

É MESMO UMA BICICLETA?
ATENÇÃO!!! NESSE MOMENTO
PERCEBEMOS MELHOR O LANÇAMEN-
TO IMAGINÁRIO DE SEUS MÚLTIPLOS
EFEITOS BENÉFICOS: VISLUMBRAMOS
AGORA UMA LARGA, IMENSA PISTA EM SU-
AVE DECLIVE, VINDA DE LONGE, MUI-
TO LONGE, SEM RUMO, DESTINO OU PON-
TO DE CHEGADA... SENTIMOS A ENER-
GIA MECÂNICA FLUINDO, NUMA ESPE-
CIE DE SOBRE VÔO CONTÍNUO... E A
RODA GIRA, GIRA, GIRA... A GIRA É
UMA PARÁBOLA, O ESFORÇO, SEM
COMBUSTÃO...

CICLOVIA É REA



daniel acosta | dora longo bahia
espaço contramão | jarbas lopes
jorge menna barreto | julia amaral
mabe bethônico | paulo reis
teresa riccardi

recibo ÷ 10

observatório móvel
nara milioli e traplev

Recibo é uma publicação que surge em 2002 em Florianópolis, tem como intuito agenciar projetos e ações relacionadas à crítica e a prática de circulação e dispersão de idéias. A publicação se caracteriza por incluir números e ou símbolos por não haver uma seqüência em suas tiragens, com exemplares limitados cada volume é realizado para ocasiões específicas.

Este quinto volume faz parte do Projeto Contramão n. 10 Observatório Móvel de Paisagem, que tem o propósito de refletir sobre o processo de trabalho no qual espaços e olhares se confluem, abordando a multiplicidade das práticas artísticas em relação a disponibilização de pensamentos.

Neste sentido, reuniu-se uma série de textos e imagens relacionados a idéia de circulação.

A “cicloviaérea” de Jarbas Lopes, elaborada especialmente para a capa do “recibo - observatório móvel”, vem ao encontro da plataforma que propomos como base para pensar os modos de mobilidade. Nas palavras do artista “cicloviaérea é uma pista suspensa com um leve declive em sua extensão que proporciona uma leve força à frente em seu percurso (...)”.

Daniel Acosta, no artigo “Paisagem Portátil”, aborda os módulos móveis de paisagem como possibilidade de inverter a relação “entre o que está fixo e o que está em movimento dentro da situação cidade/corpo/paisagem, através de uma paisagem que é recolocada dentro da cidade”.

Na seqüência, o texto de Paulo R. O. Reis descreve intervenções de artistas no qual predomina o olhar sobre a “cidade vertiginosa

constituída sobre fluxos complexos de significação”.

Mabe Bethônico, a partir do trabalho realizado no Encontro Internacional de Medellín 07 na Colômbia, apresenta-nos um recorte de sua pesquisa que aborda os arquivos geológicos da mineração capturados para a edição de seu livro.

A partir deste editorial convidamos Teresa Riccardi para escrever um texto, quando nos propôs um diálogo. Desta forma, discorreremos sobre a situação de circuitos e espaços para circulação de idéias na relação desta com as práticas de artistas no reconhecimento da paisagem em percursos nômades.

Jorge Menna Barreto elaborou uma colagem dos textos desta publicação, na qual evidencia e disponibiliza recortes de idéias sobre os conceitos abordados pelos convidados.

Dora Longo Bahia no texto O Museu do Vazio, mapea os aspectos da linguagem artística contemporânea, apontando critérios para restabelecer proposições de espaços para debates e trocas de reflexões sobre o território da arte.

O Espaço Contramão é abrigado pelo Projeto Observatório Móvel com a inserção da carta-convite e do mapa, localizando as edições que migram de casa em casa.

Fazendo parte do conceito da publicação em disponibilizar múltiplos, a intervenção de Julia Amaral se configura na idéia de circulação da paisagem que é proposta em forma de stêncil.

Com estas contribuições, este volume passa a agenciar instantes de troca, dispersando estas idéias através dos territórios, propondo práticas e dispositivos relacionados à produção de arte pela comprovação do recebimento.

Nara Milioli e Traplev



04 Paisagem Portátil Daniel Acosta

08 A cidade que se observa Paulo R. O. Reis
x

10 Caractères geológicos peculiares Mabe Bethônico
x

12 Ciclovía aérea Jarbas Lopes
x

13 Un móvil para un diálogo com Teresa Riccardi, Traplev e Nara Milioli

x 16 Jorge Menna Barreto

17 O museu do Vazio Dora Longo Bahia
x

20 Carta-convite Espaço Contramão

21 Projeto Contramão n. 10 observatório móvel de paisagem

23 Paisagem móvel de observar Julia Amaral

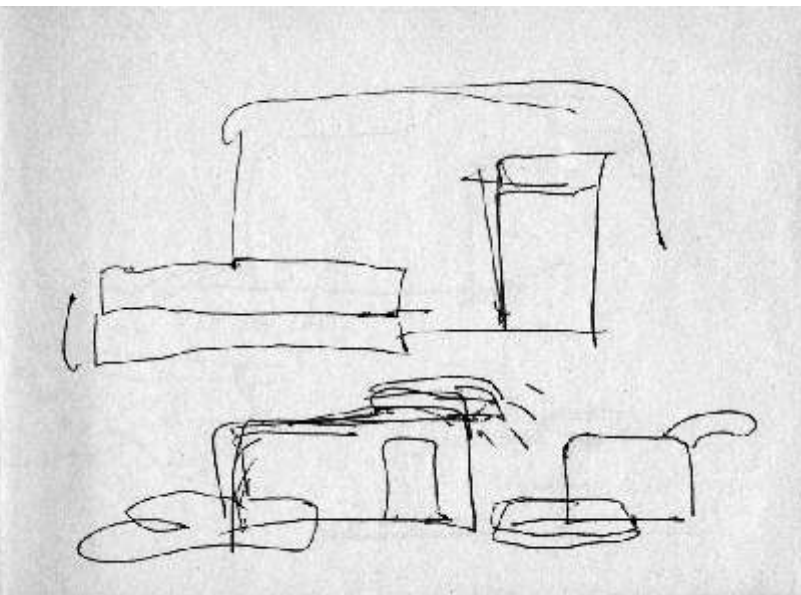
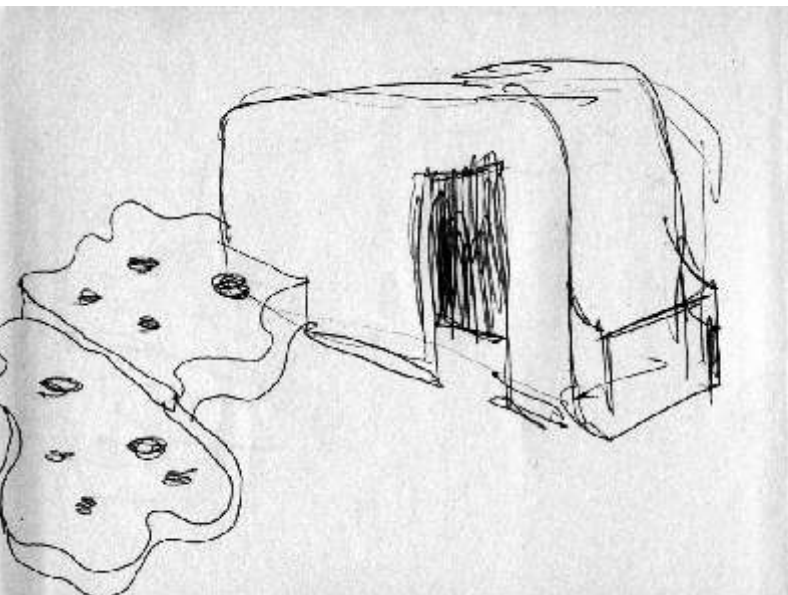
recibo ÷ 10 observatório móvel | projeto editorial e gráfico: nara milioli e traplev quinto volume: projeto contramão n. 10 - observatório móvel de paisagem | capa: jarbas lopes | editor: traplev orçamentos & half dinar empreendimentos | conselho editorial: julia amaral e nara milioli recibo agradece os artistas e curadores na colaboração ao disponibilizar o material publicado nesta edição e em especial a empresa terra engenharia na parte de flavio tutida.

Este volume foi financiado pela bolsa de pesquisa de doutorado de Nara Milioli (Udesc) e pela Empresa Terra Engenharia.

A evidência de um meio construído artificialmente, onde a natureza é gradualmente substituída por um meio tecnológico cada vez mais denso, é a realidade de boa parte dos habitantes de algumas das grandes cidades do mundo. Como mega-artefatos, como sistema de intensos fluxos, como meio *tecno-científico-informacional*, as grandes cidades vivem um contínuo e gradual processo histórico/geográfico de destruição e construção, de desconstrução e reconstrução territorial.

Primeiro de uma gradual ocupação do meio ambiente natural para a construção da cidade, em um processo de substituição dos elementos da natureza pelos elementos de um meio artificial. Depois de desconstrução

contemporaneidade, ou mesmo novas cidades, apontando uma relação desproporcional que tem sido estabelecida entre o ambiente construído e o contexto anterior, já dado, seja a natureza ou uma cidade de dimensões moderadas. Por outro lado, a experiência de permanência exaustiva junto ao ambiente construído das grandes cidades da contemporaneidade é fato recente, como consequência da aceleração do desenvolvimento tecnológico que tem ocasionado as rápidas transformações sobre o ambiente das cidades e consequentemente do ambiente natural. Desde quando inventaram ou descobriram os meios técnicos para manipular os elementos materiais da natureza e colocá-los a seu dispor, os humanos começaram a modificar o meio ambiente. Agora é o ambiente construído da cidade que nos modifica, condiciona, hierarquiza e/ou



do já construído para posterior reconstrução, em uma interação entre a preservação e a destruição que definem um território continuamente em reconstrução (*city in progress*).

Neste contexto a presença do ambiente construído (*building environment*) cresce vertiginosamente, deixando cada vez menos espaço para a existência do ambiente natural, que existe de modo híbrido com a cidade, no melhor dos casos, ou é transformado/substituído por experiências específicas de consumo do ambiente através de uma natureza modificada, artificializada e/ou domesticada ao extremo. Situações que dizem da rápida expansão de algumas das grandes cidades modernas, que se transformam nas megacidades da

exclui.

As possíveis consequências do impacto do ambiente construído das grandes cidades sobre seus habitantes vêm determinando pontos de vista críticos sobre a qualidade deste espaço desde a década de sessenta. Foi só a partir do momento em que começamos a nos dar conta de quanto este ambiente nos afeta que nos tornamos conscientes da necessidade de saber como esse ambiente nos afeta.

A geografia contemporânea nos diz que devemos estar cientes de como as relações de poder e disciplina se inscrevem na espacialidade aparentemente inocente da vida social, de como as geografias humanas tornam-se repletas de política e ideologia. Ao mesmo tempo as cidades são

lugares de fascinação, são os espaços privilegiados para a produção da cultura, podendo providenciar educação, comunicação, combinação de culturas e atividades, muita efervescência, em uma dicotomia constante entre embrutecimento e refinamento.

Produzidas especificamente para o contexto das megacidades, as Paisagens Portáteis estão inseridas em um longo e contínuo percurso de ocupação, de arranjo, de modificação, de representação, de fabricação e de produção artificial do meio ambiente que no passado, entre outras conseqüências, determinou primeiro a construção das cidades, e posteriormente a formação da idéia de paisagem.

Procedentes do contexto da arte através de um conjunto de esculturas ornamentais, proto-arquiteturas e ambientes com luz colorida, as PP detonam uma experiência espacial híbrida, resultante da justaposição entre natureza standardizada e arquitetura portátil.

Elaboradas a partir de estratégias produtivas simultâneas, são articuladas em um lugar limite, na confluência/convergência de outros contextos produtivos do cotidiano como o design e a arquitetura, a cidade e a paisagem, propondo a possibilidade irônica e bem humorada de uma natureza pré-fabricada, uma natureza nômade que poderá ser deslocada pela cidade.

Enquanto natureza standardizada procuram indicar os processos de substituição dos elementos naturais pelos seus equivalentes artificiais, como por exemplo, através da simulação de padrões de madeira nas fórmicas, assépticas e inodoras, ou sob a forma de plantas permanentes (planta objeto) de seda e plástico, que não precisam ser regadas e não tem insetos (*natureza de substituição*), mas juntam poeira.

Ao mesmo tempo indicam uma espécie de codificação dos elementos naturais, como nos lagos forrados com fórmica, onde a própria designação utilizada no catálogo de venda das fórmicas como 'azul lago', diz de uma aceitação coletiva quanto a cor da água ser o azul. Vide essa codificação tacitamente aceita por todos nessas piscinas moldadas em resina ou nos lagos artificiais decorativos encontrados em edifícios comerciais e residenciais.

Como arquiteturas portáteis possuem

dimensões acessíveis ao corpo, são impermanentes, feitas para o deslocamento, para a relocação, desmontáveis, leves, flexíveis e reversíveis. Ou seja, em termos estruturais as PP tem montagem relativamente rápida e fácil deslocamento, sendo projetadas como protótipos (modelos) experimentais não definitivos, passíveis de modificações e novos arranjos entre os seus elementos. Como um *kit em partes*, mantém certa dimensão máxima para cada componente, que podem ser facilmente carregados e manipulados quando da montagem e desmontagem, tendo-se em conta as diferentes possibilidades de interconexão entre os mesmos.

Essa mobilidade das arquiteturas portáteis é que define a possibilidade de que as PP sejam paisagens 'móveis'. Independente do conceito que possamos ter de paisagem, já que na contemporaneidade o termo tem uso expandido, multidisciplinar, em todas as suas definições e usos mantém certos termos. Um ponto de vista sobre determinado contexto a uma distância conveniente para que os elementos que estão em jogo neste contexto possam: configurar a imagem de uma paisagem (pintura, desenho, fotografias, imagem retiniana através de um binóculo, sentado dentro do apartamento vendo a paisagem da cidade recortada na janela), ou detonem a experiência fenomenológica de estar vendo e vivenciando a paisagem (como em um *belvedere* na montanha, no alto de um edifício na cidade, sobre a duna na beira do mar, dentro do carro em movimento).

Tendo em consideração as enormes dificuldades de deslocamento das pessoas dentro da megacidade, assim como do deslocamento para fora desta em direção a natureza, as PP invertem essa relação entre o que está fixo e o que está em movimento dentro da situação cidade/corpo/paisagem, através de uma paisagem que é relocada dentro da cidade.

Ou seja, essa mobilidade das arquiteturas portáteis em relação às arquiteturas fixas funciona como um indicativo dos problemas relativos ao caráter monumental, maciço, estático, inerte, indiferente ao corpo, na arquitetura das megacidades contemporâneas. Devido a sua escala, as arquiteturas de pequenas dimensões permitem uma interação muito maior com o público, possuindo qualidade tátil que não encontramos nas arquiteturas de grande



escala. Independentemente do uso que possam ter, são psicologicamente, assim como fisicamente mais acessíveis (Richardson, P., 2001, pág 8).

Kronenburg (2003, pág. 16) diz que os benefícios práticos das arquiteturas portáteis são fáceis de entender pois podem ser quantificados, todavia o modo como às pessoas respondem as características temporárias, de estruturas que estão acostumadas a pensar como fixas, é bastante complexo. Possuem um impacto ambiental baixo e podem ser posicionadas tanto em situações urbanas como rurais viabilizando o acesso a um grande número de pessoas em um curto espaço de tempo.

Mas o mais importante, formas inusitadas de construção e design que são temporariamente posicionadas em lugares familiares podem mudar a visão que as pessoas têm do seu meio ambiente, e quem sabe, provocar um reconhecimento mais claro sobre os seus atributos positivos e negativos.

Esse hibridismo entre natureza estandardizada e arquitetura portátil anteriormente citado, se desdobra em outros tantos, que simultaneamente definem a *espacialidade híbrida* experienciada nas PP. Um desses hibridismos diz respeito ao modo como os trabalhos, nos espaços de exposição,

chegam ao público, estabelecendo uma situação de interface entre a percepção de objetos/produtos industrializados de grandes dimensões, com um design e materiais mais ou menos requintados, mas que ao mesmo tempo podem ser apreendidos como arquiteturas de pequenas dimensões.

Problematizam certo contexto que diz da in-funcionalidade da arte, que seria autônoma, e da funcionalidade do design e da arquitetura, disponibilizando uma funcionalidade diferenciada, já que o público pode deslocar-se ao redor, passar entre, estar sob a luz amarela, se ver refletido nas fórmicas mais escuras e mesmo ter ilusões visuais quanto à presença de água nos lagos, etc.etc. Ao mesmo tempo confundem tudo, criando um estado de suspensão, fazendo múltiplas referências simultaneamente, tentando desarticular sintaxes perceptivas (domésticas e domesticantes) estabelecidas no corpo, através do cotidiano vivido, fragmentando essas sintaxes, reconduzindo seus vocabulários para serem reutilizados nos trabalhos. Justapostos em uma outra/nova configuração, podem causar ambigüidade e desconforto, pois não coincidem totalmente com as imagens que primeiramente foram acionadas na memória durante os processos de associação e reconhecimento. Como se as categorias que dividem e sistematizam o cotidiano para nossa apreensão e compreensão do mundo, embutidas em nossos corpos, fossem momentaneamente justapostas e confundidas.

Em função disso, podemos estabelecer analogias imediatas entre as cabines nas PP e a configuração de certas peças do mobiliário urbano, já que possuem também dimensões muito próximas e mesmo semelhantes às dimensões utilizadas em cabines, trailers, bancas de revista e quiosques, dos quais os trabalhos são derivados. Já os lagos de fórmica derivam diretamente de elementos decorativos da arquitetura nas grandes cidades, situações onde a natureza aparece codificada, idealizada, higienizada, como em alguns lagos artificiais com fontes, situados nas áreas externas e internas de edifícios comerciais, residenciais, condomínios, hotéis e shoppings.

Das plantas permanentes, pode-se dizer

que são o duplo em sua condição máxima de disfarce e dissimulação, já que invariavelmente nas exposições a maioria do público sempre dá um jeito de tocar nas plantas, tentando conferir a verdade que seu olhar não foi capaz de comprovar.

A utilização de elementos modulares pré-fabricados interconectados entre si nas PP estabelecem analogias específicas com estações de pesquisa na Antártida. Nestas estações a interconexão dos diferentes elementos uma conexão modular interligada serve de referência/modelo para que possam ser articulados os diferentes elementos nas PP a floresta/banca de revista, a cascata/elemento ornamental, o lago/lago decorativo, a montanha/trailer. Na Estação Espacial Internacional e nas plataformas de extração de petróleo em alto mar também são utilizados elementos arquitetônicos modulares pré-fabricados de fácil deslocamento, que são facilmente montados e encaixados.

Essa analogia com as estações de pesquisa é fundamental para o entendimento de certo tipo de funcionamento a que as PP se propõe, e que se dá a partir de um procedimento amplo de inversão que se estabelece do seguinte modo. As estações de pesquisa, por estarem situadas em lugares bastante inóspitos para a sobrevivência humana, como as paisagens geladas do pólo Sul, contêm todos os elementos necessários para a sobrevivência de seus usuários/habitantes como temperatura adequada, sistemas de higiene, alimentação e diversão, proteção contra os elementos da intempérie e outros, ou seja, são auto-suficientes, tendo de ser abastecidas periodicamente.

Essa condição de auto-suficiência, com uma pequena população que é alternada periodicamente faz dessas estações assim como das plataformas de petróleo, algo como microcidades situadas dentro da vastidão do gelo, do espaço ou do mar. Um pequeno mundo artificial dentro da vastidão agressiva de uma natureza irreconciliável.

Ao pensarmos nas megacidades esses complexos aglomerados arquitetônicos verticalizados, fixos e gigantesco que com sua monumentalidade e superpopulação podem tornar-se espaços endurecidos, de escassez e segregação, podemos estabelecer

As cidades brasileiras são construídas, entre outras bases, na herança dos traçados do urbanismo barroco, na hierarquização dos espaços e vias monumentais da passagem do séc. XIX ao XX, nas experiências modernas do urbanismo, nas estratégias urbanas de resistência política e na circulação do capital globalizado dos shopping centers. Entre tantos vetores, percebemos hoje uma indefinição entre espaços públicos e privados, territorialidades que exilam camadas da população de baixa renda, lugares específicos do entretenimento (“cracolândias” e “disneylândias”), geografias subjetivas dos afetos e redes de

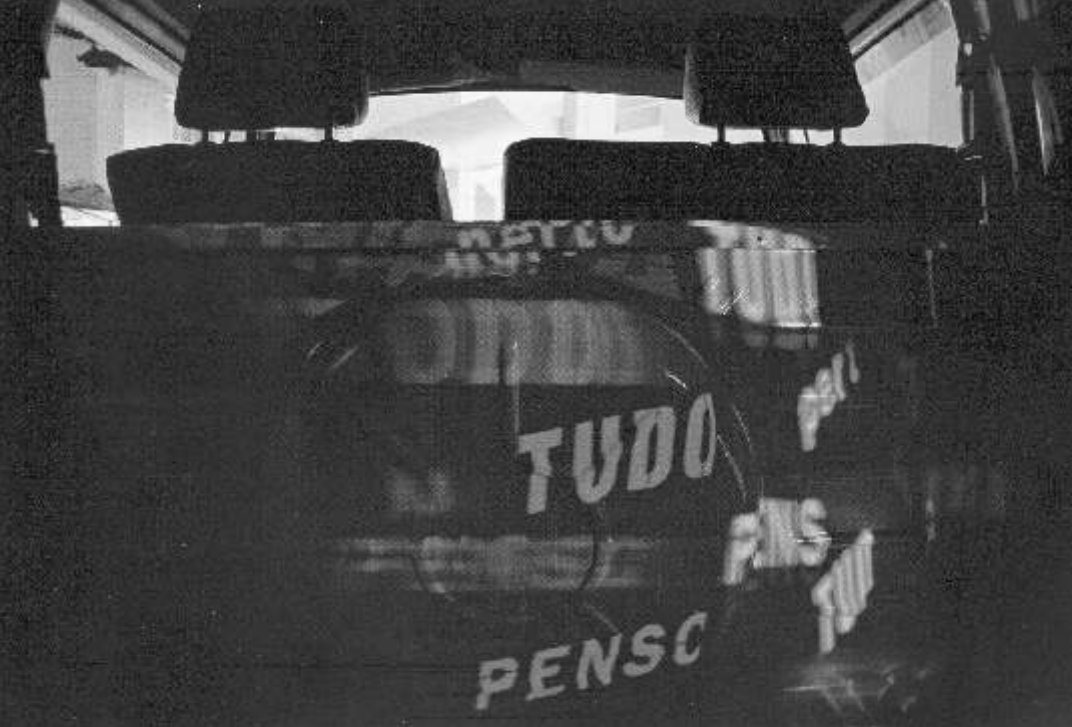
informação e tele-presença que se sobrepõem às redes urbanas. Vivemos numa cidade vertiginosa, constituída sobre fluxos complexos de significação.

Em diversas pesquisas artísticas da atualidade, a cidade se apresenta múltipla e se desvenda em outras cartografias. A cidade que se percebe criticamente é a cidade que se opõe ao olhar totalitário e disciplinador do Panóptico e assume-se no desconhecido, na falta e na permanente e necessária construção de novos sentidos. Assim, seja pela preocupação com a crise do espaço público, na nova malha de circulação simbólica, nos processos que anunciam um colapso da urbe moderna e nas discussões contemporâneas da arte, alguns artistas de Curitiba trouxeram a cidade para as lentes multifacetadas de suas poéticas.

O grupo Interluxartelivre (IAL) tem como uma de suas atuações o acionamento coletivo (músicos, malabares, artistas plásticos, performers) em lugares degradados da cidade. Na ação “Domingo na Urbe A conquista do espaço!” (2005), o grupo tramou relações artísticas num posto de gasolina abandonado e propôs a sociabilidade, o lúdico e vivências estéticas em local antes destinado apenas ao apagamento de funções e a obliteração de qualquer sentido.

As artistas Laura Miranda e Mônica Infante partiram da linguagem das artes visuais, performance, dança e artes marciais para acionar simbolicamente regiões mais afastadas da cidade onde ainda se encontram rios, lagoas e matas. A performance “Lago Amarelo” (2007) aconteceu na região de um dos mananciais da cidade. Os espectadores eram conduzidos do centro da cidade até o local da performance, em micro-ônibus, e no trajeto ia-se observando a passagem da agitação urbana à tranquilidade da região. Na performance, que acontecia nas águas do lago Passaúna, operou-se com conceitos arquetípicos do feminino, da natureza e dos quatro elementos, e propunha-se, entre outras





discussões, o olhar contemplativo e reflexivo como reaproximação necessária com a cidade.

Os artistas Rodrigo Dulcio e Cleverton Salvaro realizam ação contínua (2004-2007) numa construção em ruínas num bairro da cidade. A referida construção (duas paredes, piso cerâmico e dois vazados) foi recuperada através de processo de manutenção, limpeza e pintura; intervenção, assemblages, pequenas situações; encontros com pessoas do meio cultural e a divulgação nos espaços da mídia. Junto a uma discussão sobre a ocupação desenfreada de locais de preservação e o fluxo da especulação imobiliária, Salvaro e Dulcio operam um olhar crítico aos espaços da cidade e seus agenciamentos do mercado e na transformação entrópica do meio urbano.

Gabriele Gomes nos apontou novos olhares que se estabeleceram na cidade depois de sua intervenção. Foi o que aconteceu depois de envolver uma imensa árvore no Passeio Público (2002), parque central da cidade e antigo jardim zoológico. Coberta com lã cor de rosa, a árvore oferecia-se aos passantes usuais do Passeio e aos motoristas que passavam na movimentada rua ao lado como algo inusitado. Um dado de afetividade juntou-se ao caráter efêmero e reverberou significativamente ao provocar um estranhamento dos lugares comuns, na sensação de deslocamento dos trajetos e pelo caráter ficcional (marcado pela vibrante cor) da intervenção na ordem urbana.

O trabalho "Nada Além" (2001) de Eliane Prolik, re-significou o anúncio publicitário luminoso e seu constante apelo mercadológico em palavras poéticas marcadas sobre o corpo do espectador. Num furgão kombi, a artista inscreveu em letras vazadas nas laterais e fundo do automóvel, as palavras "NADA ALÉM", "PERTO TUDO PENSO" e "JURA". Os passageiros, em trajetos noturnos do veículo, viam-se banhados nas poéticas palavras vazadas que eram deflagradas pelas luzes externas dos anúncios luminosos.



la forma especial de

9 Gletscherlandschaft, Gletschereis, Re-
Moränen, Geschiebe, Gletscher- Do.
wirkungen.
Moränen (78139)



Obra construída a partir das seguintes fontes:

1 Slides em vidro do Museu Tulio Ospina da Faculdade de Minas da Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín. Material didático trazido pelos primeiros professores alemães da faculdade, à época de sua fundação.

2 Textos do livro "Geografía general y compendio histórico del descubrimiento y conquista de Antioquia", 1885, de Manuel Uribe Ángel [diretor do Museu de Antioquia, 1882 - 1895]. Acervo Museu de Antioquia.

caractéres geológicos peculiares

— 603 —

tenían en perspectiva el cebo apetecido del rico metal americano. La vereda que debían trillar desde la orilla del mar hasta el centro de este país, estaba erizada de enormes dificultades y obstáculos naturales : serpientes, jaguares, mosquitos, bosques, abrojos, humedades, fiebres, soledad, intemperie, cenagales, lodo, grandes ríos, espinas de guadua, calor insuportable en los valles, frío glacial en las alturas, lluvias constantes y torrenciales, atmósfera sombría, truenos, tempestades, indios caníbales, saetas envenenadas, lanzas, mazas, hambre, desnudez, cuevas pendientes, abismos, y una naturaleza, en fin, enemiga y hostil por todas sus faces. Todo esto y aun más había, y todo fué vencido por el tenaz heroísmo de aquellos hombres de corazón entero y voluntad inquebrantable. Ellos miraban en lontananza y en risueña fantasmagoría la existencia de tesoros inmensos, de riquezas sin guarismo, de ventura, de gloria, de porvenir, y eso era bastante.

Del valle del Pito en adelante, el terreno se eleva y se vuelve

3 Fotografías em cor de Nova Lima, Minas Gerais. A história da mineração aurífera subterrânea no Brasil se identifica com a exploração da Mina de Morro Velho, em Nova Lima. A Mina Vella funcionou desde 1725 e finalizou suas atividades em 2003 como a mais profunda do mundo, alcançando 2453 m de profundidade.

4 Audiodocumentário "Recorrido", captado nos arredores da Mina de Morro Velho.

Livro exibido na biblioteca do Museu de Antioquia, integrante do Encontro Internacional Mecellin' 07.

fotografia e edição: *Maibe Bethônico* - desenho gráfico: *Jônio Bethônico* - áudio: *Julver Bethônico* - produção gráfica: *Diário de Moura* - programação web: *Glauber Rodrigues*



Nara Milioli: Olá Teresa, estou organizando o próximo “contramão”, será uma mostra de vídeos intitulada Projeto Contramão n. 10 - observatório móvel de paisagem que aborda práticas de artistas que realizam seus trabalhos a partir de percursos nômades na paisagem.

A mostra vai acontecer na minha casa e também os vídeos serão exibidos em monitores de TV existentes no espaço do Terminal de ônibus no centro de Florianópolis. Um dos desdobramentos deste projeto vai ser uma nova edição da publicação “recibo” com projeto editorial de Traplev e eu.

A idéia que predomina para esta edição do “recibo” (um projeto esporádico e limitado) é a aglutinação de possibilidades que se abrem a partir de uma iniciativa (nossa) de artista, que tem a ver com a idéia proposta pelo espaço contramão, que migra de casa em casa.

A nossa escolha para este projeto editorial 'observatório móvel', também reúne a reflexão sobre espaços de circulação, com o intuito de mobilizar e dispersar idéias e pensamentos.

Gostaríamos de te convidar para escrever um texto sobre estas questões, da mobilidade do pensamento, da possibilidade de circulação de idéias e da disponibilização desses espaços.

Teresa Riccardi: Nara e Traplev, fico muito contente com a proposta de escrever um texto, devo devolver com uma contraproposta. Fiél em considerar os espaços de circulação como um território paratático dos modos de escritura, gostaria de propor ao texto, um diálogo, e antes que um diálogo em forma de conferência, pensar um *móvil*(1) diálogo a três.

Um *móvil* para um diálogo. Difícil explicar essa idéia ainda, suponho que iremos de acordo com a nossa conversa, compondo e descompondo seu sentido conforme vamos. A princípio, ou como princípio, esse *móvil*, seria, não somente algo que se move, mas causa que atua no ânimo de alguém que realiza uma ação ou empreende uma tarefa. de uma prática, uma conexão de algum tipo, uma razão justificante ou simplesmente um diálogo como este que tentamos... o *móvil* parece estar sempre interceptado por afeição. Agora bem, se a causa não é questionada e, além disso claramente afetada, consenso imediato em tudo? O que há de interessante em nos mover, no sentido que se todos nós fazemos circular idéias, o que nos motiva a um diálogo?

Traplev: A idéia *móvil* para um diálogo é exatamente o paradigma para pensarmos o interessante pensar nessa “aceitação” do conteúdo, pois, se há um comum acordo em nos deteríamos em desenvolver essa escritura.

A idéia e o princípio que você coloca acima, sobre o que seria este *móvil*, uma causa ou empreendimento de uma tarefa, estão muito próximos das múltiplas possibilidades da ou melhor, das práticas artísticas.

Creio que a circularidade que há na idéia que se faz com o que propomos, pode ser ou morta, pois se há um consenso visível disto, o interesse que se coloca está afetado. Concordo na maneira que você questiona este princípio e o interessante está no modo de escritura que você propõe para fazer essa conferência. Talvez nem fosse necessário falar sobre isso... Essa dúvida inicial de um possível equívoco também alimenta a motivação desse diálogo móvel.

Nara: Gosto muito também de pensar esta articulação como uma engrenagem, como um rizoma, (Deleuze) como uma rede que se multiplica. Penso a mobilidade das coisas como algo que funciona nesta rede, como uma planta que ao se ramificar produz infinitas pequenas raízes. O projeto observatório móvel propõe esta prática pelo reconhecimento da paisagem por meio do percurso. Este móvel que falamos pode ser um carro, o ônibus, um barco, qualquer meio de locomoção. O corpo também é um observatório móvel que permite efetuar ações no ato de caminhar, ao nos locomovermos emprestamos nosso corpo ao ambiente, ao andarmos nas ruas nos reajustamos o tempo todo, o corpo se transforma em uma superfície moldável que interage com os ambientes se moldando ou se expandindo.

Teresa: E neste diálogo, penso algumas perguntas: qual é o móvel de cada um de nós? É simplesmente fazer circular idéias? Ou é também pensar criticamente a circularidade que os espaços possibilitados pelas práticas artísticas propõem? Ou se trata, de não se deter, nem distinguir-se frente à precariedade que a visibilidade (em maiúsculo) se instala no sistema de arte? Não será que as temporalidades desajustadas no movimento acelerado dos circuitos de arte com o sistema de portfólios, bolsas e curadorias, é onde atualmente se jogam os mecanismos de inclusão e exclusão? É esta uma realidade ou não, quando produzimos uma prática? Deter-se a pensar a circularidade no circuito não é um *móvil*?

Un móvil para un diálogo

**A propósito de Observatorio-Móvel
Conversaciones entre Teresa Riccardi,
Nara Mioli y Traplev**

**invés de um
para um**

**modelando
pensando.
também uma
isto já se trata
levar adiante
alguma
não terá um
aqui proponho?**

**referido tema. É
tudo isso, porque**

**um
produção de arte,**

**desde já causativa
substancialmente**

Traplev: Pensar sobre espaço de circulação que as práticas artísticas propõem é um dos princípios que faz isto possível agora. A reflexão sobre os projetos que estão ainda no campo das idéias é o que move também a situação de sair de um estado de vigília, para despertar a possibilidade em que você fala na distinção da precariedade da visibilidade do sistema de arte. A idéia de *móvil* aqui abordada, está justamente neste limiar entre esta exclusão e inclusão do jogo da arte com todos seus sistemas. Com isto, a prática rompe seu próprio discurso, sua própria noção do que seja o circuito(2). Neste exemplo o Espaço Contramão é o próprio “gatilho” para pensar este circuito invisível (*invisible, unseen, unsichtbar*), de “la isla mismo”. Isto de fazer ou esperar, ou mesmo insistir nas estruturas falidas do sistema, são as principais veias de uma ação na qual produzimos nossas práticas. A diferença está exatamente aí, onde as estruturas do sistema estão encalhadas como navios piratas parados no tempo. Nossas práticas ou ações rizomáticas são livres para terminar, começar ou continuar onde queremos. Mas, para fazer visível a prática além da esfera pessoal (o de *la isla invisible*) a mobilidade deve concentrar muitas forças para romper “las brumas del oceano...”(3).

Nara: A partir do sentido da mobilidade penso os percursos nômades na paisagem como uma prática que tem motivado artistas em diferentes períodos da história da arte. Pelo menos, desde a renascença a iconografia da arte é atravessada pelos homens que caminham e criam.

A mobilidade também tem se apresentado como uma prática quando o movimento do corpo é a própria ferramenta para a execução de trabalhos de artistas. Este agenciamento foi o principal recurso para a produção dos artistas da *Land Art*, onde a passagem física por uma distância espacial constitui a configuração de uma obra.

Em um período mais recente a mobilidade tem sido uma experiência decorrente nos trabalhos realizados por diferentes artistas de distintas nacionalidades, como podemos observar nas práticas de Francis Alys (Bélgica) e Gabriel Orozco (México). Estes artistas têm nos demonstrado através de suas caminhadas, as ferramentas de agenciamento dos dispositivos urbanos ao elaborarem suas ficções a partir de seus pontos de vista.

A mobilidade também é uma prática nas Paisagens Portáteis do artista Daniel Acosta (Brasil), quando nos apresenta suas cabines portáteis como possibilidade de experimentar e interagir com as pessoas que circulam no meio ambiente, provocando reconhecimentos.

Teresa: voltando ao *móvil* de interesse, ou perto de se deter e pensar, quase em círculos (*la isla invisible*), recordo um texto de Deleuze dos anos de 1950 sobre as ilhas(4), no qual descreve dois tipos de ilhas, as continentais, onde qualquer depressão é habitada pelo mar, e outras oceânicas, chamadas originais, que nos mostram como a terra existe mesmo quando o mar tenta chegar a superfície. Duas maneiras de imaginar “la isla invisible” ou “deserta”, dirá Deleuze, “la isla no es otra cosa que el sueño de los hombres, y los hombres, la mera conciencia de la isla; y basta una condición para ello: que el hombre se retrotraiga hasta el movimiento que le conduce a la isla, movimiento que repite y prolonga el impulso que produjo la isla. De modo que la geografía y la imaginación formaría una unidad”, e ao perguntar-se pelos seres que habitam esta ilha deserta, penso em um homem estranho, um criador, um grande amnésico, uma bela feiticeira ou uma estatua da ilha de páscoa. Agora bem, a imaginação individual é duvidosa, precisamos da imaginação coletiva e ainda a essência da ilha deserta que é a imaginação, seu destino fica submetido as condições

Traplev: Para mim é provocador escutar a idéia da continuação infinita de uma instância ficcional, porque na verdade o que faço, é buscar formas de fazer visível a possibilidade de circulação, intercâmbio e crítica. Independente se é 10 cópias ou 1000 exemplares. Ao mesmo tempo lendo isto de infinito e ficcional, pode ser divertido fazer o contrario - questionar o infinito e a ficção das coisas mesmas. A publicação recibo ou os recibos que fazemos cotidianamente é a comprovação permanente de um requerimento, de uma contraproposta, uma reverberação pelos territórios, e creio que foi isto que ocorreu com as inserções de Cildo, essa reverberação nos territórios.

Teresa: Certamente pode haver algo provocador nessa combinação, (infinito e ficcional) ainda pensando um pouco no assunto e só num modo de fazer mais aleatória esta conversa, talvez possamos pensar em todo caso, que a ficção é tão séria como a imaginação, e desde aqui o infinito das mitologias e a

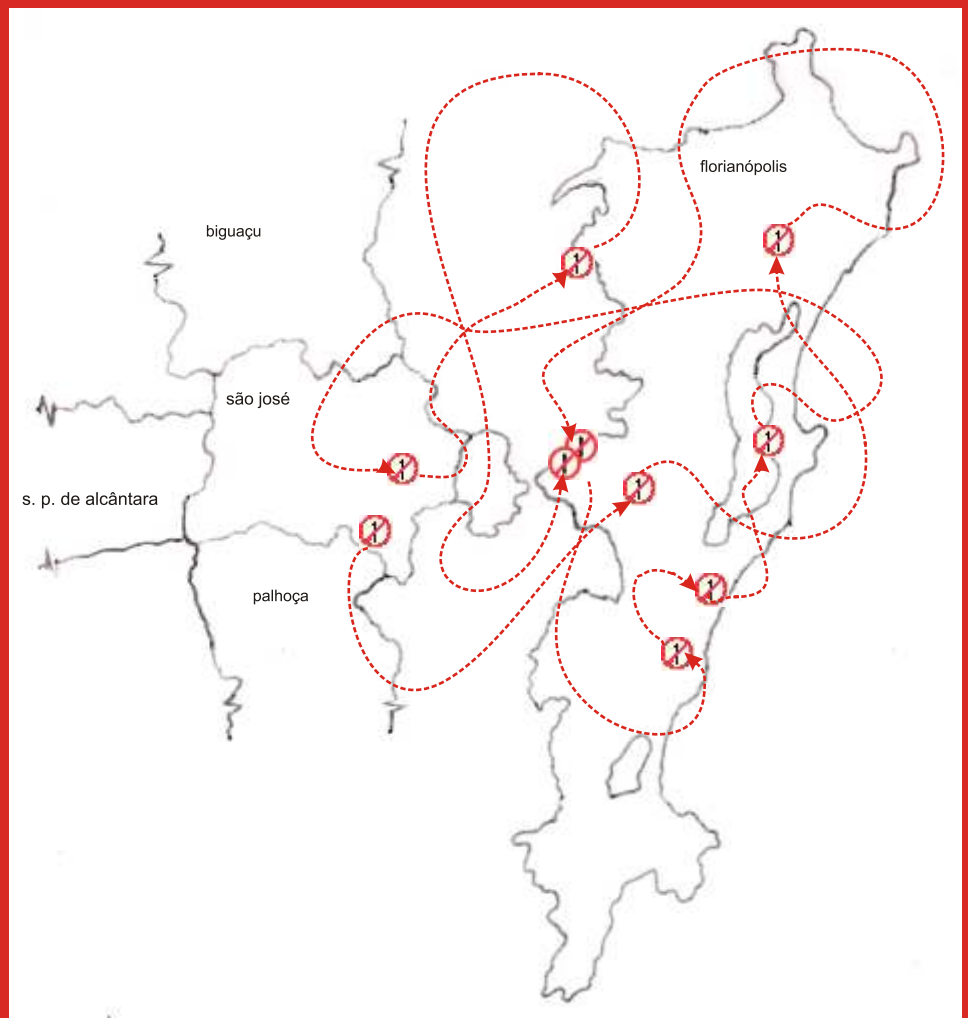
Nara: Quando fala; em prática nômade do observador me remeto novamente ao ato de caminhar ao deslocamento de artistas; que se inserem nos fluxos dos ambientes; por onde circulam e produzem algo que Thierry Davila no livro "Marchée, Créer"⁽⁵⁾ denomina como fraturar o real. A prática nômade do movimento condiciona a existência da obra, o caminhante é aquele que dá um perfil ao seu caminho, constrói os trajetos em função dos contratempos do percurso ritimando a progressão de seus deslocamentos.

Traplev: Eu gosto da provocação. A tentativa de unir (talvez) os dois opostos ou complementos - são desafios para uma sobrevivência extra-parte. Chamo extra-parte esse tempo preparado pela imaginação que projeta ou ficcionaliza o acontecimento. Mas realmente é estranho pensar a realidade sempre a partir dessa mitologia, ou símbolos que povoam nosso imaginário de realidades. Essa posição relaciona as ações que pensamos em sentido circular, de ciclo, de ida sempre indo, mas sempre no sentido de estar experienciando novas oportunidades de reações ou mesmo apropriando-se de instâncias já consideradas. Essa dúvida que existe, creio ser essencial para apropriar e reinventar mesmo essas

- 1- Termo utilizado por Teresa Riccardi, pesquisadora Argentina, para denominar a idéia de móvel que optamos por não traduzir do espanhol.
- 2- Práticas, iniciativas e ou projetos de artistas neste caso, são denominados aqueles que desenvolvem estratégias de funcionamento por meio de diversas ações que configuram e constituem um circuito. Roberto Moreira Junior. Dissertação de Mestrado Práticas Artísticas Contemporâneas, Ceart/Udesc, 2007.
- 3- Trecho de uma história a ser escrita: La insistencia em la isla invisible, o pule en la barca porque la isla esta afundando!! (Insel unsichtbar). Traplev, 2007.
- 4- Deleuze, Giles, "Causas y razones de las islas desiertas" en la Isla Desierta, Pretextos, Valencia, 2005.
- 5- Nesse caso cabe citar o Projeto ROAD do Capacete, que leva artistas a uma residência móvel pela América Latina.
- 6- Davila, Thierry - Marchée Créer. Déplacements, Flâneries, Dérives dans L'art de la fin du XX siècle. Paris: Editions du Regard, 2002.
- 7- Rancière, Jacques. A Partilha do Sensível Estética e Política. São Paulo: Ed. 34 / EXO, 2005.

* Conversa realizada por email durante os meses de maio e junho de 2007 / Buenos Aires e Florianópolis.
(Texto de Teresa Riccardi traduzido por Nara Milioli e Roberto Moreira Junior).

- 1 - casa da jô - outubro/2005
curadoria tamara willerding
- 2 - via lateral - novembro/2005
curadoria teresa siewerdt e cesar floriano
- 3 - a>dentro - janeiro/2006
curadoria adriana barreto
- 4 - disposição - março/2006
curadoria regina melin
- 5 - queimando a cuca - drac - maio/2006
d. odília e sr. ageni, como proposta do curador/vizinho cassio ferraz
- 6 - fogos de artifício - junho/2006
curadoria julia amaral
- 7 - como viver melhor - não leve a arte tão a sério - agosto/2006
curadoria aline dias e diego raick
- 8 - jogo do bicho - setembro/2006
curadoria fernando boppré
- 9 - se não chover - dezembro/2006
curadoria sandra favero
- 10 - projeto contramão n. 10 - observatório móvel de paisagem - maio/2006
curadoria nara milioli



ESFORÇO.

circulação e disponibilização de pensamentos e idéias para reflexão.

para Junior - Tra
e suas tiragens,
publicação surg
circulação de id

A geografia contemporânea nos diz que devemos estar cientes de como as relações de poder e disciplina se inscrevem na espacialidade aparentemente inocente da vida social, de como as geografias humanas tornam-se repletas de política e ideologia.



MAPU 1

~~_____~~
~~_____~~

ão as
o das
mo do
ção a
entre o
dentro
vés de

grandome muchísimo de la propuesta de escribir un texto, debo devolverla con una contrapropuesta. F
nsiderar los espacio de circulación como territorio paratático de los modos de escritura, propongo antes
n texto, un diálogo, y antes que un diálogo en conferencia, propongo en todo caso pensar un móvil para u
álogo de tres.

A utilização cada vez maior de tecnologias industriais e digitais dissipa totalmente o
que restara da aura da obra de arte. O toque mágico do artista e o estatuto de peça

lavivo,
o, na
âneas

Y vos Ro, no pensás que tus desdobramentos no pueden continuar intímicamente en una ~~trayectoria~~...
los recibos. ¿Cuántas cuentas y recibos proponen la idea de circulación, no son ellas mismas un objeto líquido,
vez, en movimiento permanente? ¿No era esa también la fascinación y la crítica de Meireles, aunque usara din
botellas de coca-cola?

caractéres geológicos peculiares

"PERTO TUDO PENSO"

Os artistas plásticos contemporâneos, além de invadir outras áreas artísticas, a música, a literatura e o teatro, atuam nos campos da arquitetura e do desenvolvimento social. A natureza complexa que a obra de arte adquire nos anos 50 expandiu o território das artes visuais para além do prazer estético proporcionado por um objeto construído pelo homem.

- estabelecer horários propícios para visitas;

~~que em seu livro intitulado "A Partilha do Sensível" o autor diz~~

material ~~que a construção, muitas vezes, exige~~ ~~extensamente~~ ~~o~~
material nada mais é que mero pretexto para a experiência de arte se concretizar.

Os artistas plásticos contemporâneos, além de invadir outras áreas artísticas como a música, a literatura e o teatro, atuam nos campos da arquitetura e do desenvolvimento social. A natureza complexa que a obra de arte adquiriu a partir dos anos 50 expandiu o território das artes visuais para além do prazer estético proporcionado por um objeto construído pelo homem.

Gostaria de propor algumas reflexões sobre o valor de uma obra de arte levando em conta os diferentes aspectos da linguagem artística contemporânea. Critérios como unicidade, autoria ou materialidade seriam ainda eficazes para a avaliação de um trabalho artístico? Em minha opinião, esses critérios são inadequados devido à natureza complexa que a obra de arte adquiriu a partir do pós-guerra, e cabe ao artista contemporâneo aprender com seus antecessores e estabelecer novos critérios para a inserção de seu trabalho no mercado de arte. Como mercado de arte entende-se todo o espaço de veiculação da obra de arte - museus, galerias, revistas, livros.

Até a 2ª Guerra Mundial, existiam critérios formais objetivos para definir uma obra de arte. As características da estrutura plástica de um objeto determinavam sua qualidade artística. O recém-criado mercado de arte usufruía de critérios objetivos como materialidade, unicidade e autoria para estimar comercialmente o objeto artístico. Uma obra de mármore valia mais do que uma de feltro, uma pintura mais do que um múltiplo e uma escultura feita por um mestre mais do que uma feita por um de seus discípulos.

No entanto, os experimentos artísticos ocorridos a partir dos anos 50 ocasionaram a expansão da definição de arte, flexibilizando suas fronteiras com outros campos como a ciência, a filosofia ou simplesmente a vida cotidiana. Com as pesquisas artísticas de nomes como Yves Klein e James Lee Byars, e, no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark, a obra de arte deixou de ser apenas um objeto a ser possuído para tornar-se um sistema de relações a ser experimentado. O trabalho *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, proposto por Klein, em 1962, já anunciava a desnecessidade do objeto material para a fruição da experiência de arte.

Nas décadas de 60 e 70, vários artistas desmontaram ainda mais a noção tradicional de obra de arte. Andy Warhol radicalizou a proposta duchampiana de que qualquer objeto poderia ser arte. Com as caixas de sabão *Brillo Box*, de 1964, Warhol relativiza a importância da forma, fragilizando os limites entre objetos artísticos e bens de consumo.

Além dessa desconstrução formal da obra de arte, várias propostas artísticas passam a permear áreas conceituais. Joseph Beuys, por exemplo, invade o território da sociologia, pregando que todo homem é um artista, que todo trabalho físico é um trabalho criativo e que a criatividade é o capital gerador dos bens mais importantes para o fortalecimento de uma economia.

Finalmente, ainda nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, os artistas da chamada neovanguarda começaram a formular uma teoria e prática de arte que se concentrava menos na execução de um objeto que fosse formalmente pertinente e terminado do que numa arte que revelasse os processos de sua execução ou "inexecução". A relação tempo-espaço torna-se um fator fundamental para a experiência de arte. Além de realizarem trabalhos efêmeros, os artistas situam a obra fora do espaço tradicional da arte ressaltando a importância da duração e do percurso para que ela seja compreendida. A condição fugaz da maioria dos trabalhos dessa época estabeleceu a importância da imagem documental para a arte. A documentação da obra criava uma relação com ela, constituindo, assim, a experiência de arte. Ambas estariam presentes e ausentes ao mesmo tempo e, tanto a obra em si quanto sua documentação, se isoladas, seriam insuficientes para proporcionar a experiência de arte completa. O objeto artístico se desmaterializa por completo tornando-se difuso e quase imperceptível. A despeito do projeto revolucionário dos artistas, o mercado, ávido por um objeto passível de ser comercializado, reifica a experiência de arte transformando fraudulentamente a documentação da obra na obra em si. A documentação de um trabalho de Robert Smithson, apesar de seus escritos sobre a importância da relação *Site Non-site*, é vista e avaliada, hoje em dia, como arte.

A utilização cada vez maior de tecnologias industriais e digitais dissipa totalmente o

que restara da aura da obra de arte. O toque mágico do artista e o estatuto de peça rara do objeto artístico esvaem-se. A possibilidade de reprodução de um objeto e de uma imagem indefinidamente, sem prejuízo de qualidade estética, torna a obra de arte totalmente impessoal e extingue a relação indicial que esta mantinha com o artista. Ele, muitas vezes, não chega nem mesmo a tocá-la, terceirizando sua execução e montagem. Além disso, a reproduzibilidade da obra incrementa seu caráter impessoal. A matriz digital, diferentemente das utilizadas nas práticas tradicionais de gravura, além de poder ser reproduzida, não se desgasta com uma tiragem grande. Tanto a matriz, quanto o original e as cópias passam a ser formal e conceitualmente idênticos.

A estrutura plástica de uma obra deixa, portanto, de ser determinante para seu status de arte.

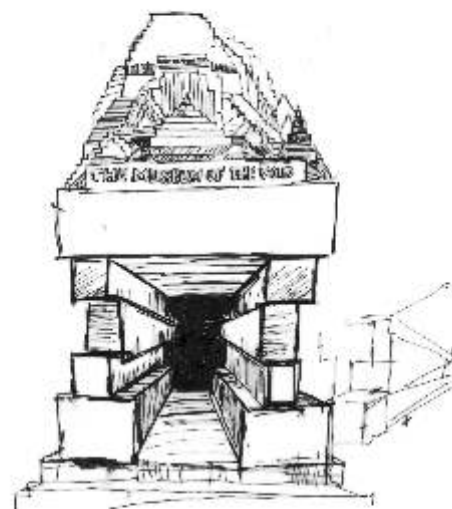
Assim como um objeto artístico pode ser igual a um artefato doméstico, industrial ou mesmo a um acidente natural, uma imagem de arte pode ser formalmente idêntica a uma imagem documental, publicitária ou científica. Uma obra de arte passa a ser “qualquer coisa” feita por um artista.

Apesar das inúmeras experiências que transformaram radicalmente as noções burguesas de obra de arte, o mercado reluta em abrir mão de seus padrões conservadores. A fim de manter a aura agonizante da obra e assim seu valor mercadológico, ele se apóia, então, em paradigmas obsoletos.

O primeiro e mais importante paradigma em que o mercado de arte se apóia para avaliar uma obra é a crença renascentista na condição genial do artista e em seu toque mágico. Enquanto no Renascimento, essa crença se desenvolveu a partir de uma habilidade técnica do artista, hoje em dia, ela fundamenta-se apenas na sua intenção em fazer arte. Devido à vulgarização do objeto artístico, essa intenção do artista torna-se essencial para a definição de arte, e sua marca registrada, fundamental para a valorização da obra. A autoria passa a ser determinante para a avaliação de um trabalho artístico. Um objeto qualquer é mais valorizado do que outro por ter sido magicamente tocado por este ou aquele criador. O artigo de arte distingue-se, assim, de seu similar não-artístico, porém confunde-se com a relíquia ou com o fetiche. Coisas como um guardanapo com a caligrafia de Basquiat ou um cartão postal com a assinatura de Beuys passam a ser consideradas falaciosamente obras de arte. O que diferencia esses objetos do capacete assinado de Ayrton Senna ou do retrato autografado de James Dean?

O segundo paradigma debilitado em que o mercado contemporâneo se baseia para avaliar uma obra de arte é a unicidade. Uma pintura ou uma escultura em mármore tinha um valor condicionado ao fato de serem únicos indícios de um determinado virtuosismo. Hoje, esse virtuosismo provém de um aparato tecnológico que pode reproduzi-lo indefinidamente. Com o único intuito de lhes atribuir maior valor comercial a objetos passíveis de serem repetidos indefinidamente, o mercado contemporâneo lhes impõe, perversamente, uma qualidade de peça única elitizando, assim, o acesso à experiência artística.

O terceiro e último paradigma arcaico utilizado pelo mercado de arte para valorizar uma obra é sua materialidade. Como vimos acima, a obra de arte definida como uma estrutura sólida e compacta com um mínimo de estabilidade, unidade e composição desapareceu. Como definir, então, um valor de acordo com sua constituição material? Como estabelecer o valor comercial de uma pilha de guloseimas ou de uma parede cheia de vaselina? Qual o sentido de se “possuir” uma instalação efêmera por meio de documentos que dão direito à sua propriedade? Por que uma fotografia registrando uma ação artística - se a duração é parte constituinte da obra - vale mais do que uma cópia xerox da mesma imagem? A imaterialidade de muitas experiências artísticas e o cruzamento nebuloso entre arte e uma série de outras coisas criaram uma confusão na avaliação das obras contemporâneas. Atribuir valor a uma obra em função do material que a constitui é,



ROBERT SMITHSON, The Museum of 999 1/2 Vol. c. 1967. Papel, 12 x 21".
DORA LONGO RAHFA, Reprodução de cópia de Reprodução de Desenho de Robert Smithson de cerca de 1970, 2003, 24 x 24".

Essa carta convite tem a intenção de colocar o Espaço Contramão à disposição das pessoas e/ou grupos que queiram abrigá-lo em algum momento, em novas possibilidades de exposições e vivências.

Contramão é um espaço móvel que migra através de residências [e outros espaços] propondo intervenções artísticas nestes ambientes. Por concepção ele se molda e se adapta de acordo com o espaço de ocupação do momento e a configuração das pessoas envolvidas, ou seja, a cada mês ou exposição o evento acontece numa casa diferente, tendo seu dono como curador, que delimitará espaço, artista(s), período e horário de visitação. Existe desde outubro de 2005 e até o momento foram realizadas dez edições, oito em Florianópolis/SC e duas em São José/SC.

Ao agendar sua casa como Espaço Contramão você precisa estar ciente de que:

- a placa (símbolo contramão) ocupará a fachada, ou local de visibilidade no acesso à residência, durante o período em que a mesma dá abrigo ao Espaço;
- Espaço Contramão propõe ao curador/residente a elaboração de uma concepção curatorial para sua residência e/ou espaço proposto;
- cabe ao curador/residente delimitar o espaço possível disponível à intervenção;
- definir e contactar o(s) artista(s) de seu interesse;
- estabelecer horários propícios para visitas;
- Contramão possui uma biblioteca em constante formação, disponível para consulta, que acompanha cada exposição, e se encontrará sob os cuidados do curador/residente;
- o Espaço Contramão habita um mesmo espaço-residência por no máximo 1 mês;
- a organização contramão se coloca à disposição no decorrer dos trâmites, auxiliando o processo de desenvolvimento do evento estando mais, ou menos presente, mediante o interesse do curador/residente;
- o Espaço Contramão prescinde da presença in física da organização, de modo que se o local e/ou data, ou algum imprevisto impossibilite nossa presença, manteremos contínua interlocução, além do que todo o material será encaminhado à seu novo endereço, passando a estar então, aos cuidados do curador/residente;

Gostaríamos de salientar que é possível discordar, sugerir e/ou modificar estas cláusulas, mediante conversa entre comissão organizadora e futuro curador/residente.

No caso de haver interesse efetivo em receber o Espaço Contramão favor entrar em contato com sugestão de data para que possamos iniciar uma conversa e organizar a agenda

Aguardamos com curiosidade sua proposta, atenciosamente,

Organização – Espaço Contramão.

espaco_contramao@yahoo.com.br



A 10ª edição do Espaço Contramão, intitulada Projeto Contramão n. 10 observatório móvel de paisagem, projeto de Nara Milioli, aborda práticas de artistas que realizam trabalhos a partir de percursos nômades na paisagem. Neste sentido o móvel é pensado como uma causa e um empreendimento para realizar uma tarefa, que propõe uma prática de reconhecimento da paisagem por meio do percurso. Os vídeos desta mostra enfatizam estas ações, quando os artistas ao se inserirem nos ambientes, realizam seus trabalhos dando forma ao movimento. É o princípio sensível que existe entre o corpo humano e o corpo do objeto, como redes se conectando através dos princípios desta circularidade.

Participaram desta mostra: Dora Ingo Bahia (São Paulo), Fabiana Wielewicki (Florianópolis), Fabiano Marques (São Paulo), Glaucis de Moraes (Porto Alegre), Julia Amaral (Florianópolis), Kaoru Katayama (Japão / Espanha), Priscila Zaccaron (Florianópolis), Raquel Stolf (Florianópolis), Traplev (Florianópolis), Tiago Franco (Florianópolis), Yiftah Peled (Israel / Florianópolis).

A edição do Contramão aconteceu em três etapas, no período de 25 de maio à 26 de junho de 2007: abertura da mostra dos vídeos e intervenção da artista Julia Amaral

vídeos:

Glaucis de Moraes
Paisagem e fuga:
apreensão
Vídeo / One
channel
looping
2003 / 2004



Síntese: Neste vídeo a câmera tenta capturar a imagem de pássaros que passam rapidamente por seu campo. Uma forma de fixar a paisagem com um olhar de caçador, procurando reter por alguns momentos, as imagens que escapam velozes pela

Fabiana Wielewicki
Auto-retrato em ambiente com
paisagem, 2005. - Dig.Hi 8/DVD -
2'



Síntese: O vídeo propõe uma investigação sobre a pose. Determinar a cena, ajustar o enquadramento, acionar o botão de disparo e correr até o local da pose são procedimentos "embutidos" no contexto de um auto-retrato fotográfico. Essa oposição de velocidades parece sugerir que toda a situação lírica e contemplativa apresentada na imagem



Fabiano Marques
Flutívago -
2007
Video /DVD
Looping

Síntese: Flutívago, aquele que anda sobre as águas, compara duas formas de desenvolvimento para a ilha: o cultivo de ostras em ribeirão da ilha e a abertura de



Kaoru Katayama
Trabalhos Forçados - 2005
video minidv / DVD -
3'20''

Síntese: Video performance com um grupo de trabalhadores da construção civil praticando movimentos tradicionais da ginástica japonesa



Raquel Stolf
Céu da boca
 (versão 1) 2007
 miniDV / DVD - 1'

Sinopse: Um bocejo desfocado, em preto e branco, em frente a uma janela. Um pequeno texto indica o contorno de uma ficção, no ritmo lento de um som sonífero.

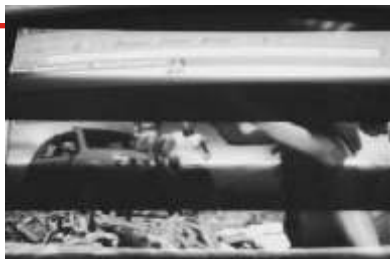


Priscila Zaccaron,
Dylan (pinças, 2ª
versão), 2003-2005.
 DVD - 3'

Sinopse: Relativo ao tempo, outras experiências foram feitas. Mas onde entra o outro? O Dylan era amigo da Júlia, mandava emails, ele estava no deserto, no Iraque, ele é um soldado americano, eu encontrei esses textos e algumas fotos. Eu quis inserir a paisagem dele na

Traplev
Ford Modify - 2003 -
Flash / DVD - 1'30''

Sinopse: Animação sobre a propaganda do ford eco sport na época de seu lançamento, fotografado com uma web-cam do site e modificado a partir de seu slogan: bem-



Dora Longo Bahia
Silver Session,
2005
 Vídeo/DVD - 15'

Sinopse:
 "Son los ríos
 Somos el tiempo.
 Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro. Somos el agua, no el diamante duro, la que se pierde, no la que reposa. Somos el río



Tiago Franco
Retina - 2006 -
 vídeo/DVD - 1'56''

Sinopse: Trabalho realizado em um dos passeios do worklab. Paisagem com embalagem de um bombom. Gula por um pouco de



Yiftah Peled
Jogos Concretos
(Gringo Land) -
2002 - vídeo/DVD -
 looping

Sinopse: O artista aparece em frente a um outdoor luminoso. Ele tem formas de concreto acopladas em suas mãos que tentam,



Site; recomendados:

www.capacete.net
www.netprocesso.net
www.lugaradudas.org
www.ramona.org.ar
www.elbasilisco.com.ar
www.hoffmannshouse.org
www.magazineinsitu.com
www.terreno.baldio.nom.br
www.montgomery-berlin.de

apoio:



Espaço para carimbo:



Próximo; lançamento; recibo vol. 4 e 6





