



Vendo lugares no vazio:
processos artísticos de apropriação em deslocamentos

Washington Antônio da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens Área de concentração: Estudos Interartes e Música.

Orientador Profº. Drº. Éric Zavenne Paré

Juiz de Fora
Agosto de 2021

Washington Antônio da Silva

Vendo lugares no vazio:
processos artísticos de apropriação em deslocamentos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens Área de concentração: Estudos Interartes e Música.

Aprovada em 16 de Agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr.º. Éric Zavenne Paré - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr.º. Ricardo de Cristofaro
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª. Dr.ª. Paula Scamparini Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aos que lavoraram sob o sol.

Agradecimentos

Sou grato ao corpo técnico e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens/UFJF, pelo excelente trabalho administrativo e acolhimento dos alunos.

Aos meus colegas de turma, pela interlocução durante o processo de estudo.

Agradeço ao professor Zaven Paré (Éric Zavenne Paré), meu orientador, pelo direcionamento ao compartilhar de suas referências e pela atenção durante o processo de escrita desta dissertação.

À Paula Scamparini, pela presença na banca examinadora e por sugerir possíveis caminhos para a finalização deste trabalho.

A Ricardo Cristofaro, por compor a banca examinadora e por ter cooperado possibilitando meus estudos enquanto diretor do Museu de Arte Murilo Mendes, em que trabalhei durante parte do processo de mestrado.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação acadêmica e profissional durante o mestrado. Em especial à Mariana Lage, Rosane Preciosa, Letícia Bertagna, Valéria Faria e Maria Cláudia Bonadio.

A Thiago Assis Felisberto, por ceder a imagem registro de performance, para compor a capa desta dissertação.

Como artista, tive importantes interlocuções externas ao PPG, que possibilitaram a produção artística e teórica, que compuseram parte desta dissertação.

Destes, agradeço especialmente a Suyan de Mattos, Millena LÍzia, Marcela Vieira e LÍvia Benedetti.

Agradeço ao meu companheiro Matheus de Simone, pelo seu amor e por ter acompanhado boa parte dos processos artísticos que ficam registrados aqui.

Por fim, sou grato à minha mãe Maria Aparecida da Silva, a meu pai Sebastião Edilson da Silva, e aos meus irmãos Diego, Ramon e Stéfani, por terem fornecido experiências únicas de vida, que fizeram dessa dissertação um trabalho singular.

Resumo

A dissertação surge da vontade de destrinchar os assuntos que manifestam-se nas narrativas pessoais e produções artísticas do autor. Buscando explorar possíveis articulações entre deslocamento, apropriação e paisagem, fazendo aproximações com autores e procedimentos de artistas; passando pelos escritos de Duchamp e pelas documentações de trabalhos de artistas da *Land Art*, a fim de compreender e aplicar uma metodologia própria à produção artística do autor. Com isso, tentamos experimentar, um exercício de construção de uma auto-etnografia, a qual o autor se utiliza da documentação de registros e experiências de vida como guia para a produção textual e artística. Nesta dissertação, compõe-se como disparador de diálogos, obras e experimentações autorais realizadas até 2021.

Palavras-chave: Auto-etnografia; deslocamento; processos artísticos.

Abstract

This thesis arises from the desire to unravel the subjects that appear within the author's personal narratives and artistic work. By seeking to explore possible articulations between displacement, appropriation and landscape, as well as making approximations to other authors and artistic procedures; passing through Marcel Duchamp's writings and the documentation of works by land artists, in order to comprehend and apply a specific methodology to his artistic production. With this, it is aimed to experience an exercise of auto-ethnography in which the artist uses documentation of his own art work as a guide for textual production. In this thesis, artworks and authorial experiments created until 2020 are used as a trigger for further dialogues.

Keywords: Auto-ethnography; displacement; artistic processes.

Lista de imagens

1. Lastro: deslocamentos entre o campo e a cidade

Fig. 1 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Impressão, solvente e comprovante de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.). p. 19.

Fig. 2 - Instruções enviadas pelo artista Cleber Cardoso Xavier (DF). *Projeto Transmito*. Imagem do autor, 2019. p. 22.

Fig. 3, 4 - Fotografias enviadas por Sebastião Edilson da Silva. *Acervo de imagens de minha família paterna, na zona rural da cidade de Carmo do Paranaíba/MG, data desconhecida*. Imagem do autor, 2020. p. 23.

Fig. 5 - Washington da Selva. *Recorte e edição de imagens retiradas do Acervo Digital do Museu da Imigração de São Paulo*, 2019 — 2021. p. 23.

Fig. 6 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Fotografia de arquivo, solvente e cupom de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.). p. 26.

Fig. 7 — 14 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Fotografia de arquivo, solvente e cupom de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.). p. 27.

Fig. 15 — 18 - Fotografias enviadas por Maria Aparecida da Silva. *Imagens da câmera de segurança instalada na casa de minha mãe, em Carmo do Paranaíba/MG*. p. 29.

Fig. 19 - À esquerda, acima: *mapa com as indicações da rua onde diariamente trabalha*

dores atravessam descarregando peças de carne para um frigorífico. Imagem do autor. 2021. p. 33.

Fig. 20 - À esquerda, abaixo: *imagem retirada do “olho vivo”, instalado pela Prefeitura de Juiz de Fora, localizado na rua Getúlio Vargas. Imagem do autor. 2021. p. 33.*

Fig. 21 - À direita: *imagem do autor. Juiz de Fora/MG. 2019. p. 33.*

Fig. 22 - *Imagem manipulada retirada do “Google views”. Imagem do autor. 2021. p. 34.*

Fig. 23 - Washington da Selva. *Atravessadores nº 1. Carbono, caneta azul e bordado sobre linho. 51 x 65 cm. 2020. p. 35.*

Fig. 24 - Washington da Selva. *Atravessadores nº 2. Carbono, caneta azul e bordado sobre linho. 70 x 43 cm. 2020. p. 35.*

Fig. 25 - Washington da Selva. *Familiar Screen nº 2. Bordado sobre linho. 16 x 21 cm. 2019. p. 36.*

2.0. Ver com os pés: apropriação em deslocamentos

Fig. 26 - Washington da Selva. *Sem título. Fotografia digital. 2019. p. 39.*

Fig. 27 - *8 horas e 34 minutos de deslocamento em transporte inter-municipal até a instalação de “Sonda” 2016. Imagem do autor. 2021. p. 48.*

Fig. 28 - *10 minutos de deslocamento a pé até a instalação de “Sonda” 2016. Imagem do autor. 2021. p. 49.*

Fig. 29 - *4 minutos de deslocamento a pé até a instalação de “Sonda” 2016. Fotografia do autor. 2016. p. 49.*

Fig. 30 — 35 - Washington da Selva. *Série Sondas. 120 x 82 cm. Fotografia digital. 2016. p. 50 — 51.*

Fig. 36 - *Agenda de 2018. Imagem do autor. 2018. p. 52.*

- Fig. 37 - Washington da Selva. *Caravela*. Fotografia de ação. Impressão em papel Han nemuller 300g fosco. 14 x 24 cm. 2018. p. 53.
- Fig. 38 - Washington da Selva. *Sem título*. Sobreposição de fotografia sobre imagem do Google Maps. Colagem digital. 2018. p. 54.
- Fig. 39 - *Fotografia no atêlie, em preparação para montagens da instalação "Caravelas"*. Imagem do autor. 2019. p. 56.
- Fig. 40 - Washington da Selva. *Caravelas*. 13 pipas, recortes e nylon. Instalação. Exposição coletiva *À beira do tempo*, na Galeria Guaçuí. Durante a *Semana Acadêmica da Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design* da UFJF. 2019. p. 59.
- Fig. 41 - Washington da Selva. *Sem título*. 2019. p. 61.
- Fig. 42 - Washington da Selva. *Farol*. 2019. p. 66.
- Fig. 43 - *Imagem extraída do Google Street View*. Autoria de Fabio Gallignani. 2017. p. 67.
- Fig. 44 - Washington da Selva. *Artista proprietário nº 2*. Óleo sobre tela. 30 x 40. 2018. p. 69.
- Fig. 45 - Washington da Selva. *Artista proprietário nº 3*. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2018. p. 69.
- Fig. 46 - Washington da Selva. *Croqui de Vendo lugares no vazio*. Imagem digital. 2018. p. 71.
- Fig. 47 — 52 - Washington da Selva. *Registro de Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/MG. Fotografia de Matheus de Simone. 2018. p. 72.
- Fig. 53 - *24 das 43 imagens de paisagem*. Fotografias do autor. 2016 a 2018. p. 74.
- Fig. 54 - Washington da Selva. *Registro de Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/MG. Fotografia de Matheus de Simone. 2018. p. 78.

Fig. 55 - Washington da Selva. *Registro de Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/MG. Fotografia de Thiago Assis Felisberto. 2018. p. 78.

3. Mover-se com o cursor

Fig. 56 - Washington da Selva. *Croqui de Data landscape*. Lápis de cor em papel vegetal. 2020. p. 83.

Fig. 57 - Washington da Selva. *Croqui de Data landscape*. Lápis de cor em papel vegetal. 2020. p. 83.

Fig. 58 - Washington da Selva. *Frame da página de Data landscape, conforme a minha localização (Juiz de Fora) no dia 14/11/2020, junto aos rastros das últimas pessoas que visitaram a página*. p. 84.

Fig. 59 - Washington da Selva. *Detalhe da janela pop-up de abertura do trabalho Data landscape*. 2020. p. 86.

Sumário

0. Introdução	14
1. Lastro: deslocamento entre o campo e a cidade	18
1.1. Procedimentos no campo	20
1.2. Procedimentos na cidade	31
2. Ver com os pés: apropriação em deslocamentos	38
2.1. O acaso de deslocar-se ao acaso	40
2.2. A produção a céu aberto: a Land Art e o ateliê	43
2.2.1 A documentação de trabalhos sobre a paisagem	45
2.3. Terra à vista: do olhar ao pisar como posse	57
2.4. Vendo lugares no vazio	64
3. Mover-se com o cursor	79
3.1. Um web-site específico	79
4. Conclusão	88
5. Bibliografia	92

Introdução

Cresci debaixo daquele sol, caminhei por aquelas terras em diferentes direções. Respirei suas paisagens. E, no entanto, por mais que retroceda nas memórias, não encontro nada que tenha ocasionado em mim o mesmo ânimo, o espanto, a união entre o espírito e os lugares, que senti nos meus primeiros anos de vida na zona rural do Cerrado mineiro – lugar por onde primeiramente me desloquei e primeiro vi paisagens sendo transformadas, cultivadas e, às vezes, destruídas.

Pensando em uma escrita em artes, uma premissa é a de que artistas possam utilizar suas experiências para desenvolver um procedimento próprio ao seu domínio. Os artistas possuem um saber encarnado (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação – saberes que são operacionais, mas que estão implícitos na prática artística. Nesse sentido, tomei como lugar, para a escrita desta dissertação, a utilização de vestígios e experiências que influenciam meu trabalho de criação, na construção de uma espécie de autoetnografia – da mesma forma que tal escrita é utilizada na antropologia, para documentar os usos e os costumes de uma comunidade cultural.

Conforme afirmam os antropólogos Albert Piette e Jan P. Heiss, no artigo *Individuals in Anthropology* (2015), a antropologia contemporânea

muitas vezes é guiada por uma omissão em “viver e respirar seres humanos”. A maior parte das análises tendem a se concentrar mais no *ethnos* transindividual do que nos *antropos* singulares; mais na cultura, nas estruturas, nos exercícios de poder, nas forças econômicas do que em experiências de vida individuais (HEISS & PIETTE, 2015). Desse modo, a utilização de dados como o movimento e as imagens, como a descrição das ações do artista e as palavras de seu pensamento reflexivo, se mostra necessária para a produção da obra e do discurso que a acompanha. O que me leva à seguinte pergunta: Como os artistas documentam os gestos de seus processos artísticos? Neste trabalho, trarei à atenção obras e artistas que lidam exclusiva ou parcialmente com a documentação como manifestação artística.

Esta dissertação recebe o título de um trabalho executado em 2018: *Vendo lugares no vazio*, que tratou-se de uma performance participativa em que vendo, a troco de moedas, imagens de paisagens de deslocamentos que fiz entre municípios de 2013 a 2018. Nesse período, o uso da linguagem e o duplo sentido de algumas palavras, começaram a me chamar atenção. Por isso, nesta dissertação – como já no seu título –, recorrentemente utilizarei trocadilhos, percebendo que através desse jogo de palavras é possível deslocar, sinalizar e tensionar os lugares duplos de sentido de nossa linguagem.

Considero minha pesquisa em artes como uma pesquisa multidisciplinar, que desloca-se em diferentes áreas de saberes, partindo das artes visuais para as ciências sociais, a linguagem, a história e a geografia; e, como pesquisa que se propõe teórico-prática, na produção artística, partindo de suportes como objeto, desenho, instalação e performance, até a atual produção de trabalhos feitos para a internet. Assim, *Lastro* (2019) e *Atravessadores* (2020) são as produções artísticas que desdobro no primeiro capítulo. Elas abrem possibilidades de deslocamento a partir de um

ponto que tanto transporta às minhas origens quanto ao meu momento atual. Nesse capítulo, produzo uma separação entre trabalho no campo e trabalho na cidade, pensando no chão e seus contextos, tentando abarcar desde o primeiro momento em que os hominídeos se tornaram bípedes, podendo liberar suas mãos para outras funções. Aqui, busquei aproximações teóricas com as deambulações de Jean-Jacques Rousseau, a história do caminhar, escrita por Rebecca Solnit, e a visão do caminhar como prática estética, de Francesco Careri.

Ver com os pés: apropriação em deslocamento é o segundo capítulo, no qual busco estabelecer um território onde a arte e os processos de deslocamento e apropriação fazem algumas aparições, e onde também os encontro no meu próprio processo artístico. Início esse capítulo buscando discorrer, a partir de escritos do artista Marcel Duchamp – juntamente com duas diferentes versões biográficas suas, de Calvin Tomkins e de Paulo Venâncio Filho –, como as suas caminhadas por Paris e Nova York influenciaram os *ready-mades* – trabalhos que surgem de situações ocasionais e aleatórias, de encontros e apropriações de Duchamp ao se deparar com as vitrines. Ainda nesse capítulo, há uma relação com a prática artística a céu aberto, estabelecida pelos artistas da *Land Art*, trazendo para diálogo principalmente os trabalhos documentais dos deslocamentos do artista Richard Long.

A escrita segue investigando como, a partir do caminhar, artistas estabelecem uma relação de posse com o que é visto. Para tanto, ao leitor é oferecida a visita a processos de registros fotográficos e de anotações pessoais que foram importantes para o aparecimento de alguns de meus trabalhos como artista.

Tendo os trabalhos *Caravelas* (2019) e a performance *Vendo lugares no vazio* (2018) como eixos de desdobramentos teóricos, início colocando em questão a noção de propriedade, à luz da ideia de dispositivo, de Gior-

gio Agamben, apropriação e arte segundo Michael Baxandall, e a prática artística de Richard Serra.

No terceiro capítulo, *Mover-se com o cursor*, tenho como interesse experiências de trabalhos em Web Arte. Em *Data Landscape* (2020), proponho uma obra que produz “uma paisagem de dados”, ao utilizar de programação web para extrair dados de geolocalização de usuários. Aqui discorro sobre território, criando aproximações principalmente com as intervenções de *Land Art* de Richard Long, por exemplo, com suas trilhas temporárias, em *A line made by walking*, 1967; e os rastros estéticos de Dennis Oppenheim em *Ground Mutations*, 1938 - 2011.

1. Lastro:

deslocamentos entre o campo e a cidade

no campo a gente aprende a trabalhar desde muito cedo.

*aos 12 quando dava 17, as flores dos maracujazeiros se abriam,
para me alertar a ajudar a fertilizá-las manualmente, meu pai gritava:
“cria espírito, menino”.*

*penso se era como se alguma força divina estivesse dentro de mim
esperando para ser parida.*



Fig. 1 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Impressão, solvente e comprovante de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.). Imagem do autor.

1.1. Procedimentos no campo

Esta escrita tem como ponto de partida o meu sol, as experiências vividas na zona rural do Cerrado mineiro, lugar onde minha família, que sempre teve tradições agrícolas, encontrou, na força de trabalho com a terra, uma possibilidade de troca. Por anos, entre meados de 1991 e 2003, nos deslocamos por territórios que não eram nossos, cultivando a terra mediante acordo com seus donos, que nem sempre estavam presentes. Doava-se nosso trabalho e muitas vezes parte da produção que era cultivada. Pelos donos, que cediam um território em suas terras, era esperada gente que trabalhasse muito, com famílias grandes, em que todos os membros pudessem crescer e futuramente tornar-se produtores. Num modelo de contrato oral, a família podia plantar para seu próprio sustento, mas nada que desviasse do trabalho do dono da fazenda, afinal, essa era a troca. Não se trabalhava ali por dinheiro, mas, desde que se obedecesse ao contrato, sempre haveria terra.

O início da história da agricultura remonta ao instante em que o homem deixa de ser nômade para se fixar, podendo produzir seu próprio alimento por meio do plantio. Na região rural onde cresci, a mão de obra, em sua maioria, era formada pelas famílias, que eram grandes e trabalhavam para o seu próprio sustento. Arar, plantar, lavrar, colher, cultivar, ordenhar, todos esses verbos-ações encontravam um membro da família. Mais tarde, esse modelo de trabalho no campo receberia a classificação de agricultura familiar, referindo-se a um agre-

gado “de um amplo e diferenciado conjunto de produtores, cuja atividade de produção e de gestão das terras tomam por base a vinculação dos membros da família” (MOTTA, 2005, p. 20). Minha atual interrogação é acerca de o *agregado* – termo que, no *Dicionário da Terra* (2005), define um trabalhador “livre” que mora nas terras do proprietário – uma pessoa que não pode firmar ligações duradouras, moradas estáveis – algo que soa um tanto paradoxal para aquele que cultiva raízes na terra.

Na procura por leituras, documentos e expressões relativas aos estudos mais diretamente ligados ao universo rural brasileiro, no decorrer desta escrita, apoio-me em algumas publicações que se tornaram chave para meu processo de resgate autoetnográfico. O acaso se relaciona com o encontro com alguns destes livros. Um deles é o *Dicionário da Terra*, organizado por Márcia Motta (2005). A publicação discorre sobre uma ampla relação do universo rural brasileiro e me ajuda a entender historicamente meu percurso e experiências enquanto filho de trabalhadores da terra.

Antes de tudo, muitas dessas questões eu comecei a cultivar desde 2019, quando participei de um projeto de residência artística chamado *TransMito*¹. Organizado pela artista brasiliense Suyan de Mattos, e inspirado pelo pensamento das obras de Sol Le Witt, a proposta consistia na troca de projetos instalativos entre artistas de diferentes lugares do mundo. Recebi de um dos artistas participantes, Cleber Cardoso Xavier, a instrução (Fig. 2) de selecionar 30 registros fotográficos que deveriam ter sido realizados antes da data de meu nascimento, 13/06/1991. Esses registros deveriam estar relacionados com minha história e o conteúdo imagético, ser relevante para mim. Ainda como instrução, esses registros deveriam ser reproduzidos e organizados de maneira a permitir a compreensão de uma narrativa pensada e construída.

1 *TransMito* foi uma residência artística que teve como objetivo compor, por meio de uma corrente de poética, uma exposição. Cada artista destinou a outro artista um projeto poético, para que este gerasse a mesma proposta, mas com uma nova abordagem. Foram convidados artistas de Brasília, Cristalina, Goiânia, Juiz de Fora, Salvador, Colômbia e México. Todos os argumentos foram pautados no pensamento das obras de Sol Le Witt.

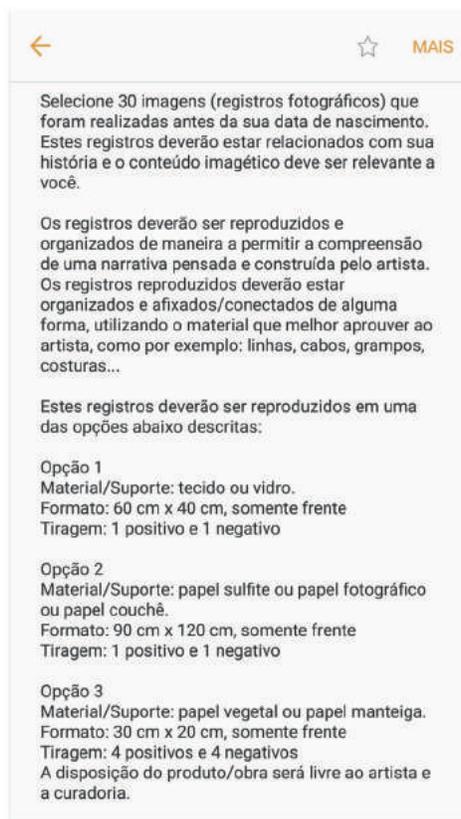


Fig. 2 - Instruções enviadas pelo artista Cleber Cardoso Xavier (DF).

Projeto Transmito. Imagem do autor, 2019.

Como procedimento de pesquisa, para buscar as 30 imagens realizadas antes de meu nascimento, registros fotográficos que deveriam estar relacionados com minha história, iniciei minha pesquisa através das imagens dos álbuns de família. Ali, porém, não encontrava nada para além de alguns poucos retratos, e algumas poucas imagens posadas (Fig. 3, 4). Então, recorri a alguns arquivos digitais de bibliotecas virtuais e, entre eles, encontrei o Acervo Digital do Museu da Imigração de São Paulo². Dentre as fotografias, estava procurando por imagens de trabalhadores rurais empunhando instrumentos de trabalho como: enxada, pá, saco, rastelo, peneira, entre outros (Fig. 5 — 8). Essas ferramentas, matérias-primas presentes em contextos rurais, indicam um modelo de trabalho em que, em sua maior parte, era utilizada a força dos braços e das mãos.

² Composto por objetos, registros textuais e iconográficos, publicações e relatos orais, o Acervo Digital do Museu da Imigração documenta e possibilita compreender a história das migrações no Brasil.



Fig. 3, 4 - Fotografias enviadas por Sebastião Edilson da Silva. *Acervo de imagens de minha família paterna, na zona rural da cidade de Carmo do Paranaíba/MG, data desconhecida. Imagem do autor, 2020.*



Fig. 5 - Washington da Selva. *Recorte e edição de imagens retiradas do Acervo Digital do Museu da Imigração de São Paulo, 2019 — 2021.*

Como técnica de impressão, utilizei o solvente para transferir as imagens impressas em fotocópia (Fig. 5). Manipular o líquido químico do solvente permitiu criar interferências entre a imagem e os comprovantes, de forma que em alguns deles criou-se o efeito de uma paisagem em dissolução. O solvente, aplicado sobre esses comprovantes, cria apagamentos e manchas que concedem um certo ar de toxicidade para a imagem – que seria ainda um elemento presente em memória, na qual os odores de agrotóxicos em plantações, em igual instância ao solvente utilizado, chegam a corroer as vias respiratórias ao se inspirar a atmosfera desse ambiente rural. Tais gestos criaram uma ecologia que me permitiu trazer ao presente as memórias dessa paisagem, e acredito que isso ficou impresso enquanto informação.

Pensando nos gestos de empunhar ferramentas que possam ser utilizadas para alterar a paisagem, pergunto-me quando foi que o ser humano, diferente da maioria dos outros mamíferos do planeta, liberou esses dois membros, os braços, da função de mover o corpo, que apoiava-se em quatro apoios, para evoluir e se transformar em manipuladores da matéria? Segundo a escritora e historiadora Rebecca Solnit, no livro *A história do caminhar* (2016), o que a história nos evidencia é que nossos ancestrais *hominídeos*³ se ergueram sobre suas patas traseiras e caminharam assim durante tanto tempo que seus corpos se acomodaram em corpos eretos, bípedes. A única coisa certa é que o caminhar ereto pode ser considerado como um primeiro marco daquilo que viria a se tornar a humanidade (SOLNIT, 2016). Andar sobre duas pernas nos permitiu ver longe; os braços se soltaram, pendendo do corpo, e ficando disponíveis para a preensão, a percussão e a transformação. Foi essa transformação anatômica que nos possibilitou ocupar nossa posição de sofisticados manipuladores, permitindo-nos coletar, carregar, fabricar, cultivar, projetar, preparar – tantos verbos que, com o tempo, poderiam ser resumidos em uma única e importante função: transformar.

3 Termo utilizado para descrever os humanos e os ancestrais extintos, os quais possuem como principal característica a posição ereta e bípede para o deslocamento (MENDES, 1997).

Dentro dessas transformações, as relações de trabalho sempre me interessaram, mas somente passaram a protagonizar minhas inquietações a partir do momento que a empresa pela qual fui contratado para trabalhar como designer, no início de 2019, inseriu um sistema de registro de ponto do trabalhador. Tal sistema utiliza a leitura biométrica da impressão digital, própria à cada indivíduo. O tempo era marcado junto ao tempo do relógio. Nas oito horas de trabalho, devia-se registrar duas entradas e duas saídas: entrada para o trabalho, saída para o almoço, entrada do almoço e saída do fim do expediente, contabilizando quatro registros por dia. A cada falta, ou atraso sem justificativas, haveria uma penalização – o que me faz evocar questões sobre o rigor de se impor ao corpo um desempenho performativo que acompanhe a marcha do tempo cronometrado do relógio.⁴

Alguns dos comprovantes de registro de ponto que havia acumulado, utilizei-os como superfície para a impressão das imagens que selecionei do Acervo Digital do Museu da Imigração para produzir o trabalho *Lastro* (2019) (Fig. 9 — 12). A obra atualmente é composta por 30 desses comprovantes, com impressões de imagens de trabalhadores rurais exercendo algum tipo de trabalho braçal e impressões de manchas que criam paisagens abstratas. Em formato de instalação, o trabalho compôs uma primeira exibição, em 2019, na *Galeria Mano'obra* em Contagem, DF (Fig. 6 — 14).

4 Durante 1980 e 1981, o performer taiwanês Tehching Hsieh protagonizaria, com rigor, uma performance que duraria um ano. Nela, Hsieh instruiu a si mesmo que apertaria um relógio para bater ponto, em seu estúdio, de hora em hora por um ano. Ele utilizava um cartão de bater ponto por dia, que totalizam vinte e quatro pontos marcados por dia, sendo todos os dias assinados por alguma testemunha no fim de cada cartão. Junto a cada ponto, Hsieh também tiraria um auto-retrato. A força de vontade do artista em cumprir todas as horas, dia e noite, protagonizando uma performance que colocaria em questão suas próprias limitações mentais-corporais, era tamanha, que, dos trezentos e sessenta e seis cartões batidos, ele perdeu a hora apenas cento e trinta e três vezes, ficando sem bater ponto e sem tirar fotos. Como artista, Hsieh, tensiona questões relativas à arte, ao trabalho e ao cansaço. Os pontos perdidos, em sua maioria, noventa e quatro vezes, conforme relatório que o próprio artista fazia, foram perdidos por Hsieh estar dormindo.

Referência retirada do site do artista Tehching Hsieh em: <<http://www.tehchingsieh.com>>.



Fig. 6 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Fotografia de arquivo, solvente e cupom de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.).



Fig. 7 — 14 - Washington da Selva. *Lastro*, 2019. Fotografia de arquivo, solvente e cupom de registro de ponto do trabalhador. 4 x 6 cm (55 un.).

As formas de trabalho de antes me fizeram pensar o hoje. Principalmente para quem trabalha sentado diante de um computador, restou para as mãos a maior parte do desempenho motor para a realização do trabalho. Um corpo de quem quase não realiza esforço braçal, que demonstra falta de tônus em si mesmo. E é pensando no esforço e no não-esforço, a partir de uma separação da humanidade em nômades e sedentários, que o professor e filósofo italiano Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2018), diz que se dão duas formas opostas de habitar o mundo. E revisita o mito bíblico de Caim e Abel⁵, que, segundo o autor, revela uma divisão do trabalho: Caim, o indivíduo sedentário, e Abel, o indivíduo nômade.

Para Caim, a maior parte de seu tempo é dedicado ao trabalho, e por isso é um tempo útil-productivo. Já Abel, possui uma grande quantidade de tempo livre para dedicar-se à exploração da terra, à aventura e ao jogo; o tempo lúdico, o que leva Abel a experimentar e a construir um primeiro universo simbólico em torno de si. Com isso, torna-se importante notar que fica cada vez mais comum afastar de pessoas adultas o tempo lúdico, o tempo em que se possa dedicar-se à brincadeira, ao entretenimento e à distração. À maioria de pessoas adultas resta marchar ao ritmo mecânico do relógio que cronometra e determina o que é útil e o que é tempo perdido. Caminha-se de um ponto até outro ponto, sempre há alguma burocracia ou trabalho para ser feito.

Em um experimento pessoal, analisei alguns padrões encontrados em uma série de 63 imagens registradas entre 2018 e 2020 por minha mãe, que costumeiramente me envia fotografias da câmera de segurança de sua casa – hoje localizada na área urbana de minha cidade natal, Carmo do Paranaíba, MG –, a fim de mostrar um pouco do cotidiano dos passantes das ruas (Fig. 15 — 18).

5 Segundo as raízes etimológicas dos nomes dos dois irmãos, Caim é identificável com o *Homo faber*, o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial, ao passo que Abel, realizando, no fim das contas, um trabalho menos fadigoso e mais divertido, poderia ser considerado o *Homo ludens*, caro aos situacionistas, o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida (CARERI, 2018, p. 36).

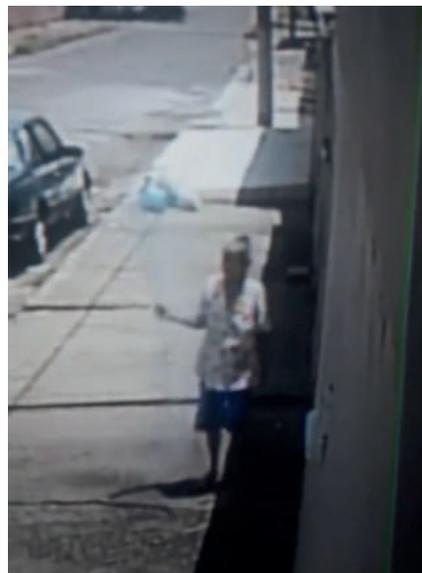


Fig. 15 — 18 - Fotografias enviadas por Maria Aparecida da Silva. *Imagens da câmera de segurança instalada na casa de minha mãe, em Carmo do Paranaíba/MG. Imagem do autor, 2018 - 2020.*

O que se percebe são imagens de pessoas indo de um lugar a outro, algumas utilizando uniformes, outras carregando carrinhos com produtos para serem comercializados. Não parecem meros passantes que caminham observando as paisagens da cidade rural. Em sua maioria são pessoas que se deslocam ao trabalho, à escola ou, muitas vezes, que utilizam a rua como território de trabalho.

As imagens da câmera de segurança registradas por minha mãe são arquivadas por mim desde 2018. O que me faz pensar sobre a importância dos arquivos de artistas como fontes de pesquisa. Coletar estes dados tornou-se um importante procedimento de trabalho. A visualização e organização em telas de dispositivos digitais propiciam que imagens e textos sejam visualizados e editados, proporcionando mais facilmente a pré-visualização dos trabalhos antes de se tornarem matéria. Tudo isso se tornou importante para o procedimento que eu viria a utilizar para transformar algumas dessas imagens em trabalhos têxteis, mais especificamente utilizando a técnica do bordado.

1.2. Procedimentos na cidade

É caminhando sobre o asfalto que as pessoas se tornam o público, pertencendo ao povo, a uma coletividade. A rua, esse território considerado como lugar de passagem, torna-se um lugar latente, onde a pessoa, através do ato de se deslocar, olha para o mundo, é olhada pelos outros e é convidada a participar da vida coletiva. De fato, tornamos-nos público quando estamos nesse território de transição. Onde encontros e catástrofes se entrecruzam. E é nas ruas onde a mobilidade do homem parece algo caótico por si só, pois é somente o movimento ritmado para frente o que nos impede de cair. Os acidentes são situações à parte nas ruas e se tornam eventos com formação de grandes rodas de pessoas aglomeradas. Aprendemos a conviver com o acidente da mesma forma que aprendemos a conviver com territórios que foram mais planejados para os veículos do que para as pessoas.

Foi ao me deslocar regularmente de um mesmo ponto até outro, mais especificamente, saindo de casa, todo dia útil, às 7:35 para tentar chegar ao trabalho às 8:00 da manhã, que muitas dessas questões começaram a surgir para mim. Andando sempre de um mesmo lugar até o outro, no mesmo horário, durante 3 anos, que alguns padrões do cotidiano passaram a me saltar à vista. Vendo situações repetitivas, pensando sobre elas, criando outras situações, tudo isso passou a me causar uma mudança profunda.

Para o filósofo Jean-Jacques Rousseau, o caminhar era visto como um ato meditativo; de fato, foi um hábito da Escola Peripatética, um círculo da Grécia Antiga que seguia os ensinamentos de Aristóteles. “Peripatético” (em grego clássico: περιπατητικός), significa ‘ambulante’ ou ‘itinerante’. Segundo os ensinamentos, parado, deixava-se de pensar, como se a mente funcionasse apenas acompanhando as pernas. Por exemplo, em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, publicado em 1755, Rousseau nos apresenta um homem livre em sua condição mais natural, “errando nas florestas, sem indústria, sem palavra, sem domicílio, sem guerra e sem ligação, sem nenhuma necessidade dos seus semelhantes, assim como sem nenhum desejo de os prejudicar” (ROUSSEAU, 1755, p. 28). Nessa época, o caminhar era a companhia do homem simples, era visto como um meio de estar fora das normas da sociedade.

Foi ainda em 2019, em algumas dessas idas ao trabalho pela manhã, que começou a chamar-me a atenção alguns trabalhadores descarregando peças de carne de um frigorífico (Fig. 19 – 22). Eles atravessavam às pressas a Av. Getúlio Vargas, uma das principais avenidas da cidade de Juiz de Fora – avenida conhecida pelos resquícios de arquitetura colonial, alguns comércios populares, e por abrigar uma das mais antigas fábricas de tecido da cidade. Um homem carrega uma peça de carne com proporções muito próximas às de seu corpo. A analogia entre o trabalhador e o animal morto, e que juntos atravessam uma das avenidas mais movimentadas e populosas da cidade. A visão é pungente, mas já se tornou naturalizada, já não choca mais as pessoas. Atravessar a avenida e se colocar em risco se tornou comum para quem por ali passa diariamente, um local onde os ônibus de bairros mais afastados e periféricos deixam a população no centro da cidade.

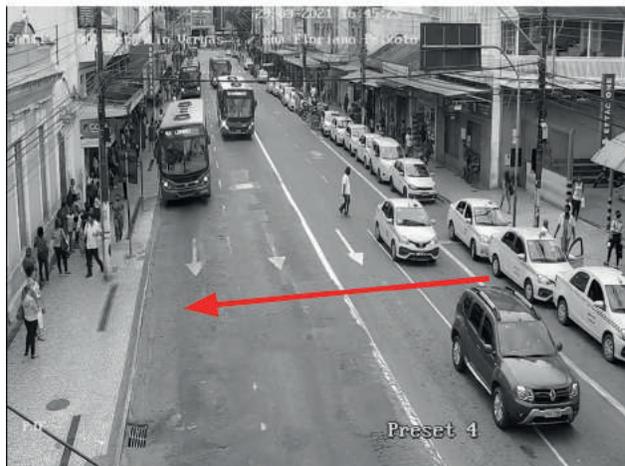
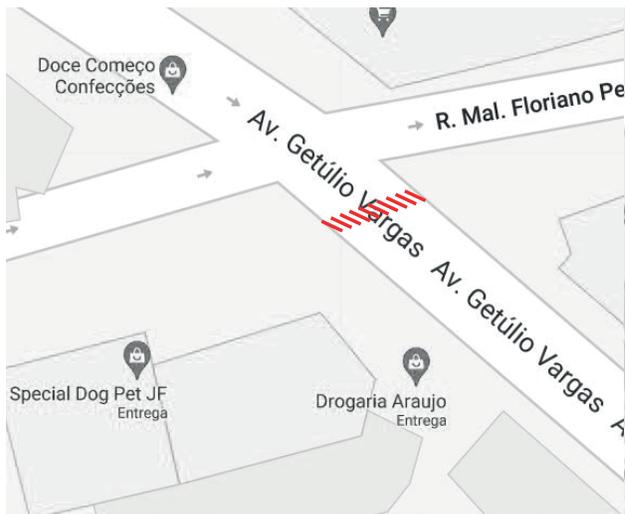


Fig. 19 - À esquerda, acima: *mapa com as indicações da rua onde diariamente trabalhadores atravessam descarregando peças de carne para um frigorífico.* Imagem do autor. 2021.

Fig. 20 - À esquerda, abaixo: *imagem retirada do "olho vivo", instalado pela Prefeitura de Juiz de Fora, localizada na rua Getúlio Vargas.* Imagem do autor. 2021.

Fig. 21 - À direita: *imagem do autor.* Juiz de Fora/MG. 2019.

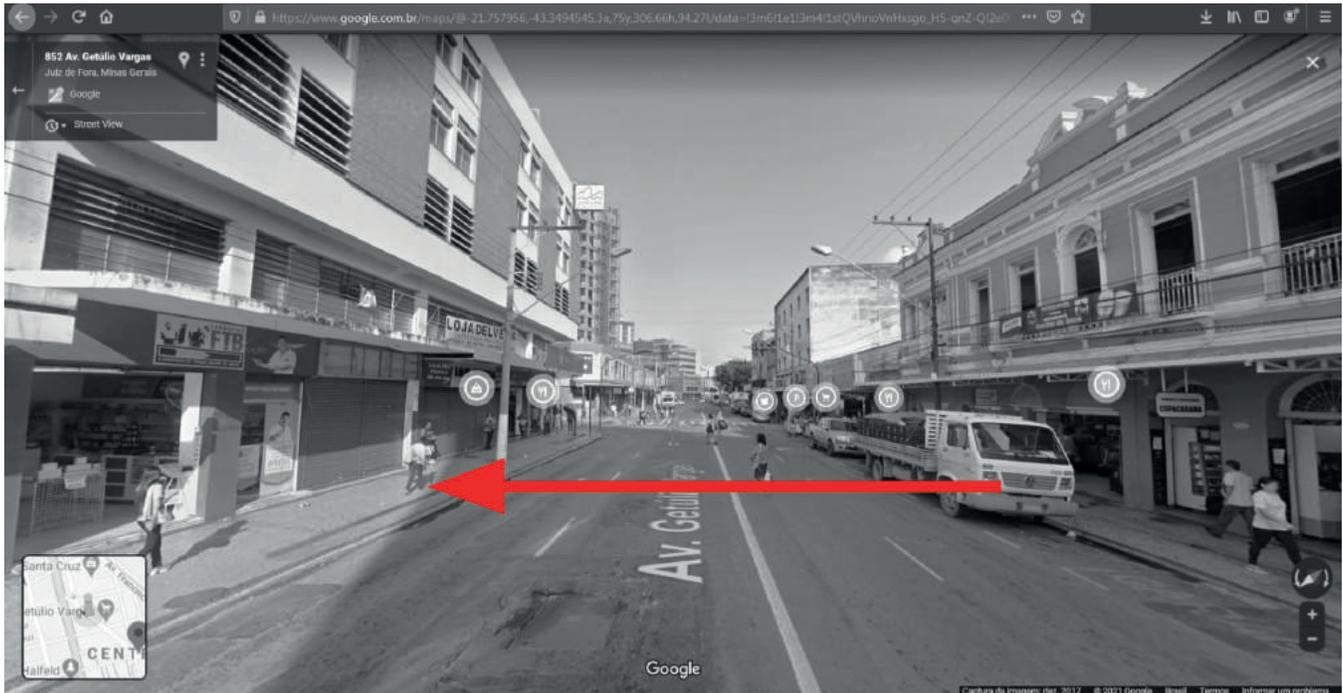


Fig. 22 - Imagem manipulada retirada do "Google Street View". Imagem do autor. 2021.



Fig. 23 - Washington da Selva. *Atravessadores n° 1*. Bordado e desenho sobre linho. 51 x 65 cm. 2020.

Fig. 24 - Washington da Selva. *Atravessadores n° 2*. Bordado e desenho sobre linho. 70 x 43 cm. 2021.



Fig. 25 - Washington da Selva. *Familiar Screen nº 4*. Bordado sobre algodão cru. 16 x 21 cm. 2020.

Ao localizar a repetição daquela cena, no mesmo horário, diariamente, comecei a ir munido com a câmera do celular para fazer alguns registros, e, apesar dos registros serem interessantes por si só, questionei-me sobre o peso social da imagem crua, o que me fez fazer uma transliteração dessa imagem para o desenho e o bordado em tecido (Fig. 23 - 25).

A linguagem do bordado já vinha sendo construída por mim como procedimento de criação artística - essa técnica me interessava pela praticidade e mobilidade de criar uma obra plástica para além dos limites do ateliê. Assim, bordava em diferentes locais, esperando o ônibus, durante alguma aula, nos intervalos após o almoço do trabalho, dentro de ônibus durante viagens, na praia durante as férias. Todo local onde o tédio e o tempo livre prevaleciam era um lugar propício para trabalhar nos bordados. Caminhando com os pés, também caminhava com as linhas pelo tecido, e as imagens que muitas vezes são muito

preenchidas de linhas, formavam-se nos vários trabalhos produzidos durante esse tempo.

Diferentemente da experiência nas pequenas comunidades da zona rural, as cidades maiores parecem oferecer anonimato, qualidade melhor aproveitada enquanto se caminha. Os edifícios e fachadas de lojas pareciam dar em diferentes mundos. E as ruas eram repletas dos camelôs que dividem território com as ruas e as calçadas em meio ao trânsito de pessoas e carros – calçadas apertadas, onde duelam corpo a corpo com pessoas esperando os ônibus urbanos, passeadores com seus cachorros que percorrem o quarteirão para urinar sobre o xixi de outro cão que ali marcou território. A cidade oferece uma constante distração. Andar por suas ruas permite diversas atividades, como fazer compras, protestar, esconder-se, matar o tempo, exhibir-se socialmente – atividades que, embora divertidas, não possuem a mesma relação de contemplação da natureza. Pois, afinal, habitar esse território público é percorrê-lo também a pé.

Dessa forma, localizei o meu caminhar, neste momento, não como o caminhar de um passante nem sequer como um andarilho, não como Rousseau, que caminha sozinho em comunhão com a natureza, mas como alguém que se desloca para chegar até um local de trabalho e faz desse espaço temporário um laboratório de observação. Afinal, somos também formados pelos lugares que percorremos. Lido com o deslocamento como uma forma de dar fundamento a experiências pessoais, escrevendo ou criando gestos artísticos que incorporam o mundo exterior. Assim, começo falando um pouco sobre caminhar ao trabalho, percorrendo o chão do campo e o chão da cidade, pensando no deslocamento e seus contextos.

2. Ver com os pés:
apropriação em deslocamentos



Fig. 26 - Washington da Selva. *Sem título*. Fotografia digital. 2019.

2.1. O acaso de deslocar-se ao acaso

Marcel Duchamp é apontado, dentre os artistas de sua época, como um dos precursores da arte contemporânea. Existe, inclusive, uma ponte entre o que ele fazia e o que viria a ser produzido nos anos 60 e que dialogaria diretamente com a sua produção. Digo isso, pois nesta escrita interessam alguns aspectos da produção de Duchamp – e, posteriormente, o que viria a ser produzido nos anos 60 e seria conhecido como *Land Art*. Das principais questões suscitadas pela obra de Marcel Duchamp, interessa-nos aqui o conceito de apropriação, por uma obra de arte criada não pela mão, mas pela mente e pela decisão do artista.

A noção de *ready-made*¹, criada por Marcel Duchamp, transformou-se em um sinônimo de método de apropriação na arte contemporânea, conceito que manobra principalmente pelas articulações do campo intelectual e visual. O ato plástico de Duchamp aconteceria no meio que separa e que liga a palavra e a coisa, um meio de indeterminação, de livre associação, de acaso e liberdade.

“You take for yourself this bottle rack. I will make it a ready-made from a distance”, em livre tradução: “Pegue para você mesma este porta-garrafas. Vou transformá-lo, a distância, num *ready-made*”, escreve Marcel Duchamp, em 1913, enquanto morava em Nova York, em uma carta enviada para sua irmã Suzanne,

¹ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

em Paris, onde instrui detalhadamente a irmã a alterar um objeto acrescentando: *(from) Marcel Duchamp*. “You will have to write at the base and on the inside of the bottom ring in small letters painted with an oil-painting brush, in silver white color”, em tradução livre: “Escreva na base e no interior do anel inferior em letras pequenas pintadas com um pincel de pintura a óleo, de cor branca prateada” (NAUMANN, 1982, p. 5). Nesse ato, o artista se faz presente mesmo que à distância, utilizando a comunicação postal para produzir um objeto que se encontra em outro local. Duchamp produz deslocamentos para além do corpo, prolonga sua consciência e cria gestos que questionam a própria noção de autoria artística, no caso acima, terceirizando sua assinatura.

Uma roda de bicicleta, uma pá de neve, um porta garrafas... Os *ready-mades* de Marcel Duchamp, em sua maioria, poderiam ser encontrados ao caminhar pelas ruas e se deparar com qualquer vitrine de Nova York ou Paris a partir de 1911 – data que marca a primeira pequena pintura de um mecanismo de uma máquina de café, *Moulin à café* (1911), feita por Duchamp enquanto ainda vivia em Paris. Essa primeira pintura, feita pelo artista para presentear seu irmão, viria a se tornar muito importante para seus procedimentos de trabalho futuros (TOMKINS, 2014).

É na grande cidade, lançado ao inesperado, onde circula o homem moderno, tirando vantagens de situações fortuitas e aleatórias, num projeto existencial e intelectual. Daí o *flâneur*², uma das figuras passeantes da literatura da época, ser protagonista dos discursos da sociedade de consumo nascente, caminhan-

2 *Flâneur* (/flænʃər/; francês: [flɑ̃nœʁ]) é um substantivo francês que se refere a uma pessoa, significando literalmente “errante”, “caminhante”, “vadio”, ou “observador”. O dicionário Larousse nos fornece a seguinte definição: “*Flâneur: errer sans bout, en s’arrêtant pour regarder*”, que em tradução livre “vagar a esmo, parando de vez em quando para olhar”. Uma pessoa *flâneur* é uma figura ambivalente de afluência urbana e moderna, representa a capacidade de se afastar da sociedade sem outra finalidade que não seja a de ser um observador da vida industrial contemporânea. O *flâneur* era, antes de mais nada, um personagem literário da França do século XIX, essencial para qualquer imagem das ruas de Paris. A palavra trazia um conjunto de associações ricas: a pessoa do lazer, ociosa, exploradora urbana, conhecedora da rua. Foi Walter Benjamin, inspirando-se na poesia de Charles Baudelaire, que fez dessa figura o objeto de interesse literário no século XX, como um arquétipo emblemático de experiência urbana, moderna (modernista) (COVERLEY, 2017).

do, olhando a cidade, suas vitrines, caçando acasos. De fato, as vitrines já eram um assunto para Duchamp, e o *flâneur*, o procedimento que levou à forma de apropriação de muitas intervenções duchampianas. Nas vitrines encontradas pelo artista, os objetos ficam no *entre*, não estão nem na rua nem no interior das lojas, estão em exibição e não podem ser tocados. Ao observar as vitrines e deslocar-se pela cidade, Duchamp faz parecer que a partir de um certo momento nem é mais ele quem controla a realização do objeto, é o encontro ao acaso que determina como ele vai se revelar (VENÂNCIO, 1986).

Ao se deslocar pela cidade, Marcel Duchamp nos evidencia um importante procedimento, que viria a ser utilizado conscientemente na prática de um grupo de artistas a partir dos anos 60. O caminhar foi uma das formas que alguns artistas da *Land Art* encontraram de produzir trabalhos artísticos na paisagem. Alguns escultores começam a explorar o tema do caminho primeiro como experiência, depois como performance e, posteriormente, como “objeto”. Isso se dá a partir da percepção de ações do corpo também como uma prática artística.

Miwon Kwon, curadora coreana, aponta que, a partir dos anos 60, o trabalho de arte passa a ser praticado não mais como um substantivo e/ou um objeto, mas sim como um verbo e/ou um processo que provoca uma percepção crítica, e não somente física, do espectador no que concerne às condições da experiência artística (KWON, 2008). Assim, a atenção para a obra de arte volta-se ao gesto artístico, liberando o artista dos suportes e ferramentas tradicionais da arte. Marcel Duchamp nos deixa um importante legado de provocações e experimentações dos limites da arte de sua época, ao colocar em questão as distinções entre arte/não arte e desmontar o sistema institucional de validação dos trabalhos artísticos.

2.2. A produção a céu aberto: a *Land Art* e o ateliê

Com frequência, eu fazia algumas visitas a um morro próximo de onde morei nos últimos 7 anos que estudo e pesquiso em Juiz de Fora (MG). Esse território, que aqui nomeio como Morro do Granbery, funciona como uma clareira no centro da cidade, que clandestinamente alguns jovens frequentam para ver a paisagem do alto e poder ter um pouco de contato com a terra. Servindo como um campo aberto, por vezes esse local me foi útil como um lugar de experimentação. Segundo algumas informações que obtive em conversas rápidas com pessoas que por ali vivem. O morro era um antigo alvo de mineração, e hoje é apenas um território interditado no centro da cidade – tornando-se mais uma evidência de como a relação do homem com a paisagem pode favorecer a agricultura, a mineração, a ocupação, ou a produção humana no geral.

E foi observando a paisagem urbana e interpretando suas informações que comecei a me interessar pelos estudos da *Land Art*. Em tradução livre o termo significa “arte da terra”, ou “arte da paisagem”. Ela associa a ideia de que as obras são produzidas ou dialogam com o espaço externo. A *Land Art* foi sobretudo um procedimento de trabalho artístico que emergiu nos anos 60, no qual artistas de vanguarda saíram de seus ateliês para produzir ao ar livre. Obras como esculturas feitas em áreas externas; esculturas apenas locadas no exterior de um museu; obras que dependem e interagem com a paisagem; obras que dialogam com a presença do observador; e obras que envolvam a utilização dos materiais presentes na natureza. Na publicação *Earthworks And Beyond*, John Be-

ardsley explicita que a presença física de trabalhos na paisagem foi o que distinguiu a *Land Art* de outras formas de esculturas já existentes. O envolvimento da paisagem poderia inclusive ir para além disso, a maioria dos trabalhos teria uma ligação com a ideia de *sítio*¹, possuindo uma relação com alguma característica específica do ambiente onde a obra se faz presente (BEARDSLEY, 1984).

Olhar para espaços abertos como espaços de trabalho propicia a integração da prática artística a partir da manipulação da paisagem, como se a própria paisagem fosse matéria prima para concepção da obra. Foi a partir desse pensamento que o artista pôde utilizar conceitos básicos da arte como: adicionar, remover, realocar, para criar esculturas, instalações ou situações, deixando ali claramente uma relação com o sítio e a intervenção humana. Além disso, essa forma de operação forneceu métodos para que artistas pudessem lidar inclusive com o corpo sobre a paisagem, em relações que dialogam com as performances do corpo, podendo incluir ações praticadas pelo artista, como por exemplo, uma caminhada.

Para os artistas da *Land Art*, o ato de caminhar trouxe consigo a escultura, a arquitetura e a paisagem, e permitiu que eles comesçassem a adentrar e a operar de forma mais direta e significativa a céu-aberto. O procedimento de caminhar, historicamente, tem sido explorado por diversos autores, que consideram que a partir dessa simples ação de deslocamento foram desenvolvidas as mais importantes relações que o indivíduo travou com o território (CARERI, 2013).

A ideia de paisagem é válida “enquanto vista”, tanto para quem olha para ela como para quem produz imagens a partir dessa realidade. A paisagem está para além da condição de território, é nela que se estabelece o observador e o

1 Sítio específico é o termo dado a trabalhos criados de acordo com o ambiente e com um determinado espaço. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados em um local, em que os elementos esculturais dialogam com o ambiente ao redor, para o qual a obra é instalada. A noção de *site specific* liga-se à ideia de arte e ambiente, e sinaliza um procedimento de produção contemporânea que se volta para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço do museu, o ambiente natural ou áreas urbanas (PACQUEMENT, 1993).

observado, o olhar e a devolução do olhar. Conforme o artista utiliza como procedimento artístico o deslocamento no território geográfico, a paisagem passa a corresponder à sua própria natureza interior, o afetando e o transformando, num processo de observação que é seguido pelo processo de criação. Como aponta o significativo artista da *Land Art*, Robert Smithson, “O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver” (Apud CARERI, 2013, p. 110).

2.2.1. A documentação de trabalhos sobre a paisagem

Pela perenidade de algumas obras ou para deslocar trabalhos que existem em lugares específicos, artistas passam a utilizar como procedimento de trabalho a documentação. Muitos trabalhos produzidos pelos artistas da *Land Art* existem apenas como ações temporárias, ou em lugares afastados do tráfego de humanos, o que fez com que esses artistas utilizassem desenhos, escritos, mapas, ou mesmo a própria fotografia e o vídeo, como documentação ou como finalização e apresentação da obra em galerias, museus e publicações.

A *Land Art* é marcada por uma certa diferença de contextos entre Estados Unidos e Europa. Enquanto nos Estados Unidos os trabalhos de *Land Art* eram feitos em locais distantes das cidades, principalmente nos desertos, em escala grandiosa e com grande característica de dominação do homem sobre o ambiente, em países europeus, devido a contextos culturais e geográficos, o movimento ocorria de modo mais “ambiental e performático” (BEARDSLEY, 1998).

O início da *Land Art* europeia é caracterizado por gestos poéticos e obras de pequena escala, todos trabalhos de pouco impacto na natureza. Em *A ten mile walk* — como o próprio nome sugere, uma caminhada de dez milhas —, trabalho

elaborado na Inglaterra, em novembro de 1968, Richard Long anda por dez milhas (16,09 km) em linha reta pelo Parque de Exmoor, no sudoeste da Inglaterra. Enquanto que, para o artista o andar foi claramente vivido, para o espectador, a única forma de acesso ao trabalho é através de um mapa indicativo da rota feita por Long. Pelo mapa é possível ter acesso a algumas informações, como o início da caminhada, próximo a Cloven Rocks Bridge, os obstáculos naturais presentes no caminho, como córregos, rios e estradas, e o final da rota, em Cowley Wood. Dessa forma, o trabalho passa a ser também a documentação, nela é possível localizar um tempo e local específico em relação a outros lugares e tempos.

Em 1969, Richard Long realizou uma espécie de retrospectiva, na qual apresentou fotografias e mapas com desenhos e escritos como documentação de seu trabalho como artista da terra. A documentação cobriu o seu trabalho ao ar livre desde o seu início, em 1963, e projetos como a remoção de relva, a realização de cortes geométricos na terra, o deslocamento das suas esculturas portáteis ao redor do campo britânico e a colocação anônima das mesmas. Uma obra foi a realização de um caminho num campo de relva andando para trás e para a frente durante várias horas, outra foi a realização de um corte do topo das flores num campo, inscrevendo ali, assim, um grande X.

Em 1978, fez mais caminhadas e documentou-as com fotografias. No início de 1980, Richard Long mostrou os resultados de duas caminhadas que fez, sendo os resultados apenas um pedaço de papel contendo breves observações feitas durante a caminhada, o título da obra e a descrição da mesma, onde e quando foi instalada, e uma descrição da caminhada. *Pico de Orizaba* é descrito como um passeio de 5 dias e meio desde Tlachichuca até o cume, e foi feito no México em 1979. As observações foram listadas como: "Snow... warm gravel... snow... stone... rocks... dust... pine needles... powder dust... grit" (SONFIST, 1983, p. 36), em tradução livre: "Neve... cascalho quente... neve... pedra... rochas... pó... agulhas de pinheiro... poeira... pó... grão". A outra caminhada, *Two Straight Twelve-Mile Walks on Dartmoor* — como o próprio nome sugere, duas caminhadas re-

tas de 12 milhas em Dartmoor—, é apresentada como “Parallel... a ½ mile apart... out and back” (SONFIST, 1983, p. 37), em tradução livre: “Paralelo... a meia milha de distância... para fora e para trás”.

Richard Long demonstra grande sutileza em seu trabalho. Enquanto alguns artistas da *Land Art* afetam diretamente a ecologia da paisagem, criando grandes instalações e trazendo mudanças ambientais significativas, outros apenas “tocam” levemente a paisagem para produzir suas obras. Richard Long “toca” a paisagem de uma forma muito cuidadosa e discreta. Tão ligeiras são as suas ações produzidas na natureza que pode ser difícil de discernir o trabalho de arte. Long parece conceder prioridade à paisagem. Ele vê as suas obras como respostas ritualistas ao local com o qual está a interagir. Seus gestos conformam-se à paisagem e complementam-na. Sendo que esses gestos silenciosos podem ser rapidamente apagados. A perenidade integra parte das modestas ambições de alguns artistas quando trabalham na natureza.

Um exemplo disso é Giuseppe Penone, artista italiano que, no mesmo ano em que alguns artistas americanos desbravaram o deserto, fazia a primeira de uma série de ações experimentais nas árvores próximas de sua casa em Garesio, norte da Itália. O artista quis deixar sua marca na natureza inserindo uma mão de bronze num ponto do caule de uma árvore em crescimento. A obra *It will go on growing except at that point* – em tradução livre: “continuará crescendo exceto naquele ponto” – literalmente toca a natureza e, apesar de ser agressiva com o ambiente natural, promove a ação de forma menos devastadora que as intervenções americanas.

Conhecer os procedimentos de artistas que lidavam com a *Land Art* foi uma descoberta de atuação em minha prática artística, talvez por ver conexões entre as relações das operações na natureza e as práticas da agricultura e do manejo da terra, que fizeram parte da minha trajetória de vida. Em 2016, movido por questões sobre o deslocamento de raízes, começo a, despretensiosamente,

fazer a viagem de algumas plantas cultivadas por minha família no quintal de minha casa natal, em Carmo do Paranaíba, removendo-as do chão e trazendo-as para Juiz de Fora (Fig. 27).

Em caminhadas clandestinas pelo Morro do Granbery (Fig. 28, 29) — citado no início deste capítulo — e escalando uma descida em uma das depressões do solo desse território, posicionei alguns frascos de vidro, inserindo ali essas plantas que habitavam a região do Cerrado mineiro. As fotografias dos vidros com as inserções das plantas nessa paisagem se tornaram a série *Sondas* (2016) (Fig. 30 – 35), feita exclusivamente para ser documentada – com o resíduo documental sendo o trabalho em si.

A pesquisa no território do Morro do Granbery se estendeu até 2018. Foi nesse mesmo lugar que soltei a minha primeira *Caravela* (Fig. 38). O Morro do Granbery proporciona espaço aberto para a prática da soltura da pipa: recorrentemente vê-se algumas pipas planando sobre a cidade lançadas por jovens que invadem esse lugar. Minha primeira vez planando com uma pipa no morro foi

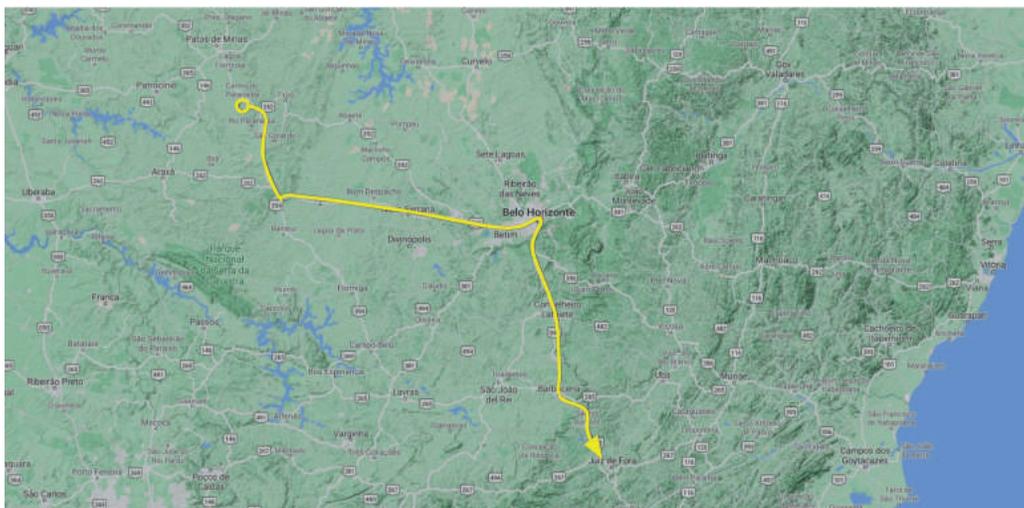


Fig. 27 - 8 horas e 34 minutos de deslocamento em transporte inter-municipal até a instalação de "Sonda" 2016. Imagem do autor. 2021.



Fig. 28 - 10 minutos de deslocamento a pé até a instalação de "Sonda" 2016.
Imagem do autor. 2021.



Fig. 29 - 4 minutos de deslocamento a pé até a instalação de "Sonda" 2016.
Fotografia do autor. 2016. Colaboração de Matheus de Simone.



Fig. 30 — 32 - Washington da Selva. série *Sondas*. 120 x 82 cm. Fotografia digital. 2016.



Fig. 33 — 35 - Washington da Selva. série *Sondas*. 120 x 82 cm. Fotografia digital. 2016.

uma tentativa de incluir a imagem de um olho no céu da cidade, e a pipa serviu como um suporte de tráfego dessa interferência no céu, uma ação registrada a partir de fotografias.

Todo o tipo de trabalhos ao ar livre e obras produzidas para um sítio específico incorporam no seu conteúdo a forma como interagem com a vida cotidiana, com as circunstâncias, com outras produções feitas pelo homem, e a forma como se declaram arte em tais contextos. Os procedimentos das artes visuais ficaram confinados por um longo tempo ao ateliê, mas quando o artista

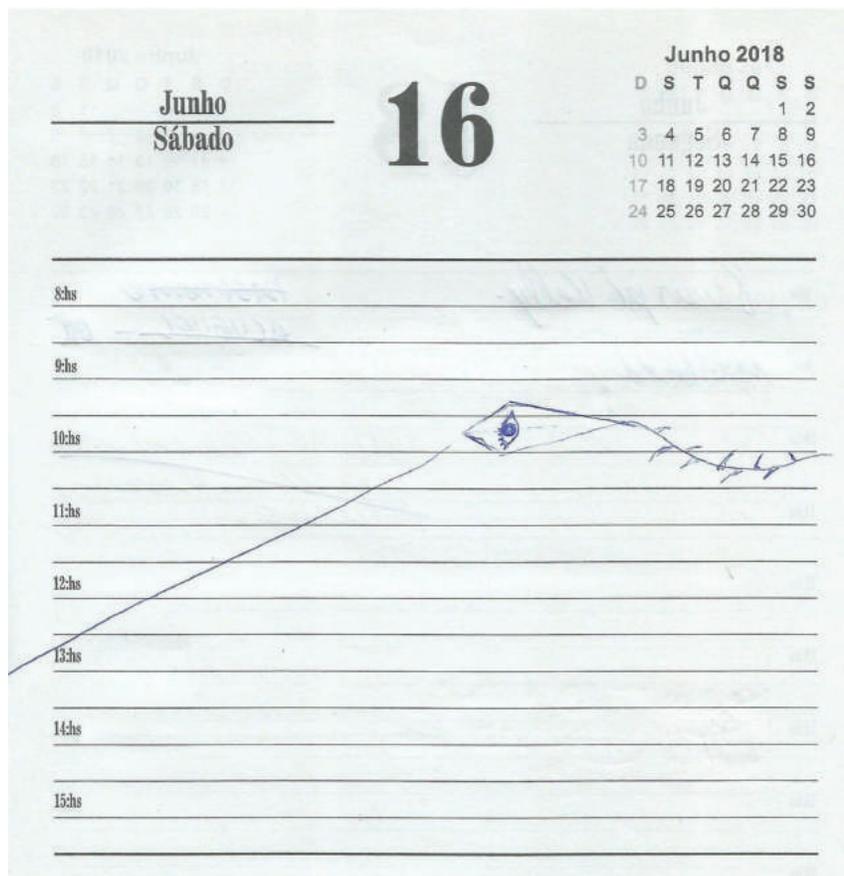


Fig. 36 - Agenda de 2018. Imagem do autor. 2018.

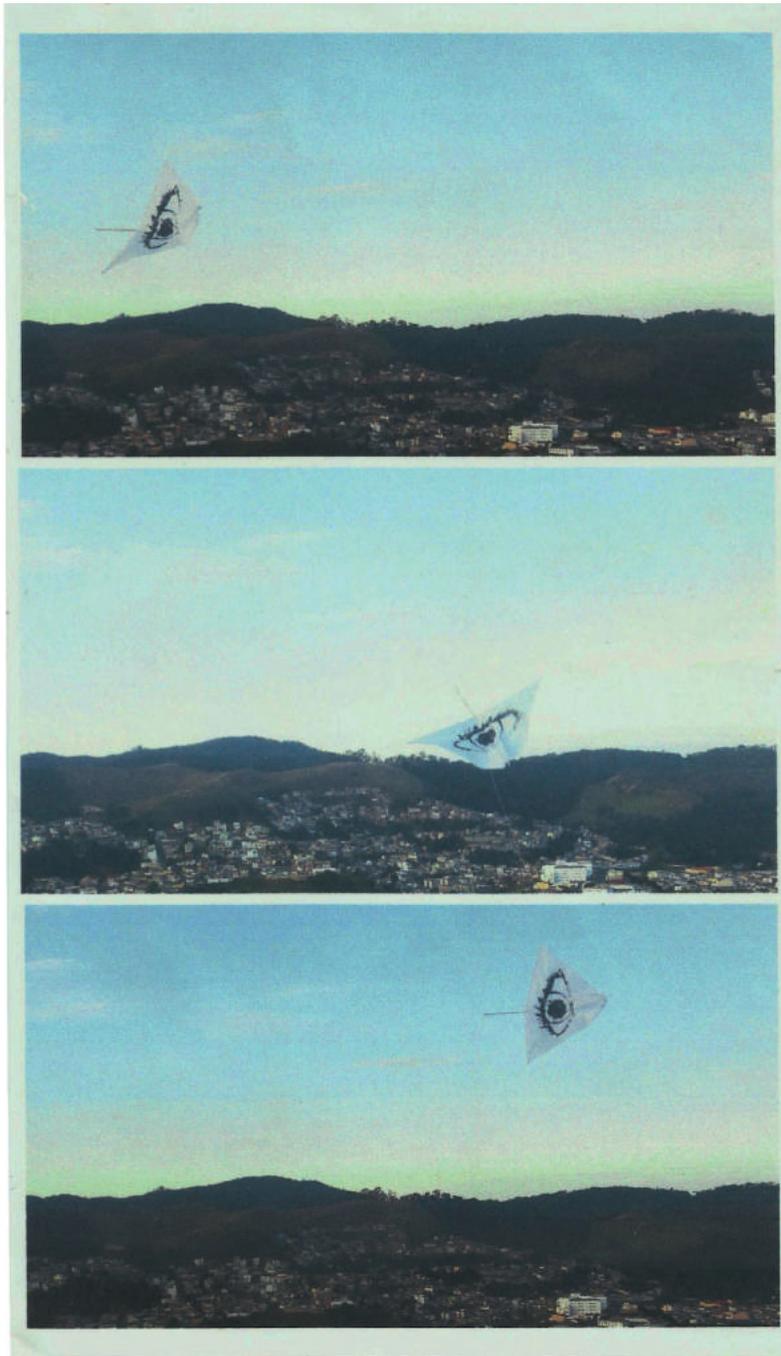


Fig. 37 - Washington da Selva. *Caravela*. Fotografia de ação. Impressão em papel Hahnemühle 300g fosco. 14 x 24 cm. 2018.



Fig. 38 - Washington da Selva. *Sem título*. Sobreposição de fotografia sobre imagem do Google Maps. Colagem digital. 2018.

desloca seu ofício também para espaços abertos, ele experimenta métodos de procedimento indiferenciados e irrestritos que rompem com os limites racionais das técnicas tradicionais de arte. Um lugar para organizar padrões, gradações e subdivisões, num processo estético que tem sido tocado principalmente pelos artistas da *Land Art* desde os anos 60.

Uma forma que os artistas encontraram para divulgar o trabalho realizado em ambiente externo foi justamente voltar-se para as galerias, apesar da *Land Art* ter se iniciado principalmente pela contestação ao sistema das galerias e museus. Richard Long explica o seu interesse com a matéria natural e o envolvimento com a terra e o espaço urbano das galerias, a partir do qual a criação de sua arte não está nas formas geométricas comuns, mas no lugar em que se escolhe colocá-las – assim Long acredita evidenciar a noção de lugar específico (a coisa certa no lugar certo, na hora certa). Essa estratégia não foi adotada por todos os artistas, mas ajudou a dar maior projeção ao movimento no ambiente urbano, fazendo com esse tipo de arte começasse a ser interessante também para a cidade.



Fig. 39 - *Fotografia no atêlie, preparação para montagens da instalação "Caravelas".*
Imagem do autor. 2019.

2.3. Terra à vista: do olhar ao pisar como posse

A degradação desse tempo original, sensível e apaixonado, na história, progresso e civilização iniciou-se quando, diz Rousseau, um homem cercou pela primeira vez um pedaço de terra, dizendo: "Isto é meu" - e encontrou tolos que acreditassem nele.

Os filhos do barro, 1984. Octavio Paz.

Define-se propriedade, do latim *Res Privata*, algo que pertence a alguém, seja como atributo ou como um componente de tal coisa; desde algo físico até algo incorpóreo, seja de uma só pessoa ou de um grupo de pessoas, uma entidade legal como uma empresa ou uma sociedade. Dependendo da natureza da propriedade, seu dono possui o direito de consumir, alterar, compartilhar, redefinir, alugar, vender, trocar, doar ou destruir. Também ao proprietário fica garantido o direito de impedir que outras pessoas façam isso.

Várias disciplinas acadêmicas (como direito, economia, antropologia ou sociologia) tratam do conceito de forma mais sistemática, mas as definições variam. Aqui vamos nos apropriar dos desdobramentos de dois juristas alemães. O assunto é formulado no trabalho de Von Ihering, que compara dois conceitos:

propriedade e posse. O primeiro, o autor define como o poder de direito sobre algo, enquanto define posse como o poder de fato sobre a coisa. A posse, então, poderia ser vista e justificada simplesmente por alguém confiscar algo antes que outra pessoa o faça. A quem possuir a propriedade, fica o direito de utilizá-la diretamente ou cedê-la a outro. Em outra abordagem desse conceito, Friedrich Carl Von Savigny, em 1803, defende que posse é o resultado da união de dois elementos, o *corpus* e o *animus*. *Corpus* indicia-se como elemento material, ou seja, o poder físico da pessoa sobre a coisa. Já o *animus* seria o elemento intelectual, a vontade de ter essa coisa como sua (MOTTA, 2005).

Essa breve descrição serve para mostrar que o conceito de posse pode ser utilizado em diferentes formas de procedimento para se apropriar de algo, sendo ele um conceito que foi utilizado como um exercício de poder sobre qualquer coisa. Durante a era das invasões marítimas, nos séculos XV e XVI, por exemplo, os portugueses viriam a sair em exploração para “conquistar” outros territórios, se deslocando pelos oceanos utilizando suas caravelas. Sabe-se que, no dia 22 de abril de 1500, os portugueses desembarcaram para tomar posse destas terras. As treze caravelas que chegaram até a ilha partiram do rio Tejo, em Lisboa, no dia 9 de março de 1500, lideradas por Pedro Álvares Cabral e com uma média de mil e quatrocentos homens, rumo à invasão de terras.

Ainda tendo a pipa como suporte, em 2019 produzo a instalação *Caravelas*. A obra trata-se de 13 pipas brancas feitas a partir de palitos de bambu e papel de seda; no papel, faço recortes vazados de setas, imagens inspiradas nessas placas de sinalização de trânsito, utilizadas para guiar os veículos nas ruas e estradas. Instaladas no espaço expositivo, essas pipas ficam expostas, como que à deriva, pausadas e suspensas ao ar, como se o vento tivesse parado de soprar. Assim, diferente das direções colocadas em placas de sinalização, o vento não sopra apenas em um sentido, mas também, citando Richard Long: “o vento pode soprar em todas as diversas direções por diversas razões, que tem a ver com a forma do território” (apud CARERI, 2013, p. 134). De fato, para Long agradava a

ideia de que o vento poderia refletir-se na forma dos territórios. Ao se deslocar, a experiência do percurso pode ser percebida a partir da sensação de encontro do vento com o corpo. Dessa forma, a instalação *Caravelas* (Fig. 40) se apresenta no espaço expositivo como uma reprodução de um território construído a partir das minhas percepções do vento, registradas enquanto operava uma pipa no Morro do Granbery.



Fig. 40 - Washington da Selva. *Caravelas*. 13 pipas, recortes e nylon. Instalação. Exposição coletiva *À beira do tempo*, na Galeria Guaçuí. Durante a *Semana Acadêmica da Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da UFJF*. 2019.

Uma das principais questões da arte do caminhar é a de traduzir as experiências do deslocamento em formas estéticas. Para além do procedimento de se deslocar, muitos artistas da *Land Art* utilizavam mapas, cartografias, desenhos, fotografias, escritos e instalações – toda forma de documentação que poderia dar vazão às suas experiências. Em Richard Long, sua prática é uma ação que se incide no solo. É um desenho produzido a partir do percurso e que, por isso, poderia ser translado para uma representação cartográfica. Assim, o mundo se torna uma imensa tela, um imenso território estético, e as estruturas físicas do território refletem-se sobre o corpo em movimento (CARERI, 2013).

Cartografar territórios foi o que me fez utilizar a pipa como procedimento de prolongamento do corpo. Sua estrutura consiste, basicamente, em uma superfície, amarras e âncoras. Algumas possuem freio e calda, assim, guiando sua face de forma que o vento possa levantá-la. Seu nome deriva do latim *pippa*, e lhe dado devido a sua semelhança com um pássaro pairando no ar. Em minha experiência com esse brinquedo, ao sustentar uma pipa no território aberto do campo, os movimentos do corpo se soltam desnorteados ao vento. Soltar pipa era como experimentar um percurso criado ao acaso, uma rota guiada pela direção do vento batendo no objeto. A sensação era de êxtase ao observar a pipa planando no ar debaixo do sol, de tal forma que corpo e pipa pareciam se fundir. Dessa relação, bem lembro que a pipa, na mitologia chinesa, era, entre outras funções que possuía, utilizada como um objeto para chamar a atenção de mentes inquietas.

A pipa possui uma história longa e diversa desde sua invenção como recreação, arte ou outros usos práticos. Na China, por exemplo, a pipa foi reivindicada como invenção dos filósofos chineses do século V a.C. Mozi (também Mo Di ou Mo Ti) e Lu Ban (também Gongshu Ban ou Kungshu Phan). Na época, utilizavam os materiais que estavam disponíveis, incluindo tecido de seda para a vela; seda fina de alta resistência à tração para linha aérea; e bambu resiliente para uma estrutura forte e leve. Em meados de 549 d.C., as pipas de papel já

estavam sendo criadas e utilizadas como forma de transmitir mensagens em missão de resgate. Fontes chinesas antigas descrevem pipas sendo usadas para medir distâncias, testar o vento, levantar homens, sinalizar e comunicar em operações militares. Com o passar do tempo, as pipas também passam a incorporar a mitologia, decoradas com figuras de lendas e protagonistas de grandes festas e eventos competitivos (The New York Times, 1907).

Em contraste com as do campo, as estruturas que compõem a cidade, assim como a linguagem de sinalização, condicionam nossos corpos a modelos e formatações. Parece que soltar pipa na cidade tanto se torna um instrumento de resistência a essas estruturas, quanto nos deixa evidentes os riscos e limites impostos às vidas que se propõem a brincar soltas ao ar. No Brasil, a pipa ganha uma outra dimensão, tornando-se alvo de brincadeiras e competições, utilizando-se, por exemplo, de uma base chamada cerol, que é mistura cortante de pó de vidro e cola de madeira utilizado na linha da pipa com o objetivo de cortar a linha de outra pipa que sobrevoa o território.

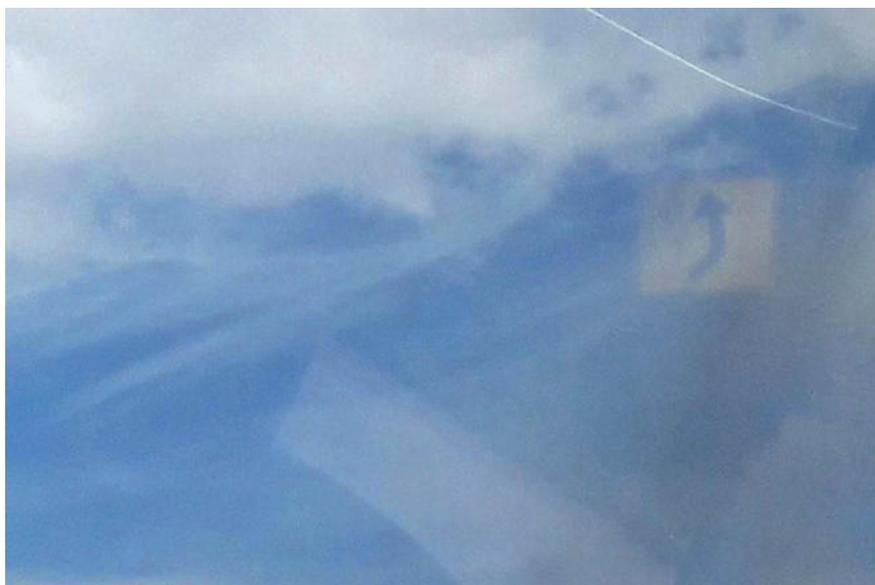


Fig. 41 - Washington da Selva. *Sem título*. 2019.

E foi por acaso que fiz esse registro (Fig. 41) com o celular enquanto me deslocava para outra cidade – imagem que na hora foi arquivada, para mais tarde, devido a outras associações de ideias, vir a ter um valor significativo, que, naquele momento ainda não fazia sentido. A imagem de setas começou a fazer parte de uma grande quantidade de arquivos de imagens que registro. Assim, questiono, ao permitir-se ser guiado por estes signos, o quão livre é o corpo que se deixa ser direcionado pelas setas?

As setas são dispositivos gráficos que direcionam a nós humanos: são colocadas ao lado ou acima das estradas para dar instruções ou fornecer informações aos motoristas e pedestres. As setas são dispositivos que podem muito bem ser explicados através da noção de dispositivo de Giorgio Agamben. Segundo o filósofo italiano, o termo técnico “dispositivo”, estrategicamente, é utilizado com frequência no pensamento de Michel Foucault, sobretudo a partir da metade dos anos setenta, ao se ocupar daquilo que chamava de “governo dos homens”. Ao destrinchar e atualizar este termo, Agamben, diz que todo dispositivo, pela perspectiva do capitalismo e das figuras modernas de poder, implica em um processo de subjetivação, que em uma sociedade disciplinar, visa, através de uma série de práticas e discursos, “a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e sua ‘liberdade’ enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento” (AGAMBEN, 2005, p. 15).

Os primeiros dispositivos de sinalização eram marcos simples de madeira ou pedra – o menir, por exemplo, considerado o primeiro objeto situado pelo humano na paisagem, nasce diretamente do universo do deslocamento. Eles aparecem pela primeira vez na era neolítica, erguendo-se como a primeira ação humana de transformação física da paisagem. Diversas funções foram cogitadas para tais objetos. Uma delas das suposições é a de que essas pedras revelavam a geografia do lugar, descrevendo tanto a organização física como a utilização produtiva e religiosa, sinais colocados ao longo de caminhos e travessias, muitas vezes relacionados a rotas de comércio (CARERI, 2013). Os sinais de trânsito são

baseados na sinalização definida na Convenção de Trânsito Viário, realizada em Viena, Áustria, em 8 de novembro de 1968. As atualizações e melhorias adotadas no país são inspiradas na engenharia de trânsito dos Estados Unidos, que publica uma série de manuais e tratados periodicamente revisados e atualizados através do *Federal Highway Administration*.

Assim, as sinalizações constituem como importantes meios de comunicação nos territórios. E é através da comunicação que os territórios existem. Segundo o *Dicionário da Terra*, o território não existe sem a apropriação concreta ou simbólica, como dito aqui no início deste capítulo, e é através do ato de informar a outros que evidencia a manifestação de poder, implícita hoje em todos os territórios. Caso haja aceitação por parte de um grupo de pessoas, o território passa a existir, caso contrário, não (MOTTA, 2005). O que nos abre para a seguinte questão: o que sobra desses espaços quando eles são esvaziados de seu sentido como território?

2.4. Vendo lugares no vazio

"[...] nós não mudaremos o mundo, mas podemos mudar o modo de vê-lo".

Milton Santos.

As imagens de sinalização estavam percorrendo minhas investigações enquanto artista – mal sabia que automaticamente isso viria a fazer parte de um procedimento no qual ficaria caçando esses sinais enquanto me movia em deslocamentos. O fato é que esses procedimentos aos poucos iam-se tornando parte da minha relação com as ruas, que era onde eu os aplicava, como uma forma de encontro com pequenas epifanias. Assim as viagens a lazer tornavam-se laboratórios de observação, de coleta de informações e de captura de imagens.

Deslocando-se sobre qualquer paisagem, é possível que você se depare com uma quantidade razoável de placas. Elas vão estar lá informando, comunicando, direcionando, demarcando, sinalizando, alertando etc. Dessa vez, diferente das sinalizações de trânsito mencionadas no subcapítulo anterior, passo a notar as placas que demarcam uma casa, um imóvel, um lote, um terreno, em locação ou à venda. Investigando algumas das fotografias que frequentemente produzo ao me deslocar de ônibus, chama-me a atenção a quantidade de placas que sinalizam venda ou locação de terras.

Numa tentativa de construir uma auto-paisagem, aliando a ideia de paisagem à ideia de território, indago: ao artista, seria a paisagem algum tipo de território que ele habita? Bem, o trajeto que fizemos até aqui passa pelo conceito de apropriação de Duchamp, depois pelas diferenças de definições entre posse e propriedade, que nos fizeram pensar nas invasões de terras, para chegar até este momento da escrita, onde o ato de apropriar se inicia através do olhar.

Com o “olho armado”¹ eu caminhava. Já havia fotografado algumas outras placas de sinalização de venda de imóveis, o que acabou se tornando uma tipologia de imagens que meu olhar percorreu durante alguns meses. E numa dessas viagens, caminhando pela orla do Rio de Janeiro, Matheus de Simone² apontou para o prédio acima (Fig. 43), me indicando mais uma imagem que compôs meu arquivo digital de imagens de placas de sinalização. Apesar de ter sido avistado por ele, o tema de investigação já era pertencido a mim, e o olhar de Matheus, ao se encontrar com um assunto que me pertencia, se tornou uma projeção de minha própria consciência. Sem que esperasse e questionasse, capturei a imagem e ela já era minha.

De frente ao mar da praia de Ipanema no Rio de Janeiro (Fig. 44), aquela imagem não só constrói uma relação de observador-observado, como também uma relação de objeto-observador. O objeto em si, o prédio, está direcionado à frente do mar, funcionando como um farol, com a sinalização *vendo* se direcionando para além do horizonte, indicando a presença de algo que está no vazio para além do mar. O que poderia parecer um sinal a mais entre tantos outros espalhados pela cidade, é deslocado de contexto a partir do momento que me aproprio dessa imagem, essa obra de arte — pois é exatamente disso que se trata —, que na rua passa despercebida, inversamente à ambiguidade que passa a ter ao ser apropriada para o contexto crítico.

1 Termo criado pelo poeta juizforano Murilo Mendes: “Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida”. (MENDES, 1994).

2 Matheus de Simone é artista visual, vive e trabalha em Juiz de Fora desde 2013.



Fig. 42 - Washington da Selva. *Farol*. 2019.



Fig. 43 - *Imagem extraída do Google Street View.* A autoria de Fabio Gallignani. 2017.

Primeiramente imaginei aquela imagem inserida em um letreiro iluminado. Inserido no chão do espaço expositivo, a imagem poderia evocar uma visualidade objetual, numa relação de suporte que evoca à própria imagem – ainda também remetendo àqueles letreiros pertinentes ao ambiente imobiliário, como uma imagem que poderia pertencer a qualquer escritório de imóveis.

Para mim, esse trabalho não deve mascarar uma relação com o contexto, ele deve valorizá-lo, numa relação na qual o espectador consiga compreender o objeto, a fim de que as pessoas possam ir e vir entre o contexto e as informações que foram acrescentadas pelo artista a ele.

Retornando ao trabalho de Marcel Duchamp, ele valia-se do exercício da linguagem que se voltava a ela mesma, coisa que não conseguia diretamente apenas com a pintura. Para o artista, as palavras servem como um jogo para as obras às quais Duchamp dá título. Substituindo a matéria, o título passa a ter uma função estética da mesma forma que uma cor de tinta para uma pintura. Sendo assim o artista, como um usuário da língua, não a inventa, ele a transforma, fazendo com que as palavras sejam alteradas, trocadas de lugar, criando outros sentidos e até brincando com duplos sentidos. Marcel Duchamp sugeriu que a arte poderia ser uma forma de jogo, e é o que o artista faz ao colocar títulos que reproduzem uma noção de jogo entre a obra e o espectador.

Foi ao me apropriar das imagens de placas de sinalização das paisagens que avistava, que surgiu a série de pinturas *Artista proprietário* (2018) (Fig. 44 — 45) . Num exercício de construção de uma auto-paisagem, crio essas placas inserindo meu próprio número de telefone. Instaladas no espaço expositivo da galeria, essas placas funcionam como dispositivos que instauram na própria galeria uma relação de propriedade. Apresentando-se quase que camufladas, utilizo o suporte mais tradicional das artes plásticas, a pintura a óleo, para jogar e brincar subterraneamente com uma das coisas que mais me instigam, a apropriação da paisagem como uma categoria nas artes.



Fig. 44 - Washington da Selva. *Artista proprietário nº 2*. Óleo sobre tela. 30 x 40. 2018.

Fig. 45 - Washington da Selva. *Artista proprietário nº 3*. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2018.

Pode ser comum, quando se pensa em apropriação, que apropriação esteja diretamente ligada ao ato de tomar algo para si. Mas tratando-se de apropriação em arte, o historiador de arte Michael Baxandall alerta que é preciso cautela. Por exemplo, numa relação onde há uma influência de um pintor X sobre a produção de um pintor Y, é comum cremos que isso significa que o X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas Michael Baxandall atenta que “quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte” (BAXANDALL, 2006, p. 102). Segundo o próprio, o movimento inverso, de relação oposta entre os sujeitos, apropriado e apropriador, possui suas equivalências, e mais, que pensar em termos de influência “embota o raciocínio e empobrece os meios de captar

essas nuances mais sutis” (BAXANDALL, 2006, p. 102). Assim, ao me apropriar da categoria da paisagem na pintura, retomo às relações traçadas por trabalhos anteriores a mim que se relacionavam com o tema a partir de um convite ao espectador a participar de uma experiência conceitual.

Vejamos, lidando com a categoria de paisagem enquanto arte, preferencialmente na pintura, meio privilegiado que lida sobretudo com a apropriação a partir do sentido da visão, o artista, perante a natureza, pode criar um ato responsável pelo aparecimento da sensação de paisagem. Num primeiro momento, a paisagem que surge não é ainda a representação, mas contém em si a forma particular de expressão artística. Porém, resumir tudo isso como a influência do artista sobre a paisagem é negar o elemento essencial da natureza, que exerce uma ação muito determinante no olhar do artista. De fato, foi em um exercício de pintura de auto-paisagem que comecei a questionar minhas experiências com esse lugar. É como se, através da visão, os artistas reivindicassem posse de um lugar, capturando territórios e se tornando proprietários de um mundo que é constituído de projeções de significados.

Em um dos textos do artista juiz-forano Arlindo Daibert, ele ressalta uma interessante relação sua, enquanto artista, com o ato de ver. Daibert notava desde criança a importância da visão para além de uma capacidade física: “Era como se ver estivesse diretamente ligado à ideia de possuir o objeto visto” (DAIBERT, 1995, p. 69). E complementa afirmando como, para ele, através das imagens dos livros, podia surgir uma sensação de estranho prazer físico, como se fosse capaz de participar de uma nova realidade.

Em posse de 43 fotografias de paisagens que fiz dentro de ônibus intermunicipais nos 3 primeiros anos que morei em juiz de fora, e, sem saber muito bem o que fazer com elas, sem saber muito bem o que estava fazendo ao articular alguns signos e elementos, surge a ação performática participativa *Vendo lugares no vazio* (2018) (Fig. 46 — 52).



- Artista sentado no chão, pose meditativa.
 - Mãos do artista abertas para cima.
 - Tecido branco com a palavra “vendo” cobrindo os olhos.
 - Pano branco no chão.
 - Vestes brancas.
 - Um aviso: **VENDO LUGARES NO VAZIO.**
 - Um maço de fotografias tamanho postal.
 - Instruções:
 - *Deposite uma moeda de R\$ 1,00 em uma das mãos do artista.*
 - *Pegue uma das fotografias que estão empilhadas.*

Fig. 46 - Washington da Selva. *Croqui de Vendo lugares no vazio.* Imagem digital. 2018.



Fig. 47 — 52 - Washington da Selva. *Registro da performance participativa Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/MG. Fotografias de Matheus de Simone. 2018.

Na ação performática participativa, permaneço por uma hora sentado em postura de meia-lótus, com as palmas das mãos voltadas para a cima e com os olhos vendados. Os espectadores são convidados, por instruções em um papel, a comprarem com moedas, essa série de fotografias de paisagens. Passado o tempo de uma hora, removo a venda, pego as moedas que foram colocadas nas palmas das minhas mãos, alinho-as no chão, passo fita crepe e, com um spray, jogo tinta sobre elas. Ao remover a fita, revelo uma linha vermelha que cobre os olhos da Efégie da República de todas as moedas. Após a tinta secar, recolho as moedas e as jogo na galeria. Elas se espalham pelo chão em direção aos espectadores. Levanto-me e saio.

As 43 fotografias (Fig. 53) fazem parte de um arquivo de registro de paisagens que tenho documentado enquanto viajo dentro de ônibus intermunicipais. Sobretudo, as imagens revelam a experiência do horizonte que se transforma com o movimento do corpo que olha. São esses aspectos visuais e físicos, e as tensões decorrentes de ações e operações, os assuntos de pesquisa do artista Richard Serra, que possui profundo trabalho de observação e ação de investigação da visão na paisagem. Durante o processo de criação da obra *Shift*, por exemplo, uma grande escultura ao ar livre localizada em King City, Ontário, Canadá, cerca de 30 quilômetros ao norte de Toronto, Serra utiliza o próprio corpo em oposição ao corpo de outra pessoa para delimitar e definir as topologias do território onde seria instalada a escultura. *Shift* consiste em seis formas estreitas de concreto embutidos na terra, com um comprimento de 68 metros e uma largura de 28 metros. Ao se confrontar com o trabalho, a pessoa se encontra de frente com uma experiência da percepção do lugar; numa relação com o campo enquanto caminha, o “resultado é uma maneira da pessoa se medir a si mesma, ante a indeterminação do terreno” (apud Ferreira, 2006, p. 326). Conforme as experiências determinadas pelas obras de Serra, e conforme os escritos processuais aos seus trabalhos, o horizonte é mutável e se altera à medida que a pessoa se desloca.

Como procedimento e método de trabalho, Richard Serra utiliza o corpo e a visão humana em relação à paisagem – num esforço de reencontrar um contato ingênuo com o mundo, das experiências humanas. É o que os estudos da fenomenologia nos explicam, mais propriamente nos estudos sobre a percepção, que não há outra maneira de compreender o ser humano senão a partir de sua existência (MERLEAU-PONTY, 1996). Para isso, a visão foi de tal forma considerada importante que claramente ela passa a ser associada a uma verdade. Termos típicos que dão veracidade a situações são ligados à visão: observação (privilegiados visuais), fenômeno (do grego “expor à vista”), definição (de definir, desenhar uma linha à volta de). É através da visão que enxergamos a vida e descrevemos o mundo à nossa volta, e inclusive quando pensamos, descrevemos os pensamentos como metáforas visuais.

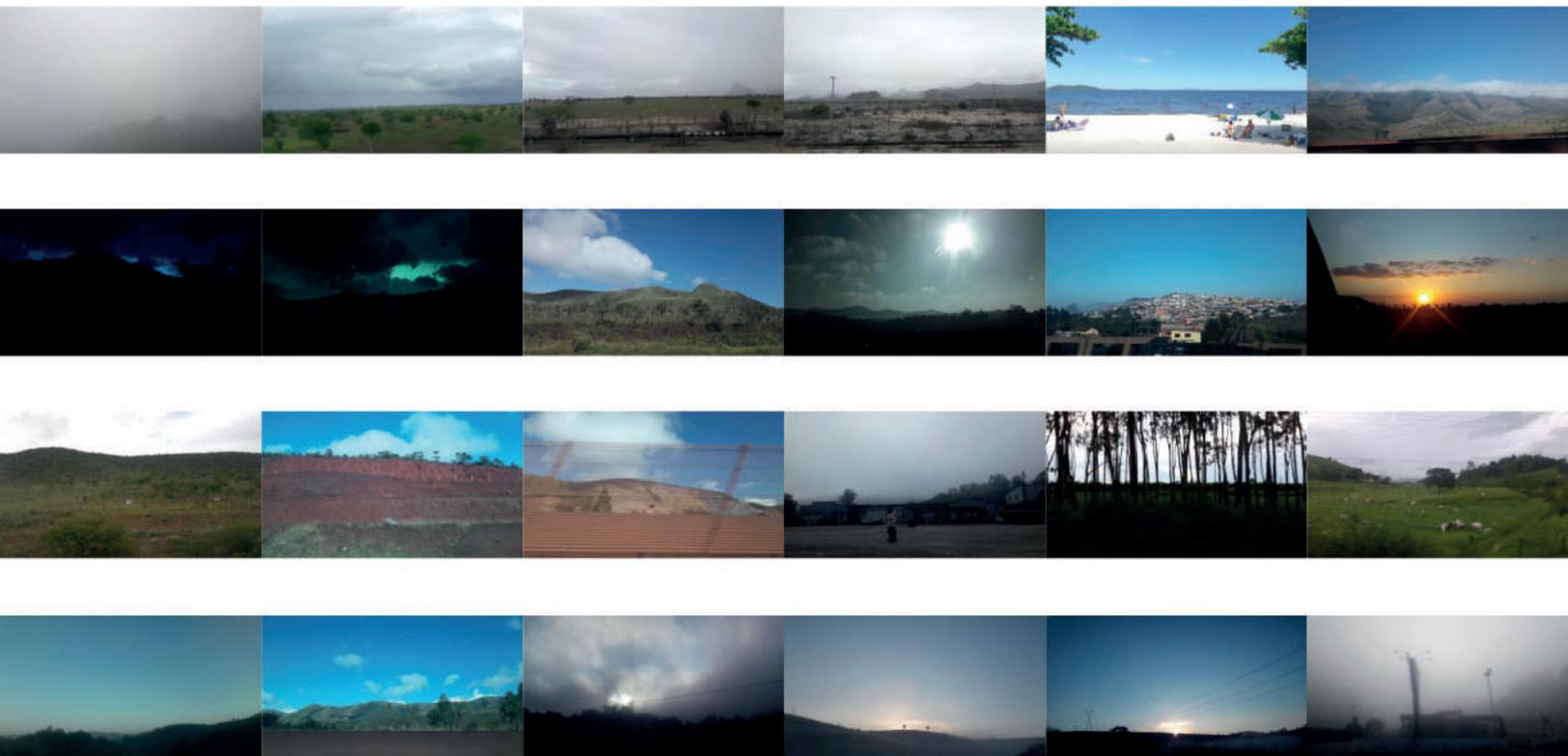


Fig. 53 - 24 das 43 imagens de paisagem. Fotografias do autor. 2016 a 2018.

Em se tratando da língua portuguesa, a palavra “vendo”, ao mesmo tempo que se refere à ação de vender — de transferir a posse de alguma coisa a alguém mediante pagamento —, também se relaciona à ação de enxergar, de captar uma imagem através da visão. Esse duplo sentido indica algumas relações entre ver e possuir. Considerando, por exemplo, a história do Brasil, o que é contado é que os portugueses, antes mesmo de estabelecerem o primeiro contato para desvendar essas terras, apropriam-se desse território através de um brado: “*Terra à vista!*”, ao avistar, de suas caravelas, terra firme na linha do horizonte. Enquanto isso, os povos indígenas originários os esperavam na beira da praia com “arcos e setas”, ao olhar para o mar e avistar os 13 navios de Pedro Álvares Cabral se aproximarem (CAMINHA, 2001) – numa expectativa como quem, em uma fabulação de olhar oposta à história que é contada, pensa: “*Caravelas à vista!*”. A priori, a locução adverbial “à vista” significa “na presença de, diante dos olhos”. Da mesma forma que as pessoas das embarcações bradavam ao avistar terra, uma criança hoje olha para alguma coisa e declara: “*eu vi primeiro!*”. Brincadeiras e intenções que começam na infância e reforçam a alguém a vontade de posse de algo antes mesmo do toque.

Em 1978, numa ação que, assim como na ação performática participativa *Vendo lugares no vazio*, também pode tensionar o estado de resiliência, o artista norte-americano Pope L. senta-se em postura de meia-lótus, na calçada do lado de fora, em frente a uma galeria comercial de prestígio do bairro SoHo, em Nova York. Com alguns objetos, e derramando líquido alcoólico em si mesmo, ele manipula alguns vários palitos de fósforo que o circundam no chão – referências claras a rituais de fogo e práticas meditativas orientais utilizadas como atos de resistência. *Thunderbird Immolation a.k.a. Meditation Square Piece* foi uma ação silenciosa que dizia respeito às interrelações entre protesto e auto-empoderamento.

Em ambos os casos, a utilização de objetos como procedimento performático parece criar uma tensão entre o performer e a participação do espectador³. O artista, em um lugar de resiliência, seja por estar em postura de meia-lótus — अर्ध पद्मासन (Ardha Padmasana), uma perna dobrada e apoiada no chão, a outra perna dobrada com o pé em posição de lótus —, ou por estar com os olhos vendados, coloca-se como que à disposição dos espectadores.

A utilização da venda cobrindo os olhos, no ocidente pode ser lida como um símbolo do sagrado e do mitológico, que alude à figura da justiça. Em iconografia clássica, como a obra “Justitia”, de Maarten van Heemskerck, 1556, a justiça empunha itens simbólicos como: uma espada, uma balança, além da venda nos olhos. Já no Oriente, o ato de vender-se estabelece uma relação com valores e procedimentos zen – privação do olhar como um risco que aproxima escuridão e cegueira, traçando um caminho de luz em meio aos extremos; entre a presença e a falta dela, um mundo de cruzamentos de sombras e luminosidade.

Em tradições orientais que buscam, a partir da meditação, a apuração da percepção da realidade através da limpeza do inconsciente, o vazio é tido como um lugar onde há a liberação de tudo que se compreende como ilusório. O vazio seria, então, um território onde as coisas não são rotuladas por um mero nome, o que concederia a capacidade de perceber outras faces da realidade, como as outras faces da linguagem humana, antes mesmo das coisas terem nome.

Assim como o caminhar pelos territórios se tornou um procedimento, a meditação enquanto deslocamento interior também se torna um método de percepção, relacionando-se com questões importantes para vários artistas que se deslocaram ao se contemplar com a natureza. Robert Smithson, por exemplo, ao falar da linguagem, retrata as fissuras existentes nesse sistema. Como exercício proposto por ele, ao olhar atentamente para qualquer palavra por um tempo, o que se observa é a abertura de uma série de falhas, “um terreno de partículas”,

³ Nicolas Bourriaud enuncia uma arte participativa que surge a partir de 1990, teorizada pelos happenings e pelas performances Fluxus, onde o espectador não só assiste mas também participa. (BOURRIAUD, 2006, p.35).

onde cada partícula contém seu próprio vazio, onde a linguagem se torna “montanhas de escombros” puramente simbólicos (FERREIRA, 2006).

Como instrução da performance, recebo apenas moedas como troca pelas fotografias de paisagens. E em alguns poucos gestos, cego as moedas com tinta vermelha sobre a linha dos olhos da Efégie da República e as devolvo jogando em direção ao chão da galeria — uma delas encontra uma fresta em meio aos blocos de cimento, como se de encontro ao solo (Fig. 55). Ao me levantar e sair da ação performática participativa, não demora muito para as pessoas que estavam na galeria recolherem as moedas e as levar para si.

Mais tarde, um dos espectadores que presenciou a ação me enviou a mensagem: “ficamos com receio de te ‘roubar’ uma foto, por exemplo. Estava ‘vendado’, mas haviam os olhares julgadores em torno ali disputando espaços na atitude, vendando nossas atitudes com o medo, princípios éticos, religiosos...”. Como uma moeda, distante da verdade que não pode ser dada e embolsada, parece que o território criado ali se revelou em duas faces: a verdadeira, que não se entrega diretamente aos nossos olhos, e a face visível, moldada pela cultura.

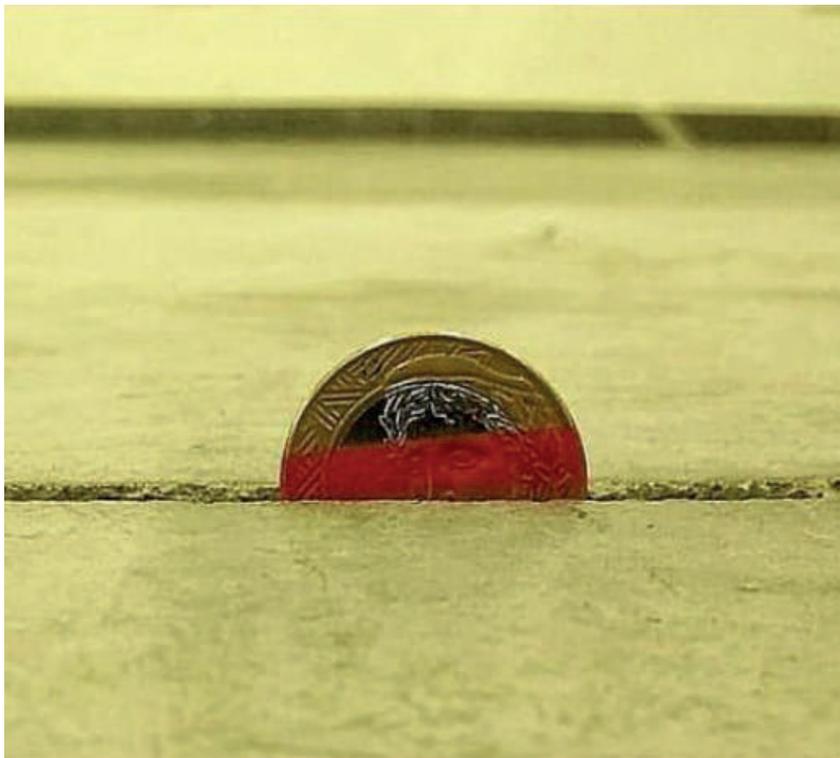


Fig. 54 - Washington da Selva. *Registro de Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/ MG. Fotografia de Matheus de Simone. 2018.

Fig. 55 - Washington da Selva. *Registro de Vendo lugares no vazio*. Galeria Guaçuí, Juiz de Fora/ MG. Fotografia de Thiago Assis Felisberto. 2018.

3. Mover-se com o cursor

3.1. Um web-site específico

A busca de um sítio específico permite que se extraiam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta. A percepção precede a concepção quando se trata de selecionar ou de definir um sítio. Não se deve impor, mas expor um sítio - ser dentro e fora dele. O seu interior pode ser tratado como exterior, e vice-versa. São os artistas que podem explorar os lugares desconhecidos melhor que ninguém.

Robert Smithson. *Towards the Development of an Air Terminal Site*, Artforum, junho de 1967.

A revista The Economist publicou em sua sexta edição de maio de 2017, uma matéria com o seguinte título: *The world's most valuable resource is no longer oil, but data*, em tradução livre: "O recurso mais valioso do mundo já não é o petróleo, mas os dados". E foi enquanto pesquisava sobre as extrações mine-

rais em territórios, que, de súbito, surgiram alguns conhecimentos que tinha em memória por já ter me envolvido em áreas das tecnologias da comunicação – daí, voltei a dar atenção ao termo Mineração de dados, *Data mining* em inglês. Utilizada nas ciências da tecnologia, mineração de dados é a extração de informações potencialmente úteis de usuários ou bancos de dados, e que teria como uma de suas principais funções, por exemplo, ser utilizada pelo mercado para descobrir padrões de interesses.

Em síntese, comecei a traçar algumas relações a partir da percepção de como esse sistema de inteligência de dados reproduz padrões similares às lógicas culturais humanas: por exemplo, partindo das explorações das riquezas minerais da Terra, e desencadeando em uma série de deslocamentos simbólicos e culturais para as redes de telecomunicação.

Considerando a frequência do uso de dispositivos massificados de comunicação em rede, como o celular e o computador, eles nos proporcionam a geração de fluxos de informações que podem assumir diferentes formas, contextos e temporalidades. Socialmente, eles atualizam o modo como as nossas interações são vivenciadas, apresentando desdobramentos em nossas percepções. Assim, hoje, com a formação de paisagens que cada vez mais vão se hibridizando, em que o território físico e virtual integram-se de um modo cada vez mais complexo, devemos olhar o mundo e nosso cotidiano como uma rede, um conjunto de textos, ou ainda, como paisagens de dados?

Lidar com o tema da paisagem me faz retornar para às operações inerentes aos desdobramentos da *Land Art. Site-specific*, por exemplo, seria um termo que estaria enraizado às leis da física, lidando com a gravidade, o que fez com que os artistas utilizassem como procedimento de trabalho uma localidade real, tangível, com identidade composta por elementos físicos que podem ser medidos como: comprimento, profundidade, altura, textura e formato; escala e proporção de praças edifícios e parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito. Tais aspectos nos fazem observar um denomi-

nador comum, que é a “presença” humana (KWON, 2008). Ao olhar para a internet enquanto um sítio, os artistas teriam em mãos procedimentos semelhantes, em ambiente que simula a realidade, podendo operar com localidade, mapas e modelos que simulam lugares físicos, além das páginas de internet, que podem ser medidas em comprimento, profundidade, altura e formatos; pode-se criar escalas e proporções, e inclusive padrões de trânsito humano que se expandem com as nossas noções de presença.

A Internet tornou-se uma rede de computadores interligadas com o propósito de servir usuários no mundo inteiro. Atualmente, com uma grande parte da população, conectada, gradualmente aumenta o número de pessoas com acesso às tecnologias de comunicação, que, na privacidade de seus dispositivos móveis, se deparam com uma maior sensação de liberdade para criar. Como resultado, hoje podemos nos conectar com qualquer pessoa no mundo, encontrar nossos pares, formar grupos para nos fortalecermos em nossos ideais e valores — sendo eles bons ou ruins, certos ou errados. Por outra perspectiva, ficamos distantes do que nos é próximo localmente e fisicamente, fazendo com que, por exemplo, a própria ideia de comunidade seja confrontada.

Félix Guattari, filósofo francês que introduziu o termo ecosofia, um neologismo formado pela junção das palavras ecologia e filosofia, exemplifica que do mesmo modo que as máquinas sociais podem ser classificadas de “equipamentos coletivos”, as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana. Segundo o autor, a comunicação via dispositivos tecnológicos está alterando nossa percepção ao apagar as fronteiras entre o corpo físico e a mente, através de interfaces digitais que são capazes de partilhar nossa existência em um mundo virtual distribuído mundialmente — agindo não apenas no seio de nossas memórias, de nossa inteligência, mas também de nossa sensibilidade, de nossos afetos, de nossos fantasmas inconscientes (GUATTARI, 1990). É como se nossas mentes não habitassem mais apenas os nossos corpos: os dispositivos móveis se tornam extensões de nossa existência.

Com eles, reventamos com o território físico, sendo permanentemente habitados por informações do planeta inteiro.

Utilizar estes meios de comunicação como procedimento de trabalho foi uma vontade durante o acompanhamento curatorial proposto pelas curadoras Lívia Benedetti e Marcela Vieira (fundadoras da plataforma aarea.co). Lá prossegui a minha pesquisa a partir de investigações sobre a paisagem, o território e as moedas que produzi na ação *Vendo lugares no vazio* (2018). Vindo de um contexto rural, tendo acompanhado de perto a mineração de nossas terras e a extratrativização do nosso tempo em situações precárias de trabalho, em *Data landscape* (2020), começo a operar a mineração de dados dentro da Internet.

O procedimento de minerar envolve operações de extração de substâncias que possuem algum tipo de valor econômico. Esse conceito, aplicado às tecnologias de comunicação, permite a criação de métodos de extração e descoberta de padrões de um grupo de dados. Utilizando como procedimento artístico a mineração de dados, surgiu meu primeiro trabalho em web arte.

Criada durante o processo de acompanhamento curatorial, a web arte *Data landscape* pode ser vista como uma linha, uma trilha, um texto, um horizonte ou uma paisagem, formada pela localização de cada pessoa que visitou a página da Internet que ficou no ar durante o período de exibição em novembro de 2020, na mostra coletiva *VRTLZND*. A obra se construiu a partir da coleta de dados dos 249 espectadores que visitaram a página do trabalho¹.

Olhando para a Internet como um território, é por meio dela que se permite a criação de uma arte mediada pela tecnologia baseada na interação entre pessoas – tendo como elementos o texto, o som, a imagem e, eventualmente, o

¹ A participação de espectadores em arte, a priori, teve sua origem no início do século XX, em performances Dada e futuristas, concebidas com o intuito de provocar, escandalizar e agitar o público. Mais tarde, no final dos anos 1950, o artista pioneiro no estabelecimento dos conceitos de performance, Allan Kaprow, concebeu uma série de performances que eram chamadas de acontecimentos (happenings), coagindo o público a participar, de forma que, o artista passa a concentrar-se cada vez mais nas relações criadas entre seu trabalho e o público (BOURRIAUD, 2006).

toque virtual baseado em dispositivos interativos. Sendo assim, o território virtual é um dos lugares propícios onde a interatividade destrói a noção contemplativa de espectador para substituí-la pela noção experimental de participante.

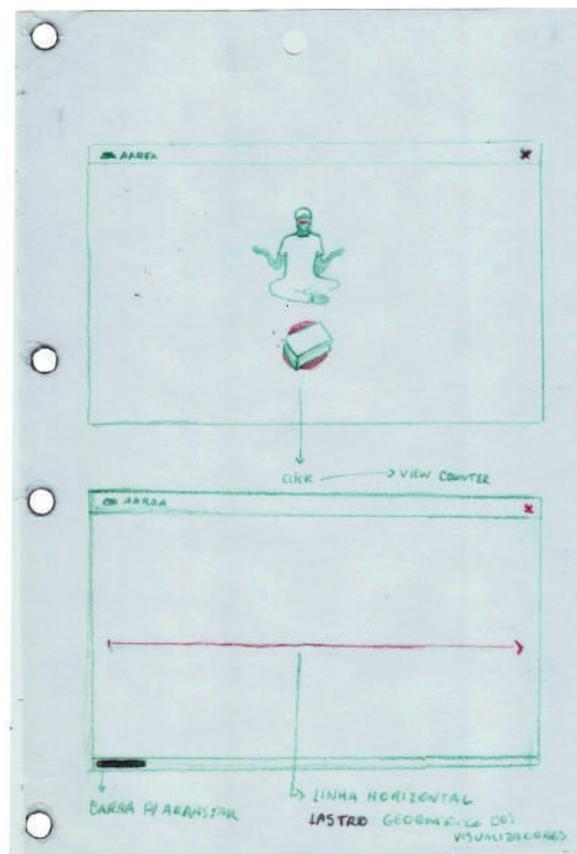
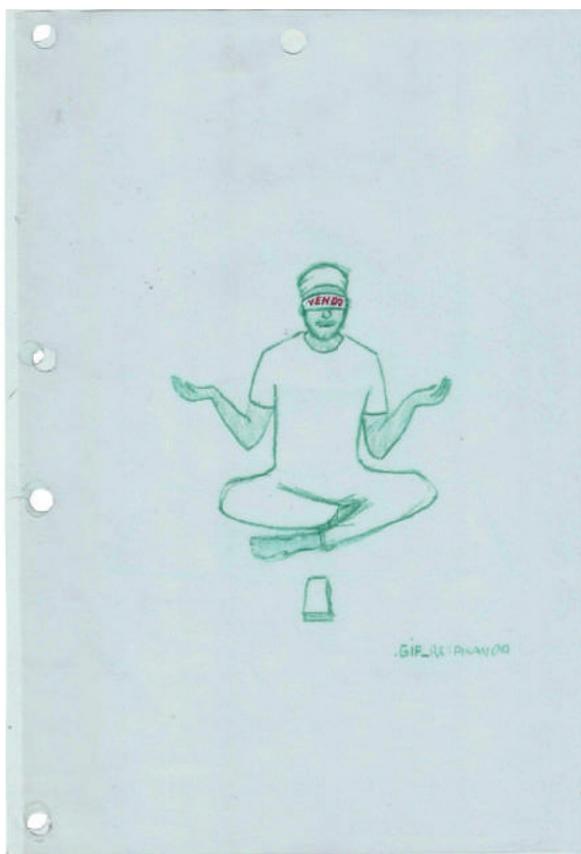


Fig. 56 - Washington da Selva. *Croqui de Data landscape*. Lápis de cor em papel vegetal. 2020.

Fig. 57 - Washington da Selva. *Croqui de Data landscape*. Lápis de cor em papel vegetal. 2020.

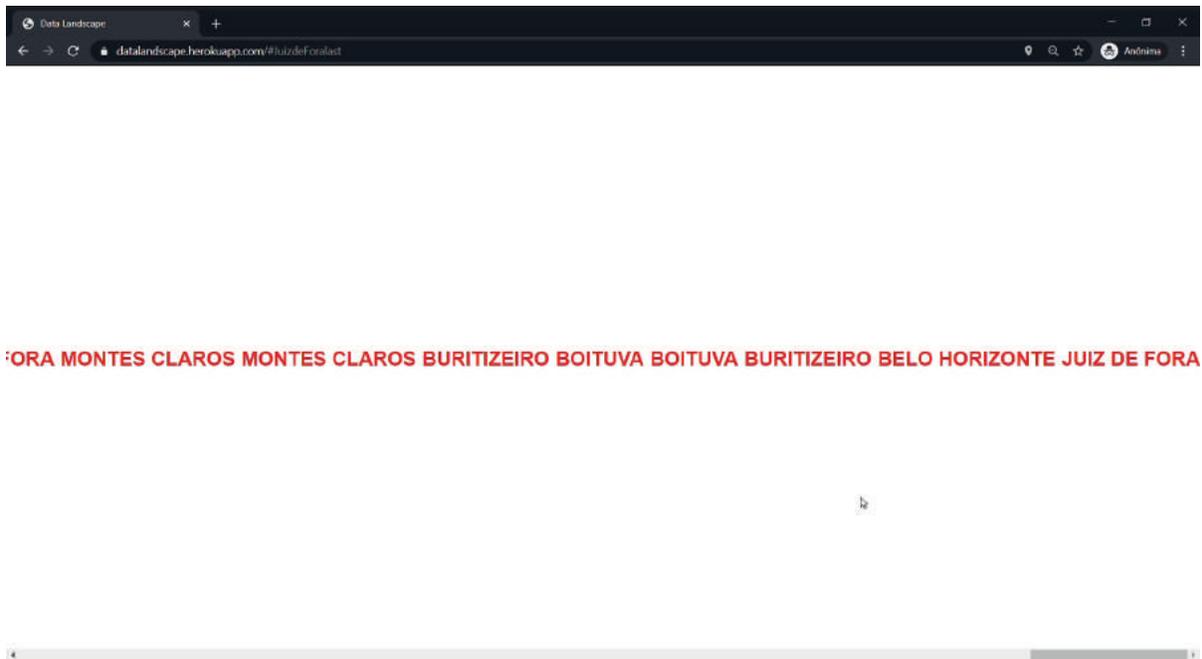


Fig. 58 - Washington da Selva. *Captura de tela da página de Data landscape, conforme a minha localização (Juiz de Fora) no dia 14/11/2020, junto aos rastros das últimas pessoas que visitaram a página.*

A Teoria social, conceito teórico e metodológico — desenvolvido pelos estudiosos de estudos de ciência e tecnologia (STS) Michel Callon, Madeleine Akrich, Bruno Latour—, considera que tudo no mundo social e natural existe em constantes mudanças nas redes de relações. Postulando que nada existe fora dessas relações, assim, todos os fatores geradores de uma determinada situação estão em um mesmo nível, sejam eles, objetos, ideias, processos. Quaisquer outros fatores, humanos ou não, são vistos com similar importância na criação de situações sociais. A Teoria ator-rede, propõe que na cultura contemporânea existem atores, que podem ser humanos ou não humanos, como os próprios dispositivos móveis, que agem mutuamente, interferindo e influenciando o comportamento um do outro. Sendo o agente não humano capaz de alterar a ordem da vida humana, condicionando o ritmo de se pensar e agir. Servindo como uma espécie de mediador, à medida que estabelece a interação humana em todos os níveis sociais entre humanos e media a relação destes com outros não humanos (LATOURE, 2005).

No caso de *Data landscape* (Fig. 58) – na qual o nome de várias cidades aparece em sequência e de forma arbitrária, conforme a entrada geográfica dos usuários –, o que os dados revelam é que a participação de pessoas que já eram comuns às grandes cidades se mostra ainda tão alta, em comparação com o público de cidades descentralizadas, quanto como em eventos presenciais. Isso me fez passar a ocupar e a investigar a internet como uma expansão de territórios locais para territórios globais que ainda estão sendo construídos. Então, desaparecendo com as fronteiras, é preciso lembrar que, se a internet é aquilo que torna as informações acessíveis para todos a qualquer momento, em que pese às fronteiras geográficas, o que aproxima as pessoas é o que também as mantém separadas fisicamente. O virtual, como um território “não-local”, expõe uma complexa realidade na qual tudo possui uma existência atual, com forças que passam a atuar sobre a existência humana. Presumimos, assim, uma existência que vai para além da condição corporal e geográfica, coexistindo, estas, emaranhadas.

Em *Data landscape*, a paisagem de dados é formada e atualizada a cada “rastro”, “pegada”, deixada por um novo visualizador da página. De maneira similar, Dennis Oppenheim, membro significativo da *Land Art*, em seu trabalho “Ground Mutations - Shoe Prints” (1969), utilizou sapatos modificados de forma a deixar impressas, na neve, umas linhas, com as quais o artista, durante três meses, juntava seus passos aos dos outros caminhantes. As marcas eram depois registradas fotograficamente e esse registro passava, em última instância, a constituir a obra. Dois anos depois, Richard Long realiza uma linha reta “esculpida” sobre a grama simplesmente a pisoteando, “A Line Made by Walking”. Oppenheim e Long combinam duas atividades aparentemente separadas: “a escultura” (a linha) e o caminhar (a ação). Com o tempo, ambas as intervenções na paisagem desapareceriam (CARERI, 2013).

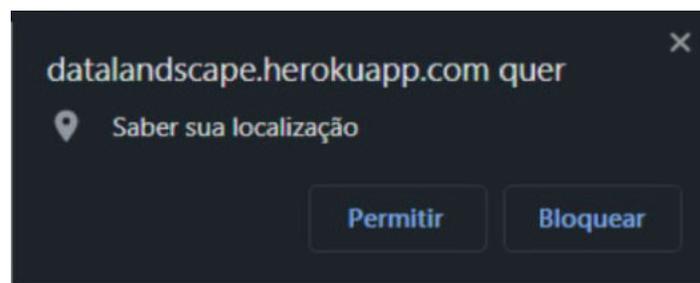


Fig. 59 - Washington da Selva. *Detalhe da janela pop-up de abertura do trabalho Data landscape. 2020.*

Os percursos como são apresentados, sem uma divisão entre os nomes das cidades, são como poesia geográfica: frases e sinais que podem ser interpretados como um itinerário que evoca a sensação dos lugares, os topônimos, as cidades imagéticamente percorridas. Assim como os poemas, as breves frases marcam a instantaneidade da experiência e da percepção do espaço.

A maioria das pessoas com que conversei, após abrirem o link de Data landscape, não se impressionou com a extração e exibição de sua localização no site. Alguns poucos se assustaram, e apenas uma pessoa (não por acaso, um artista que trabalha e pesquisa na área de tecnologia) se negou a permitir ser localizada (Fig. 59); conforme diálogo, disse: “entrei na sua página, depois de me perguntar sobre minha geolocalização, como eu sistematicamente não gosto de ser localizado, cliquei ‘não’, e de fato parece que bloqueou o acesso a seu trabalho. é isso?”. De fato, sim, é uma troca, como uma moeda: se o espectador participante não contribui com seu dado de geolocalização, ele é barrado para visualizar o decorrer do trabalho. Mas isso de forma alguma significa que o espectador participante não tenha tido acesso à obra, ela acontece desde a sua primeira interação, ao ser questionado sobre a liberação de sua localização.

4. Conclusão

Esta escrita surge como uma forma de estabelecer um procedimento próprio de produção artística, voltando-se para a criação de metodologias que possam ser aplicadas no desenvolvimento de projetos em artes. Para isso, foi importante recorrer à documentação de trabalhos artísticos autorais, em uma tentativa de documentar o olhar sobre os gestos.

Como referências para a compreensão desses procedimentos, recorri a artistas que me são referências e possuem escritos e documentos de suas próprias produções, como é o caso de Marcel Duchamp e dos artistas da *Land Art* – na qual a documentação muitas vezes também se compõe como obra final – Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Richard Serra. Interessou-me também investigar a relação de seus procedimentos com o deslocamento pela cidade e pela terra e a apropriação que se dava a partir do olhar ou de gestos na paisagem.

Como vimos em Marcel Duchamp, o artista estabelece diferentes procedimentos, ora se apropriando de objetos que ele avistava em vitrines, ora produzindo deslocamentos para além do seu corpo físico, como quando estava em Paris e envia uma carta para a irmã Suzane reproduzir sua assinatura em uma peça que estava em sua antiga casa na França. Graças ao exercício de documentar suas narrativas e seus trabalhos de arte, Duchamp nos deixa um real legado

sobre seus métodos de trabalho, gestos que hoje podemos ver sendo utilizados em arte.

Esses procedimentos deixados por Duchamp viriam a ser importantes para que os artistas do movimento da *Land Art* pudessem sair da galeria e ocupar o território a céu aberto das paisagens. E foi caminhando que os artistas aqui citados, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Richard Serra, encontraram uma forma de estabelecer relação com a sua produção artística. Esses artistas utilizam o território como tela, as pegadas como pigmento e o deslocamento como pincelada. Gestos que transcendem toda uma relação de como hoje produzimos arte, trazendo à tona questões como o local, o contexto, o corpo e a geografia.

É a partir do deslocamento pelo mundo, e pelo olhar atento, que nasce a relação com minha produção artística. Como pode ser visto nos documentos aqui anexados, muitos trabalhos surgem a partir de movimentos, ora pela terra, ora no ônibus intermunicipal, ora enquanto me desloco pelos territórios da internet: uma relação com a produção artística que se atualiza constantemente enquanto o corpo se desloca no mundo.

O contexto foi uma variante que se fez presente durante toda a escrita. Tenho refletido sobre a importância da paisagem na construção da subjetividade das pessoas, assim como também na construção da subjetividade pela paisagem. Em primeira instância, apresento a minha paisagem dividida entre o chão de terra e o chão de asfalto, pensando no chão como um lugar onde rastros são deixados, onde primeiramente a humanidade se colocou em pé. Por isso foi importante pensar sobre quando os primeiros hominídeos abandonaram o deslocar em quatro patas e se tornaram bípedes, numa relação de abandono do chão que propiciou a eles olhar para o horizonte.

Concilio a aparição de alguns projetos artísticos autorais como disparadores de diálogos e questões que se tangenciam em diferentes áreas do conhe-

cimento, partindo das artes visuais para as ciências sociais, a linguagem, a história e a geografia. Durante a escrita, me interessa pensar algumas noções da linguagem, como a própria noção de posse, que possui diferentes conotações dependendo do contexto aplicado – na arte, passando desde as importantes apropriações de Duchamp, até as noções territoriais das pegadas de Dennis Oppenheim na *Land Art*. São essas questões que se acentuam ao agenciar diálogos com a performance *Vendo lugares no vazio*, onde me aproprio de algumas paisagens e as comercializo enquanto produtos. Além dos deslocamentos físicos, minha relação e a interação com o mundo por vezes foi mediada via tela de dispositivos de comunicação, o que me fez passar a ocupar e a investigar a internet como uma expansão de territórios locais para territórios globais.

Como uma pesquisa que não se encerra com a finalização da escrita, em julho de 2021, pouco antes da finalização desta dissertação, dou continuidade a alguns assuntos que comecei a investigar no primeiro capítulo: inicio um trabalho de pesquisa e processos artísticos, incentivado pelo BDMG Cultural, em que estudarei as roupas de proteção utilizadas no trabalho rural da região do Cerrado de Minas Gerais, trabalhando com os procedimentos de documentação sobre os quais aqui discorro.

Como metodologia de trabalho, entrarei em contato com trabalhadores rurais familiares a mim via ligações telefônicas, aplicativos de mensagens e videochamadas, criando, a partir daí, documentos que possam ser acrescentados no Caderno de Processos do artista – disponibilizado no site do BDMG –, a fim de compor o domínio público de informações que serão organizadas, mapeadas e acompanhadas por áudio, transcrição e demais informações que julgue como necessárias para identificar e contextualizar as narrativas sobre os vestíveis. Após esse estudo, que inicialmente se dá a partir de uma prática relacional, o projeto, que aqui nomeio como *Carapaças*, volta-se à experimentação e criação de uma série de peças têxteis. Nessa fase, irei adquirir algumas peças que são inerentes à proteção do trabalhador rural e irei trabalhar sobre elas,

que passarão a assumir um formato interativo e instalativo, compondo objetos, ações e fotografias.

Tornar esse conhecimento aqui gerado como um conhecimento consciente a mim é como quando Richard Long pisoteia a grama de um campo até que se transforme em uma trilha, pensando que esse procedimento de documentação de processo artístico possa servir como um atalho durante novos processos de criação. Nesse sentido, tenho arquivado de forma mais consciente as imagens, textos, prints e dados que tenho coletado. E, pensando em arquivo digital, o que me fez perguntar: o que para mim é importante arquivar? Grosso modo, os arquivos de artistas servem como importante fonte de pesquisa e de continuidade dessas pesquisas para gerações futuras, o que me faz pensar na importância de seguir com este trabalho na criação de procedimentos de documentação de processos artísticos que se mostrem relevantes.

5. Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. *Outra travessia*, n. 5, p. 9-16, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Batlerby, escrita da potência*. Veneza: Assirio & Alvim. 2007.

BAXANDALL, Michael; PEREIRA, Vera Maria. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Editora Companhia das Letras, 2006.

BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond*. New York: Abbeville Press, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas et al. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BURNHAM, Jack. Systems esthetics. *Artforum*, v. 7, n. 1, p. 30-35, 1968.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Editorial Gustavo Gili, 2017.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São paulo: gustavo gili, 2013.

CAMINHA, P. V. de [1817]. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: Brasil 500: Quarenta Documentos. Org. Janaína Machado e Luís Figueiredo. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

CAUQUELIN, Anne; MARCIONILO, Marcos. *A invenção da paisagem*. Martins, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

COLAFRANCESHI, Daniela. *Land&Scape Series: Landscape + 100 palavras para habitá-lo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007

COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. Martins Editora, 2017.

DAIBERT, Arlindo; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Caderno de escritos*. Sette Letras, 1995.

DE CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Editora Vozes, 2019.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. O artista enquanto etnógrafo. Trad.: Alexandre Sá, revisão: Angela Prada, 1996.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, p. 177-187, 2010.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. São Paulo: Papirus, 1990.

HEISS, Jan Patrick; PIETTE, Albert. *Individuals in anthropology*. Zeitschrift für Ethnologie, n. H. 1, p. 5-17, 2015.

HSIEH, Tehching. One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece). *Tehching Hsieh*. Disponível em: <<https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1980-1981>> Acesso em: 25, fevereiro e 2021.

KASTNER, JEFFREY; WALLIS, BRIAN. *Land and environmental art/* [edited by Jeffrey Kastner; survey by Brian Wallis]. London: Phaidon Press, 1998.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro. EBA-UFRJ, ano XV, n. 17, p. 166-187, 2008.

KWON, Miwon. *O lugar errado*. KUNSCH, Graziela (editora responsável). Revista Urbânia, v. 3, p. 147-158, 2008.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Trad. Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LATOUR, B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford UP.

LONG, Richard. *Walking in Circles*, catálogo da mostra. Nova York, George Braziller, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOTTA, Márcia. Dicionário da terra. In: *Dicionário da terra*. 2005.

Museu da Imigração do Estado de São Paulo. *Acervo*. Disponível em: <<https://museudaimigracao.org.br/acervo-e-pesquisa/acervo>> Acesso em: 30, julho de 2021.

NAUMANN, Francis M.; DUCHAMP, Marcel. *Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti*. *Archives of American Art Journal*, v. 22, n. 4, p. 3-19, 1982.

LONG, Richard. *Walking in Circles* (exh. cat.). Hayward Gallery, London, 1991.

PACQUEMENT, Alfred. *Richard Serra*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, 69 pp. Il. p&b.

RICHTER, Hans; FLEISCHER, Marion; HAFTMANN, Werner. *Dadá: arte e antiarte*. Martins Fontes, 1993.

ROUSSEU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*. Marc Michel Rey, 1755.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Os devaneios do caminhante solitário*. LeBooks Editora, 2020.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. Trad. Maria do Carmo Zanini. 2016.

SONFIST, Alan. *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*. 1983.

THE ECONOMIST. The world's most valuable resource is no longer oil, but data, 2017. *The Economist*. 2021. Disponível em: <<https://www.economist.com/leaders/2017/05/06/the-worlds-most-valuable-resource-is-no-longer-oil-but-data>>. Acesso em: 25, fevereiro e 2021.

THE NEW YORK TIMES. Kite Flying for Fun and Science 1907, *The New York Times*. Disponível em: <<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1907/07/21/104991903.pdf>> Acesso em: 25, fevereiro e 2021.

TOMKINS, Calvin. *The Bride & the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde*. Viking Press, 1974.

TOMKINS, Calvin; KAMIEN-KAZHDAN, Adina. *Marcel Duchamp*. Gagosian Gallery, 2014.

TUFNELL, Ben. *Land Art*. London : Tate ; New York : Distributed in the U.S. by Harry N. Abrams, 2006.

WEILACHER, UDO. *Between landscape architecture and Land Art/ Udo Weilacher*. With forewords by John Dixon Hunt and Stephen Bann; [Transl. into Engl.: Felicity Gloth]. – Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1999.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*. Brasiliense, 1986.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

da Silva, Washington Antônio.

Vendo lugares no vazio : processos artísticos de apropriação em deslocamentos / Washington Antônio da Silva. -- 2021.

95 p. : il.

Orientador: Éric Zavenne Paré

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Auto-etnografia. 2. Deslocamento. 3. Processos artísticos. I. Paré, Éric Zavenne, orient. II. Título.