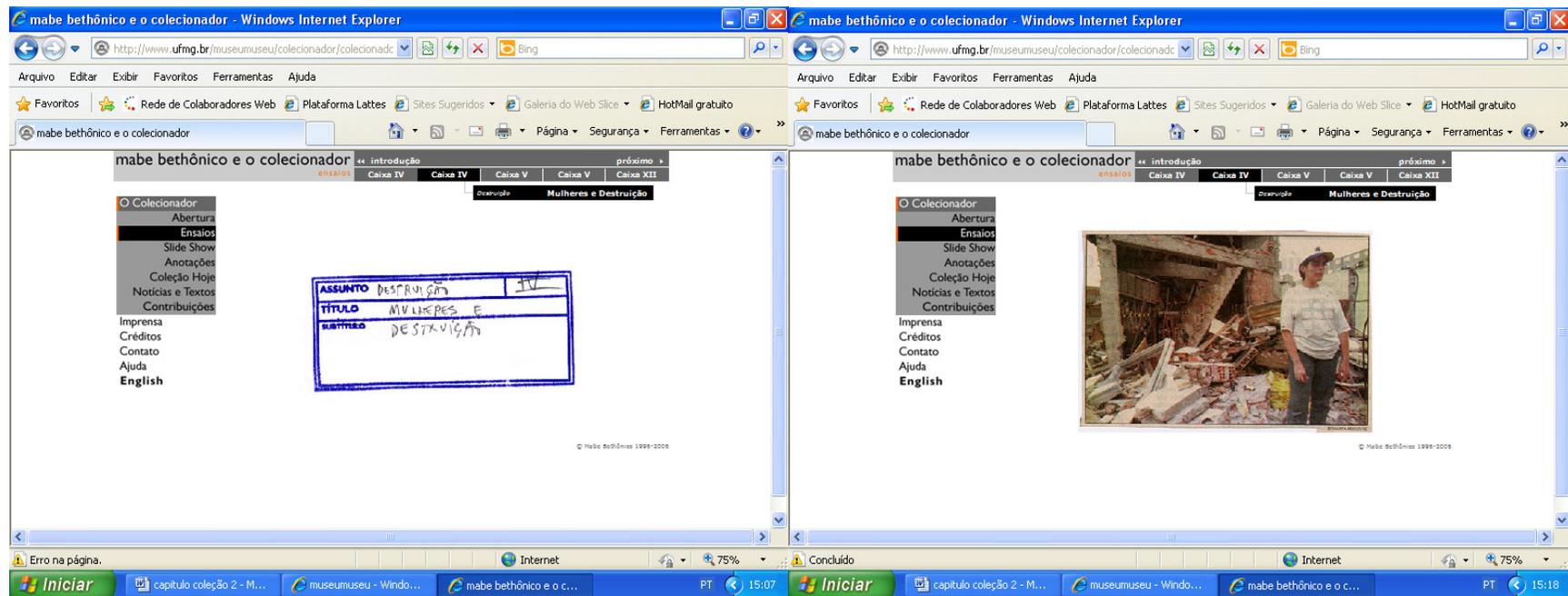


Figura. 110
Mabe Bethônico.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>>. Acesso em: mar. 2010.



Figura 111
Mabe Bethônico. MUSEUMUSEU, 2006.

O Colecionador de Bethônico subverte a ideia de coleção historicamente construída, o valor atribuído ao colecionado é o ato da coleta. Tudo pode ser desviado de sua instância funcional e constituir-se num material museável. E, a maneira como isso configura uma taxonomia lhe confere aproximações com sistemas instituídos de preservação de uma memória. A coleção do MUSEUMUSEU subverte as concepções tradicionais, porque volta-se a histórias diárias, recorrentes, do dia a dia extraídas de veículos populares. A artista atribui a sua coleção de recortes de fotografias impressas em jornais o *status* de bens patrimoniais.

A noção de que o artista-colecionador atualiza a relação com o colecionável me parece pertinente para compreender uma das características da *Cartogravista*. Primeiramente, diferentemente da coleção da artista, a *Cartogravista* não nasceu com o intuito de ser uma coleção. Não me considerava uma colecionadora, tampouco aspirava uma coleção de céus, na acepção mais popular do termo, ou seja, “coleção do latim *collectio*, conjunto ou reunião de objetos de mesma natureza ou que tem qualquer

relação entre si: coleção de quadros; coleção de antiguidades”.¹⁴⁵ Tampouco, o projeto SEU/CÉU, propulsor da aquisição de vistas do céu de Pelotas visava a aquisição de grande número de vistas com características de um acervo do tipo museável. Não havia um interesse por questões que envolvessem as coleções institucionalizadas. Entretanto, com a grande quantidade de vistas do céu recebidas e registradas criei arquivos, classificações e dispositivos de apresentação, me aproximando do sistema de documentação de coleções públicas. E, me deparei com a ideia e os vários modos de reconstituir ou ressignificar a acepção de uma coleção. Assim como Bethônico, coleciono algo banalizado, no que tange ao uso feito pela mídia, pois não posso deixar de considerar que as imagens de mulheres abatidas pelas ruínas de suas casas sejam contundentes, bem como, se tornem documentos sociais e políticos, todavia multiplicam-se no noticiário da imprensa. Refiro-me ao objeto desta coleção: recortes de jornais, que não tem o valor de um objeto único e de difícil coleta. O *Cartogravistador* coleta imagens de céus, que existem em abundância. Acho que são poucos os que não tenham fotografado o por do sol ou o sol nascente. Hoje em dia, muitas pessoas possuem uma máquina fotografia e um céu a partilhar “[...] as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres”.¹⁴⁶ E, colecionar céus e recortes de revistas nos possibilita adensar a coleção por meio de colaborações, pois qualquer um tem acesso a estas imagens. Entretanto, diferentemente de Bethônico, as imagens que coleciono correspondem a pontos de vista pessoais de um fenômeno visual. Ou seja, não há algo na imagem, nem no conteúdo destas, que denuncie e documente fatos sociais, naturais e políticos.

Anteriormente, em 1972, Susan Hiller iniciou o projeto *Dedicated to the Unknow Artists* (Fig. 112), reunindo mais de 330 cartões postais encontrados em um resort britânico. Todos contêm o mesmo título *Rough Sea*. Os cartões apresentam a paisagem marítima em variações: o mar agitado com ondas que se chocam na enseada rochosa. Segundo Tony Godfrey “Muito de seus trabalhos tem sido uma meditação sobre os aspectos esquecidos ou inexplorados da cultura popular”.¹⁴⁷ Ela expõe os cartões como os encontrou juntamente com um sistema, de classificação minucioso. O mapa que acompanha a série de cartões numerados descreve o número, o local, onde foi coletado, a legenda [texto explicativo no verso do cartão], a mídia original [pintura,

¹⁴⁵ FERREIRA, p. 429.

¹⁴⁶ STIEGLITZ apud BUBOIS, p. 201.

¹⁴⁷ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon: London, 1998, p. 291. (Tradução da autora).

fotografia], comentário [qualquer assunto], características visuais, formato, a cor, apresentação, autoria [assinatura] e tipo [cais, costas, etc.]. Hiller apresenta um tipo de dossiê que expõe junto aos mesmos. A artista cria um sistema de classificação em que descreve cada postal, dedicando cuidado e atenção aos cartões encontrados, que foram deixados ou esquecidos pelos seus donos. A coleção e o arquivo é a obra. Igualmente, a coleção e o arquivo de Mabe Behtônico também é a obra. As duas artistas coletam materiais de um lugar comum. E, meu interesse pela produção destas duas artistas, se deve, fundamentalmente, a maneira como cada uma coleta, classifica e apresenta a coleção, bem como, as características de cada peça destas coleções. A partir de uma aproximação entre a coleção da *cartogravista* e das artistas, verifico que, a coleção da cartogravistadora faz parte de uma etapa do processo. Uma coleção que é laborada e se descaracteriza enquanto tal, quando inserida num cartão, em Álbuns e em outros veículos. Os arquivos não são o trabalho e também não são percebidos como tal, nas legendas e textos das imagens quando os multiplico em espaços públicos e/ou exponho em Galeria. Entretanto, assim como elas, me interesso por coletar algo que não tenha tanta importância num universo de coleções, que priorizam o objeto único, como as coisas guardadas nos gabinetes de maravilhas. Bethônico coleta a imagem que é reproduzida, em grande tiragem nos jornais que se acumulam diariamente em nossas casas. Susan Hiller, coleta cartões postais esquecidos num *resort*. A cartogravistadora coleta as vistas do céu que multiplicam-se em diferentes veículos, as imagens recorrentes e comuns que são coletadas e mapeadas. Entretanto, a coleção e o arquivo da *Cartogravista* não são mostrados como tal. Bem como, os enunciados que nomeiam e classificam as *vistas* em arquivos no meu computador, quando enunciam o trabalho em exposição transformam-se em uma linguagem poética enigmática. E, talvez a similitude com a coleção de Hiller, salvaguardando as diferenças, também esteja mais vinculada a reunião de vistas de uma paisagem.

O artista do Fluxus Robert Watts, em *Fluxatlas* (fig.113), reúne pedrinhas coletadas em várias regiões. As apresenta em uma caixinha compartimentada com etiquetas e mapas que indicam a localização original de cada uma. Assim como Hiller, o sentido do trabalho está vinculado a uma identificação descritiva da origem de cada peça e a relação com um lugar. E, eu poderia me referir a vários trabalhos de artistas do Fluxus que reuniram em caixas objetos e impressos encontrados por aí. Mas, a opção,

pela referência ao *Fluxatlas* é porque apresentam uma coleção de fragmentos da paisagem. Todavia, para Bethônico, Hiller e Watts, a coleção e a classificação descritiva são fundamentais para entender o sentido das proposições.

As vistas inseridas nos cartões, nos adesivos, no álbum, nos diferentes dispositivos da *Cartogravista* e apresentadas, distribuídas, disseminadas não revelam claramente os meandros do processo que as coleta e as organiza.

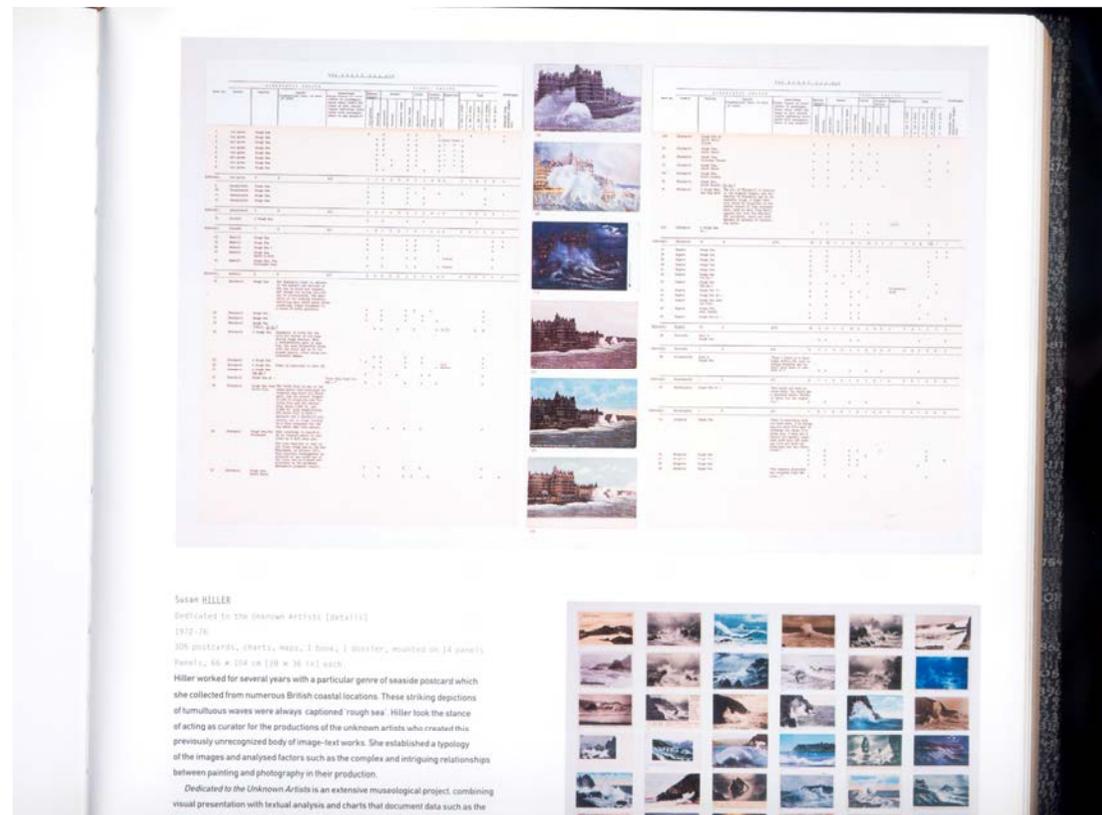


Figura 112

Susan Hiller. Projeto *Dedicated to the Unknown Artists*, 1976



Figura 113
Robert Watts, *Fluxatlas*, 1973.

O processo de classificação e arquivamento foi necessário, pois os céus foram se acumulando em meu micro, em CDs, sem que eu conseguisse dar conta de apresentá-los em dispositivos expositivos. Conforme cartografava os céus que me enviavam ou que registrava, gerava enunciados que me possibilitassem identificá-los quando os fosse mostrá-lo. Quanto mais os recebia, mais os queria, constituindo um vasto arquivo, flexível, abrindo subtemas e possibilidades de apresentá-lo, como os de Bethônico, embora diferentes.

O céu de nubívagas [os vistos p. nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]-47p.1/∞

As vistas vão chegando, vão sendo armazenadas no micro, vão sendo observadas, arquivadas, classificadas com o nome do autor, horário, localização e todos os outros dados enviados também. Dificilmente reproduzo o texto tal como me foi enviado. Quando as vistas do céu são apresentadas acrescento frases enigmáticas remetendo a lógicas do artista e do autor do registro. Há sempre uma mobilidade, um deslocamento de dados conforme a motivação que me levou a escolher tais vistas e não outras, como também o espaço de apresentação. E, segundo Hélio Ferverza, um espaço de apresentação é:

[...] aquele que surge no entrecruzamento dos movimentos orientados pelos gestos e os fenômenos de indicar e fazer ver, isto é, aquele que se instaura no entrecruzamento de diferentes operações, gestos e sistemas de indicação. Sua referência imediata é o campo artístico, mas sua manifestação abarca todas as situações e atividades em que medeia uma relação na qual enfatiza a possibilidade de certo olhar, no sentido amplo do termo. A apresentação é uma indicação que produz, como ênfase, um relevo no olhar.¹⁴⁸

Em 2007 recebi por e-mail da artista e amiga Alice Monsell 47 fotografias digitais do céu entre São Paulo e Salvador, Salvador e São Paulo, conforme os enunciados enviados junto às imagens, por exemplo, foto 1256: *nuvem seco s BH*. Em cada imagem a artista elucida algum detalhe em relação ao local da foto e a aparência das nuvens, como revela a figura abaixo (fig. 114)

¹⁴⁸ FERVENZA, 2009, p. 54.

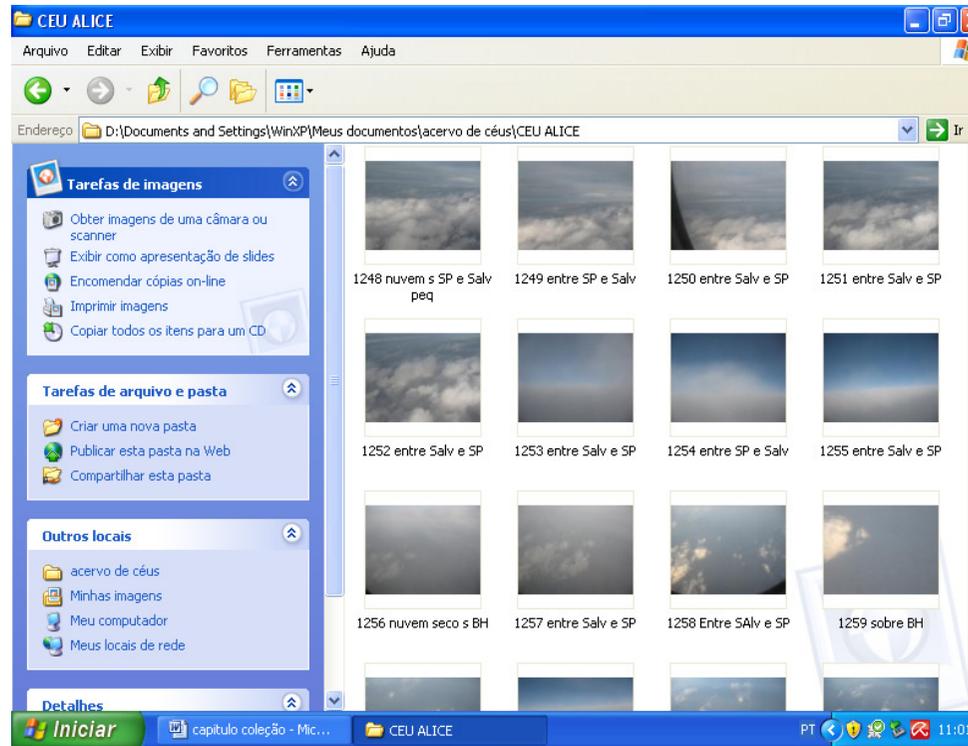


Figura 114

No micro, as imagens dos céus de Alice estão armazenadas na pasta CEU ALICE, com os enunciados originais. Preservo os textos enviados e detalhes sobre a data do envio. Em março de 2010 participei de uma exposição coletiva numa antiga Fábrica de Massas, na zona Portuária de Pelotas. A exposição havia sido organizada por uma professora e alguns estudantes do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes e Design de Pelotas. Nesta exposição apresentei parte do meu acervo, os céus de Alice Monsell, também professora do IAD. O trabalho foi intitulado *O céu de nubívagas [os vistos p. nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]-47p.1/∞*.¹⁴⁹ Ou seja, a frase é constituída por sinais e abreviações que dificilmente seriam decifradas como uma indexação

¹⁴⁹ [os vistos por nubívagas. Céus de Alice. São Paulo – Salvador] 47 peças. 1ª impressão de tiragem infinita.

classificatória. Os enunciados, frases e títulos podem sugerir muitos sentidos ao leitor, assim como, a frase que atribui o céu a alguém, impressas nos cartões, abaixo das imagens: céu da Bitta. Será que é claro que o céu do cartão foi enviado pela Bitta? Não tenho a intenção de tornar evidentes as etapas do processo, prefiro que o observador do trabalho interprete livremente o significado do texto ou que desvende aos poucos as pistas deixadas. Junto aos textos coloco o endereço do site. Quando entrego os cartões revelo alguns meandros do processo, quando não estou presente as pessoas curiosas podem posteriormente acessar o site, onde há mais informações sobre o trabalho.

O trabalho *céu de nubívagas* é constituído por 47 impressões de fotografias de céu em cartão (fig. 115) sobre prateleiras de madeira (fig.116). Os céus enviados por Alice foram apresentados em formato diminutivo em dispositivo semelhante às peças de um jogo de memória de minha filha. As peças foram colocadas em prateleiras baixas e próximas do observador, para que pudessem ser manipuladas e ordenadas de diferentes maneiras, como também para que o enunciado colocado no verso pudesse ser visto. No verso de cada peça a indexação identifica e atrela sentido as vistas que fazem parte de meu acervo e reforçam a relação entre céu, autora e arquivo, pressupostos da proposição poética. O título da obra é o texto que a identifica. No cartão abaixo do enunciado indexado, há o endereço do site o nome da autora do trabalho. Na verdade os céus são aqueles enviados pela Alice, todavia, disponibilizados de uma outra maneira. O enunciado *os vistos p. nubívagas*, não se refere apenas a situação do registro, sobre as nuvens em um avião, mas também a um estado de espírito. Na época, em que desenvolvia o trabalho para a exposição estava a procura de informações sobre a exposição Nefelibatas, realizada no MAM de São Paulo em 2002, sob curadoria de Ricardo Resende. Nada encontrei, uma vez que, em contato telefônico com um funcionário do MAM, me informou que a Instituição não havia publicado o catálogo da exposição. Encontrei informações esporádicas em artigos veiculados no jornal a Folha de São Paulo.¹⁵⁰ Os documentos da exposição como os céus de sua temática esvaíram-se. No relatório do MAM publicado na WEB, há a informação que “Por falta de patrocínio, no lugar de um catálogo, a equipe do MAM publicou um pequeno folder”¹⁵¹.

¹⁵⁰ MAM paulistano transforma-se em território nebuloso. In: FOLHA. COM. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u25762.shtml>>, Acesso em: jan. 2010.

¹⁵¹ Disponível em: <<http://www.mam.org.br/2008/uploads/relatorios/2002.pdf>> . Acesso em: fev. 2011.

Tentei um contato com Ricardo Resende, o que não foi possível, em decorrência de uma agenda lotada a frente do Centro de Artes Visuais da FUNARTE e depois do Centro Cultural de São Paulo. Fui atrás de informações sobre as obras e os artistas, fundamentalmente do filme *NUAGE* de Marion Hänsell, indicado por Regina Melim. Todavia, resolvi explorar as definições do termo Nefelibatas, que segundo a definição do dicionário Aurélio, significa “que ou quem anda ou vive nas nuvens” e figurado “diz-se de, ou literato alambicado que despreza os processos simples, fáceis”. Não aprofundei o conceito, todavia rememorei um termo utilizado por minha avó, quando se referia as pessoas distraídas: nubívagas. Naquele instante, a partir dos céus enviados pela amiga Alice, concebi os céus de nubívagas, não porque os registros foram feitos sobre as nuvens, de dentro do céu, embora a posição também esteja contemplada, mas porque a autora dos registros muitas vezes paira no ar, distraída.



Figura 115

Frente e verso do cartão com o céu de Alice. [os vistos p.nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]_47p.1/∞, 2010



Figura 116
[os vistos p.nubívagas.cs|alice.sp-salv.2008]_47p.1/∞, 2010

A coleção Cartogravistada evoca lembranças, dos lugares e dos autores. Pela maneira como estas são concebidas, apresentadas, e enunciadas. As fotos de Alice, quando enviadas por ela estavam numeradas, cada qual continha uma narrativa que revelava uma trajetória. Ao apresentá-las decidi montá-las sem me preocupar com a localização minuciosa de cada registro,

isso porque, as pessoas poderiam reordená-las criando diferentes relações entre cada fragmento, entre nuvens, cores, texturas, inventando um outro céu. Embora as peças tenham relações com as peças de um jogo de memória infantil, não explicitam esta aproximação, pois não estão dispostas como tal. Entretanto, há uma similitude entre algumas, que poderão futuramente influenciar uma outra disposição das peças. A coleção é revista o tempo todo, atualizando a memória e a proposição poética, refeita e reinventada constantemente conforme contexto, o momento e a relação com as coisas do mundo e da arte. As *vistas* arquivadas circulam em adesivos, em cartões, são inseridas em observatórios, em mirantes, colocadas em gavetas, revisitadas num espaço de apresentação permeado pelo processo de um coletora *cartogravistadora*. E, diferentemente da apresentação de uma coleção tradicional, onde o relevo está nos objetos, uma vez que são preservados tais como quando foram coletados, a *Cartogravista* densifica a relação entre o que foi olhado e o olhar, uma vez que o que é coletado é transformado. As fotos não são impressas somente em papel fotográfico, são impressas em cartões, em folhas adesivas, inseridas em observatórios, furadas, diminuídas, aumentadas, enunciadas, verbalizadas...

5. Arquivos abertos aos céus

Quais são as características dos arquivos da cartogravistadora?

Quando comecei a coletar os céus comecei a arquivá-los num arquivo doméstico. Eu precisava guardar e identificar as imagens compartilhadas, para que posteriormente tornassem uma vista do trabalho artístico. O arquivo, bem simples, foi organizado no meu computador de mesa, não ocupa muito espaço. Depois que tive um problema com o *modem* do computador e perdi alguns céus, resolvi gravar em CD/DVD. Arquivar é uma das etapas do processo de criação e condiz com as questões poéticas. O arquivo da *Cartogravistadora* é diferente dos arquivos que havia comumente criado em meu computador (fig. 117), bem como, diferente dos que eu conhecia ou já tinha ouvido falar: arquivos da ditadura, DOPS, arquivos administrativos, arquivo histórico, os arquivos da biblioteca, museológicos, entre outros, arquivos difíceis de cartografar. Segundo Ranciere: “As práticas artísticas são maneiras de fazer, que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade”.¹⁵²

Pois então, entre os arquivos pragmáticos organizados em meu computador caseiro (fig. 118) que explicitam o conteúdo dos documentos armazenados tais como: doutorado imagens, exposições, fundarte, imagem scanner, imagem antônia, livros, meus vídeos, minhas fontes de dados, fazem parte também, os arquivos seguintes: (fig. 119 e 120) os acervos de céus, acervo de vistas do céu, acérvulos visto. D¹⁵³, céus, céus de Alice (fig. 121 e 122). Entre os enunciados unívocos e universais, os subjetivos, os particulares da artista *cartogravistadora*.

¹⁵² RANCIÈRE, 2005, p. 17.

¹⁵³ Acérvulos visto Duda Gonçalves.

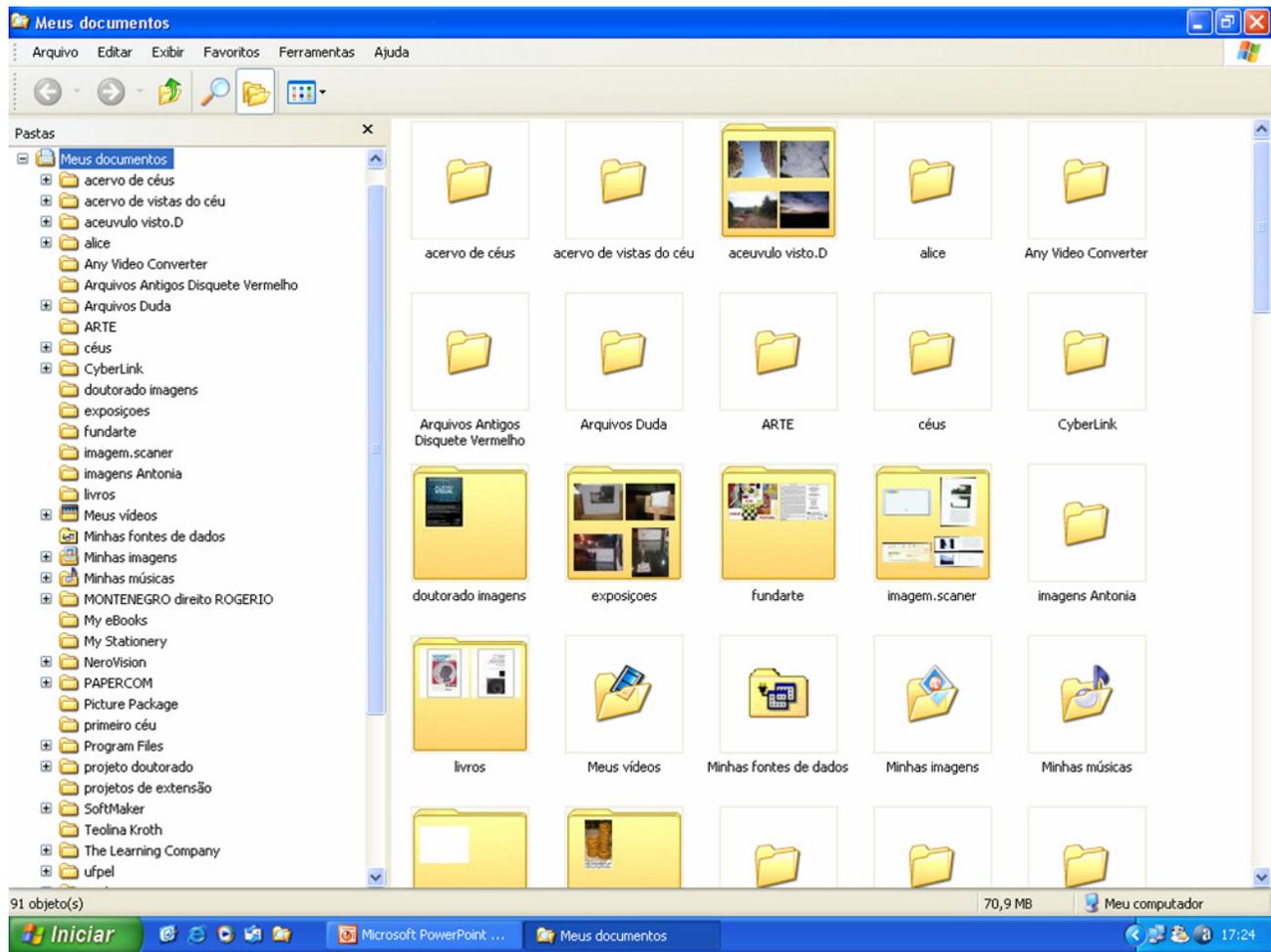


Figura 117

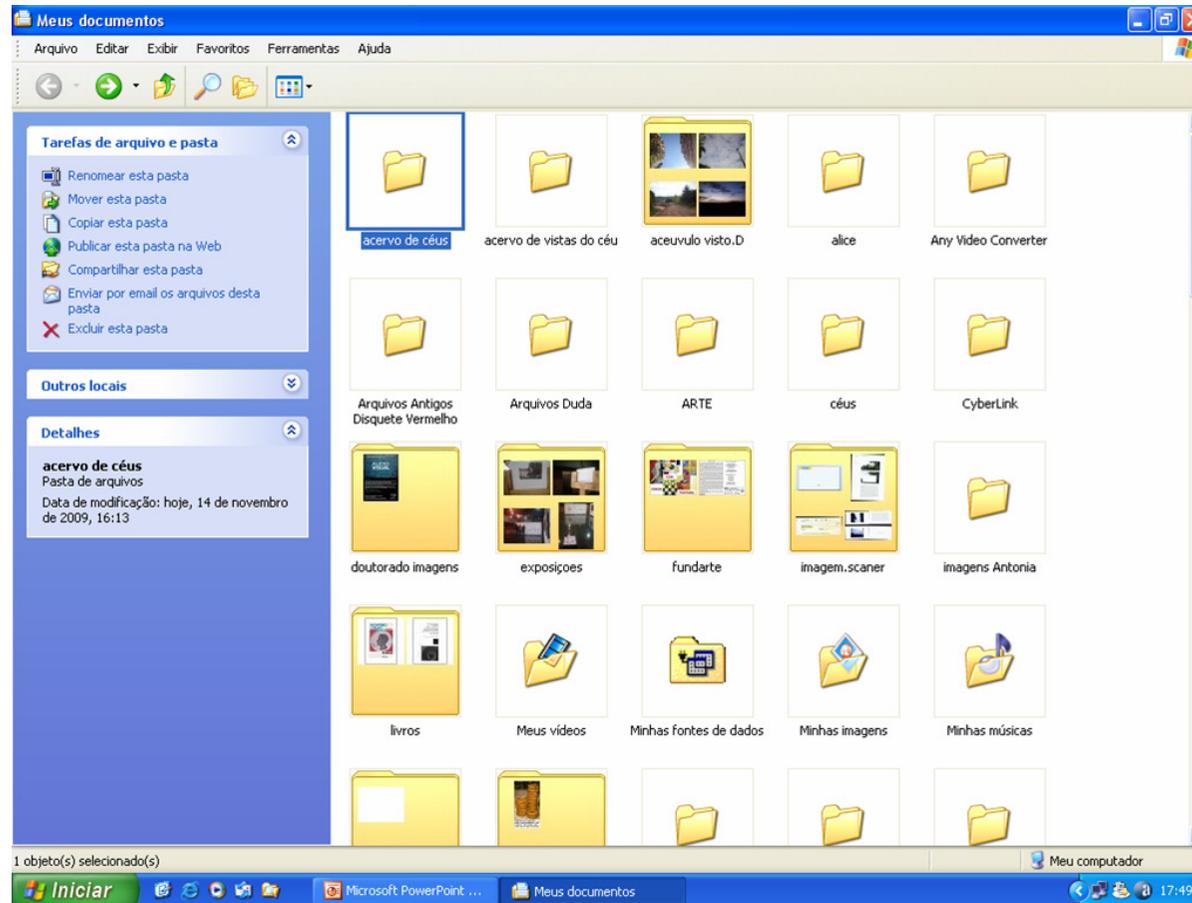


Figura 118

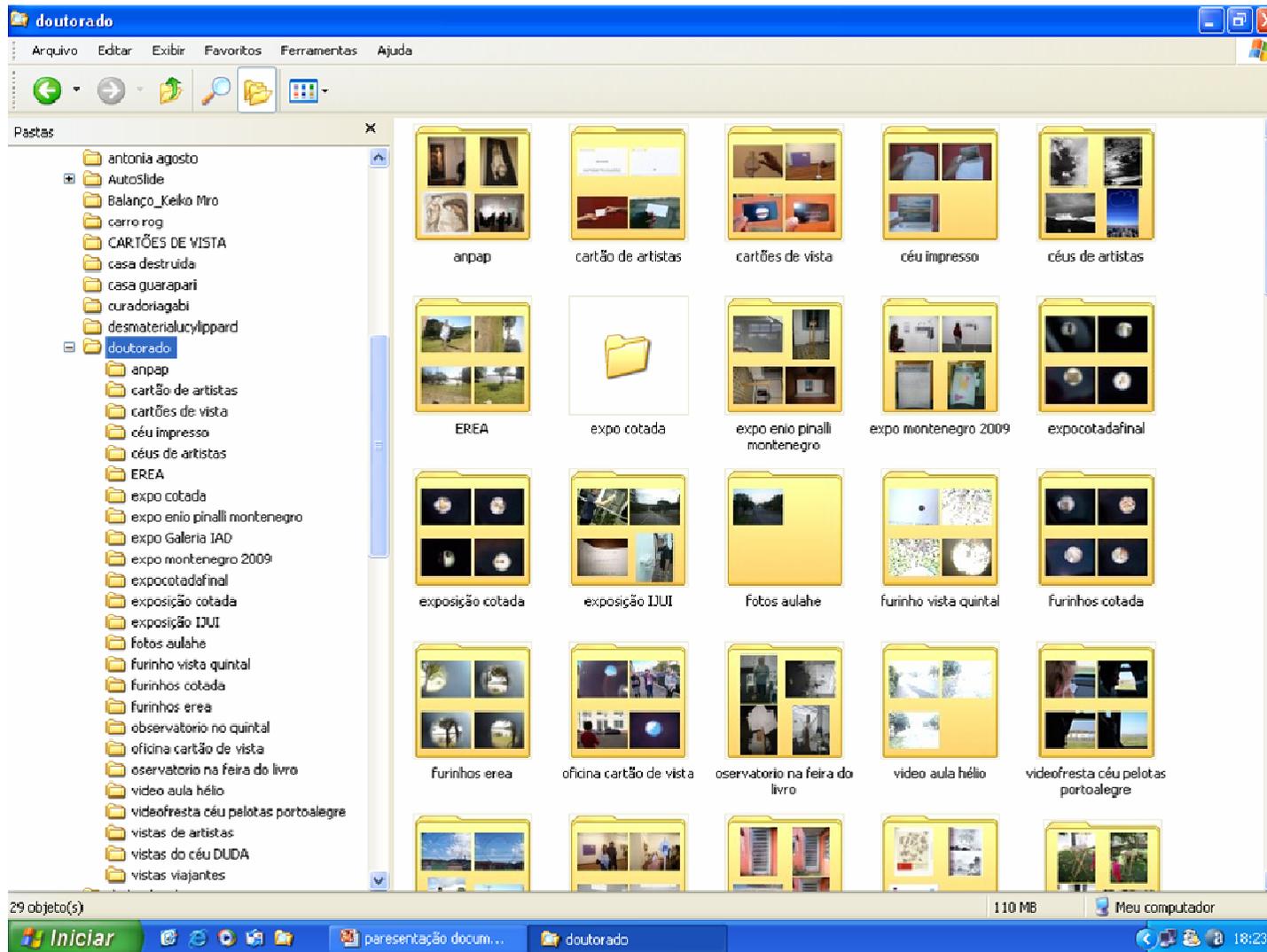


Figura 119

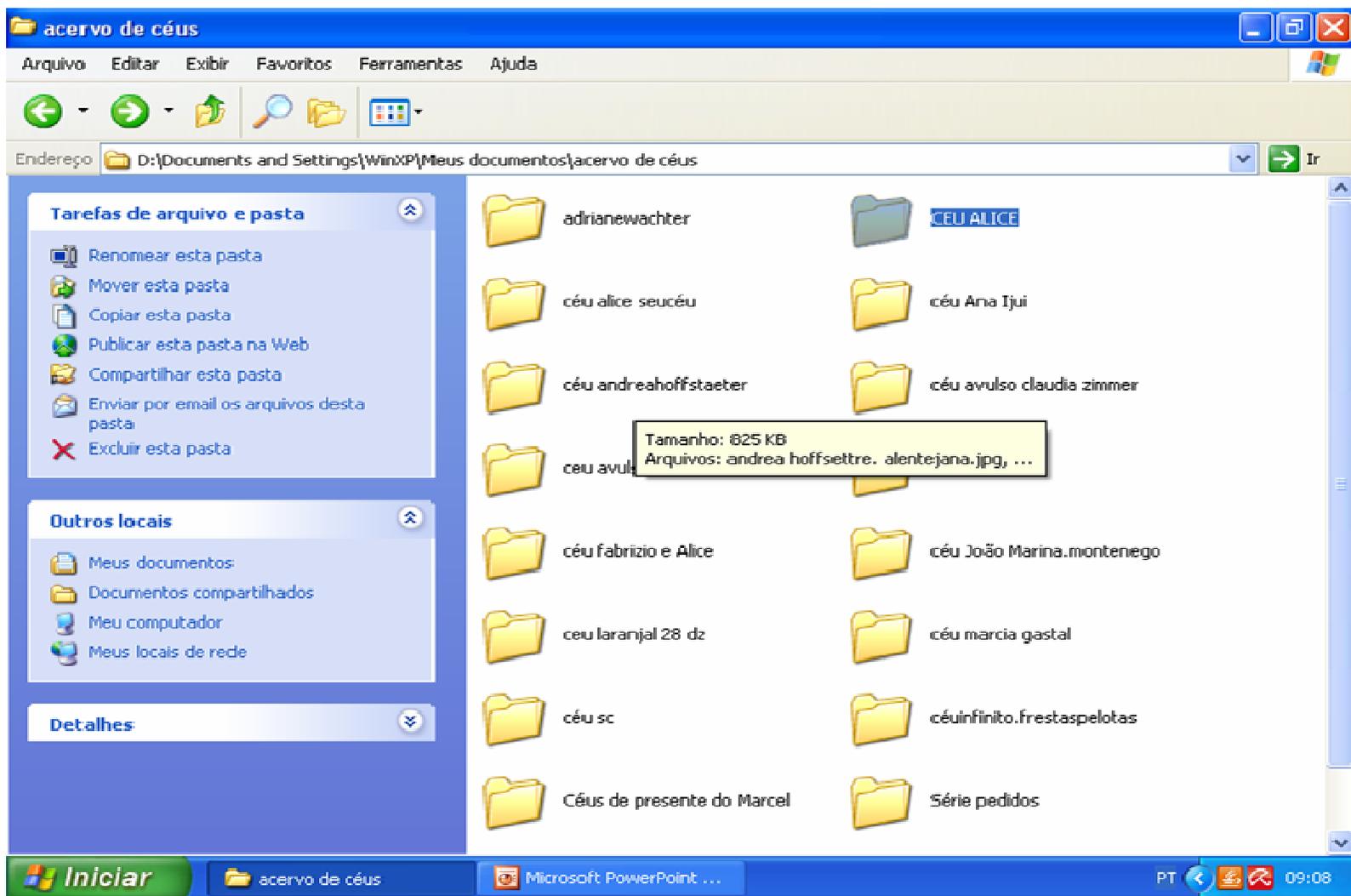


Figura 120

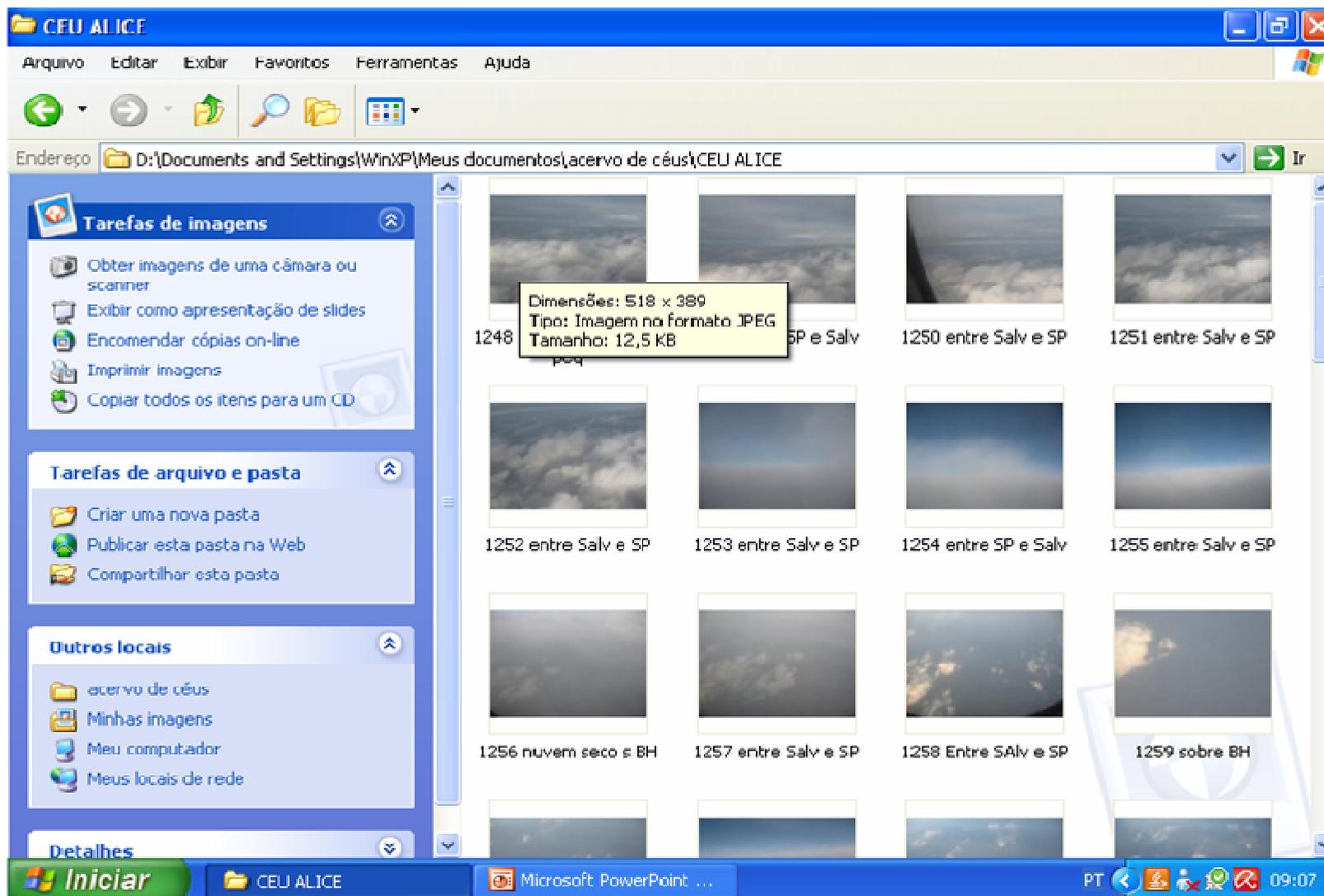


Figura 121

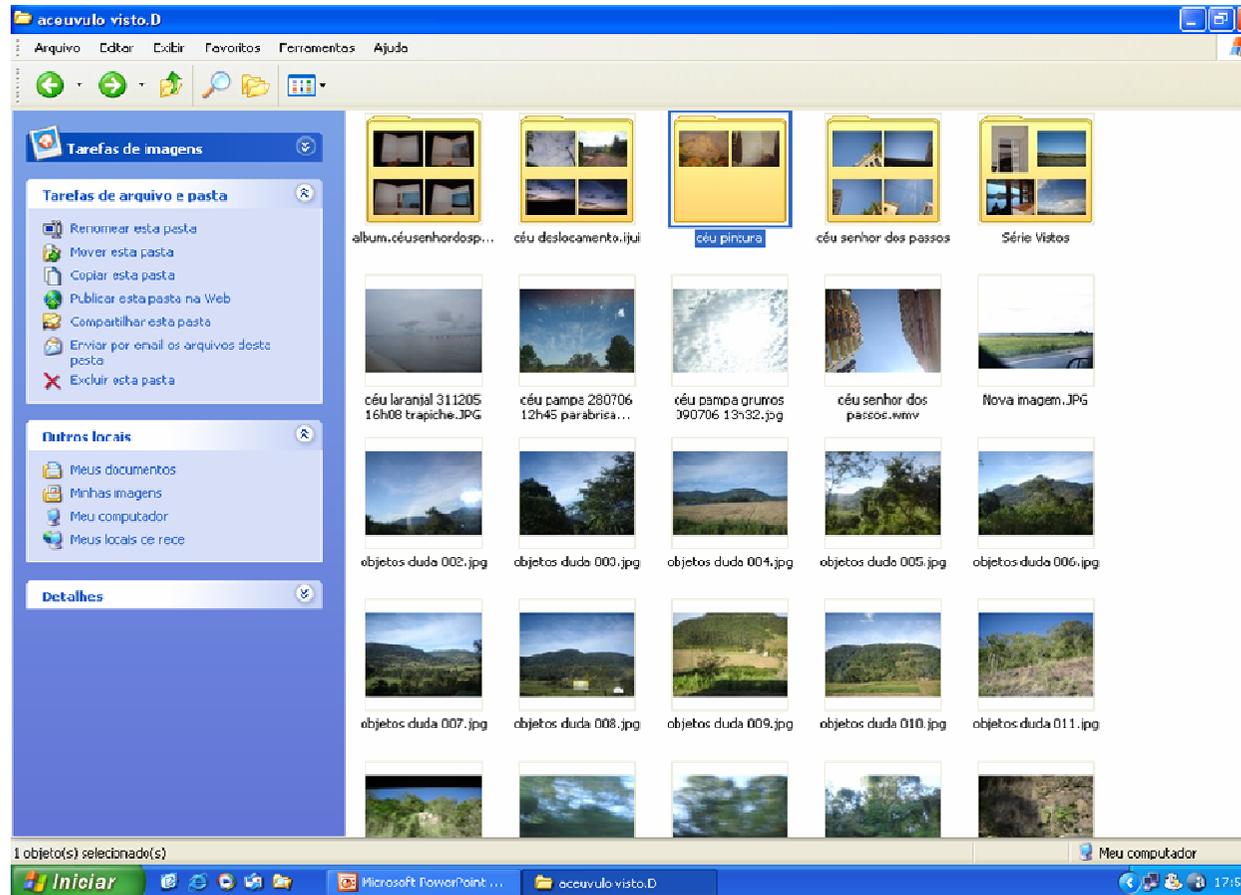


Figura 122

O arquivamento dos céus, que são enviados a qualquer momento, a qualquer hora, são processados rapidamente, para que não os perca entre os emails sobre outros assuntos. Salvo as informações anexadas aos email em meus arquivos. Conforme vou recebendo as doações e vou registrando os céus que avisto, transfiro as informações das fotos para os arquivos do *word*, reorganizando e resituando. Isso pode ser feito em qualquer local se há um computador a disposição, mas é no escritório de minha

casa que vasculho e observo e repenso. Em *Mal de arquivo*, encontramos a definição antiga do termo que vislumbra a relação entre arquivo e casa:

o sentido de arquivo, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político, reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa da família ou casa funcional) que se depositavam então documentos oficiais.¹⁵⁴

O autor revela que a origem da palavra arquivo *arkheion* denota o lugar onde eram guardados, na casa dos *arcontes*. Foi assim, nesta domiciliação, nesta obtenção consensual de domicílio que os arquivos nasceram. “[...] a morada, este lugar onde se demoravam, marca a passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não secreto.”¹⁵⁵ De certa maneira, me vejo refazendo o papel de *arconte*. Todavia, e obviamente, sem as intenções sociais e políticas de um exercício de poder legislador sobre um grupo. Não há nada a esconder nos arquivos da *Cartogravista*, porque o conteúdo dos documentos foi consensualmente gerado e doado por outros. Originalmente, já são confeccionados para tornarem-se públicos. Entretanto, não posso negar que há uma interpretação e uma recolocação do acervo de vistas do céu no mundo que desvia de suas características originais, mas que também é de conhecimento daquele que doa. Todos que colaboram com a coleção conhecem a destinação destes documentos. Entretanto, há um certo poder concedido ao artista, ou melhor compartilhado com o artista. Isso porque, o trabalho artístico é constituído e gerado por documentos partilhados por outros, mas estes documentos são transformados, as fotografias e algumas informações são preservadas, mas são mostradas de outra maneira e em outras circunstâncias. O arquivo da *cartogravistadora* precisa estar sempre aberto aos céus. Eu sou uma arquivadora de vista, assim como são os arquivadores de documentos públicos. Mas diferentemente, os documentos das cartogravistas são enunciados numa catalogação que os identificam para que futuramente sejam transformados num espaço de apresentação artístico. Uma parte dos

¹⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001, p.03.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

dados é utilizada ou reinventada. As imagens não são modificadas, mas são inseridas em suportes que atribuem a elas outros significados: vistas, vistas viajantes, miras. E, de certa maneira, enquanto *arconte* de um arquivo de céus, que é constituído com o intuito propositivo de ser compartilhado, me encontro coletando, classificando e distribuindo. Segundo Derrida: “O poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminha junto com o que chamaremos o poder de consignação”¹⁵⁶. Ou seja, a consignação da cartogravistadora pressupõe a reunião, o estabelecimento, o assentamento, a declaração e a operação de (re)colocação dos céus no mundo. Não recoloco os livros na prateleira, depois da compilação de dados e da indexação, como o faz o bibliotecário. (Re)colocar os céus no mundo quer dizer desová-los, disseminá-los, multiplicá-los por aí de uma outra maneira.

Lembrei-me da obra *The Shinano River Plan 11* de Michio Horikawa, realizado em 1969 (fig. 123). O artista coletou pedras do Rio Shinano, na região de Nigata em Japão, simultaneamente ao recolhimento de amostras lunares durante a missão da Apollo 11. Posteriormente, as enviou a políticos. Segundo Jelena Stojanovic, “duas pedras foram intituladas ‘pedras políticas’ e enviadas ao presidente americano Richard Nixon (dezembro 1969) e Primeiro Ministro do Japão Eisaku Sato (maio 1970), para pedir paz no mundo em meio a Guerra do Vietnã”.¹⁵⁷ Algumas pedras foram intituladas “pedras da terra”. O artista revela em seu blog que: “A visão de arte e algo que me fez pensar, neste momento foi passear”.¹⁵⁸ Horikawa é um coletor que reparte a coleção, ela já nasce com este intuito. O endereçamento, o enunciado como também as motivações do trabalho têm um caráter político, condizente com outras práticas do artista que visam à paz, ao fim de conflitos regionais e mundiais, à consciência ecológica. Há muitas diferenças entre meu trabalho e o trabalho de Horikawa, mas de certa forma os dois existem em função de uma partilha, ou muitas, como no caso das cartogravistas. Há distinções no que tange aos processos de coleta¹⁵⁹, a maneira pela qual o trabalho é distribuído¹⁶⁰,

¹⁵⁶ Ibid, 14

¹⁵⁷ STOJANOVIC, Jelena. Collectivism after modernism The art of social imagination. After 1945. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=WWRLPUfnyamC&pg=PR15&dq=the+art+of+social+imagination.+Jelena+Stojanovic&hl=pt-br&ei=YcNzTbqeF9DwtgexxqXFAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>, p.63. Acesso em: jan. 2011,

¹⁵⁸ Disponível em: <<http://d.hatena.ne.jp/niigata-art226/200906>>. Acesso em: dez. 2010. (Tradução de Wesley Lee).

¹⁵⁹ Na cartogravista: o céu é coletado por outros também.

¹⁶⁰ Na cartogravista: não utilizo os serviços do correio, porque prefiro entrar em contato, conversar, entregar em mãos...

aos materiais¹⁶¹, como também o sentido da proposição. A distribuição de céus não tem endereçamento certo, é micropolítico, se assim posso caracterizá-lo, pois não tem a intenção de apontar grandes questões conflitantes no mundo, mas pequenos desvios de olhar, no cotidiano. Todavia as pedras não seriam as pedras de Shinano, nem de Horikawa, tampouco teriam um efeito político se não estivessem etiquetadas. Igualmente, não seriam vistas do céu, os céus da cartogravistadora se não tivessem os enunciados e frases que as caracterizam como tal.

Philippe Dubois discorre em *Ato fotográfico*, sobre fotografia e designação, reconhecendo que a foto é impregnada pelos gestos culturais codificados, que dependem de decisões humanas, contudo há um momento do processo fotográfico que não há uma interferência humana, “apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma mensagem sem código)”.¹⁶² E, Dubois se refere a este momento essencial da linguagem para relativizar o domínio do referente. Todavia, reconhece que a natureza da fotografia é indicial porque remete sempre a um referente. Ou seja, os céus



Figura123
The Shinano River Plan 11. Michio Horikawa. 1969.

¹⁶¹ Na cartogravista: a imagem digital permite que esta seja multiplicada infinitamente, em diferentes meios. Eu posso distribuir centenas de vista do céu de meu quintal.

¹⁶² *Ibid.*, 1993, p. 51.

fotografados são fotografia do céu; não é céu de alguém, não é vista, não é viajante. Se a fotografia não fosse enunciada nada nos diria sobre o “sentido da representação; ela não nos diz isso quer dizer aquilo”.¹⁶³ Dubois afirma:

Por essas qualidades da imagem indicial (qualidade de índice e de testemunho), o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática da fotografia (por oposição à semântica): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não tem significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o objeto e com sua atuação de enunciado (cf. os dêiticos e *shifters* em lingüística). [...] O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas branca, se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nos, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém.¹⁶⁴

E, podemos encontrar exemplos de escrituras na carta branca do referente enfatizando a dimensão pragmática das fotos, neste caso as legendas de Ruscha e as descrições de Hiller, por outro lado, dimensionado a significação das fotografias, nos trabalhos de Robert Smithson, de Graham e Bethônico. E, de fato, a natureza das fotos do céu também é semanticamente redimensionada quando vazam dos arquivos, em função de uma classificação singular. Os arquivos são classificados segundo a lógica da cartogravistadora, embora preserve algo da narrativa enviada pelos autores das fotos. E, as raízes epistemológicas do colecionismo também atestam a relação entre coleção e narratividade, que atrela ao colecionável, seu sentido.

Coletar e comunicar: pode-se perceber esse nexos semântico civilizatório com o amparo da filologia clássica e do indo-europeu, que nos remetem a experiências de linguagem reveladoras do espectro de práticas sociais dessas palavras, em seus sentidos originários. Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz **leg*, de alta relevância em todos os falares indo-europeus - e mesmo antes, pois essa raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau "o", produz o morfema *log*, avizinjado, em seu grau "e", de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família lingüística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem - raciocinar - (*logeín*) e discursar (*legeín*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar.¹⁶⁵

¹⁶³ Ibid., p. 52

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ MARSHALL, 2005, p. 15.

Em 2006, desenvolvi um sistema de classificação bem simples que identificava as fotografias, os slides, os recortes de jornal, os vídeo e objetos. Os identificava com o nome da pessoa que havia me doado, com os dados que acompanham as peças, ano, hora, local e textos. Por exemplo, quando Vêrça me enviou a foto do céu, informou a data do registro, *Montenegro abril de 2004*, e junto uma frase: *eu vi este céu antes de meu pai morrer*. Preservei algumas informações (fig. 45), outras foram juntadas a estas, com o intuito de tecer as palavras de Vêrça com as palavras e o compêndio de vistas da *cartogravistadora*. A imagem passou a fazer parte do Projeto SEU/CÉU, isso porque Vêrça havia me enviado a imagem digital na mesma época que havia solicitado aos moradores de Pelotas que me enviassem vistas do céu daquela cidade. Enquanto aguardava as vistas do céu de Pelotas recebia uma vista de Montenegro, do Morro São João, cidade onde morava na época. A indicação de que o cartão fazia parte de um projeto, também subentendia que o cartão fazia parte de algo maior.

No cartão apresento estes dados, e mais outros com o intuito de alargar o sentido do dispositivo e da distribuição do mesmo. O que será que significaria a frase “Antes de morrer”? Os céus tornaram-se ainda mais enigmáticos durante a pesquisa de doutorado.

Em 2007, resolvi enfatizar as relações entre as fotos e os pressupostos poéticos da *cartogravistadora*. Comecei a investigar processos de enunciação incomuns, porque queria criar uma taxonomia alegórica e em constante transformação, que fosse sendo constituída conforme os céus fossem sendo cartografados, sem categorias fixas e generalistas. Isso implicaria um sentido menos óbvio aos céus e aos seus dispositivos quando destruídos. Em *As palavras e as coisas*, no capítulo *Classificar*, Michel Foucault nos apresenta diferentes regimes teóricos que para tornarem a linguagem a história natural foi preciso fixar a nomeação das coisas, isso por que “é preciso que a descrição se torne ‘nome comum’”.¹⁶⁶

sobre esses regimes teóricos, questões quase as mesmas teriam sido colocadas, recebendo cada vez soluções diferentes: possibilidade de classificar os seres vivos – só uns, como Linceu, sustentando que toda a natureza pode entrar numa taxionomia; outros, como Buffon, que ela é demasiado diversa e demasiado rica para ajustar-se a um quadro rígido; processo da geração para

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.190.

aqueles, mais mecanicistas, que são partidários da pré-formação, e outros que crêem num desenvolvimento específico dos germes; análise dos funcionamentos (a circulação, após Harvey, a sensação, a motricidade e, no final do século, a respiração).¹⁶⁷

Ou seja, elenquei alguns nomes fixos como *cartão de vista*, para os cartões de visita com uma vista do céu, e *cartões de vista mirante* para os cartões com furinhos e recortes. Inseri em cada cartão sua nomenclatura. Ou seja, comecei a multiplicar e tornar nome comum um ideário poético que vincula a imagem do céu, a vista, como também o furo à uma mira. Em meio a estas identificações, outras, móveis e variáveis em conformidade com as informações de cada autor e cada contexto em que é distribuído. Diante disso, comecei a perceber que, anteriormente, o quadro de ordenações que havia criado, não estreitava relações entre a palavra e as características daqueles céus e com os aspectos propositivos do trabalho. Não queria criar um sistema de nomenclaturas unívocas, mas condizentes com as relações entre a imagem do céu e os pressupostos do processo artístico. Então passei a identificar os céus por meio de nomes comuns e frases curtas e longas compostas por abreviações, sinais de pontuação, símbolos e números, suscitando relações com as indexações em fichas-índice de uma biblioteca, que para quem não conhece a lógica da catalogação científica, são ordenações esdrúxulas de números e letras. Todavia, intensificando a mobilidade da narratividade que, tanto se apresentava nos enunciados de cada pessoa que me envia a vista, quanto nas diferentes maneiras de apresentá-los. Por outro lado, para cada conjunto ou unidade de céu elaborei frases diferentes. Obviamente que, os enunciados inseridos nos dispositivos, nos títulos, vão atrelando aos céus diferentes sentidos, uns mais objetivos que, estreitam as relação entre fotografia, cartão, vista, mirante, autoria, cartografia, coleção, classificação, viagem, álbum. Outras frases mais obscuras, biunívocas, como as redigidas no verso de cada *cartão de vista* da exposição *Vistas Viajantes*, a lápis, que são as seguintes frases: I V/E. 04, ou seja, *ljuí. vegetação a esquerda*, exemplar 04 (fig. 26 e 27); Os q.f.olhar p/c. 14 I, ou seja, os que fazem olhar para cima. Exemplar 14 ljuí (fig. 28); Os q.f.olhar p/c. 39 I, ou seja, os que fazem olhar para cima. Exemplar 39 ljuí (fig. 29); I. P/J ljuí. pela janela, exemplar 05 (fig. 30); A/P Aponta 11 I, ou seja, os que a palmeira

¹⁶⁷ Ibid., p. 173.

aponta exemplar 11 Ijuí (fig. 31). As frases foram cunhadas quando observava algumas peculiaridades que circundam a imagem do céu: o formato das folhas, a perspectiva fotográfica, o enquadramento do céu pela janela.

Segundo Foucault, “na historia Natural contemporânea há uma tentativa de reduzir a distância entre coisas e linguagem, para conduzir a linguagem o mais próximo possível do olhar e, as coisas olhadas, o mais próximo possível das palavras”.¹⁶⁸ Na verdade a, observação mais atenta aos elementos que compunham a vista do céu em cada foto enviada gerou a aproximação entre vista e enunciado, modificando as narrativas originais dos autores e tornando-as mais abertas. Abertas no sentido tecido por Umberto Eco: “Das estruturas que se movem àquelas em que nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações”.¹⁶⁹

O enunciado obscurecido confere a parcela do céu fixado por alguém um caráter único e múltiplo. Como também, sugere que este é parte de um sistema maior. Além do que, quando deslindado as palavras abreviadas, portanto o sentido da frase, nos é revelado o significado ingênuo da descrição de cada céu, um quase nada, que tem seu aporte nas circunstâncias criadas e instauradas por uma produção artística.

Foi com encantamento que li em *Otras Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges, a enciclopédia Chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* (citado por Michel Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*).

Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (K) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcetera, (m) que acabaram de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas.¹⁷⁰

A divisão dos animais em Empório celestial nos revela um olhar particular sobre os elementos do mundo, assim como, as infinitas possibilidades de ordenar subjetivamente o visível por meio de palavras. A classificação foi me possibilitando entrar em

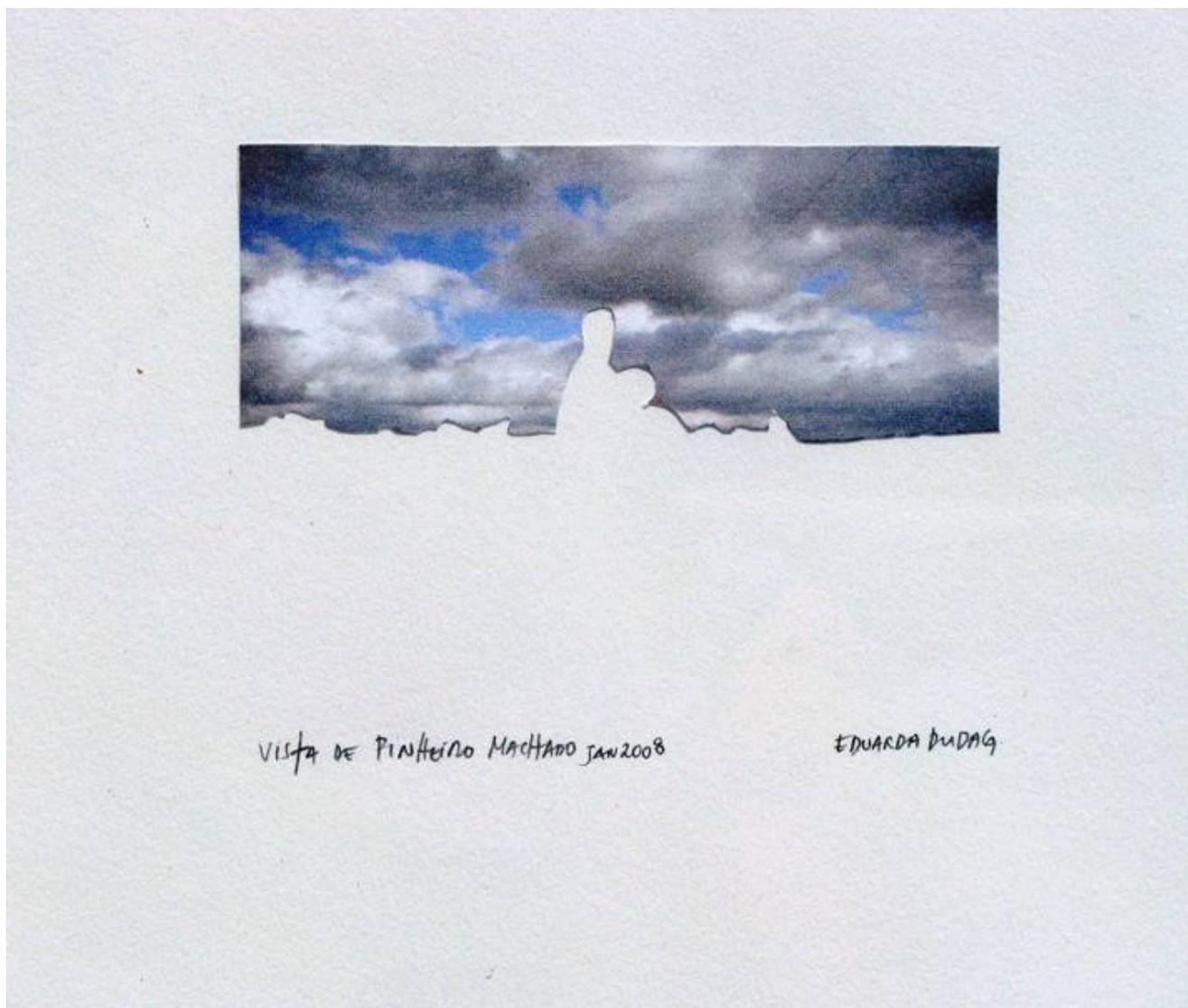
¹⁶⁸ FOUCAULT, p. 179.

¹⁶⁹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 67.

¹⁷⁰ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999, p. 94.

diferentes linguagens. Assim como, em diferentes maneiras de redigir frases e inscrições. Comecei a carimbar e escrever manualmente as informações, nomes, frases e números. O carimbo, por exemplo, suscita os mecanismos presentes em processos de impressão manuais, mais arcaicos de identificação. A numeração pode ser associada aos processos de classificação da Gravura.

Em 2008, Alice Monsell me pediu um trabalho para ser colocado em uma instalação que estava montando na Galeria de Arte Loide Schwambach da FUNDARTE, intitulada *Fazendo sala: anotações e reconstruções domésticas*. A instalação era toda baseada na disposição de móveis e objetos da casa de Schwambach. Como eu conhecia a casa da artista, e me chamava a atenção a grande quantidade de desenhos, pinturas e gravuras pendurados em suas paredes, resolvi elaborar um quadro de uma colagem (fig. 124). Para confeccionar a colagem imprimi a fotografia digital de Antônia e Rogério sobre um cavalo, registrada durante o passeio a fazenda de Pinheiro Machado, depois recortei as figuras que não eram céu, as coleí numa folha de sulfite e assinei abaixo de um vazio que correspondia à borda inferior da imagem recortada. Neste trabalho há uma referência clara ao modo como as gravuras tradicionais são impressas e assinadas, mesmo não sendo. No trabalho dado a Alice não há numeração, pois este pode ser único e múltiplo (fig. 125).



VISTA DE PINHEIRO MACHADO JAN 2008

EDUARDA DUDAG

Figura 124
Vista de Pinheiro Machado, janeiro de 2008



Figura 125

Interesso-me pelas relações estabelecidas pelas inscrições de processos artesanais em processos tecnológicos digitais, para imbricar os gestos pessoais e impessoais tão comuns em nosso cotidiano. Os cartões de vista e impressões de qualquer ordem são múltiplos, infinitos, fundamentalmente porque o processo digital, pela qual os reproduzo me permite multiplicá-los quantas vezes eu quiser, sem prejuízo a matriz. Enfatizo esta condição, registrando somente o número do exemplar. Obviamente

que, a relação entre os sistemas numéricos, será reconhecida pelo sujeito que conhece a linguagem da gravura, mas ao mesmo tempo, quando insiro o carimbo e o número, outros tantos perceberão que personalizo o múltiplo tecnológico inacabável. A inacabilidade é uma das características da estética da fotograficidade, um conceito cunhado por Pierre Soulage:

Simetricamente, para as imagens digitais, o equivalente do negativo é a digitalização da imagem; a exploração dessa digitalização é – como a exploração do negativo – da ordem do inacabável e da estética do traçado. Por conseguinte, em um caso, estética do impresso, no outro estética do desenho, as duas etapas da fotograficidade. Utilizamos aqui as noções de traçado e de desenho, para bem marcar quanto a prática do inacabável destaca de uma estética fundamentalmente diferente daquela do traço, do impresso e do irreversível; de fato, a imagem digital permite uma exploração – prática e estética – infinitamente mais complexa e mais rica; a estética da hibridação, a uma ordem visual e a maneira de produzir, de comunicar e de receber imagens.¹⁷¹

De certa maneira, foi por meio dos processos digitais que os céus se multiplicaram, multiplicando o todo, ou seja, o processo que deu início a *cartogravista*, a proposição de compartilhamentos infinitos, bem como os diferentes espaços de apresentação e distribuição.

Inclusive, considero que a inscrição suscita uma questão: por que alguém se preocuparia em colocar a lápis o número do cartão impresso digitalmente e inacabável? Mesmo que, a relação entre impressão artesanal e digital não sejam estabelecidas, ainda resta a relação do gesto: todos os impressos digitais são manuscritos a lápis tornando o continente impessoal e pessoal. A pessoa que o receber terá em mãos o exemplar 351 de um múltiplo infinito. Os procedimentos artesanais de carimbar e numerar, o gesto e os procedimentos poéticos, que transforma o comum e impessoal da edição limitada de um cartão de vista, ordinário em edição infinita/ilimitada e, paradoxalmente, autoral. A infinita multiplicidade de vistas do céu é reforçada também, como no *Álbum de vistas da Rua Senhor dos passos [os vistos p. nubívagas. cs|alice.sp-salv. 2008]_47p. 1/∞*, ou seja, *[os vistos por nubívagas. Céus de Alice. São Paulo e Salvador. 2008]_ 47 peças. Exemplar 1 de tiragem infinita.*

¹⁷¹ SOULAGES, Pierre. *A fotograficidade*. In: PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS,2004, p. 23.

No capítulo *A ciência do concreto*, Claude Lévi-Strauss revela que: “dentre as plantas e os animais, o índio só dá nome às espécies úteis ou nocivas; as outras são classificadas, indistintamente, como ave, erva daninha, etc”.¹⁷² Ou seja, os céus que me provocaram uma experiência potente de vida ou de morte é que são nomeados, alguns ficam suspensos. A coleção de documentos oriundos de uma captura nem sempre é arquivado ou apresentado. Isso porque, não queria me tornar uma classificadora compulsiva, ordenando e guardando tudo. Ora as fotografias e os textos vão para o meu arquivo, ora não. Bem, como em meio a tantos céus me vejo cartografando outros. E, ao mesmo tempo há muitas vistas de céus em meu computador, mas nem sempre possuo as que quero apresentar, fundamentalmente quando necessito mapear vistas que ainda não foram coletadas, como por exemplo, as vista do céu do cartão distribuído as margens do Canal Santa Bárbara. Eu queria distribuir aquele céu, mas não o tinha em meus arquivos. A qualquer momento, em decorrência de um contexto expositivo, vasculho meus arquivos ou saio a cata de céus.

Na exposição coletiva *Curto-circuito*, realizado na Galeria de Arte Loide Schwambach, na FUNDARTE, em Montenegro queria mostrar um céu de lá, isso porque, na época, já havia retornado a Pelotas novamente. Logo que abriu a possibilidade de retornar a cidade de Montenegro, em função de uma exposição, solicitei aos funcionários da Fundação que me enviassem as *vistas* do céu daquele lugar. Como aconteceu no Projeto SEU/CÉU. Por fim, só o João e a Alice me enviaram a vista do céu avistada no prédio da Fundação. Além de mostrar as vistas, resolvi revelar como que estas tinham sido compartilhadas. O trabalho é constituído por um observatório de *adesivos mirantes* das vistas do céu, para que as pessoas levem consigo (fig. 126). E, três quadros fixados a parede, com os e-mails trocados e as vistas do céu lado a lado, fixadas (fig. 127).

¹⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional., 1976, p. 56.



Figura 126
observatórios com adesivos mirantes, 2009



Figura 127
Exposição Curto-Circuito, 2009

Logo depois da exposição perdi todos os arquivos do computador, obviamente que parte destes arquivos eu havia gravado em CD e DVD, revelando a fragilidade material da imagem digital. Isso de certa maneira, é uma condição que não me incomoda, mas acentua o caráter de um arquivo que convive com a imaterialidade tal como o que armazena, algo que se esvai. Os e-mails e as fotos originais do céu de Alice e João desapareceram e ficaram apenas fixadas no trabalho. No artigo “Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória”, Maria Ivone dos Santos relata acerca da sensação de pavor da artista Sophie

Hemon, diante da perda de seus arquivos digitais, uma vez que, umas séries de imagens, que documentavam situações vivenciadas, desapareceram.

Assim, seria preciso entender que a dimensão temporal de nossa experiência no mundo se esvai quando perdemos os documentos, permanecendo talvez a capacidade de retrair uma experiência por novos modos de narração. Os arquivos de imagens, os álbuns e as coleções de objetos de nossa cultura material pareceriam cumprir esta função de testemunho, podendo servir de suporte de uma narração. Walter Benjamim nos diria que a memória é ao mesmo tempo crítica e afetiva, pois, se movida por um ato de vontade, ela é ao mesmo tempo atravessada por elementos involuntários.¹⁷³

O cartogravistador guarda os documentos, mas não se responsabiliza por eles. Isso porque a maioria dos doadores não evidencia uma preocupação acerca da guarda e da maneira como vai ser utilizada a imagem. A cobrança geralmente se refere a identificação da autoria da foto, que sempre é contemplada. Os doadores de céus não se preocupam com seus documentos, isso porque é uma imagem comum e duplicada. O que está armazenado nos arquivos da *cartogravistadora* é uma cópia. O processo da doação é muito simples, geralmente, alguém me envia a fotografia por e-mail e relata: eu vi, achei lindo! Eu então repondo dizendo: posso utilizá-la em meu trabalho! Ou, posso fazer um cartão de vista para você? A resposta é sempre: sim, pois o propósito é este! Nada mais ...

As fotos do céu ocupam a memória de maneira mais leve, fugidia, etérea, diferentemente dos objetos de família, de livros autografados, das cartas guardadas, que possuem o peso de uma lembrança ancestral, testemunhal e identitárias. Os céus da lembrança podem sumir, ser substituídos, porque os céus estão aí, aqui, acolá. E faz parte do processo da *cartogravistadora* replicar os céus, mesmo que este fato tenha sido motivado por um céu bem localizado: o céu de Pelotas. E, reportando a primeira foto de um passeio familiar que me apontou o céu, no pano de fundo da cena, não era a este que eu me reportaria quando o via, mas ao céu em Pelotas, que já não era o mesmo quando eu voltei, porque a experiência diante da paisagem celeste nunca será a mesma.

¹⁷³ SANTOS, Maria Ivone. *Diante da perda do arquivo*. In: Revista Crítica Cultural. Disponível em: <<http://www.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf>> p. 163. Acesso em: fev. 2011.

O percurso que tracei nessa floresta de formas segue o caminho imperioso dos saberes implícitos, das injunções mil vezes repetidas e, mesmo que elas nos dobrem a suas exigências, pretendemos também mantê-las a distância, criticar sua autoridade, mostrar que elas, por sua vez, obedecem a artifícios de composição. Não há dúvida de que é essa dupla entrada que é preciso ler aqui como aquilo que me aproxima e, ao mesmo tempo, me afasta daqueles que trataram a paisagem em sua relação com o originário. Porque esse originário é, a meus olhos, composto de milhares e milhares de dobras, de milhares de memórias, e, se é possível que elas se tenham constituído porque eram convocadas pelo “fundo”, nós, contudo, não teríamos por testemunho nada além da multiplicidade dessas mesmas formas, suas variações.¹⁷⁴

Porque esse originário é aos meus olhos, o céu de Pinheiro Machado, o céu de Pelotas, o céu avistado na janela da minha avó, o céu de Ramil, o céu de Alice, de Cláudia, o céu geografado em mim, o céu de Montenegro, o céu cartografado, o céu visto, o céu mirado, o céu compartilhado, o céu colecionado, o céu arquivado, o céu aberto – *de um infinito azul a serena ironia*.

E entre tantos guardados, a indicação de que em algum momento iria arquivar céus: em 1997 Mallarmé... (fig. 128, 129 e 130).



Figura 128

¹⁷⁴ CAUQUELIN, Anne. 2007, p. 30-31.

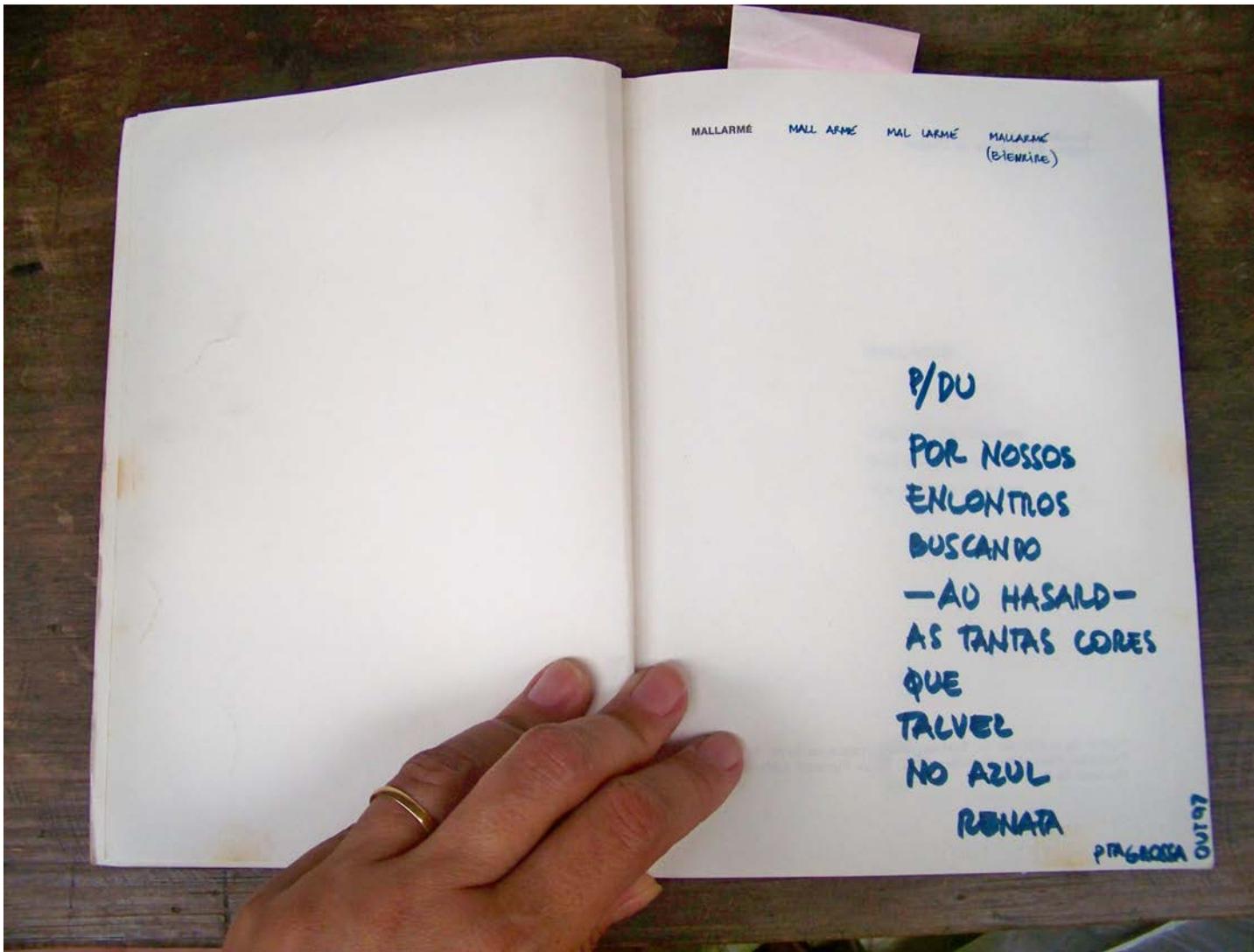
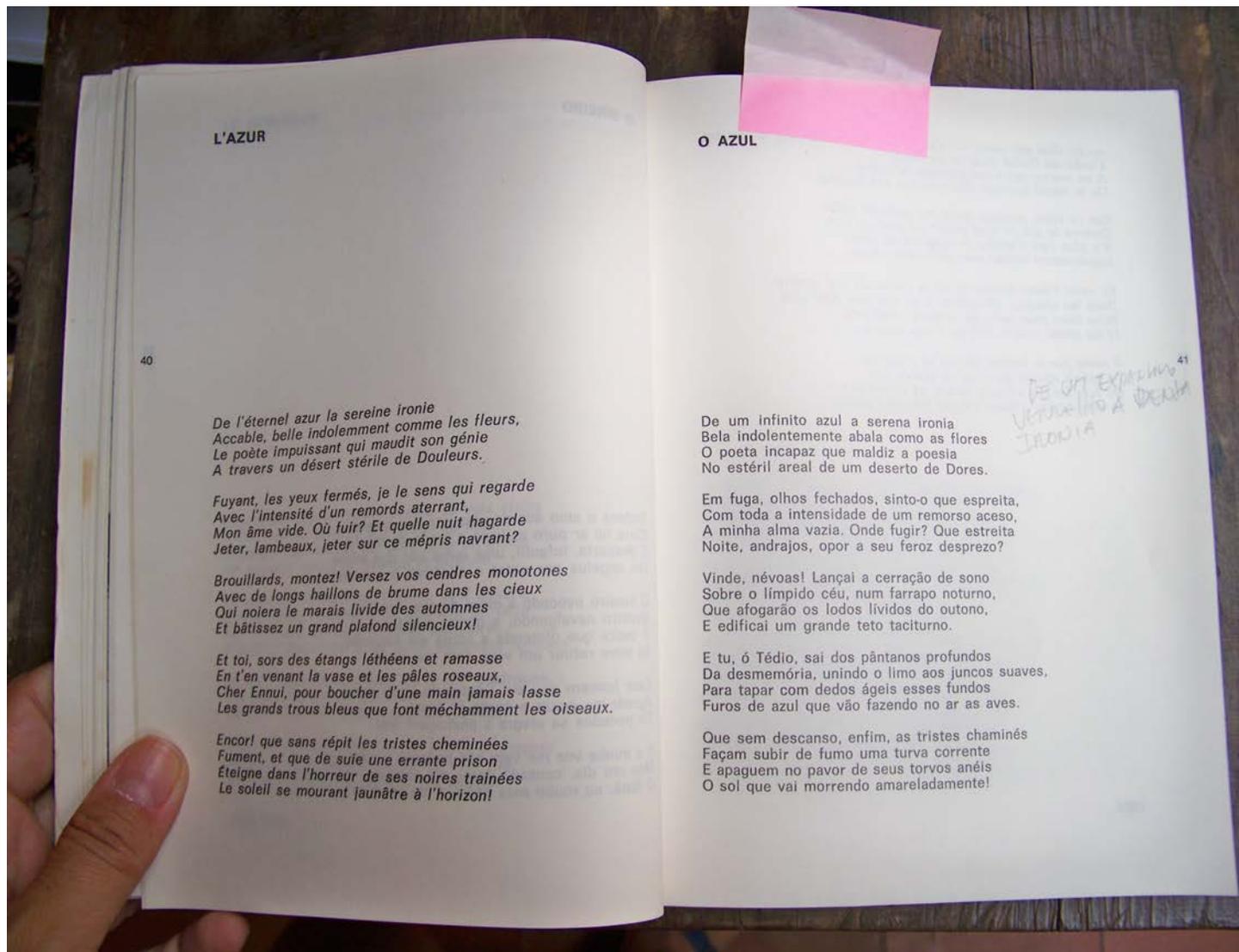


Figura 129



L'AZUR

40

*De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.*

*Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?*

*Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux!*

*Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.*

*Encor! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suite une errante prison
Éteigne dans l'horreur de ses noires trainées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!*

O AZUL

De um infinito azul a serena ironia
Bela indolentemente abala como as flores
O poeta incapaz que maldiz a poesia
No estéril areal de um deserto de Dores.

Em fuga, olhos fechados, sinto-o que espreita,
Com toda a intensidade de um remorso aceso,
A minha alma vazia. Onde fugir? Que estreita
Noite, andrajos, opor a seu feroz desprezo?

Vinde, névoas! Lançai a cerração de sono
Sobre o límpido céu, num farrapo noturno,
Que afogarão os lodos lívidos do outono,
E edificaí um grande teto taciturno.

E tu, ó Tédio, sai dos pântanos profundos
Da desmemória, unindo o limo aos juncos suaves,
Para tapar com dedos ágeis esses fundos
Furos de azul que vão fazendo no ar as aves.

Que sem descanso, enfim, as tristes chaminés
Façam subir de fumo uma turva corrente
E apaguem no pavor de seus torvos anéis
O sol que vai morrendo amareladamente!

DE UM ESPANHO 41
VITÓRIA A DORIS
IRONIA

Figura 130

Considerações de uma proposição sem fim

A última parte desta tese são as Considerações de uma proposição sem fim, uma vez que, no momento em que escrevo estas linhas recebo via e-mail três vistas do céu, como também, acaba de chegar pelo correio o livro *On Kawara* de René Denzot e Jonathan Watkins, editado pela Phaidon, em que será possível desenvolver ainda mais as questões que envolvem o aspecto propositivo do trabalho. A abertura do arquivo a novas partilhas e a busca por referenciais é decorrente de uma poética artística que vai sendo atualizada em consonância com as experiências e os pensamentos *ad continuum*. A tese finaliza uma etapa do processo de formação da artista-professora pesquisadora, mas não encerra o processo poético, pelo contrário, amplia, descortina um vasto campo de saberes em produção. A poética não tem fim. E, uma tese em poéticas visuais concentra alguns momentos do processo, de reflexões e estudos de uma produção que transborda os limites da linguagem verbal e a duração de uma pesquisa universitária. Os trabalhos estão no mundo, outros estão sendo feitos e o tempo todo e grande parte dos meus dias estão sendo afetados pelo que posso compartilhar da/pela arte e o que a arte partilha comigo – provoca, incita, diz,...

A *cartogravista* continua cartografando os céus, mesmo tendo sido delimitada num corpo de compêndios imagéticos e reflexivos que a configuram pelas questões mais preeminentes, neste momento. A tese em escritura-figura apresenta o espaço aéreo, nebuloso, movente e variável que foi sendo constituído pelos trabalhos e reflexões, durante os quatro anos destinados a proposição de pesquisa. Nem todos os artigos, periódicos foram contemplados, nem todos os filósofos, cineastas, poetas e artistas foram citados, nem todas as ações da *Cartogravista* foram explicitadas. Alguns atalhos e pensamentos ficaram guardados, embora tenham sido iscas, pontes, projéteis e fatos. Estes embora invisíveis me possibilitaram “olhar bem” cada trabalho e cada contato com o outro, ampliando os espaços de apresentação, dispositivos e materiais do trabalho, experiências em e sobre arte.

Os referências artísticos, os literários, teóricos articulados à produção, oriundos de uma claudicação¹⁷⁵ insistente, me possibilitaram enlaces conceituais/visuais que os tornam cúmplices de uma verdade de artista e estofo de uma conjunção única, ou seja, cartografia e vista e céu e paisagem e desvio e olhar e coleção e arquivo e proposição e compartilhar, reunidos, reinventados, numa produção poética.

A escritura da tese explicita as articulações entre prática e teoria do processo artístico enquanto processo cognitivo. Para isso, tentei conduzir a escrita em conformidade com o percurso traçado por algumas questões que o trabalho apontava, sem necessariamente seguir a ordem cronológica dos fatos, ou seja, conduzindo a escritura conforme ia desenvolvendo e apresentando/distribuindo os trabalhos. As ideias foram surgindo e os trabalhos artísticos sendo feitos e colocados no mundo. Entretanto, os primeiros capítulos traçam as primeiras reflexões que foram adensadas pelos trabalhos que faziam parte do projeto de pesquisa de doutoramento, apontando alguns conceitos oriundos de trabalhos propositores do problema da tese e a relação com trabalhos realizados recentemente. Os conceitos da *cartogravista*, como proposição e compartilhamento atravessaram toda a produção e indicaram outros, conforme as variações formais, contextuais e propositivas dos trabalhos. Os procedimentos e as idéias da *Cartogravista*, um termo criado em 2006, evidencia uma cartografia que não tem como objetivo realizar mapas convencionais, mas sim, constituir um acervo e entrelaçar céus num espaço em constante variação, como também, conceito que surgiu em decorrência de indagações acerca dos métodos da cartografia na arte, na geociência e em outros campos do conhecimento. E esta é uma questão importante, no que tange a descoberta de vários processos que podem ser considerados cartográficos, em função de um mapeamento de lugares que operam e semantizam um espaço. Descobri que o espaço da *Cartogravista* é tecido pelas múltiplas relações entre os textos e as imagens de céus compartilhados e instaurados pelo sujeito. O

¹⁷⁵ “A claudicação do filósofo é sua virtude” proclamava outrora Merleau-Ponty. Acrescentarei que ela também é a virtude do pesquisador em artes plásticas. Porque esta apologia do coxear? Muito simplesmente porque o pesquisador em artes plásticas segue a passo (ainda uma metáfora) tanto do sábio quanto do poeta, tanto dos donos da razão quanto dos profissionais do sonho: como, nessas condições, não claudicar? Porque razões, de outra parte, essa apologia do meio (pelo qual começar) e da posição mediana (de onde partir)? Porque “a arte insere-se a meio caminho entre conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”. LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca, TESSLER, Elida (org.) O Meio como ponto zero. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.23.

sujeito da cartogravistas, sou eu e os colaboradores que enviam os céus tangenciam modos distintos de organizar e apresentar o espaço.

Durante a pesquisa, em função de estudos e de outras proposições artísticas, o termo foi adquirindo outros sentidos e sendo afirmado como propulsor de outras operações poéticas. Foi por meio da formulação de idéias presentes no projeto que fui vislumbrando outras maneiras de apresentar o trabalho e discorrer sobre ele. E, as variações propositivas e suas implicações me desvelavam outros termos que deslindados se familiarizavam. E pensando sobre isso, voltei-me a metodologia da *cartogravistadora* que propõem, coleta, reúne, arquiva, espacializa e compartilha. Pude perceber que a *Cartogravista* não era necessariamente uma cartografia como a conhecemos comumente, e que há muitas cartografias. Dei-me conta que não era necessário desenvolver somente um tipo de proposição, pois que, a proposição da *Cartogravista* vai vislumbrando lugares e maneiras distintas de animar os céus num espaço movente e infundável como o que cartografa: o céu.

A proposição pode ser endereçada a outros ou a mim mesma, quando saio por ai e colete os céus para distribuí-los. Os compartilhamentos são situações oriundas de uma partilha amigável e sutil. A imagem fotográfica pode ser vista, vista viajante. Que a vista viaja. Que estas podem ser engavetadas, inseridas em observatórios, impressas em *plotter*, em papel fotográfico, veiculadas em cartões, em papel adesivo, em álbuns, uma a uma, quatro, cinco, dez, ... São distribuídas em mãos, deixadas e/ou fixadas a uma parede. São vistas numa Galeria de Arte, na beira do Canal São Gonçalo, na rua e em lugares de convivência. Percebi que a coleta e a reunião de céus é uma etapa do processo. Evidenciei que a guarda e o arquivamento são menos permissivos e poderosos do que os que eu conhecia. Verifiquei que minha produção tangencia muitas questões da arte e da não-arte, oriundas de uma disponibilidade à liberdade, uma abertura ao que os outros me mostram, atentando sempre ao que o processo me aponta, uma aposta na incerteza, uma permissão a experiência. O campo de atuação foi ampliou, meus referenciais, os meios e o contexto do trabalho artístico. Se o trabalho se constituiu numa multiplicidade de sentidos porque não contemplá-los? E a contemplação de diferentes veículos, no que tange aos meios de circulação e dispositivos de apresentação e ações e proposições e motivações e ideias, estende também o meu campo de atuação da docência, como professora artista do Curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPEL. De certa maneira, o envolvimento com vários saberes e práticas artísticas quando fui

professora do Curso de Graduação em Artes Visuais: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS, de 2002 a 2008, também influenciou a fabulação de um trabalho de múltiplas facetas. Na época, ingressei como professora de Práticas artísticas e em decorrência de um restrito número de professores, ministrei a disciplina de Percepção, de Introdução à escultura, de Introdução a gravura, de Intervenção em espaço público, de Sistema das artes, fui coordenadora da Galeria de Arte e desenvolvi um trabalho de mediação voltado à comunidade escolar de Montenegro, mesmo tendo uma formação muito específica: Bacharel em Pintura. Todavia, envolvida com a produção contemporânea em diferentes manifestações, com a produção e as teorias que as caracterizavam, já intentava borrar os limites de cada linguagem (pintura, gravura, escultura, instalação, intervenção, fotografia), permeando livremente tudo que a produção me suscitasse.

Outrossim, constatei, embora não tenha aprofundado esta questão, que os compartilhamentos evidenciam um sistema de trocas generosas, intermediadas pelo desejo de uma partilha, diferentemente do sistema de trocas da economia capitalista, que nos rege hoje em dia. Eu recebo e em troca oferto vistas do céu. E, talvez esta seja uma questão que será aprofundada a partir daqui, que de certa maneira foi incitada pela leitura do livro Ensaio sobre a Dádiva de Marcel Mauss.

Os trabalhos e os saberes laborados nesta tese, serão de extrema importância para que eu vislumbre outros e oriente discussões e poéticas que reafirme que a arte existe em qualquer lugar, de qualquer maneira, para qualquer um, a qualquer tempo, a partir de qualquer coisa, como também, sobre como a arte apresenta sobre as coisas do artista e de tantos outros.

Referências

- ARAGON, Louis. *Lê paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1972.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean . *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1997
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- _____. *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BENKE, Britta. *Georgia O'kefee 1887–1986. Flores no deserto*. Lisboa: Taschen, 1994.
- BLOCH, Ernest. *O principio da Esperança I*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. IN: REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acesso em: out.2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- _____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- BRECHT, George. *Events. A Heterospective*. Colônia: Konig, 2005.
- BUENO, Beatriz. *Decifrando mapas: sobre o conceito de território e suas vinculações com a cartografia*. São Paulo IN: Anais do Museu Paulista. Vol. 12, n. 12. Universidade de São Paulo, 2004.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CARDOSO, Sergio. O olhar do viajante. In. NOVAES, Adauto. *O olhar. Arte e Pensamento*: São Paulo: Companhia das Letras.1999.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.
- CHIPP, Herchel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, Lygia. Sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plástica da FUNARTE/ MEC. [s.d].
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. São Paulo: Usileia, [s.d]
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes: 2005.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer*, Paris: Gallimard, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 3, São Paulo: Ed.34, 1996.
_____. *Mil platôs*. Vol.1, São Paulo: Ed.34, 1995.
- DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J. *Métodos de Detournement* . Disponível em: <http://www.eulalia.kit.net/textos/detournement.pdf>. Acesso em: out. 2010.
- DERRIDA, Jacques. *O Mal do arquivo*. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Dumará, 2001.
- DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade 1999.
- DOLFUSS, Olivier. *O espaço geográfico*. São Paulo: Difel, 1982.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*, São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, Luiz Cláudio. *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2009.
- . *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- FLAM, Jack. Robert Smithson. *The Collected Writings*. New York University Press: New York, 1979.
- FOLHA DE SÃO PAULO. *MAM paulistano transforma-se em território nebuloso*. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u25762.shtml> . Acesso em: jan.2010.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky. Arte. Arquivo e Utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- GARCÍA, Joaquin Torres. La escuela del Sur. In: REVISTA CONTINENTE SUL SUR. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.
- GERHARD RICHTER. Disponível em: <http://www.gerhard-richter.com/biography/work/>. Acesso em: jan. 2011.
- GOETHE, J.W. *Viagem à Itália: 1776–1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon: London, 1998.
- GONÇALVES, Eduarda; MONSELL, Alice. Uma mesa com vista para o canal Santa Bárbara: aproximações entre a disposição doméstica e a proposição para o compartilhamento da cartogravista. IN: 18º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/alice_jean_monsell.pdf. Acesso em: jan. 2011.
- GOMBRICH, Ernest H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HATENA DIARY. 2009. Disponível em: <http://d.hatena.ne.jp/niigata-art226/200906>. Acesso em: dez. 2010.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HENDRICKS, John.(ed.). *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília/Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Internacional Situacionista. Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. São Paulo: Casa da Palavra, 2003.
- KAPROW, Allan. A educação do a-artista. In: MALASARTES. Rio de Janeiro: n.3, 1976.
- _____ *Performing life*. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars15.html>, Acesso em: out. 2010.
- KASTRUP, Virginia. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, SA, 2002.
- LARROUSE CULTURAL. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo. Editora Moderna, 1992.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca, TESSLER, Elida (org.) *O Meio como ponto zero*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

MABE BETHÔNICO AND THE COLLECTOR. Disponível em: <http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/index.html>. Acesso em: mar.2010.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia: aproximações e distensões*. Galáxia, vol 2, nº2, 2002.

Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1309/1079>. Acesso em: jan 2010.

MAFESSOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias Históricas do colecionismo. In: REVISTA EPISTEME, Porto Alegre, 2005, nº 20, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme>. Acesso em: jan. 2010.

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. IN: ROSANGELA RENNÓ [ARQUIVO UNIVERSAL E OUTROS ARQUIVOS]. 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1984.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Relatório de Atividades. 2002. Disponível em: <http://www.mam.org.br/2008/uploads/relatorios/2002.pdf>. Acesso em: fev.2011.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Andreia, SIEGMANN, Christiane, COELHO, Débora. As Coleções como duração: colecionador coleciona o quê? Revista Episteme, Porto Alegre, 2005, nº 20, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme>. Acesso em: jan 2010.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SALGUEIRO, Valéria. *Paisagens de sonho e verdade*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1998.

_____. Grand Tour: uma contribuição a história do viajar ao prazer e por amor à cultura In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, Vol. 22, n 44, 2002.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminura, 1998.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

SANTOS, Maria Ivone. Diante da perda do arquivo. IN: REVISTA CRÍTICA CULTURAL. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf> . Acesso em: fev. 2011.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SILVEIRA, Paulo. *As existências das narrativas no livro de artista*. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12111/000623021.pdf?sequence=1>. Acesso em: jan. 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGE, François. *Fotograficidade*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.

STOJANOVIC, Jelena. *Collectivism after modernism The art of social imagination. After 1945*. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=WWRLPUfnyamC&pg=PR15&dq=the+art+of+social+imagination.+Jelena+Stojanovic&hl=pt-br&ei=YcNzTbqeF9DwtgexxqXFAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. Acesso: jan. 2011.

TOWKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928 – 1962*. TASCHEN: Köln, 1995.

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

KESTER, Grant H. *Colaboração, Arte e Subculturas*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato>> Acesso em: abr. 2009.

Bibliografia Consultada

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus: Campinas, 1994.
- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Arte relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____, *Pós-Produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DELL, Simone. *On locacion*. London: Black dog publishing. 2008.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- HENDRICKS, Jon (org). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- KELLEY, Jeff. *Kaprow Allan. Essays on the Blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- PEREC, Georges. *A coleção Particular*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- PEREZ-BARREIRO, Gabriel. *Jorge Macchi: exposição monográfica*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007
- PRETOR-PINNEY, *Guia do Observador de Nuvens*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.
- ROBINSON, Julia. *George Brecht. Events*. Köln: Museum Ludwig, 2005.
- RENNÓ, Rosangela. *O Arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980.
- STIMSON, Blake, SHOLETTE, Gregory. *Collectivism after Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Cartogravista de Céus

2006 - 2011

EDUARDA AMÉLIO GONÇALVES / EDUARDA GONÇALVES

2006

- 1 EXPOSIÇÃO CARTOGRAVISTAS CELESTES
- 2 PROPOSIÇÃO EM ESPAÇO PÚBLICO
Entrega de Cartões de Vista no frente do prédio da Diarria de São Paulo e na Estação da Luz, São Paulo, SP.



2007

- 1 PROPOSIÇÃO "ONTEM, AQUI, O CÉU ESTAVA ASSIM."
Entrega de vista no 5º Encontro de Pesquisa em Arte da Universidade Il Rêgis, Montenegro, RS.
- 2 OBSERVATÓRIO COM BANCOS PARA CARTÕES DE VISTA
- 3 EXPOSIÇÃO COLETIVA "APELO À PROPRIOCEPTIVIDADE: O OLHAR, O ESPAÇO, O CORPO."
Pinacoteca (Rio Final), Simão Montenegro, RS.
- 4 CARTÕES MIRANTES



2008

- 1 OBJETOS MIRANTES PARA VER O CÉU
- 2 EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL VISTAS VIAJANTES
Sala Ivã Ronaninho - Unijuí
- 3 OBSERVATÓRIO PARA CARTÕES MIRANTES
Proposição Para do Livro do Porto Alegre
- 4 VISTA DE PINHEIRO MACHADO
Colagem sobre Sulfite



2009

- 1 VISTAS VIAJANTES ATFI IFR PPGAV/IA - UFRGS
Distribuição de adesivos com a vista do céu
- 2 UMA MESA COM VISTA PARA O CANAL - SANTA BÁRBARA
Trabalho propositivo coletivo com a artista Alice Munoz
- 3 EXPOSIÇÃO COLETIVA "COMPARTILHAR, TRANPOR, BRICOLAR, DOMESTICAR, PROLONGAR, AÇÕES POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS"
IAU - Pelotas, RS.



2010

- 1 EXPOSIÇÃO COTADA
Céus da Cotada (Tróvão do antigo Fábrica do Massas, localizada no Porto do Pelotas).
- 2 EXPOSIÇÃO COLETIVA RECOTADA
2ª edição da exposição coletiva no antigo prédio da fábrica do massas Cotada, Pelotas - RS.
- 3 ÁLBUM DE VISTAS DE CÉUS (Rua Senhor dos Passos - PDV/RS)
Exposição coletiva "Construir e cultivar" - Galeria do IAU, UFRal, Pelotas - RS.

