



**GLADYS ELISA ROBLES URIBE**

**DE TIERRA A TERRA: CAMINHOS, ESPAÇOS  
E POÉTICAS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO**

**Universidade Federal de Uberlândia**

**Uberlândia, maio de 2016**

**2016**

GLADYS ELISA ROBLES URIBE

**DE *TIERRA* À TERRA: CAMINHOS, ESPAÇOS  
E POÉTICAS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia, maio de 2016

2016

GLADYS ELISA ROBLES URIBE

**DE *TIERRA* À TERRA: CAMINHOS, ESPAÇOS E  
POÉTICAS DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de Concentração:**

Artes Visuais

**Linha de pesquisa:**

Práticas e Processos

**Orientadora:**

Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte

Universidade Federal de Uberlândia  
Uberlândia, maio de 2016

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

U76t      Uribe, Gladys Elisa Robles, 1989-  
2016      De tierra à terra: caminhos, espaços e poéticas de um processo de  
criação / Gladys Elisa Robles Uribe. - 2016.  
103 f. : il.

Orientadora: Ana Helena da Silva Delfino Duarte.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses.  
3. Instalações (Arte) - Teses. 4. Multiculturalismo - Teses. I. Duarte, Ana  
Helena da Silva Delfino. II. Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

---



***De terra à terra. Caminhos, espaços e poéticas de um processo de criação.***

Dissertação defendida em 25 de maio de 2016.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Helena da Silva Delfino Duarte – Orientadora/Presidente

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria França da Silva – UFU

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elsiene Coelho da Silva – UFU

*Dedico este trabalho aos meus sobrinhos  
Maria Celeste e João Davi*

## **Agradecimentos**

A Mãe Terra ou *Pachamama* por me dar a permissão de trabalhar com ela e por ter-me abençoado para vencer as batalhas da vida. Agradeço a ela também por ter me permitido caminhar pelo mundo e, assim, me tornar uma pessoa melhor.

Aos meus pais Arturo Robles e Gladys Uribe, por doarem a sua filha casula ao mundo para que ela conhecesse outras latitudes. Agradeço-lhes também por acreditarem em mim dando-me animo e me colocando, o tempo todo, em suas orações para que eu não me desmotivasse ao longo da minha caminhada e a trilhasse de cabeça erguida. Em especial, agradeço a minha mãe por ter a berraquera para suprir as minhas necessidades a toda a hora.

Aos meus irmãos e cunhadas quem sempre estiveram presentes me dando ânimo nos momentos de fraqueza.

A meus sobrinhos, Maria Celeste e Joao Davi por terem nascido no decorrer da minha jornada do mestrado, enchendo a minha vida de felicidade e amor.

A minha orientadora Prof. Dra. Ana Helena Duarte por ter a valentia e a paciência de receber a primeira estrangeira a cursar Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal de como sua orientanda.

Aos meus professores do mestrado Cláudia França e Beatriz Raucher por entenderem a minha dificuldade com o idioma e por darem suas aulas um pouco mais devagar.

A Juan Guillermo por ter aparecido no momento certo em minha vida, trazendo-me carinho, afeto e companhia, além de me ensinar muitas coisas da vida e da academia e por ser o meu polo norte nos últimos meses.

A Eliakins, meu melhor amigo e companheiro de aventuras em Uberlândia, a Juan Manuel por ensinar-me o significado do tempo.

A Marian, Ana, Juan Ordonez, Karina, e a toda a comunidade de Latino-americanos em Uberlândia, quem abriram o espaço para sentir-me em casa, tendo a possibilidade de falar espanhol.

A Danilo, Rafael Lorrán, Raphael Brito, Gilberto, Kenia, Andressa, Daniel, Ricardo, Ronan, e todos os brasileiros com os que aprendi a expressar-me em português, e deram uma olhada a meus textos.

A Lucas Chagas por ter corrigido o presente texto e sofrido quase até o final por conta do tempo.

As pessoas que fizeram parte da obra em Colômbia e Brasil, aos doadores, fazendeiros e todo aquele que trouxe até as minhas mãos uma porção de terra. A (OEA) Organização Dos Estados Americanos por ter-me escolhido como bolsista, sendo selecionada nas mais de 6.000 propostas

de toda América, enviadas nesse edital para mestrado iniciado no 2014. A entidade de Fomento FAPEMIG por ser a encarregada de pagar a minha bolsa.

Ao grupo de pesquisa (NUPPE) quem sendo coordenado por a minha orientadora Dra. Aninha Duarte, abrigo para mim a possibilidade de empreender um diálogo com a pesquisa e a produção em pintura. Muito obrigada a todos os membros por ter-me recebido muito bem.

A Fundação funcionar por abrir as portas para a criação de arte no seu espaço.

A prefeitura de Uberlândia por ter-me emprestado o espaço para a exposição no Brasil.

A eles e outras pessoas mais, muitas graças, os levo no meu coração e no meu caminho.

*De uma coisa sabemos. A terra não pertence ao homem:  
é o homem que pertence à terra, disso temos certeza.  
Todas as coisas estão interligadas,  
como o sangue que une uma família.  
Tudo está relacionado entre si.  
Tudo quanto agride a terra, agride os filhos da terra.  
Não foi o homem quem teceu a trama da vida:  
ele é meramente um fio da mesma.  
Tudo o que ele fizer à trama, a si próprio fará.  
(Fragmento da carta do Grande Chefe Índio Seattle  
enviada ao presidente dos EUA Franklin Pierce)*

## Resumo

Este trabalho tem como principal intuito retratar o uso da terra em seu estado natural, e produção de uma obra plástica. Partindo da linguagem da instalação, investigo os processos de criação da arte com o elemento terra e os diferentes aspectos culturais e identitários que podem incidir nesse processo, quanto eu, como artista me deixo locomover por territorialidades e cores distintas. Pretendo com isso distinguir as diferentes percepções da terra como elemento simbólico, matéria-prima, conceito e mecanismo que detém e cria sentidos à vida dos sujeitos presentes em uma determinada localidade. Para tanto, essa pesquisa foi desenvolvida na interface de duas localidades geográficas díspares, nos possibilitando observar os indícios da cultura e da identidade local na produção de uma obra plástica, sendo elas a cidade de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil e a cidade de Socorro, Santander, Colômbia. Fazemos ressalva para dizer que o impacto e as incidências que a terra tem nas obras de alguns artistas contemporâneos brasileiros e colombianos deixam, também, suas marcas na execução deste trabalho escrito, que culminou com o planejamento da obra visual “De *Tierra* à Terra”. Por fim, pode-se dizer que a imersão sociocultural como artista em localidades geográficas distintas me permitem perceber, ao término da produção da obra, a relação entre homem e terra e como esses dois criam a dinâmica humana da cultura da sociedade em que ela está imersa.

**Palavras-chave:** processo de criação, instalação, terra, habitar, multicultural.

## **Resumen**

Este trabajo tiene como principal objetivo, plasmar el uso de la tierra en su estado natural, mediante la producción de una obra plástica. Partiendo desde el lenguaje de la instalación en artes, investigo el proceso de creación en arte e los diferentes aspectos culturales e de identidad que pueden incidir en este proceso. Siendo una artista deslocada, se me permite mover entre territorialidades diferentes. Pretendo entonces, distinguir las diferentes percepciones de la tierra como elemento simbólico, como materia-prima, concepto y mecanismo que se detiene e cría sentidos hacia la vida de los sujetos presentes en un determinado lugar. Por tanto, esta investigación fue desarrollada con la mediación de dos lugares geográficos dispares, los cuales posibilitaron observar los indicios de la cultura y la identidad local en la producción de una obra plástica, siendo la ciudad de Uberlandia, Minas Gerais, Brasil y la ciudad de Socorro, Santander, Colombia las destinadas para el trabajo. Hago una inmersión, sobre el impacto y las incidencias que la tierra tiene en las obras de algunos artistas contemporáneos brasileños y colombianos, que dieron su aporte a lo largo de este trabajo escrito, que finalizaría con la planeación de la obra visual “De *Terra* à Terra”. De esta forma, puedo decir que la sambullida sociocultural como artista en localidades geográficas distintas me permitió percibir, al terminar la producción de la obra, esta relación entre el hombre y tierra, evidenciando e vivenciando como cada uno crea dinámicas humanas dentro la cultura y la sociedad en la que estamos inmersos.

**Palabras clave:** proceso de creación, instalación, tierra, habitar, multicultural

## Lista de Figuras

Fig. 1 – Rota do trajeto das duas cidades. . . . .	24
Fig. 2 – Mapa Socorro, Santander, Cólombia. . . . .	25
Fig. 3 – Mapa Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. . . . .	25
Fig. 4 – Rua 14, Município de Socorro, Santander, Colômbia. . . . .	26
Fig. 5 – Imagem panorâmica de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. . . . .	27
Fig. 6 – Exposição Position, uma montagem de areia em moldura de aço exposta na Bienal de Veneza de 1993, na “Mostra Multinacional de Arte Urbana” de 1994, em Tijuana e San Diego, e na Bienal de São Paulo em 1996. . . . .	30
Fig. 7 – Periferia em Uberlândia . . . . .	38
Fig. 8 – Periferia em Santander. . . . .	38
Fig. 9 – Robles U, Gladys E, título: <i>Em pé de terra</i> , caminhada no chão vermelho, Uberlândia, 2014 . . . . .	39
Fig. 10 – Robles U, Gladys E, título: movimento orgânico. “ <i>Chapola</i> ”, experiência no cafezal. Colombia, 2013 . . . . .	41
Fig. 11 – Robles U, Gladys E, título: “ <i>Chapola andante</i> ” exposta na II Bienal de Arte “ <i>Desde Aquí</i> ” Bucaramanga, Colômbia, 2013. . . . .	42
Fig. 12 – Obra que fez parte da exposição “ <i>Arqueologia do Fazer</i> ”. Têmpera sobre lona de caminhão. 20 de fevereiro a 22 de março de 1996 galeria de arte IA/UNICAMP. . . . .	44
Fig. 13 – Carlos Vergara, impregnação de tecido no chão, em processo de execução de trabalho. . . . .	46
Fig. 14 – Frans Krajcberg ao lado de uma das suas obras. . . . .	48
Fig. 15 – “ <i>No es un rio, es la madre</i> ”, Decly Morelos, 2012. . . . .	49
Fig. 16 – “ <i>1.700 puntadas por cm cuadrado, 2012. Alfombra hecha com tierra de colores</i> ”, Adrián Gaita, Medellín, Colômbia, 2013. . . . .	51
Fig. 17 – Trabalho no atelier, Mario McCorning, 2014. . . . .	52
Fig. 18 – Robles U, Gladys E, título: <i>Comun-Heroes</i> , serigrafia sobre papel vegetal, Galeria <i>la Escuela</i> , Colômbia, 2009. . . . .	55
Fig. 19 – Robles U, Gladys E, título: <i>100% Algodón</i> , Algodão orgânico. “ <i>Museo del caribe</i> ” Barranquilla, Colômbia. 2010 . . . . .	57
Fig. 20 – Robles U, Gladys E, título: <i>Matéria sin fermento</i> , instalação relacional. Folhas de tabaco, Sementes de café e canha de azucar. “ <i>Biblioteca de Confamiliar</i> ”, Barranquilla colombia. 2011 . . . . .	57
Fig. 21 – <i>Paro de artistas</i> , Santa Marta, Colômbia, 2012 . . . . .	58
Fig. 22 – Robles U, Gladys E, título: <i>Detrás de la natura</i> , instalação feita com folha de tabaco e luz. “ <i>Museo del Atlantico</i> ”, Barranquilla, Cólombia, 2012 . . . . .	60
Fig. 23 – Robles U, Gladys E, título: <i>Deconstrucción criolla</i> , instalación com rapadura de cores, “ <i>Museo del Atlántico</i> ”, Barranquilla. Colombia. 2012 . . . . .	60
Fig. 24 – Robles U, Gladys E, título <i>Deshojando</i> , Fragmento do vídeo, 2012-2014, Uberlândia Brasil. . . . .	63

Fig. 25 – Robles U, Gladys E, título: <i>Fragmento de un corazón no derrotado</i> . Terras com aglutinante, Bucaramanga, Santander, Colombia.2015 . . . . .	65
Fig. 26 – Simulação 3D da Galeria Ido Finotti em Uberlândia, no Brasil. . . . .	72
Fig. 27 – Simulação 3D da Galeria FUNCIONAR em Socorro, Colômbia. . . . .	72
Fig. 28 – Simulação 3D, visão aerea da Galeria Ido Finotti em Uberlândia, no Brasil. . . . .	73
Fig. 29 – Simulação 3D visão geral da <i>Cordillera de los cobardes</i> . . . . .	74
Fig. 30 – Simulação 3D, visão aerea da FUNCIONAR em Socorro, Colômbia. . . . .	75
Fig. 31 – Simulação 3D visão geral da periferia de Uberlândia . . . . .	75
Fig. 32 – Moradores da região da coleta na periferia de Uberlândia. . . . .	77
Fig. 33 – Coleta por doação - Mostras de terras - Região de Uberlândia e Socorro. . . . .	77
Fig. 34 – Coleta Direta. . . . .	78
Fig. 35 – Planta Galeria de Arte Ido Finotti . . . . .	92
Fig. 36 – Planta Galeria Fundação Funcionar . . . . .	93
Fig. 37 – Imagem apenas ilustrativa usada como referência. Princípio usado para a construção das exposições a serem realizadas. . . . .	94

## Lista de tabelas

Tabela 1 – Coleta física - Direta - Brasil . . . . .	81
Tabela 2 – Coleta física - Direta - Colômbia . . . . .	83
Tabela 3 – Coleta por doação - Indireta - Brasil . . . . .	88
Tabela 4 – Coleta por doação - Indireta - Colômbia . . . . .	90

## **Lista de abreviaturas e siglas**

FARC	Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia
FUNCIÓNAR	Fundación Cultural Integral de Oficios y Artes
NUPPE	Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino
OEA	Organização de Estados Americanos
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> . . . . .	<b>16</b>
<b>1. CONTEXTO E TERRITORIEDADE: OS ESPAÇOS E OLHARES DA PESQUISA</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Terra primogênita: a procura ancestral e o encontro com a artista caminhante</b>	<b>20</b>
<b>1.2 Investigação em trânsito: mapeamento e escolha dos territórios abordados</b> . .	<b>24</b>
<b>1.3 América latina: um olhar sobre o hibridismo cultura</b> . . . . .	<b>28</b>
<b>1.4 A terra e seus sujeitos: noções sobre habitar e construir</b> . . . . .	<b>32</b>
<b>1.5 Por vales e montanhas: noções sobre espaço e percepção</b> . . . . .	<b>36</b>
<b>2. MÃOS E PÉS SUJOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DIÁLOGOS COM A TERRA</b> . . . . .	<b>43</b>
<b>2.1 A terra e os artistas: referenciais artísticos contemporâneos dos países pesquisados</b> . . . . .	<b>43</b>
<b>2.2 Naturezas do percurso: antecedentes da caminhante</b> . . . . .	<b>53</b>
2.2.1 A gênese e a influência familiar e ancestral do processo . . . . .	54
2.2.2 Faculdade e o estudo em artes . . . . .	56
2.2.3 A influência política e cultural da sociedade colombiana . . . . .	59
2.2.4 Deslocamento que abre fronteiras, Brasil como outro espaço para percorrer . . .	63
<b>2.3 Sentir a montanha, sentir o vale: a percepção da terra pelos sentidos do corpo</b>	<b>65</b>
2.3.1 Os olhos e a visão . . . . .	66
2.3.2 As mãos e o tato . . . . .	68
2.3.3 O som e a audição . . . . .	69
2.3.4 O cheiro e o olfato . . . . .	70
2.3.5 Percepção e atividade . . . . .	70
<b>3. DE TIERRA À TERRA: CRIAÇÃO E ANÁLISE DA INSTALAÇÃO</b> . . . . .	<b>72</b>
<b>3.1 A coleta do material: processo de envolvimento e captação das terras</b> . . . . .	<b>76</b>
3.1.1 Coleta física (Direta) . . . . .	78
3.1.2 Coleta por doação (Indireta) . . . . .	83
<b>3.2 Planejamento das instalações: processo e procedimentos</b> . . . . .	<b>91</b>
3.2.1 A montagem do trabalho . . . . .	95
3.2.2 O espectador . . . . .	95
<b>3.3 A instalação relacional e a terra: pé e mãos na terra</b> . . . . .	<b>95</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>102</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo ver, estudar e pensar de forma simbólica a terra, em seu estado natural, a partir de uma perspectiva artística e poética. Para tanto, tomamos a terra como matéria-prima, para estabelecer o processo de criação e execução de uma obra plástica a qual chamo de “De *Tierra* à Terra”. Para a criação da obra utilizo a terra em seu estado natural para a construção de uma instalação que tende a provocar no expectador algumas reflexões sobre o diálogo entre identidade e territorialidade.

Para a realização da pesquisa escolho duas cidades, por meio das quais estudo alguns fatos da sua história e, a partir de então, coletar a terra que será utilizada na construção da obra. Pela facilidade de acesso, escolho a cidade de Socorro, localizada no Departamento de Santander, na Colômbia, e a cidade de Uberlândia, localizada no estado de Minas Gerais, no Brasil, pois a primeira é a minha terra natal e a segunda é onde estudei o curso de post-graduação em Artes no instituto de artes (IARTES), da Universidade Federal de Uberlândia -UFU.

A escolha de trabalhar com a terra acontece como uma tentativa de alongar uma pesquisa desenvolvida durante o meu período de Graduação em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da *Universidad del Atlántico* na Colômbia, sob a orientação da Profa. Ms. Maria Rodrigues, no ano de 2010. Durante esta pesquisa estudei os elementos pictóricos possíveis de serem encontrados em vários departamentos colombianos e produzi uma obra final a qual chamei de “*En-tierra viva*”.

Com essa obra procurava explorar as distintas cores existentes entre as montanhas colombianas e como a mistura dessas cores nos trazia belas imagens do horizonte. Conhecendo, portanto, os diferentes elementos visuais da terra, decido então continuar com a pesquisa e investigar também as diferentes relações que o homem pode ter ao habitar a terra. Dessa problemática engajo no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia onde proponho em um projeto formal a referida pesquisa.

A investigação que descrevo nas próximas páginas se divide em dois eixos investigativos. Em um primeiro momento busco entender as relações entre o conceito de terra atrelado aos diferentes modos de habitar uma determinada área geográfica. Procuro averiguar também as questões poéticas culturais e sociais que podem estar envoltas na terra tida enquanto matéria-prima. Em um segundo momento teço algumas considerações sobre a prática artística de manusear a terra em suas diferentes condições, e como esse manuseio pode incidir na criação de obras artísticas.

Na tentativa de atingir estes eixos propostos, teço um apanhado histórico e geográfico sobre as cidades de Uberlândia e Socorro, a partir do qual direciono um olhar mais específico para as questões ligadas à terra. Assim, reúno material com pigmentações e degradações cromáticas

contidas nas porções das terras socorranas e uberlandences, a partir das quais estudo sob a ótica do movimento do *Land Art*<sup>1</sup>, proposta por artistas como Richard Long<sup>2</sup>, Andy Goldsworthy<sup>3</sup>, assim como Hamish Fulton<sup>4</sup>, que criaram um estilo artístico que procura trabalhar com matérias-primas diretamente extraídas da natureza.

Acredito que a minha mudança da Colômbia para o Brasil me possibilitou perceber com mais facilidade as relações entre habitar, ser e viver em outro espaço geográfico, ações estas que me fizeram perceber que a terra pode nos dar diferentes sensações a partir de suas cores e materialidades. A partir dessas considerações, procuro contrastar Brasil e Colômbia na tentativa de encontrar similitudes e diferenças, para que assim seja capaz de problematizar e pensar a terra como elemento simbólico nas relações humanas.

Como artista caminhante, me aproprio dessas reflexões e de alguns procedimentos desenvolvidos durante a minha graduação na Colômbia e empreendo diferentes percepções a respeito das localidades por onde passo e as sensações que elas podem me trazer. Do mesmo modo, a percepção dos ambientes de forma poética me faz explorar não apenas a terra enquanto matéria, mas também “os modos de vida” de seus habitantes. Essas constatações me permitiram dar continuidade à pesquisa e me motivaram tecer maiores considerações sobre as incidências da terra nas formas de se organizar de um povo e de uma cultura, direcionamento este que me levou até a autores como Heidegger (2006), Canclini (2003) e Laraia (2008), com os quais trabalharei no capítulo 1 desta pesquisa.

De um modo geral, esses autores me permitiram, por meio de suas visões críticas, estudar o “habitar a terra” e a construção de localidades geográficas a partir de hibridismos culturais. Em especial, Canclini (2003) nos traz grandes reflexões sobre a América Latina, macro localidade onde esta pesquisa se desenvolve, reflexões estas que pretendemos aprofundar durante a construção da obra “De *Tierra* à Terra”.

<sup>1</sup> A *Land Art* inclui-se na categoria de arte conceitual, pois recusa os tradicionais meios artísticos prestando atenção à novas possibilidades expressivas. Sua particularidade é a de uma intervenção sobre a natureza e na natureza, não com um propósito hedonista e ornamental. Melhor podemos defini-la como tomada de consciência da intervenção do homem sobre elementos que apresentam uma ordem natural e que, com tal intervenção, se alteram e se resvalam. (DORFLES, 1976, p. 121).

<sup>2</sup> Richard Long é um artista britânico que nasceu na cidade de Bristol, em 1945. Na década de 1960, ele estudou na *West of England College of Art*, em sua cidade natal. Em 1967, ele começou uma série de viagens para excursionar vários países e lugares, iniciando o que é a base de sua arte, a ação de caminhada através da natureza em diferentes países. Disponível em <<http://www.richardlong.org/index.html>> Acesso em junho de 2015.

<sup>3</sup> Andy Goldsworthy é um artista britânico que cria seu trabalho sempre colaborando com a natureza. Além de Inglaterra e Escócia, o seu trabalho foi criado no Pólo Norte, no Japão, no interior da Austrália e nos EUA. Goldsworthy denomina suas criações como transitórias, ou efêmeras. Fotografa cada peça só uma vez logo depois de criá-las. Seu objetivo é compreender a natureza e sua participação direta com ela o mais intimamente possível. Geralmente trabalha com o que lhe vier à mão, como: galhos, folhas, pedras, neve, gelo, juncos e espinhos. Disponível em: <[http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)> Acesso junho de 2015.

<sup>4</sup> Hamish Fulton, trabalhou em um primeiro momento com cartografia artística; em seguida, fez a prática artística da arte da caminhada na natureza. Fulton faz viagens e passeios caminhando por vários dias consecutivos, a partir das experiências diante o caminho. A partir destas viagens Fulton cria as suas obras. Disponível em: <<http://www.hamish-fulton.com/>> Acesso junho de 2015.

Tendo como enfoque o comportamento social encontrado nas cidades de Uberlândia e Socorro é que vou construindo diferentes noções poéticas que contribuem com o meu olhar crítico de artista contemporânea. Por outro lado, pela necessidade de me apropriar de um olhar de pesquisadora em Artes Visuais, direciono como foco de minhas atenções pensar o processo de criação de uma instalação artística – que tem como matéria-prima a terra – e, além disso, prover uma sistematização desse processo.

Como percurso para a criação dessa sistemática recorro às reflexões teóricas de Roberto Gonzalez Fajardo e de Icleia Borsa Cattani<sup>5</sup> denominadas de Pensamento Visual. Essa proposta teórica busca responder às lacunas provocadas por equívocos clássicos da pesquisa em artes visuais, cometidas ao se analisar obras considerando o trabalho como uma forma específica, e totalitária de expressão. Assim, o pensamento visual insiste em uma análise total do ato criativo, considerando sujeitos, contextos e espaços que compõem tanto o processo de criação quanto a obra em si (FAJARDO-GONZALEZ, 2015)

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, denominado “Contexto e territorialidade: os espaços e olhares da pesquisa” reflete sobre os conceitos dos modos de habitar e construir de Martin Heidegger (2006) relacionando-os às noções de hibridismo cultural de Nésto García Canclini (2003). Tais noções foram observadas durante a pesquisa de campo no universo de investigação proposto. Para tal, os conceitos de espaço e território foram imprescindíveis no desenvolvimento da pesquisa que se apropriou de materiais simbólico, social e cultural para a construção da obra.

Trato ainda, no primeiro capítulo, dos diferentes modos de significação que a terra pode ter. Após definida como um elemento cultural, procede-se com a atividade de artista caminhante entre Colômbia e Brasil, realizando uma imersão nos domínios poéticos, sociais e culturais dessas nações, me permitindo fazer o recorte das cidades de Socorro na Colômbia e Uberlândia no Brasil, para me aprofundar nas questões da pesquisa.

No segundo capítulo, “Mãos e pés Sujos: processos de criação com a terra”, reflito a respeito de três processos de criação artística. O primeiro faz referência a artistas plásticos brasileiros e colombianos, que de forma semelhante se valeram da terra como material e universo criativo. Busco entender e comparar seus métodos de trabalho, análise e produção em interface com minhas investigações práticas e conceituais. Destacam-se entre os artistas brasileiros: Darli Oliveira, Carlos Vergara e Frans Krajcberg; e entre os artistas colombianos: Adrian Gaitan, Rodrigues McCormic e Delcy Morelos. O segundo processo dedica-se a descrever o meu

<sup>5</sup> Cattani coloca em evidência uma constante preocupação em considerar a autonomia da obra de arte em função, tanto da liberdade que lhe é própria no transcorrer de seu processo criativo como na exegese das metodologias que permitem uma aproximação sistemática a ela. Isso aponta para as relações que resultam possível estabelecerem lugar da arte na investigação, em arte e sobre arte, na sociedade atual, ou seja, como uma relação que já revela o perfil de uma epistemologia específica, aplicada à obra de arte na contemporaneidade (FAJARDO-GONZALEZ, 2015).

percurso como artista desde a sua gênese até a chegada ao Brasil e como este caminho me influenciou. Este tópico se divide em quatro aspectos fundamentais desdobrados diante da leitura sobre processo e as reflexões de meu próprio trabalho, os quais reforço a partir das leituras que tenho sobre a autora Cecília de Almeida Salles.

Por último, o terceiro processo tem como intuito refletir sobre a criação “De *tierra* à terra” que consiste em fazer uma análise sensorial dos lugares pesquisados e estabelecer formas de diálogo com os espaços os quais compreendem a construção espacial da obra. Ver, escutar, cheirar, sentir, convergem como meios para a realização do ato criativo, sendo estas sensações registradas para identificar como se chega até a obra visual.

No terceiro capítulo, “De *Tierra* à Terra: criação e análise da instalação” condenso os aspectos técnicos e procedimentais desenvolvidos por mim durante a investigação. Dou um enfoque especial à coleta física dividida em dois momentos, segundo os caminhos percorridos ao longo de dois anos, dividindo-se em coleta física (direta) e coleta por doação (indireta) da terra, tentando pensar nas suas incidências na construção da obra final.

Após coletar o material, o próximo passo é me dirigir até a exploração dos espaços de exposição. Tento reproduzir na instalação a forma visual das territorialidades das cidades de Socorro e Uberlândia, assegurando as características de um dos lugares, procurando saber de todas as pessoas que me traziam a terra como presente, a história e aspectos que levavam a terra a ser daquela maneira. Buscava saber também a história da população que habitava essas regiões.

Sendo a organização dessas instalações, o passo seguinte é o resumo de todos os documentos da pesquisa, anotações, registros topográficos e vídeos, croquis, cartelas de pigmentos, além de outros registros da pesquisa.

Por fim, ao final desta dissertação, teço algumas considerações finais sobre o percurso e a realização da pesquisa, além de deixar ideias para futuras pesquisas que abordam a terra enquanto matéria-prima.

## 1. CONTEXTO E TERRITORIEDADE: OS ESPAÇOS E OLHARES DA PESQUISA

O presente capítulo abordará algumas questões teóricas ligadas a terra enquanto matéria-prima e ao terreno onde ela é ofertada. Pontuarei alguns aspectos relacionados à territorialidade da cidade brasileira e colombiana onde esta pesquisa escolhe como locais de exploração. Além disso, debatarei conceitos que abarcam os diferentes modos de habitar e construir pontuados por [Heidegger \(2006\)](#) e noções de hibridismo cultural fundamentadas em [Canclini \(2003\)](#) e [Laraia \(2008\)](#) os quais observo durante a pesquisa de campo feita neste trabalho.

Devo lembrar que este trabalho é em poética, mas, é claro que toda a pesquisa tem campo teórico. Dessa maneira, conhecer as amplitudes teóricas ligadas a este campo me permitiu tratar com maior profundidade a criação da obra “De *Tierra* à Terra”. Justifico-me em começar este trabalho abordando questões teóricas, visto que foram elas que me permitiram adentrar com mais clareza na criação da obra aqui proposta.

Inicialmente abordarei questões teóricas ligadas à parte espiritual da terra e como ela incide na criação da obra em questão (item 1.2); em seguida faço um apanhado entre as territorialidades de Uberlândia e Socorro e aponto as principais características da terra dessas regiões (item 1.3); mais adiante, abordo questões ligadas ao hibridismo cultural e como este interfere na relação do homem com a terra e o espaço geográfico em que está (item 1.4); teço um breve panorama sobre os conceitos de habitar e construir propostos por [Heidegger \(2006\)](#) (item 1.5); e por último abordo a diferença entre a percepção de um espaço e a percepção de um lugar.

### 1.1 Terra primogênita: a procura ancestral e o encontro com a artista caminhante

Abordar as relações entre a natureza e indivíduo é uma tarefa árdua, entretanto necessária para se pensar o homem na atualidade. Diferentemente de alguns estudos modernos, não me fundamento em autores ocidentais para estudar homem e natureza, mas a observações e reflexões passíveis de serem extraídas da convivência povos indígenas e sua terra, já que, para mim, estes possuem algum primor ainda não desvendado da magnitude existencial humana.

Em contato com os índios *Wayuu*, nativos da Serra Nevada da região de Santa Marta, ao norte da Colômbia pude observar que estes possuem uma grande gama de tradições e conhecimentos sobre a terra. Em especial, os ensinamentos indígenas sugerem que o índio, ou seja, aquele que vive diretamente em contato com a terra e é desprovido de contato direto com a civilização ocidental, deve ser denominado como “*Los Hermanos Mayores*”, pois estes,

possuem uma sabedoria e um entendimento místico que superam os dos demais com relação aos conhecimentos ancestrais da terra. Para os índios *Wayuu*, eles ainda conseguem ouvir e perceber os constantes sinais da terra e manterem certa ligação primogênita com ela, em relação ao homem ocidentalizado.

Para os indígenas, o contato do homem com a terra vem desde o nascimento do feto. Ao nascer, o bebê indígena deve ser abençoado pela *Pachamama*<sup>6</sup>, e esta se responsabilizará para que o homem ascenda à cultura, língua e ao povo ao qual veio fazer parte, ligando-o ao mundo. O antropólogo Gray (2002), ao relatar a visita de Hellen D. Durgess aos povos indígenas *Arakmbu*<sup>7</sup>, no Perú, pontua que:

Para os povos indígenas, a vida e a terra são sinônimos, a terra é nosso fundamento, a fonte da qual de nossa espiritualidade, a fonte da qual floresce a nossa cultura e a língua. A terra continua a ser os eventos e os ossos dos nossos antepassados, evidências substanciais, existência de nossos povos antes da memória. A terra é o nosso historiador, nosso educador, nosso fornecedor de alimentos, remédios, roupas e proteção. Ela é a mãe de nossa raça. (Gray 2002 (GRAY, 2002, p. 173)

Percebemos que, para os indígenas, há entre seu povo e a terra uma ligação essencialista entre o homem e a sua vida. Para eles a terra é um dos elementos fundamentais da vida. Pensando dessa maneira, acredito que é nessa conexão original que devo situar a primeira etapa desse trabalho.

Por alguns instantes, me vejo no lugar de alguém que é levado a procurar de forma simbólica, meu lugar de homem no mundo em que estou. Por ser uma *Hermana Menor*<sup>8</sup>, como sugere os índios *Wayuu*, já que não tenho contato direto com a terra, me coloco de encontro com a terra na posição de artista-pesquisadora e tento desdobrar em arte traços que assegurem o meu lugar na terra, ou mesmo nas culturas em que estou.

É importante dizer que minhas raízes estão ligadas a essas percepções e, embora o meu sangue seja o produto da miscigenação andina<sup>9</sup>, o chamado da terra é latente e constante em mim, o que me faz pensar sobre os diferentes sentidos que posso absorver da terra.

Esta discussão a respeito da terra toca-me significativamente de modo que me sinto levada a conectar-me com os modos de vida atual e, humildemente, pedir permissão para usar a terra como matéria-prima e como um elemento conceitual para construir minha pesquisa em arte.

<sup>6</sup> *Pachamama*: é um conceito oriundo da língua quécha. *Pacha* pode ser traduzido como “mundo” ou “Terra”, ao passo que *mama* equivale a “mãe”. Por isso costuma explicar-se que a *Pachamama* é, para certas etnias andinas, a Mãe Terra. Definição de *Pachamama* - Qué es, significado y : Disponível em: <<http://definicion.de/pachamama/>> Acesso, jun de 2015

<sup>7</sup> Los *Arakmbut* de la Amazonía peruana: Derechos indígenas e desenvolvimiento. Portada... Autodeterminación y descolonización *Arakmbut*. Disponível em: <<http://www.katari.org/despojo-territorial>> Acesso, jun de 2015

<sup>8</sup> Os irmãos mais velhos (*koguis*) têm a missão de ensinar e guiar os irmãos mais novos (ocidentais) a respeitar e recuperar a Mãe Terra para voltar a estar em uma saudável conexão original. A Terra é algo vivo para os *koguis* e qualquer ação contra ela, como a contaminação e destruição, está acabando com a força principal de vida.

<sup>9</sup> Andino é aquele nascido na região dos Andes.

Assim, ter a licença de recolher a terra, empunhá-la, sentir sua textura, seu calor, e a sua energia, ou seja, aquela sensação quase intangível, se desvanece quando seguro a terra e a vejo cair entre minhas mãos. Da terra onde eu me encontro andando, me faz pensar sobre a vida e no que eu sou é que parece emergir algum traço da minha identidade. É dessas percepções que dá-se início a um diálogo e me mostra diferentes caminhos a seguir.

Torna-se importante mencionar nesse momento que muitos são os artistas que buscam na natureza elementos para construir suas motivações artísticas com recortes e problemáticas distintas. Como exemplo, podemos sugerir alguns artistas pertencentes ao movimento *Land Art* como Richard Long, Andy Goldsworthy, Hamish Fulton, entre outros, que em seus trabalhos artísticos procuram fundir mente, alma e corpo.

De um modo geral, podemos dizer que os artistas do movimento *Land Art* propõem uma comunhão com a natureza que se baseia em um novo enraizamento do homem para com a terra. Podemos sugerir que essa comunhão alude a ideia proposta por Heidegger (2006) em seu texto que defende, a existência de uma conexão íntima entre o habitar da terra o ser humano. Portanto, sua reflexão é um convite a pensar como nós habitamos a terra.

Nesse sentido, filio-me à expressão de “artista caminhante”<sup>10</sup> termo que eu me aproprio neste momento para definir minha situação de artista-pesquisadora para elaborar parte da proposta poética que engendram minhas preocupações ambientais e éticas sobre as relações estabelecidas entre sociedade tecnológica e natureza.

Posso dizer que, sou uma artista caminhante que percorro espaços particulares da América Latina e que pude observar nessa trajetória o potencial visual da terra. O caminho percorrido pelas latitudes colombianas, e planaltos brasileiros me permitiu conhecer situações diversas enriquecendo, portanto, as minhas percepções e visão poética.

Nesse contexto, o ato de percorrer espaços, observá-los e desbravá-los pode ser entendido por Careri (2002), a partir da seguinte assertiva:

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado y, en consecuencia, el espacio mismo. (p.51)

Dadas essas reflexões, podemos dizer que andar se converte numa forma de criar ressignificações dos lugares percorridos. Assim, na medida em que as leituras dos espaços vão sendo feitas por seus habitantes, “denominações culturais” vão sendo criadas, como por exemplo:

<sup>10</sup> Artista caminhante: termo definido por Hamish Fulton (1946), paisagista inglês, que, desde os anos 1970, vem concretizando e defendendo a ideia de fazer arte a partir da experiência de caminhar, que acabou convertendo-se em uma das correntes mais inovadoras da arte conceitual e do *Land-Art* durante a segunda metade do século XX. (FULTON, 2008)

na região de Santander há um território denominado como “*Barro Blanco*” nome dado por conta das cores muito claras da terra, entretanto este nome só é conhecido pelos habitantes da região.

Interessa-me, no meio da caminhada, por essas denominações, que nomeiam lugares e atribuem a eles características ímpares. Para mim, o mais fabuloso ainda é que estes lugares, embora pareçam remotos, ganham uma identidade quando habitados pelo seu povo, já que é este que constrói, a partir da sua relação com a terra ali presente, peculiaridades culturais que incidem em meus sentidos me mostrando uma nova forma de ver e sentir o os lugares.

Quando estou fazendo pesquisa nos espaços escolhidos para serem explorados poeticamente, caminho durante dias, horas, a passos largos ou parando apenas quando aparece um lugar para descansar. Em outros momentos sou levada pela intuição e, quando isso acontece, parece que cada caminho e cada dia de caminhada contêm em si mesmo muitas possibilidades e sensações, como as diversas formas de contemplar os espaços, sentir o frio ou calor e tocar as folhas molhadas com orvalho.

Durante o caminhar, cada instante é um momento novo e particular que me permite, como caminhante, decodificar a geografia dos lugares por onde passo. Além disso, com este gesto vejo diferentes encontros e contatos entre tempo, natureza e os habitantes do espaço onde estou, relações estas que me identifico enquanto pesquisadora imersa na investigação proposta.

Assim, discuto de forma breve sobre como a relação do homem com a natureza é estabelecida de várias formas incorporando diferentes saberes, crenças, experiências e vivências, que me permitem problematizar que hoje parecemos não fazer mais parte da terra que habitamos.

La relación del hombre con la naturaleza se plantea de otra manera, en la que una intuición de lo percibido en el lugar, una belleza natural sentida en el paisaje, surge como una especie de comunicación espiritual plena de emociones y sentimientos generados por el contacto con la naturaleza. Entonces la visión antropocentrista de la estética clásica es transformada radicalmente con base en la observación y comprensión de la filosofía de culturas ancestrales en donde la convivencia del hombre con los seres vivos nos lleve a asumir la naturaleza no como un espacio, sino como un organismo vivo, ligado profundamente a nosotros. (MILANI, 2007, p. 25)

Dadas essas considerações, podemos dizer que as ligações entre homem e natureza são cruciais para que eu possa realizar este trabalho. Compreender e discutir as relações entre natureza, sujeito, corpo e territorialidade como uma forma de alerta ao homem contemporâneo sobre o seu descaso com a terra, cliva-se para mim como um desafio para chamar atenção do homem no que tange aos valores e o respeito que este deve ter para com a natureza.

No item adiante apresentarei os espaços específicos que situam a presente investigação. Pretendo demarcar espaços específicos do Brasil e Colômbia e das cidades de Socorro e Uberlândia com o intuito de gerar mapeamentos que me permitam contextualizar as ideias que procuro expor com o meu trabalho.

## 1.2 Investigação em trânsito: mapeamento e escolha dos territórios abordados

Para iniciar a pesquisa, primeiro foi necessário fazer uma demarcação geográfica (Fig. 1), das localidades nas quais atuaria como artista caminhante. A escolha de Uberlândia no Brasil e Socorro na Colômbia não foram casuais, já que fui criada em Socorro e Uberlândia foi escolhida para fazer meu curso de metrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia.



Fig. 1: Rota do trajeto das duas cidades.

Fonte: *Google Maps* Disponível em: <<https://goo.gl/wp44in>> Acesso abril 2015

A distância física entre elas é de cerca de 7 mil quilômetros. Essas cidades estão em países vizinhos e entre elas existe uma linha fronteira caracterizada pelo território Amazonas e por áreas rurais de grande importância para o mundo no que diz respeito ao suprimento de alimentos e, evidentemente, à preservação do meio ambiente terrestre.

Em particular, como pesquisadora, tenho uma ligação muito forte com as cidades de Uberlândia e Socorro, já que elas me fazem retomar certas raízes pessoais e foram importantes para o meu crescimento tanto como pessoa, como profissional. Passar uma temporada de vida nessas cidades me permitiu poder ser capaz de intercambiar conceitos de vida, de arte e de cultura propiciando com que meu processo de criação artísticas fossem apurados e refinados.

Logo abaixo (Figs. 2 e 3) apresento um mapa demarcando cada uma das regiões que pontuo neste trabalho e a distância existente entre elas. Pelos mapas pode se ter uma visão da distância existente entre elas.



Fig. 2: Mapa Socorro, Santander, Colômbia.

Fonte: Google Maps <<https://goo.gl/eHH116>> Acesso abril 2015



Fig. 3: Mapa Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Fonte: Google Maps <<https://goo.gl/k8AHq9>> Acesso abril 2015

Acredito que é imprescindível trazer à tona dados gerais sobre as cidades estudadas, suas localizações territoriais, formação espacial e populacional, já que essas informações me ajudam a ter ideia das paisagens e espaços geográficos com os quais me depararei. Creio que os indivíduos diferenciam a paisagem do espaço geográfico através das experiências vivenciadas por eles no lugar onde moram.

Nesse sentido, a cidade de Socorro, foi estabelecida no departamento de Santander, na Colômbia. Atualmente ela é a capital da província Comunera, tendo como apelido *Cuna de la libertad de America*, em virtude dos fatos históricos acontecidos durante a época em que a Colômbia era colônia da Espanha. Foi em Socorro onde ocorreu o primeiro grito de independência da América mestiça em 1781. É importante dizer que este acontecimento é de muita importância cultural para a Colômbia e é lembrado constantemente pela sociedade.

A cidade de Socorro foi fundada em 1681 e está localizada a 121 quilômetros de Bucaramanga, capital do departamento de Santander. Atualmente ela tem uma população média de 30 577 habitantes e está a cerca de 1300 metros no nível do mar.

A cidade de Socorro (Fig. 4), topograficamente encontra-se imersa na cordilheira ocidental dos Andes e está próxima ao cânion do *Chicamocha*<sup>11</sup>. Socorro é demarcada por montanhas a sua volta e a irregularidade do terreno não permite ver o Horizonte imediato, o que faz com que ela tenha ruas e estradas sinuosas. Desse modo, ao andar pela cidade não é possível caminhar em linha reta, apenas entre os caminhos sinuosos e as montanhas.



Fig. 4: Rua 14, Município de Socorro, Santander, Colômbia.

Fote: acervo fotografico Ricardo Arturo Robles.

<sup>11</sup> Segundo maior canion do mundo.

Vale dizer que da cidade do Socorro pode-se contemplar, de maneira particular, uma rede de montanhas popularmente denominadas como o *Cerro de los cobardes*, nomenclatura que desdobrarei mais adiante, no item três do capítulos dois.

A cidade de Uberlândia, Antiga Uberabinha, é caracterizada por ser um importante polo comercial e industrial da região do Triângulo Mineiro - MG. A cidade pertence à mesorregião do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. Localiza-se a 556 quilômetros da capital do estado. A cidade está localizada na planície do cerrado mineiro um importante bioma para a ecologia brasileira. No século XIX o triângulo mineiro ficou conhecido como “Sertão da Farinha Podre” pela suposta infertilidade de suas terras. Além de “Sertão da Farinha Podre” o Triângulo Mineiro recebeu vários outros nomes como: Sertão do Novo Sul, Sertão Grande, Sertão Sul e Geral Grande. Por outro lado, a partir de 1884 ela ficou conhecida como Triângulo Mineiro<sup>12</sup>, nome vigente até o dia de hoje (Fig. 5).



Fig. 5: Imagem panorâmica de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Fonte: disponível em: <<http://brasildtv.blogspot.com.br/>> Acesso em julho 2015.

A ocupação da região do Triângulo Mineiro aconteceu por volta dos primeiros anos do século XIX. Antes o território era apenas um ponto de passagem de tropeiros e mineradores. Em especial, na cidade de Uberlândia os primeiros habitantes foram João Pereira da Rocha e os integrantes de sua família. Em 29 de junho de 1818 a região começou a receber novos integrantes e aos poucos foi se alongando pelo Ribeirão São Pedro, local onde hoje passa a Av. Rondon Pacheco.

<sup>12</sup> Sobre Uberlândia: Denominação idealizada pelo Dr. Raymond Enric desGennetes, médico francês, jornalista e político, radicado em Uberaba, por saber que a região situada entre o Rio Grande e o Paranaíba, terminava na junção dos dois rios, formando o Rio Paraná, apresentava a forma aproximada de um triângulo. Dr. Raymond e o Coronel Fortunato da Silva Botelho, residente em Araxá e chefe do Partido Político Liberal, planejavam fazer do Triângulo uma República, mas sem sucesso. Disponível em: <<http://scarparoclaudio.br.tripod.com/id15.html>> Acesso julho de 2015.

Pesquisando um pouco sobre o significado do nome dado a esta cidade achei que Uberlândia é a junção da palavra portuguesa originada no latim: *Uber*, que significa, fértil, fecundo, farto, abundante, com a palavra de origem germânica: *Land*, aportuguesada para Landia, que significa, terra, território, lugar, local. Dessa maneira, podemos inferir que Uberlândia é caracterizada em seu nome por ser uma a terra de fartura, e fertilidade, o que se compreende muito contraditório em relação ao seu primeiro nome “Sertão da Farinha Podre”<sup>13</sup>.

Faço aqui uma reflexão sobre a topografia das duas cidades sob os conceitos de “espaço estriado”<sup>14</sup> e “espaço liso”<sup>15</sup> implementados pelos filósofos, *Deleuze e Guattari (2012)*. Em termos gerais, posso dizer que Uberlândia não tem semelhanças com o Socorro, mas é por isso estar em ambos os lugares me trás diferentes sensações. Embora o lugar seja condicionado pela sua geografia, o liso ou o estriado podem acontecer em qualquer lugar. Assim, como artista caminhante, a percepção do forasteiro<sup>16</sup> do local, pode ser entendida como diferente em relação ao conhecimento de um território.

O conhecimento experiencial de um artista caminhante é singular, já que ele é colocado a pensar suas vivências no espaço, lugar e tempo em que está. Podemos dizer que a união do artista com o lugar em que ele mora permite construir um conceito próprio sobre seu espaço. A esse respeito detalho maiores informações ao construir as minhas primeiras obras durante o curso de graduação em Artes Plásticas realizado em Barranquilla na Colômbia.

### 1.3 América latina: um olhar sobre o hibridismo cultural

Sabemos que, como homens e mulheres na América Latina, somos o resultado da mistura de muitas culturas e raças. O que nos torna semelhantes é a miscigenação da qual somos compostos e a certeza de que nascemos em um território definido e colonizado repleto de mitos, lendas e formas de vidas que compõe a nossa história.

Estou ciente de que para nós, latino-americanos, a nossa construção histórica reflete uma série de questões de empoeiramento que fundam as nossas crenças individuais e nos organizam em sociedade. É preciso estudar três aspectos inter-relacionados, neste caso, arte, multiculturalismo e territorialidade. Esses três elementos revivificam o maior desafio para a reconfiguração da sociedade latino-americana contemporânea. Um dos destaques das reflexões

<sup>13</sup> Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acesso no julho de 2015.

<sup>14</sup> O espaço estriado é um espaço geográfico abstrato cuja característica é ser fechado, sólido e denso; é um espaço onde as formas organizam a matéria e o que se distribui é o próprio espaço. Ele está representado por meio de trajetórias fixas e estáveis. Possui coordenadas constantes que possibilitam sua orientação. O espaço estriado é a construção do modelo de organização e medida, e está estruturado por marcações, limites, muros, e está estriado por caminhos (*DELEUZE; GUATTARI, 2012*, p158).

<sup>15</sup> Espaço liso está geograficamente situado por Deleuze e Guattari no deserto de areia, de gelo e no mar. Podemos descrever esses espaços nos mesmos termos: aberto(s), infinito(s) e ilimitado(s) nenhuma linha separa a terra do céu, não existe distância intermediária, perspectiva nem contorno, a visibilidade é ilimitada; existe uma topologia extraordinariamente fina que não se baseia em ponto ou objetos, mas, sim, em conjuntos dos elementos naturais existentes, como os ventos, os sons, as cores, as ondulações da neve, as ondas da areia. (*DELEUZE; GUATTARI, 2012*, p. 160).

<sup>16</sup> Cidadão que vem de outro país, ou seja, estrangeiro.

de [Canclini \(2003\)](#) é sua preocupação em utilizar para análise das sociedades latino-americanas estudos interculturais e interdisciplinares.

O contato entre grupos humanos estabelecidos em territórios pelo mundo, e a coexistência de diferentes grupos no mesmo espaço são amplamente debatidos e observados no panorama histórico e acadêmico. Culturas nunca foram isoladas ou entidades imutáveis. As características que as pessoas muitas vezes consideram como pertencentes à sua cultura são, na verdade, o produto de contatos diferentes, influências, misturas, identificações e adaptações. Não existe uma cultura que seja completamente homogênea ou completamente impermeável às influências externas. As culturas são flexíveis, fluidas e mutáveis em transformação.

A diversidade cultural pode ser compreendida de duas maneiras. Em primeiro lugar, as culturas não são homogêneas do ponto de vista interno: cada uma é composta de diferentes segmentos e grupos sociais com identidades e características específicas, que estão ligadas mediante a um processo de ajustamento, adaptação e negociação. Trata-se da chamada diversidade. Em segundo lugar, as culturas tendem a ser consideradas homogêneas e difundirem toda a diversidade interior quando comparadas ou contrastadas com outra diferente, a chamada diversidade intercultural. O conceito de diversidade cultural é uma tautologia, pois o que define a cultura, singular e plural, é precisamente a diversidade ([BELTRAN, 2002](#)).

Na América Latina, a abrupta interpenetração e a coexistência de culturas estrangeiras e distintas geraram processos de miscigenação que, em diferentes momentos do século XX, foram chamados de ocidentalização, aculturação, transculturação, heterogeneidade cultural, globalização e hibridismo ([CANCLINI, 2003](#)). Tais terminologias desenvolveram-se no afã por designar os novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas, que, desde o final do século XV, concorreram para a formação dos países latino-americanos. O choque da conquista desencadeou a justaposição conflitiva de conquistadores e conquistados, cujas diferenciações culturais resultam tanto em ajustes ou negociações quanto na sujeição do outro. É nesse contexto de tensões que Nestor García Canclini propõe o fenômeno da “heterogeneidade multi-temporal”.

Podemos deduzir que o sangue latino-americano é formado por grandes quantidades de ingredientes, e, embora eu esteja no início do caminho, posso ver a diferença das raças e as cores da terra entre um lugar e outro, uma característica que, à primeira vista, é notória. Assim, quero aprofundar um pouco mais entre as visões de [Canclini \(2003\)](#), procuro determinar como ele desenvolve, por meio de sua teoria da hibridação, a concepção do homem, ou, como eu chamei para este texto, a terra latino-americana.

A cultura na América Latina deve ser analisada levando-se em conta a complexidade de relações que a configura na atualidade – as tradições culturais coexistem com a modernidade, que ainda não se consolidou nessa parte do planeta. É uma das estratégias de ingresso na modernidade e de superação desse estágio parte do princípio de que, na América Latina, não há uma ampla convicção de que o projeto moderno constitua a principal meta a ser atingida, como apregoam, políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias.

Assim, [Canclini \(2003\)](#), ao retomar suas averiguações relativas a fronteiras, globalização e interculturalidade, salienta a necessidade de encontrar modelos propícios à abordagem das “ásperas contradições que afloram nas assimetrias globais”. Mantendo esse enfoque e considerando o fato de que a porosidade das fronteiras e dos fluxos multidirecionais prometem (ou parecem prometer) integrações supranacionais para um futuro próximo, ele atribui grande relevância ao papel possível de ser exercido pela América Latina nesse universo, onde ainda prevalecem intercâmbios culturais e econômicos desiguais e onde “certas tendências globalizadoras da economia reforçam algumas fronteiras ou levam a inventar outras novas”.



Fig. 6: Exposição Position, uma montagem de areia em moldura de aço exposta na Bienal de Veneza de 1993, na “Mostra Multinacional de Arte Urbana” de 1994, em Tijuana e San Diego, e na Bienal de São Paulo em 1996.

Fonte: disponível em: <http://www.tate.org.uk/> Acesso em julho 2015.

A fim de demonstrar suas postulações, [Canclini \(2003\)](#) examina as assimetrias edificadas numa instalação do artista japonês multimídia Yakinori Yanagi (Fig. 6), cujo potencial crítico atinge desde as relações sociais e políticas entre Japão e Estados Unidos até outras relações de âmbito internacional. Além de mostrar-se impressionado com essa instalação, geradora, em sua opinião, de uma das metáforas mais potentes com que a arte dos anos 1990 trata da “porosidade das fronteiras e fluxos multidirecionais”, [Canclini \(2003\)](#) salienta que a experiência mais radical de Yanagi foi a exposição performática de *Wandering Position*, uma montagem de areia em moldura de aço exposta na Bienal de Veneza de 1993, na “Mostra Multinacional de Arte Urbana” de 1994, em Tijuana e San Diego, e na Bienal de São Paulo em 1996.

Na referida montagem, formigas perambulam pela areia, que serve de suporte material a um mapa de bandeiras nacionais, cujas cores demarcam fronteiras simbólicas entre nações. A

perambulação das formigas pela areia vai mesclando as cores, bandeiras e nações até provocar a dissolução de limites e marcas identitárias. Há nessa instalação uma inegável crítica à imobilidade decorrente daquilo que a globalização possui de hegemônico e homogeneizador.

Acho interessante expor a minha visão como artista sobre este trabalho, e pensar a maneira como ele reflete em mim. É evidente que nossa condição como mundo globalizado, pertence a os modos em que as hegemonias, históricas e políticas, debatem sobre o grande crescimento que a América Latina teve em poucos anos. É também, esse fluxo que configura e reconfigura a visão do homem moderno.

Néstor Canclini afirma que o processo de territorialização, constitui-se como o mais radical significado do ingresso na modernidade. Para comprovar o fenômeno da desterritorialização, o autor menciona a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações. Nesses termos, desconstrói os antagonismos colonizador X colonizado, nacionalista X cosmopolita, enfatizando a descentralização das empresas e a disseminação dos produtos simbólicos por meio da eletrônica telemática. O uso de satélites e computadores na difusão cultural também impede que se continuem vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas.

Além disso, a difusão tecnológica permitiu a países dependentes registrarem um crescimento notável de suas exportações culturais. Tal é o caso do crescimento da produção cinematográfica e publicitária no Brasil, nos últimos tempos.

Outro fator relevante para caracterizar a desterritorialização é o que o autor chama de migrações multidirecionais, salientando a frequência cada vez maior da realidade diaspórica. Tal realidade é constatada pelo estudo que [Canclini \(2003\)](#) realiza sobre os conflitos interculturais em Tijuana, fronteira entre o México e os Estados Unidos.

A esse respeito [Canclini \(2003, p. 11\)](#) sugere: “[...] várias vezes pensei que essa cidade é, ao lado de New York, um dos maiores laboratórios da pós-modernidade”. O caráter multicultural desse local não se expressa apenas no uso do espanhol e do inglês, mas nas relações divergentes e convergentes que se dão entre uma cultura e outra.

Ao mesmo tempo, há, nesse lugar, uma tentativa de retorno ao tradicional, ou uma tentativa de reinventá-lo. Na referida cidade fronteiriça, a busca pelo autêntico atende também aos interesses do mercado turístico. Visitantes são fotografados em cima de burros cuja pintura imita uma zebra, tendo ao fundo algumas reproduções de imagens de várias regiões do México, como, vulcões, figuras astecas e cactos.

Na concepção do autor, a visão unitária da antropologia, sociologia ou mesmo de estudos de comunicação é insuficiente para observar o multiculturalismo em que se coloca a arte e os artistas como mediadores e intérpretes das transformações sociais por meio da experimentação moderna junto com a herança pré-moderna e com os símbolos populares.

Canclini (2003) discute vários pontos relevantes que descrevem sua visão sobre o hibridismo, como a teoria da globalização e do multiculturalismo. Acredito que aquilo que é em geral a ideia de homem latino-americano no século XXI relaciona-se em grande parte com as noções que este trabalho toca, e sinto ser necessário ressaltar os elementos que ele discute sobre o multiculturalismo, a globalização e a interculturalidade.

Continuando, portanto, com as indagações sobre o homem latino-americano e já a partir de uma visão um pouco mais geográfica, o antropólogo Roque Laraira fala sobre o determinismo geográfico e a diferença do ambiente físico, que condicionam a diversidade cultural. Essas teorias, desenvolvidas principalmente por geógrafos no final do século XIX e no início do século XX, ganharam uma grande popularidade. Como Huntington (2001), em seu livro *Civilization and Climate* (1915), no qual formula uma relação entre a latitude e os centros de civilização, considerando o clima como um fator importante na dinâmica do progresso (LARAIA, 2008).

A partir de 1920, antropólogos como Franz Boas (2006) e Alfred Louis Kroeber (1993), entre outros, refutaram esse tipo de determinismo e demonstraram que existe uma limitação na influência geográfica sobre os fatores culturais. E mais: que é possível e comum existir uma grande diversidade cultural localizada em um mesmo tipo de ambiente físico.

Nesse sentido, Laraia (2008) diz que não é possível admitir a ideia do determinismo geográfico, ou seja, a admissão da "ação mecânica das forças naturais sobre uma humanidade puramente receptiva". A posição da moderna Antropologia é de que a "cultura age seletivamente", e não casualmente, sobre seu meio ambiente, explorando determinadas possibilidades e limites ao desenvolvimento, para o qual as forças decisivas estão na própria cultura e na história da cultura.

A América Latina, é um espaço de constante procura da identidade, o lugar onde se concentram a maior miscigenação do mundo e o espaço que goza os diferentes comportamentos multiculturais diante a forma de ser habitado, posso deduzir então, que o caminho da identidade do ser Latino existe e é constituído com base ao território que está pisando. Mas, ante esta ideia encontro-me de novo, com os sites escolhidos para esta pesquisa, dois lugares pontuais pertencem a este território latino-americano, nas cidades Socorro e Uberlândia.

Agora, procedo a deduzir poeticamente a relação do homem com a natureza e a terra, abancando algumas noções de artistas do *Land Art*, além das reflexões de Heidegger (2006) que têm uma relação com meu pensamento e sobre a pesquisa, juntamente com a observação do espaço, pensando no lugar, no habitar e no construir.

## 1.4 A terra e seus sujeitos: noções sobre habitar e construir

Como homens pertencentes à sociedade contemporânea atual, temos passado por diversas crises no que tange ao ato de ser e viver. Várias transformações têm ocorrido em nossos

hábitos de vida, estando, entre elas, a maneira como interagimos e nos relacionamos com a natureza. A esse respeito, considero os textos “*Poeticamente o homem habita*” e “*Construir, habitar, pensar*” de Martin Heidegger, nos quais o filósofo alemão propõe maneiras de pensar sobre habitar a terra coletivamente e individualmente, unindo esses modos existenciais do homem à criação de uma forma de viver pressupõe significância à nossa existência em um determinado tempo.

No texto “*Poeticamente o homem habita*”, Martin Heidegger pergunta, a partir de um verso do poeta Johann Christian Hölderlin<sup>17</sup>, o significado da palavra habitar. Nesse verso Heidegger (2006) nos sugere que habitar provavelmente teria em si, como significado, o ato de poetizar. Nesse sentido, podemos dizer que habitar e poetizar são conceitos fundamentais na mediação entre homem e terra, porque conectam o homem em relação com sua essência e com o desvelar de seu Eu. Quando Hölderlin aborda o conceito de habitar, o autor sugere que, contido no ato de poetizar, esteja também a ação de cuidar, abrigar e apropriar-se de um espaço que se constrói com a vontade de construí-lo.

O homem cuida do crescimento das coisas da terra e colhe o que ali crece. Cuidador e colher (*colere, cultura*) é um modo de construir. O homem constrói não apenas o que se desdobra a partir de si mesmo num crescimento. Ele também constrói no sentido de *aedificare*. Edificando o que não pode surgir nem ter-se mediante um crescimento. (HEIDEGGER, 2006, p. 168 - 169).

Segundo o que Heidegger (2006) propõe, ideia à qual me filio, habitar é entendido como o ato de cuidar e apropriar-se de um espaço que se reconstrói com o intuito de construir nossos próprios espaços. Acredito que, para além do habitar, enquanto edificação de modos de vida, o conceito em si abarca também a noção de envolvimento e experiência poética entre sujeitos, espaços e relações nele criadas.

Ainda segundo Heidegger (2006), o homem cuida das coisas da terra e abriga o que nela constrói. Este construir, não necessariamente refere-se a coisas que o homem pode cuidar, mas sim ao ato de levantar habitações e edifícios e outras edificações por intermédio do seu trabalho. Por outro lado, acredito que o homem não está apenas condicionado à dedicação exclusiva do trabalho, no que tange à construção de edifícios, cultivo da terra, dentre outras maneiras de exploração do capital humano. Acredito que esta maneira de pensar a palavra construir desfigura as relações essenciais humanas, já que não se trata do que o homem constrói para depois habitar, mas sim, porque ao homem lhe corresponde necessariamente habitar um lar.

Portanto, considero que, ao tratarmos da noção de construção, devemos também atentar-nos às demandas sensíveis, aos desejos, vontades e aspirações que ultrapassam a mera necessidade por edificar-se num espaço, tempo geográfico e físico, bem como criar sentidos ao ato de ser. Habitar é um modo de ser, uma das formas básicas que configuram a existência do homem. Não

<sup>17</sup> Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) é considerado o maior poeta do romantismo alemão. Para Heidegger, Hölderlin era “o poeta dos poetas”, posto que poetiza a própria prática da criação de poesia.

habitamos porque construímos, mas construímos na medida em que habitamos (HEIDEGGER, 2006).

Ao refletir sobre a ideia do habitar poético, aplicada em meu trabalho, considero importante relacionar diretamente a forma do habitar o espaço, já que construi uma instalação que levará possivelmente ao espectador ter sensações e pensamentos em frente à mesma. Assim, a relação do espectador, obra e o material desdobrado de forma poética nos permite formular uma reflexão sobre o espaço condicionado para a interação, sendo o material natural deslocado o encarregado de transformar o lugar expositivo e reconstruir um determinado espaço habitável para comunicar, através do simbolismo da terra, algo da natureza ou pensamento humano.

No habitar reside a essência do homem, o modo como você é, eu sou, a maneira segundo a qual os homens estão na terra. Ser homem significa estar na terra como criatura, o que significa habitar, "o homem só é capaz de viver se você já construiu e constrói de forma diferente e se permanece disposto a construir". (HEIDEGGER, 2006).

No texto “*Construir, habitar, pensar*”, Heidegger (2006a) faz a distinção entre as palavras habitar e construir. A cultura ocidental enfatiza o sentido arquitetônico, para a palavra construir, ou seja, construir como cuidar e construir como erguer edifícios. O senso comum do construir parece abrigar o sentido da palavra habitar como objetivo, embora nem todos os edifícios feitos pelo homem cumpram essa função. Há algumas construções que abrigam o homem, ele mora nelas, mas não habita nelas. As construções e moradias são feitas para serem usadas como alojamento, mas a questão é que nem todas as moradias realmente permite que aconteça o habitar. Maria A. Arbelaez Grundmann diz que o homem habita a terra poeticamente e, assim, afirma:

Porque tiene que crearse a sí mismo, tiene que darse forma, tiene que crear una cultura que le dé cobijo (...) y la creación esencial y originaria, (...) es la creación de un sentido para su existencia, la imaginación de lo que en *Sein und Zeit*. Heidegger llama la precomprensión del mundo y de sí mismo, el horizonte simbólico desde el cual el hombre se interpreta y bosqueja sus posibilidades de ser y que se encarna en el lenguaje”. El trabajo de los artistas caminantes trasciende lo individual y nos invita a hacer una construcción –creación– de vida colectiva enmarcada en una búsqueda de respeto, cuidado y autoconciencia frente al modo como estamos habitando el planeta<sup>18</sup>. (GRUNDMANN, 2015, p. 31)

A interface entre as assertivas de Heidegger (2006a) e as proposições de Grundmann (2015) associam-se ao que venho desenvolvendo como pensamento poético, porque preocupam-se do pensar sobre o “habitar” e “construir”. A meu ver, entender como esses sinais poéticos da terra se nos manifesta ajuda a pensar a carga simbólica a qual será necessária para construir a

<sup>18</sup> Porque tem de criar-se a si mesmo, tem que dar-se forma, tem que criar uma cultura que lhe dê abrigo [...] e a criação essencial e original [...] é a criação de um sentido para a sua existência, a imaginação do que em *Seinund Zeit* Heidegger chama de pré-compreensão do mundo e de si mesmo, o horizonte simbólico a partir do qual o homem se interpreta e descreve suas chances de ser e que é personificada em linguagem. (Tradução nossa).

instalação. De certo modo, os autores estabelecem uma relação entre o ser que habita a terra e como este ser não apenas constrói casas, mas também é o responsável pela construção de sua cultura e identidade.

Nesse ponto, devo pensar que a terra, mais que o material elegido para a materialização do trabalho plástico, é um elemento carregado de muitos significados, que podem ser expostos pela visão poética que pretendo alcançar. Refiro-me ao à necessidade primária de entender o assunto de uma maneira sensível.

O conceito de habitar que espero levantar, proporá fazer com a terra crie uma "geografia imaginária inerente ao homem", o que Heidegger (2006a) chama de quaternidade. A terra nos conecta com o céu, este, por sua vez, nos leva ao divino, que nos traz aos mortais que vivem em face ao divino. As coordenadas pelas quais o homem parece localizar seu habitar são a terra, o céu, o divino e os mortais. Esta geografia não material não é menos autêntica e forte; em sua especificidade, determina o espaço do habitar do homem, e, nessa determinação fundamental, destaca a essência do elemento terra. Esse elemento prende o homem, nutre-o, apoia-o e dá-lhe um espaço acolhedor em todo o seu esplendor e abundância.

Interessa, então, destacar a noção da terra que aparece aqui: o cuidado com a terra está enquadrado numa perspectiva em que o estar nela significa preservá-la contra danos e ameaças, como também deixá-la estar em liberdade em uma perspectiva radical do cuidado – a ela e todos os seres – o qual está em consonância com a essência do nosso meio ambiente.

Os artistas Longe Goldsworthy, igualmente filiados às tendências entre a produção artística e as ideologias ecológicas, têm mostrado que existe uma conexão íntima entre o planeta e os seres que o habitam. Heidegger (2006a) parece nos pontuar justamente essa necessidade de repensar sobre a terra e seus seres nesses termos. Finalmente, nos alerta este autor:

Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (freien): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. (HEIDEGGER, 2006a, p. 129)

Nesta citação o autor eleva a noção de cuidar da terra ao apresentá-la como algo positivo que preserva a essência do cuidado. A partir das reflexões sobre habitar e liberdade mencionadas pelo filósofo, tenho a intenção, como artista em formação, pensar as relações entre homem, habitar e terra nos dois espaços geográficos em que estou coabitada, no caso Brasil e Colômbia. Ao fazer minhas obras, tento não modificar os espaços geográficos percorridos, respeitando o caráter de liberdade, que define o filósofo. Pelo contrário, tento criar uma relação de diálogo entre eu como artista, o espaço geográfico e matéria manipulada.

Esta linha de pensamento aproxima-se às ideias de Felix Guattari, quando na obra “*Três Ecologias*” refere-se a uma abertura a práxis que constituía na arte da ecologia, uma prática eco estética que considera os territórios existenciais não como fechados em si mesmos, mas sim singularidades e em abertura processual capaz de fazer habitável a terra por um projeto humano. Tais práticas ecoestéticas implicam "territórios existenciais, seja em relação à maneira íntima do ser, o corpo, o ambiente ou grandes conjuntos contextuais sobre etnia, nação ou mesmo os direitos gerais da humanidade". (GUATTARI, 2002).

Assim, estando esta pesquisa situada num espaço de relação entre os países Brasil e Colômbia, mais especificamente nas cidades de Uberlândia-Minas Gerais e Socorro-Santander, percebo que cada um dos territórios tem formas similares com relação a seu habitar e maneiras de construir, de um modo geral.

## 1.5 Por vales e montanhas: noções sobre espaço e percepção

Na busca de uma abordagem para estudar os dois espaços geográficos nessa pesquisa, inicialmente busquei focar a ação de caminhar sobre as terras colombiana e brasileira como modo de observação dos lugares e análises visuais e contemplativas do material e seu comportamento no espaço natural.

Na Colômbia e no Brasil, focalizei as cidades pesquisadas, observando e analisando o percurso (geográfico, simbólico, material e imaterial) que se iniciava no trajeto da pesquisa, como as características do território, estado geográfico, condição climática, coloração da terra, o espaço rural, e o ambiente urbano, além dos habitantes de cada lugar. Assim, enquanto caminho, percebo que os fatores sociais, culturais e de identidade marcam um assunto para compreender os moradores que habitam essas geografias e também sua relação direta com a terra.

Essas mediações com o espaço ou categorias espaciais são chamadas por [Deleuze e Guattari \(2012\)](#) de espaço liso e de espaço estriado em seu livro *Mil Platôs*, dando foco às relações complexas e deslocamentos da mistura dos dois. Na realização deste acionar artístico, interessa-me ver as figuras de quem transita pelos espaços: a figura do nômade<sup>19</sup> e a figura do sedentário<sup>20</sup>.

Caminhar é uma forma artística, caminhar pela natureza é um ato de liberdade do homem, tal como fala Henry Thoreau (1836)<sup>21</sup>. Durante a realização do andar como forma artística, temos a liberdade de escolher caminhar, de acordo com os diferentes ritmos, sendo estas geografias mesmas as que outorgam esse ritmo, seja para observarmos um lugar de interesse, tirar algumas fotos ou registrar no diário de bordo o que sentimos acontecendo pelo corpo; sejam

<sup>19</sup> Referenciando este termo com a visão do artista caminhante que muda suas condições e seus habitats para explorar lugares que contém potencial sensível aos quais podem ser geradas obras poéticas.

<sup>20</sup> São as pessoas que habitam os lugares, tem um lar, um espaço, uma cidade, um endereço, etc.

<sup>21</sup> Sobre os diferentes textos de Thoreau sobre a arte, pode ler-se o livro de compilação de [Rocha \(2009\)](#)

percepções de fadiga, de suor, de transpiração, dentre outros. Assim, estarmos atentos ao que observamos e acontece ao nosso redor na natureza.

Vale lembrar, que a forma de estabelecer um ritmo simples como caminhar significa para Richard Long a possibilidade de unir-se melhor com os ritmos da vida e da natureza. O caminhar tem múltiplos significados, caminhar como forma de transporte, de viagem, de ócio e de realizar rituais. Realizar a ação de caminhar permite, nas palavras de Hamish Fulton que a sua imaginação se abra.

Percebo, no entanto, que ao caminhar, alguém é capaz de fazer atividades simples que não implicam o funcionamento do pensamento rigoroso, como contemplar o fluxo de um rio ou descansar sobre uma pedra. Essas ações liberam e potencializam os sentidos, porque permitem entrar na consonância com os sons, os odores e a espacialidade do lugar.

O andar num lugar põe-nos em sintonia com ele, mas também com o ecossistema, com o funcionamento de todas as partes que compõem o todo, e nos situa também, por um breve tempo, como uma parte desse todo, comulgando com a terra, participando de suas sensações. O andar no destino predeterminado, sem tempo fixo nem rota pela qual deve transcorrer a viagem, temos a possibilidade de viajar desfrutando, cada um, dos momentos do trajeto, criando, assim, permanentemente, a experiência de andar.

Nos percursos explorados na Colômbia e no Brasil, (Figs. 7 e 8), percebo, às diferentes circunstâncias que me fazem caminhar por estradas e caminhos, por zonas rurais montanhosas e irregulares. Ao percorrer os caminhos andando e observando a paisagem eu me encontro em movimento, mas também refletindo as formas do comportamento que geram as relações da terra com seus habitantes.

Cada uma das cidades tem uma maneira para ser percorridas, quando consideramos as diferenças geográficas, regulares ou irregulares, que geram a noção dos espaços. Cada cidade oferece um mecanismo de trânsito que, enquanto artista caminhante, percebo remeter a um trajeto de “nômade”.

Portanto, percebo duas características que parecem criar relações entre o homem e o espaço, observadas durante a pesquisa de campo entre os países mencionados. Para os filósofos *Deleuze e Guattari (2012)* é possível realizar uma distinção abstrata entre os dois espaços, o liso e o estriado, e entre as possíveis relações que estes compõem com aqueles que o percorrem.



Fig. 7: Periferia em Uberlândia

Fonte: acervo fotografico de Gladys Elisa Robles



Fig. 8: Periferia em Santander.

Fonte: acervo fotografico Efraim Garcia

Quando os autores falam do espaço referem-se simultaneamente ao espaço físico, ao modo de habitar, numa última forma, ao modo de ser - o ser como devir. Nesta ideia, segundo o análises que faz Navarro (2008) se constrói o conceito de espaço liso como um espaço não codificado com antecedência, onde o importante é o trajeto, mas não os pontos que o definem. Qualquer movimento vai de um ponto ao outro, mas o espaço liso é o espaço de intermédio do que está no “entre”. O espaço estriado, são os dos pontos que geram uma tensão do fechado, é o efetuado a priori por outro que ocupa o espaço.

O espaço liso está geograficamente situado, por exemplo, no deserto de areia, de gelo e no mar. Podemos descrever esses espaços nos mesmos termos: “aberto(s), infinito(s) e ilimitado(s)”. Aí, não há nenhuma linha separa a terra do céu, não existe distancia intermediária, nem perspectiva ou contorno, a visibilidade é ilimitada, existe uma topologia extraordinariamente fina que não se baseia em ponto ou objetos, mas sim em conjuntos de relações dos elementos naturais existentes, como os ventos, os sons, as cores, as ondulações da neve, as ondas da areia (GUATTARI, 2002)

Um exemplo disso, para relacionar o conceito do espaço liso com meu processo foi quando sai de minha casa materna no meio da montanha Santandereana, na procura de outros lugares para conhecer, um trajeto que se pendura até ao norte na Colômbia, perto ao mar, na cidade de Barranquilla. Nesse caminho era possível ver o mar e o lugar onde acaba a terra firme e essa visagem foi uma das situações mais particulares de minhas lembranças, pois significou a primeira vez que vi ao sol ocultar-se sem obstáculos.



Fig. 9: Robles U, Gladys E, título: *Em pé de terra*, caminhada no chão vermelho, Uberlândia, 2014

Fonte: acervo fotografico Gladys Elisa Robles

Quando cheguei ao Brasil, mais especificamente na cidade de Uberlândia pude observar a beleza do “espaço liso” quando assisti ao pôr de sol, no horizonte. Nesse momento tirei os meus sapatos, coloquei os pés na terra e pude observa e disfrutar do quanto essa terra era vermelha (Fig. 9).

O espaço estriado é um espaço geográfico abstrato, cuja característica é ser fechado, sólido e denso; é um espaço onde as formas organizam a matéria e o que se distribui é o próprio espaço. Ele está representado por meio de trajetórias fixas e estáveis. Este possui coordenadas constantes que possibilitam sua orientação. O espaço estriado é a construção do modelo de organização e medida e está estruturado por marcações, limites, muros, e estrias por seus caminhos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012)

O espaço estriado, que para mim, neste texto, faz referência mais diretamente com as montanhas colombianas, é um espaço geográfico abstrato, cuja característica é ser fechado, sólido e denso. Mesmo assim, me coloca a caminhar pelas montanhas para procurar terras de diferentes cores e também plantas e vegetações diferentes.

Em minhas reflexões e anotações pessoais, recorro a um exemplo de como a percepção dos espaços têm influência dentro de meu processo criativo. Por exemplo, o caminhar entre os cultivos de café na Colômbia. Na primeira vez que tive a consciência sobre o lugar onde me encontrava, percebi um bombardeio de sons e sensações, acompanhados pelo som dos apanhadores de café durante a coleta. Percebi, também, o efeito de tranquilidade, aromas e alegria e, sobretudo, a liberdade que estar lá produziu em mim, o desejo de explorar mais esse local.

Na segunda vez que retornei ao cultivo, agora já pensando num trabalho visual, o percurso deu-se mais como a forma de caminhada, explorando os lugares e procurando o som de água em movimento. Caminhar, mover ramas para abrir passagem a fim de chegar até o riacho camuflado entre a montanha, que infelizmente não foi encontrado, também me trouxe diferentes sensações, que para a presente pesquisa, tornam-se exemplos do espaço estriado. O movimento de uma rama fez cair no chão uma cobra vermelha que interrompeu a caminhada. Não fiz nada, apenas vi seu movimento procurando refúgio, devagar e com movimentos ondulantes.

Dessa maneira, fiquei com uma imagem mental do movimento sinuoso do deslocamento desse réptil. O desenrolar dessa pesquisa vou deixando pistas de que a minha experiência pela terra da Colômbia e do Brasil pode ser transformada em um trabalho plástico. Inicialmente fiz um exercício, (Fig. 10), simulando o movimento do da cobra, o que chamo de “movimento orgânico”. Para tanto, o material utilizado foi de folhas de *Chapola* que era a vegetação do próprio local.

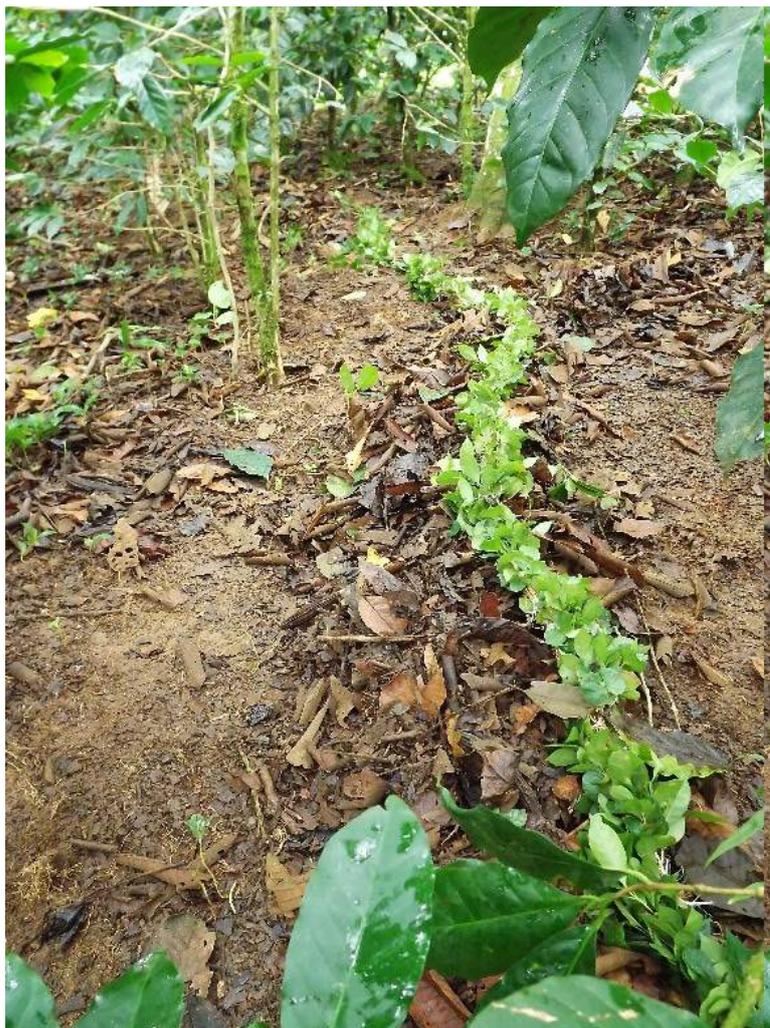


Fig. 10: Robles U, Gladys E, título: movimento orgânico. “Chapola”, experiência no cafezal. Colombia, 2013

Fonte: acervo fotografico Gladys Elisa Robles

Devo ressaltar que esse movimento continua muito presente em min. Posteriormente, crio a composição “Chapola andante” exposta na II Bienal de Arte “Desde Aqui” em Bucaramanga, Colômbia, no ano 2013. (Fig.11)

Desta maneira, as reflexões sobre o lugar onde estou caminhando e como as percebo, de forma consciente vão criando um registro do meu andar e das percepções do trajeto que são possíveis de concepção. Sem predeterminação alguma, tento responder à decisão do caminhante e outras múltiplas, circunstancias que podem surgir.

Tais noções se adequam ao momento e contexto em que eu me encontro, agora como artista, num entrecruzamento conceitual e prático que se faz necessário para a construção poética mediada nas cidades pesquisadas. Assim, o resultado desse amadurecimento me permite finalizar esta parte do capítulo 1.



Fig. 11: Robles U, Gladys E, título: “*Chapola andante*” exposta na II Bienal de Arte “*Desde Aqui*” Bucaramanga, Colômbia, 2013.

Fonte: acervo fotografico Gladys Elisa Robles

Ampliando a reflexão das cidades, a partir dos conceitos de habitar, pensar e construir, propostos por [Heidegger \(2006a\)](#) e com os termos de espaço liso e estriado pensados por [Deleuze e Guattari \(2012\)](#), tento aplica-los na construção do mapeamento das cidades de Uberlândia e Socorro. Por fim, posso dizer que a terra lentamente se converte de novo em matéria-prima que agora ganha uma dimensão simbólica, de modo que hoje tenho ainda mais respeito, observando não só seu potencial visual, mas também seu entorno e as pessoas que habitam nela.

## 2. MÃOS E PÉS SUJOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DIÁLOGOS COM A TERRA

Neste capítulo trago algumas reflexões de artistas brasileiros e colombianos que utilizam a terra como material expressivo para a criação de suas obras. Dentre os artistas brasileiros, destaco as obras de Darli de Oliveira, Carlos Vergara e Frans Krajcberg, ao passo que entre os colombianos, procuro trabalhar com Adrian Gaitam, Delcy Morelos e Mario Rodriguez McCormik. Acredito que o fato desses artistas terem altas contribuições poéticas dentro das Artes Visuais pode me possibilitar toma-los como referentes para a criação de minha obra.

Devo esclarecer que citarei outros artistas, de forma secundária, que também trazem suas contribuições para este trabalho. De um modo geral, os artistas com os quais trabalho articulam suas poéticas entre temáticas que aludem a fatos sociais, políticos e culturais. É interessante em suas obras é que eles tomam a terra como elemento pictórico e expressivo, sujando suas mãos para criarem arte. Discorro sobre o meu processo de criação e seus antecedentes.

Posteriormente discorro sobre o meu processo de criação artística com a terra como o material expressivo natural, a partir das gênesis e dos antecedentes artísticos, tanto na Colômbia quanto no Brasil. Além disso, é necessário referenciar outros dos meus trabalhos artísticos nos quais o encontro com a arte é gerado por elementos provenientes da natureza, como folhas, madeira, algodão orgânico, entre outros.

No último momen apresento algumas considerações do processo de criação e reflexões sobre o nascimento da instalação “De *Tierra* à Terra”, dialogando com as posturas de Yi-Fu Tuan (1980) em seu texto *Topofilia*.

### 2.1 A terra e os artistas: referenciais artísticos contemporâneos dos países pesquisados

Sendo este capítulo dedicado ao processo de criação em artes, considero necessário explorar a obra de alguns artistas contemporâneos que têm como características de suas obras plásticas, diferentes formas de trabalho artístico-visual. Em especial, procuro conhecer os trabalhos que tomam a terra como material expressivo, já que é a partir desse olhar foi que elaborarei as perspectivas de minha obra.

Os artistas investigados são originários ou naturalizados no Brasil e na Colômbia. Estabelecendo contato e pesquisando seus anais virtuais, faço uma escolha específica de algumas de suas obras e métodos que podem exercer maior influência no meu processo de criação. Darli

Oliveira, Carlos Vergara e Frans Krajcberg foram tomados como artistas brasileiros, que são escolhidos para dialogar com meu trabalho, assim também os artistas colombianos Adrian Gaitan, Delcy Moirelos e Mario Rodriguez McCormik na intenção de construir o aporte artístico para a criação de “De *Tierra à Terra*”.

Início esse diálogo chamando ao texto a artista brasileira contemporânea Darli de Oliveira<sup>22</sup>, se destaca por ter suas pinturas caracterizadas pelo uso de pigmentos naturais envolvendo texturas e suportes variados como, por exemplo, a lona de caminhão. Sendo relevante para esta pesquisa, estudo o trabalho desenvolvido por ela ao longo de sua dissertação de mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (1996), com o nome “*Arqueologia do Fazer*” . (Fig. 12)



Fig. 12: Obra que fez parte da exposição “*Arqueologia do Fazer*”. Têmpera sobre lona de caminhão. 20 de fevereiro a 22 de março de 1996 galeria de arte IA/UNICAMP.

Fonte: Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/galeria/darlideoliveira/index.htm>> acesso janeiro 2016

<sup>22</sup> Darli de Oliveira. Natural de Nova Ponte-MG. Graduada em Comunicação Visual. Especializada em Fundamentos Estéticos da Educação pela UFU. Mst. em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unicamp (1996).

O tema da dissertação, em linhas gerais, tem como objetivo desenvolver uma Arqueologia do Fazer Artístico a partir do estudo de uma técnica pictórica originada das primeiras pinturas rupestres nos primórdios da civilização, a saber, a do *Homo Sapiens*, representando a trajetória dos pigmentos como fonte de natureza cromática e como meio expressivo.

Neste caso, a artista faz uma relação entre o pigmento com o método para desenvolver sua pesquisa. Para a produção de suas obras ela utiliza de diferentes suportes, como papel artesanal, madeira, tela, lona, tecidos e outros, fazendo da têmpera um exercício de criatividade e de metalinguagem.

Assim, atribuo relevância ao fato da artista resgatar uma técnica milenar a partir de uma outra proposição metodológica no processo técnico da têmpera, extraída de diferentes locais, sendo a região de Minas Gerais o foco da sua pesquisa. Vale dizer que a artista me abriu as portas de seu ateliê para conhecer mais a profundidade de seu fazer artístico, ligado ao trabalho com as terras e pigmentos de várias naturezas e diferentes cores. Isso me possibilitou estar mais perto das suas reflexões poéticas e conhecer sua forma de trabalho, seu pensamento visual, o uso da figura abstrata recorrente em sua pintura, a preparação dos suportes, a diversidade cromática da sua coleta de terras, além dos vários tipos de aglutinante que utiliza na preparação do pigmento.

Posso dizer que sua pesquisa contribuiu muito para que eu pensasse sobre as diversas possibilidades do uso dos pigmentos naturais em meus trabalhos e também refletir sobre a diversidade poética do uso dos materiais em nosso tempo. Nas palavras da autora “essa utilização de vários pigmentos pode construir uma nova materialidade pictórica e ampliar o conceito de suporte, entendido como linguagem”<sup>23</sup>.

O relevante da obra da artista, para mim, se configura na naturalidade da sua forma de trabalho, no diálogo entre o material e o suporte. Digo que foi muito enriquecedor o estudo da sua forma de trabalho, a coleta do material, a preparação da têmpera e como ela mantém viva o gosto do trabalho com o pigmento e a terra natural.

Outro artista contemporâneo brasileiro é Carlos Vergara<sup>24</sup> que se tornou referência pelo emprego de pigmentos minerais e naturais, principalmente no caso das pinturas e da produção de monotípias. (DUARTE, 2003).

A minha produção possui um diálogo com o trabalho de Carlos Vergara principalmente no que se refere à pesquisa de pigmentos naturais, e a sua forma de trabalho no espaço aberto fora do ateliê (Fig. 24). Destaco como ponto de interesse para essa pesquisa as suas investigações iniciadas nos anos 1980, as quais se tornaram pontos de grande relevância para os trabalhos posteriores do artista.

<sup>23</sup> Entrevista no atelier da artista no dia 21 de novembro do ano 2014, por Gladys Elisa Robles

<sup>24</sup> Carlos Vergara, Vive e trabalha no Brasil. Participou de quatro edições da Bienal de São Paulo, ( 1963, 67,69 e 89). Representou o Brasil na Bienal de Veneza 1989. Possui diversas exposições no Brasil e exterior.

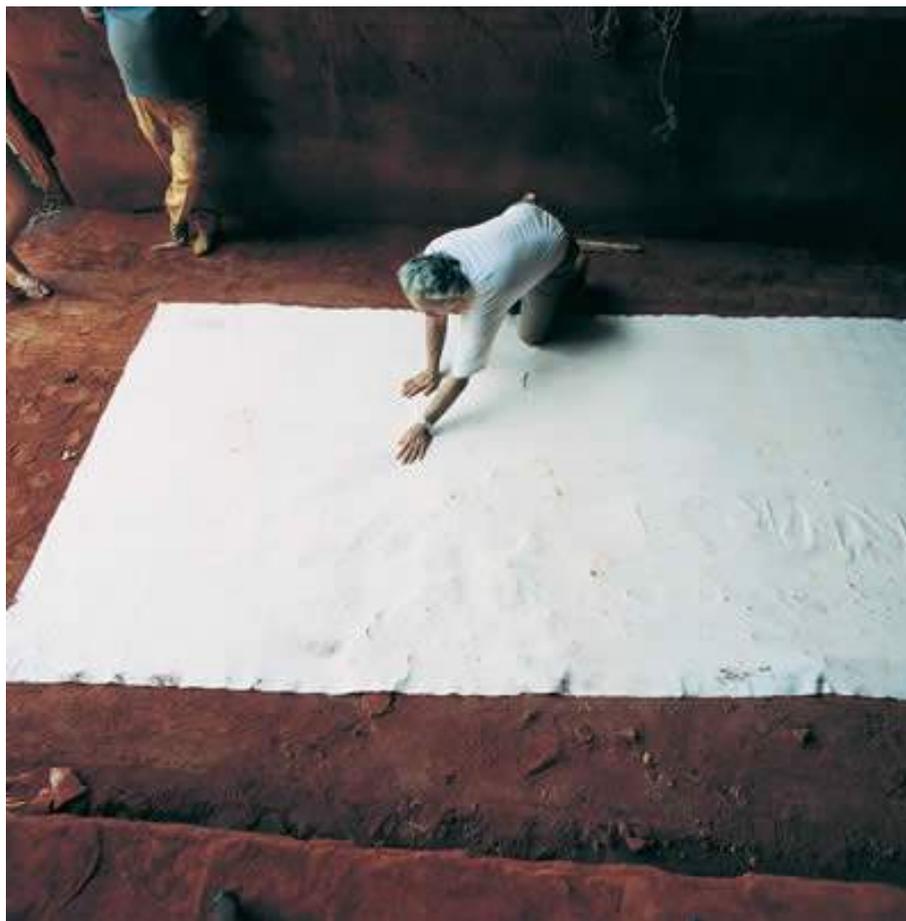


Fig. 13: Carlos Vergara, impregnação de tecido no chão, em processo de execução de trabalho.

Fonte: Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/uploads/ecoart/carlos-vergara/photo-18.jpg>> Acesso janeiro 2016

Para o artista o trabalho no ateliê tem relevância por conta da produção de imagens captadas fora do ateliê, que influencia diretamente na construção da obra. Ao percorrer espaços naturais, Vergara percebe como os vestígios desses lugares podem deixar marcas relevantes na obra final (DUARTE, 2003).

De acordo com uma entrevista feita pelo canal TV imaginário (DUARTE, 2003), Vergara depõe que, nos últimos dez anos, nas idas e vindas a Minas Gerais a procura de pigmentos ou óxidos extraídos de fornos, a experiência de trabalhar com este tipo de arte tem permitido-me renovar o “sentir-pensar”<sup>25</sup>.

As monotipias que ele faz registraram as histórias dos espaços percorridos que, ao meu ver, conseguem trazer representações simbólicas e signos culturais dos locais pesquisados.

Acho de suma importância observar o processo de criação de Vergara, que também é considerado um “artista viajante”, que necessita da pesquisa “*in loco*” para resgatar e documentar os elementos e materiais extraídos do local para construir as suas obras. Nesse sentido fortaleceu mais o meu percurso de ser também uma “artista caminhante”.

<sup>25</sup> Entrevista Carlos Vergara. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/carlos-vergara/>> Acesso em abril 2016.

O fato de ir pesquisar no local é uma constante de muitos dos artistas que trabalham pigmentos e terras trazidas diretamente da natureza. Estas aproximações com material permitem entender não só a procedência, mas também as qualidades que a terra tem, abrindo campo para indagações poéticas vindas da potência que os materiais contém.

Esse tipo de viagem aos espaços também tem a ver com a obra do artista Frans Krajcberg, artista polonês<sup>26</sup> que se naturalizou brasileiro em 1958. Destaca-se como artista no Brasil, por se apropriar de troncos e raízes sobre os quais realiza intervenções artísticas. Seus trabalhos mais notórios foram feitos após viajar para a Amazônia e fotografar os desmatamentos e queimadas, revelando imagens dramáticas e impactantes sobre a situação ecológica da floresta amazônica.

Diante da complexidade do trabalho de Krajcberg, recorto apenas o seu estudo com a terra e pigmentos naturais. Capturo de seu trabalho a habilidade para lidar com a textura e materialidade da terra e, em especial as suas reflexões sobre ela. Relevante falar que o artista, no seu processo criativo, habita os espaços naturais antes de criar as suas obras, o que projeta o caráter do trabalho vinculado ao habitar poético com finalidade artística. A sua residência nos locais de investigação são geradoras de imagens e também fortalece o seu pensamento que denuncia a necessidade do homem preservar a natureza.

Krajcberg, assim como boa parte dos artistas de sua época, estava preocupado com os desastres ambientais acontecidos nos últimos tempos em todo o mundo. Acredito que essas questões são importantes para o meu trabalho, pois também me preocupo com a relação homem-natureza.

Importante mencionar, a título de curiosidade, que Krajcberg possui um instituto que leva o seu nome. Foi inaugurado do ano de 2003 e fica situado na cidade de Curitiba, estado do Paraná, Brasil. Esse instituto possui caráter social, implementando para isso exercícios pedagógicos com a terra. A principal atividade do instituto é oferecer aulas de arte para crianças, ministradas por professores que têm como foco transmitir a ideologia dos trabalhos e pensamentos de Krajcberg.

O instituto conta com mais de cem obras de Krajcberg (Fig. 14). As crianças, ao ter contato com elas, percebem que o artista utiliza nas suas obras restos de árvores queimados e outros materiais extraídos da natureza para construir seus trabalhos. As crianças aprendem também que o artista cria sua tintas com pigmentos naturais. Faz parte da didática dos professores levar as crianças para espaços abertos naturais para que elas possam coletar galhos, folhas secas, pequenos troncos e terras para realizar os seus próprios exercícios. Uma das professora comenta: "assim como o artista ama a natureza, as crianças quiseram abraçar as árvores demonstrando seu amor"<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Frans Krajcberg estudou engenharia e artes na Universidade de Leningrado e é um famoso escultor, pintor, gravador e fotógrafo, vive e trabalha no Brasil.

<sup>27</sup> Notas tomadas da página do Instituto Frans Krajcberg, em Curitiba. Disponível em: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/frans-krajcberg/>> Acesso em abril 2016.



Fig. 14: Frans Krajcberg ao lado de uma das suas obras.

Fonte: acervo fotografico Geraldo Moniz. Disponível em: <<http://goo.gl/Hd1Jid>> Acesso abril de 2016.

Krajcberg (1992) escreve o livro *O manifesto do Negro*. Sobre esse livro, o crítico francês Pierre Restany (2000) faz o seguinte comentário:

Krajcberg pertence a uma raça de homens raros, automarginalizados, individualistas, mas ao mesmo tempo generosos na sua solidão. A floresta Amazônica foi ao mesmo tempo o meio, o teatro e o agente de uma verdadeira renovação humana nas mãos de Krajcberg. (RESTANY, 2000).

Nesse breve encontro com o processo de criação de Frans Krajcberg percebo que grandiosa é a totalidade de suas investigações, que resultam em obras fortes e potentes. Me fascina muitíssimo também seu trabalho social desenvolvido no Instituto Frans Krajcberg. Sou também diretora de uma fundação cultural, a "Fundação Cultural de Ofícios e Artes", localizada na cidade de Socorro. Lá desenvolvemos trabalhos com adultos e crianças com o intuito de valorizar o material local (principalmente a argila) e também despertar o desejo de aprender um ofício. Vale dizer que os cursos oferecidos são gratuitos. Importante também declarar que os resultados têm sido nobres, por valorizar a identidade e cultura da cidade e da região.

Para concluir essa breve aproximação com esses três artistas brasileiros, vale mencionar que fico com o seguinte saldo de contribuições para minha dissertação: com Darli Oliveira reafirmo a minha paixão pelos pigmentos naturais e suas variedades cromáticas. Com Carlos Vergara me sinto encorajada a continuar a ser uma artista "CaminhanteViajante". E Frans Krajcberg me desperta o desejo de fazer uma residência direta nos locais que se encontraram os materiais para execução dos trabalhos. Esse artista fortalece e incentiva, ainda mais, a continuidade de meu trabalho social com a arte.

Outro aspecto relevante reflexionado dos artistas recai na utilização da linguagem visual na qual me filio. A artista contemporânea colombiana Delcy Morelos tem feito um trabalho com instalação que apresenta uma pesquisa contínua e profunda sobre a relação entre cor, raça, pigmento e território. Suas reflexões estão carregadas desde o contexto social relacionado com a matéria e também o pigmento-terra utilizada para construir as suas obras artísticas.

Seus trabalhos mais recentes incluem pinturas com sucessivas camadas de terra, que constroem esculturas e instalações de acumulação, gerando uma construção misteriosa carregada de matéria e natureza. A obra intitulada "*No es un río, es la madre (2014)*" (Fig. 15), construída com tecido de *Fique*<sup>28</sup>, impregnado com terra vermelha e folhas de tabaco, me oferece uma importante reflexão no que diz respeito da utilização á instalação como linguagem poética.



Fig. 15: "*No es un río, es la madre*", Delcy Morelos, 2012.

Fonte: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S09BY12Pywo>> acesso janeiro de 2016

<sup>28</sup> Fibra natural extraída da planta de *fique* utilizada na cotidianidade colombiana para fabricação de *costales* ou sacolas, permitidas para transportar o café colombiano.

Para o curador Jose Roca, o trabalho “*no es umn rio, es la madre*” consiste numa série de tiras de tecido cobertas por terra vermelha, característica da Amazônia. Isso propõe uma sobreposição para que o espectador consiga se ligar à procura de uma conexão com o espaço, andando de forma impactante pelo chão da galeria da Universidade Nacional de Colômbia. A respeito deste trabalho acrescento a descrição do próprio artista Delcy Morelos (2014): “faço pintura, mas não utilizo nenhuma técnica específica. Trabalho a origem da violência, a discriminação social e as paixões humanas”. A respeito deste trabalho, cito ainda o comentário de outro crítico de arte, Humberto Junca (2014) concorda com Delcy a dizer que:

¿Son capas de sedimento? ¿Son ríos de barro? ¿Son vendajes? Y si lo son, ¿qué herida están vendando? Como sea, el suelo que sostiene la obra se siente aliviado y bendecido... y yo como espectador, también me sentí así. (JUNCA, 2014)

Complementando um pouco a fala de Junca, a sociedade colombiana tem muitas feridas ao longo da sua história. Vejo no trabalho desse artista a necessidade de tentar sanar essas marcas e feridas, acredito que ele vai ao encontro da identidade colombiana ao usar materiais da nossa cultura nas suas composições. A textura e a materialidade na sua obra é uma clara evidência da experiência e preocupação com os temas sociais e políticos próprios da cultura colombiana.

Ao pensar minha instalação também busco apropriação do espaço para transformá-lo em ambiente poético. Assim sendo, no meu trabalho o diálogo entre os materiais e o espaço também está profundamente integrado. Na construção da minha instalação pensei na disposição da matéria de tal forma que o observador pudesse transitar entre ela e sobre ela. Nesse sentido, meu trabalho dialogou com o realizado por Delcy Morelos em vários aspectos.

Outro artista que destaco é o contemporâneo Adrian Gaitan, cujos trabalhos estabelecem semelhanças ao meu, por considerar a linguagem da instalação como uma possibilidade plástica, empregando terra como matéria na sua produção. Gaitan tem se destacado no cenário colombiano nos últimos anos por conta da visualidade da sua obra e da mistura dos materiais que emprega em seu fazer. Este artista faz uso constante de objetos do cotidiano, como móveis diversos, tapetes, dentre outros. Relevante para esta pesquisa é o estudo da obra “*1.700 puntadas por cm cuadrado, 2012. Alfombra hecha com tierra de colores*”.

Nessa obra o artista cria um grande tapete feito com terras coloridas, impecavelmente organizadas no espaço. A representação desse tapete faz uma alusão crítica aos “símbolos de alta cultura”. Num primeiro e breve olhar o espectador pode imaginar que esteja diante da nobreza de um rico tapete persa. Num segundo olhar ele irá perceber que o tapete foi construído com terra, um material simples e acessível a todos. Dessa maneira o artista levanta uma forma de confrontar a natureza utilitária e seu significado visual. (Fig. 16)

num primeiro e breve olhar o espetador pode imaginar que esteja diante da nobreza de um rico tapete persa. Num segundo olhar detido irá perceber que o tapete foi construído com

terra, um material simples e acessível a todos. Dessa maneira o artista levanta uma forma de confrontar a natureza utilitária e seu significado cultural.



Fig. 16: “1.700 puntadas por cm cuadrado, 2012. Alfombra hecha con tierra de colores”, Adrián Gaita, Medellín, Colômbia, 2013.

Fonte: Acervo do Artista

Dessa forma, confesso que encontrei muitas relações com a visualidade do trabalho do artista, relacionada á minha pesquisa. Sendo um trabalho procurado nos salões de arte na Colômbia e na Espanha. Além disso, encontrei em sua obra uma grande riqueza cromática advinda de suas coletas de terras em solo colombiano. Outro aspecto que é inevitável não mencionar vem da forma que o artista cria a materialidade pictórica, misturando apenas água e terra, criando assim, uma espécie de massa "barro pictórico".

Para fechar as presentes reflexões vindas dos processos e trabalhos dos artistas colombianos e brasileiros, cito Mario Rodríguez McCormick (Fig. 17), o artista plástico colombiano de origem *santandereano*, que tem como base para seu trabalho o uso da cerâmica que desdobra a partir de argilas de distintas cores implementou toda sua produção desde os anos 90, argilas provenientes do território colombiano, técnica que implementou em toda sua produção desde os anos 90. Ele tem dedicado boa parte de seu acervo do trabalho visual ao estudo das montanhas sinuosas do *Canion do Chicamocha*, em Santander, Colômbia.



Fig. 17: Trabalho no atelier, Mario McCorning, 2014.

Fonte: Acervo do Artista

Para construir suas obras, o artista conversa com os trabalhadores dos *chircales*<sup>29</sup> em Santander, que representa a tradição mais pura com relação a produção de cerâmica com “barro cozido”. Meu trabalho estabelece um diálogo com o dele devido à vinculação de minha procura por pigmentos das montanhas santandereanas e também por dialogar com aqueles que habitam os espaços geográficos onde é coletada a terra. A imagem que o artista McCormick propõe evoca a paisagem das vistas panorâmicas achadas na geografia colombiana.

Assim, o artista tem naturalizado as encenações do cotidiano santandereano as quais estão presentes na maior parte de seus trabalhos. Percebo então que isso pode trazer contribuições para o meu trabalho, já que, ao explorar esses fatores cotidianos, posso analisar com mais força fatos ligados à identidade das pessoas das regiões onde coleteo a terra.

Ao final dessas considerações, posso dizer que cada um dos artistas pesquisados representa nas suas particularidades, falando metaforicamente, como tijolos que se encaixam na construção do meu processo de criação para desenvolver o trabalho prático que tenho considerado no presente texto. Construindo então parte da minha forma de olhar a terra como material e fonte fornecedora de imagens poéticas.

<sup>29</sup> Fabricas de tijolos artesanais.

Desta forma, os artistas escolhidos, tanto os brasileiros quanto os colombianos, não representam a totalidade dos artistas contemporâneos atuais que trabalham com a terra e pigmentos naturais, já que existem milhares destes ao redor do mundo. Por outro lado, pela necessidade de fazer um recorte teórico de minha pesquisa, decidi trabalhar com estes, pois eles podem me trazer considerações importantes sobre o uso da terra enquanto matéria, no Brasil e na Colômbia.

## 2.2 Naturezas do percurso: antecedentes da caminhante

Este item tem como objetivo empreender um diálogo com o processo de criação sobre a minha poética em artes, utilizando a terra como matéria prima e geradora de obras visuais. O diálogo proposto está organizado desde a gênese e é concluído com o momento atual do desenvolvimento desta investigação.

Importante ressaltar aqui que o meu processo de criação artística tem se constituído com a terra como material expressivo natural, tanto na Colômbia quanto no Brasil. Além de referenciar outros dos meus trabalhos artísticos que também foram desenvolvidos com elementos provenientes da natureza, como folhas, madeira, algodão orgânico, dentre outros. Para refletir sobre meu processo em artes, trago como referência teórica Salles (2008), Salles (2009) a qual propõe alguns modos de compreensão como os diferentes processos de construção de obras de arte são desenvolvidos.

A autora propõe uma discussão sobre os sentidos de orientação para abordar processos muito diversos e, simultaneamente, formular as bases dessa noção sensível. Salles (2008) defende a obra de arte como um processo em construção, sem início nem fim, e com características marcantes, tais como: simultaneidade de ações, dinamicidade, associações, transformações que transcorrem à margem da memória e dos registros de percepção e pluralidade individual relacionada ao conceito de rede.

Para desenvolver esse assunto, se fez necessário realizar um levantamento dos registros do meu processo de criação até o momento. Desencadeando e delimitando, assim, algumas reflexões sobre possíveis desdobramentos de minhas obras visuais feitas na Colômbia e no Brasil. Além disso, analiso como alguns artistas contemporâneos têm influenciado meu processo de criação conforme item anterior. Por conseguinte, estabeleço uma discussão entre o meu percurso artístico e os fatos sociais e culturais providenciados pelo contexto latino-americano. Uma vez mapeados esses significantes pontos, estabeleço a estrutura do meu processo.

Grande parte da minha formação como artista foi dedicada a experimentar os materiais orgânicos achados no ambiente da natureza, testando a composição e a maleabilidade deles para fazer obras plásticas. Delimitados os temas recorrentes no meu processo de criação, as inquietações pessoais dentro do meu trabalho artístico se percebem nas formas poéticas desdobradas através desses materiais, os quais evidenciam minhas preocupações ecológicas.

As recorrências do material e do conceito que expressei nos meus trabalhos plásticos cercam meu processo de criação como um artista ainda em construção, em que se destacam algumas das minhas particularidades as quais determinam as características especiais do trabalho. Dessa forma, o meu processo se divide em quatro aspectos fundamentais.

### **2.2.1 A gênese e a influência familiar e ancestral do processo**

Este aspecto é o responsável de estabelecer e entender como a influência familiar tem a ver na minha construção inicial para o universo poético, iniciado no município de Socorro, Santander, Colômbia. Destaco a clara influência de meus pais, por conta da profissão de minha mãe como ceramista, além dos ensinamentos de meu pai sobre a vida e o respeito à natureza, num país onde a violência todos os dias tem protagonismo.

O presente aspecto relaciona a minha memória como noção para achar os rastros de meu processo, imerso no ir e vir com a história da Colômbia e de meu passado, criando a possibilidade de olhar para trazer e descobrir o início de meu pensamento visual, procurado nesta primeira parte na minha infância. Nesse contexto, cito Celicia Salles que assim alerta:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. (SALLES, 2009, p. 26)

Poder administrar as minhas lembranças amplia a possibilidade para compreender como funciona a construção do método que vai direto à gênese de meu processo, aquele ponto fulminante que atiza o ato criador.

Creio que a minha gênese criadora está inicialmente fortemente ligadas às minhas lembranças de hábitos e costumes familiares. A exemplo disso, cito o trabalho da minha mãe que produzia peças de cerâmica. Guardo até hoje na memória o "som do barro" durante o tempo em que ela amassava esse material. Importante dizer nesse momento também que a coleta da argila era feita por minha mãe, meu irmão e eu, em fazendas próximas de nosso ateliê de cerâmica.

Por outra parte, a influência de meu pai se baseou no desenvolvimento de minha sensibilidade desde criança por conta dos estímulos como a música, a dança, a poesia e contribuiu fortemente para minha formação no meio da riqueza cultural e social exercida na minha região. Além disso, as narrativas e histórias das experiências contadas por meu pai eram imaginadas por mim com ar do realismo mágico exposto na obra de Gabriel Garcia Marquez.

O que fez-me sonhar, escutando histórias das batalhas da vida, a briga pela terra prometida na Colômbia e a luta pela liberdade do pensamento político, e sobretudo o respeito geral a todos os seres da natureza.

Escutando desde a minha infância sobre a história colonial e pós-colonial na Colômbia, além disso, sobre seu conflito interno, considerado como o mais longo de América<sup>30</sup>, sendo isso incrustado pelas minhas costas, me fez acreditar na força da terra por conta da sede de liberdade e paz, que tenho que seguir lutando, mas com outra linguagem, escolhendo então na atualidade a arte para vincular os resíduos dessas memórias.

São as histórias do trabalho de minha mãe com a argila e as histórias relatadas por meu pai relacionadas aos fatos históricos, de guerra, de identidade, dos saberes culturais e do passado é o que aciona meu consciente criativo, procurando uma solução ou a forma de contar essas histórias por meio dos materiais que tenho naturalizado no meu fazer, como folhas, fibras, pigmentos naturais, cerâmica, entre outros, dando muita relevância à terra na minha obra visual.



Fig. 18: Robles U, Gladys E, título: *Comun-Heroes*, serigrafia sobre papel vegetal, Galeria *la Escuela*, Colômbia, 2009.

Fonte: acervo Gladys Elisa Robles

Para exemplificar o que foi dito acima, mostro um trabalho que fiz durante a minha graduação no ano de 2009. Trata-se de uma serigrafia sobre papel artesanal onde mostro imagens de três heróis colombianos santandereanos, que foram torturados e mortos no período da independência colombiana. Dando sua vida pela pátria colombiana, estes heróis são lembrados constantemente na minha cidade de Socorro como personagens importantes na criação de guerrilhas libertadoras, que mais adiante finalizaram com as assinaturas das atas da independência da na Colômbia.

<sup>30</sup> Vale dizer que essa problemática social interna, no 2016 tem-se nomeado como a época do post-conflito na Colômbia.

Para fechar o presente aspecto apresento um dos meus primeiros trabalhos visuais (Fig. 18), que alteraram a minha visão da memória como parte da minha gênese criativa, e a incidência da memória histórica na primeira parte da minha reflexão visual como artista.

Desenvolvi após desse trabalho uma série de outros projetos que encarnam de várias formas essas questões relacionadas à memória pessoal, à memória coletiva e aos elementos da natureza.

### **2.2.2 A faculdade e o estudo em Artes Plásticas**

Este aspecto é marcado desde o momento que deixei a cidade onde nasci, para executar meus estudos de graduação em artes em Barranquilla, cidade localizada ao norte da Colômbia. Foi neste lugar onde formalmente iniciei meu trabalho como artista e onde se fortaleceu meu vínculo com os materiais alternativos vindos da natureza.

É relevante apresentar nesse item a descoberta da minha forma de trabalho e o encontro com a temática e o objeto de estudo que me "definiria" posteriormente. A Escola da Arte foi outro portão aberto para a socialização de meu trabalho, o espaço apropriado para encarar as distintas manifestações da arte, como também a exploração dos materiais e a convivência com outros artistas em processo de formação sobre arte.

Minha compatibilidade com a temática voltada para a natureza fez-me trabalhar na construção de uma poética tangível, encontrando nos elementos orgânicos características que provocavam a minha sensibilidade pelas texturas e a força do material. Descubro então nessa parte da minha construção como artista o desejo e o gosto para pesquisar a diversidade dos materiais expressivos naturais.

Aproveitei então o período da graduação para experimentar esses materiais entre os anos de 2010 e 2012, fazendo exposições que me fortaleceram a pesquisar mais sobre essa temática. Essas interlocuções retro-alimentaram de forma significativa o meu trabalho (Figs. 19 e 23).



Fig. 19: Robles U, Gladys E, título: *100% Algodón*, Algodão orgânico. "Museo del caribe" Barranquilla, Colômbia. 2010

Fonte: acervo Gladys Elisa Robles



Fig. 20: Robles U, Gladys E, título: *Matéria sin fermento*, intalação relacional. Folhas de tabaco, Sementes de café e canha de azucar. "Biblioteca de Confamiliar", Barranquilla colombia. 2011

Fonte: acervo Gladys Elisa Robles

Vale dizer que a comunicação com meus companheiros de aula teve grande importância para aprofundar a confiança e acreditar no meu trabalho. Para Cecilia Salles estes atos de diálogo têm relevância. Ela diz:

As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos. (SALLES, 2008, p. 42)

No meu caso, essas conversas foram de maneira presencial com meus colegas da graduação, particularmente, depois das aulas na faculdade, o encontro entre nós estudantes, permitiu discutir as dúvidas vindas da criação, os materiais, as nossas inquietações pela carreira profissional escolhida para nossa vida, entre outras coisas próprias da experiência do estudante de artes. As nossas indagações encontraram certo ponto de conexão, mediadas também pelos docentes.

Em outra direção, cito um acontecimento que ao meu ver foi de suma importância para a reflexão sobre o meu papel de estudante de arte e também sobre o meu trabalho ainda em construção durante o citado período de estudos na graduação.

No ano de 2012, nós estudantes e professores, criamos alguns encontros de debates com a finalidade de refletir sobre arte. Esses encontros desembocaram na formação de um grupo que nomeamos como “*Colectivo em Construcción*”. (Fig. 21)



Fig. 21: *Paro de artistas*, Santa Marta, Colômbia, 2012

Fonte: acervo fotografico de Gladys Elisa Robles

No decorrer dos encontros após muitas discussões, resolvemos entrar em greve, com a proposta que teve como nome "*Paro de artistas*", a grande pergunta era: "Quem é um artista?".

Ao saber dessa greve, a organização do *13º Salon Regional de Artistas do Caribe*, com a cudaduria do grupo Atarraya, inaugurado na cidade de Santa Marta, Côlombia, 2012, nós, convidados a participar do citado evento.

Aceitamos e ocupamos o espaço da galeria "Gota de leche" da cidade de Santa Marta por duas semanas, fazendo marchas, escrevendo as petições dos artistas, para depois ser lidas no palácio da justiça da cidade de Santa Marta. A participação dos artistas nos dias seguintes foi diminuindo, somado com uma má crítica escrita por um dos periódicos especializados em Arte colombiana, que catalogava a proposta como uma performance, o que significou que a proposta não foi entendida. Assim, a greve dos artistas teve que parar. Depois disso, os participantes do movimento voltaram para continuar com seus trabalhos na universidade.

Depois da greve voltei com mais força para ampliar meu objeto de estudo, reafirmando ainda mais o trabalho com os materiais naturais, utilizando as temáticas políticas, sociais e culturais. O *Paro de artistas* ficou no meu processo, questionando e reflexionando também sobre como as vezes é necessário dar uma parada no fazer, seja para pensar, respirar ou deixar respirar o trabalho, porque parar também se transforma num Ato de Criação.

Desta forma, posso dizer que os estudos na faculdade de Artes contribuíram na minha construção como artista por conta de dois fatos relevantes. O primeiro está ligado ao encontro e experimentação com os materiais e o segundo foi essa relatada experiência.

### **2.2.3 A influência política e cultural da sociedade colombiana**

Abordar a política e a cultura colombiana foi muito importante para este trabalho, pois estas questões deram subsídio para a criação da instalação aqui proposta. Ressalto ainda que esses assuntos já estiveram presentes em outros trabalhos realizados anteriormente, tais como "*Detrás de la natura*" (Fig. 22) e "*Deconstrucción Criolla*" (Fig. 23). No presente trabalho, isso ganha ainda mais força, pois através das pesquisas realizadas para a construção desta dissertação, consegui compreender melhor o universo que engloba as questões políticas e culturais do meu país. Posso dizer que houve uma ampla tomada de consciência de minha parte. Assim sendo, agora essas influências sociais e políticas estão imersas na minha produção artística de uma forma mais consciente e concisa.



Fig. 22: Robles U, Gladys E, título: *Detrás de la natura*, instalação feita com folha de tabaco e luz. "Museo del Atlántico", Barranquilla, Côlombia, 2012

Fonte: acervo de Gladys Elisa Robles



Fig. 23: Robles U, Gladys E, título: *Deconstrucción criolla*, instalación com rapadura de cores, "Museo del Atlántico", Barranquilla. Colombia. 2012

Fonte: acervo de Gladys Elisa Robles

Quando trago a questão política para este trabalho foco na problemática do campo, ou seja, na disputa pela posse de terra e nas desocupações forçadas promovidas pelos grupos armados ilegais, como por exemplo as FARC (*Fuerzas Armadas Revolucionárias de Colombia*). Esses grupos invadem as terras colombianas e expulsam os camponeses, logo, eles são obrigados a migrarem para a cidade, provocando um inchaço nas mesmas. Somam-se a isso grandes problemas sociais. Outro problema relacionado a terra é a ocupação e exploração maciça por parte de empresas privadas estrangeiras e a venda dos recursos naturais por parte do estado Colombiano. O impacto dessas ações afeta a economia e a geografia do país. Essa questão que envolve a distribuição de terras está intrinsecamente relacionada ao meu trabalho prático de uma maneira geral, estando presente de forma física e simbólica.

Posso falar que a cultura popular colombiana é marcada na história por contrastes de movimentos sociais, a luta do bem comum, sobre tudo contra a barbárie do homem com a natureza. Acredito que eles são fatores importantes que contribuem para meu processo de criação. Cecília Salles nos diz:

Vale ressaltar que Morin discute essa turbulência presente em todas as culturas, sem deixar de destacar algumas onde o calor é mais intenso, como as culturas da América Latina. Trata-se, portanto, de um aspecto relevante, ao discutirmos os diversos processos de criação como parte e, ao mesmo tempo, responsáveis por essa efervescência cultural. (SALLES, 2008, p. 34)

No meu caso, os acontecimentos locais vindos da sociedade colombiana, onde eu nasci, tem-se incorporado de forma natural no meu fazer. Complementando então, uma das características não só do meu processo, mas também, de muitos artistas colombianos e da América latina. o que acrescenta a autora falando com que "Isto nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. De modo mais específico, isto nos leva a acompanhar os modos como se travam as interações com a cultura"(SALLES, 2008, p. 34).

Desta forma, são variadas as condições, noções e citações que potencializam a construção das obras, fundamentadas em questões políticas e culturais contidas em nossa sociedade. Além destas condições, olho como os registros históricos, locais, nacionais e internacionais, reforçam a minha situação de artista. Dessa maneira, assimilo a proposta de rede do processo referenciada pela autora, como uma circunstância que é alimentada por diversos fatos que são parte da construção da rede do meu processo criativo. Ampliando um pouco o pensamento de Cecília Salles que assim pontua:

Volto à imagem de rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a relevância de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama. É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição. Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. (SALLES, 2008, p. 36)

Assim, a proposta dos organismos compilados pelas condições poéticas que ampliam meu processo de criação dialogam de forma positiva com a postura dada pela autora, que me aporta no sentido de esclarecer alguns pontos de conexões criados, que acontecem ao longo do fazer artístico. Posso perceber que a minha obra está conformada pela “trama” para a qual os sentidos da política, da sociedade e da cultura, estão compilados em meu imaginário, acionando as interlocuções de temas recorrentes que se consolidaram na minha prática visual.

Nesse sentido, entendo que a produção e a escolha do objeto de estudo podem estar diretamente ligados ao contexto, da origem do artista. Acredito que as vivências do artista possibilitam uma maior aproximação com o seu trabalho.

Muitas destas influências vêm acompanhadas pelas circunstâncias diárias e a América Latina em particular apresenta uma grande carga social e política na imaginação de vários artistas. Por exemplo, a obra do artista contemporâneo brasileiro Cildo Meireles, por meio de seus objetos e instalações, muitas das vezes propõe uma posição crítica com relação ao estado e à política de seu país, questionando entre outros temas, a ditadura militar no Brasil.

O artista Colombiano Jose Alejandro Estrepo, de quem faço ênfase a sua obra “Musa paradisíaca” mostra um fato polêmico para a Colômbia. Esta obra projeta as massacres das Bananeiras no Cesar de 1928 até 1993. Por meio de uma vídeo-instalação o artista relata a história dos trabalhadores, coletores de banana na região norte da Colômbia, que foram mortos durante suas atividades de trabalho.

Dentro desse contexto cito mais um de meus trabalhos intitulado “*Deshojando*” (Fig 24), na linguagem da vídeo instalação, na qual misturo a visão que tenho da planta da coca, que para nossa cultura colombiana representa um elemento de controvérsia. A folha de coca tem se classificado popularmente na Colômbia como “*la mata que mata*”, no português se traduz como “o mato que mata”, visão que gerou em mim descontentamento por conta da desinformação popular que se tem dessa planta. Em minha infância, ela era usada por meus pais para fins medicinais.

Falando mais sobre essa planta, é utilizada culturalmente pelos indígenas de distintas etnias ao longo de América com distintas finalidades, produzida naturalmente nas cordilheiras Andinas, e é principalmente aplicada para medicina e como vitalizante para suportar longas horas dos trabalhos contínuos. Infelizmente a folha da coca também é componente primário para fabricação do alucinógeno denominado cocaína, sendo este no particular a razão de uma parte do conflito da Colômbia por conta do narcotráfico.

Nesse trabalho, quero representar a visão cultural que a folha verde de coca tem, somada a tradição dos cantos andinos que estão desaparecendo e do ato repetitivo que eu denomino “*deshojar*” sendo um vídeo muito sensível para mim, em função do protagonismo que meu próprio pai tem na obra.



Fig. 24: Robles U, Gladys E, título *Deshojando*, Fragmento do vídeo , 2012-2014, Uberlândia Brasil.

Fonte: acervo de Gladys Elisa Robles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZuIgwT58-IU>>

A totalidade de meus trabalhos conversam plenamente com estas temáticas, que compõe e propõe o elemento político e discursivo que evidencio ter plenamente naturalizado no meu fazer artístico.

#### **2.2.4 Deslocamento que abre fronteiras, Brasil como outro espaço para percorrer**

No presente aspecto, questiono as noções das trocas e câmbios de espaços e territórios o quanto esses deslocamentos trouxeram saldos positivos para o meu crescimento artístico. O meu trabalho plástico foi significativamente influenciado pelas dinâmicas dos lugares percorridos, abrindo fronteiras internacionais, para acrescentar conhecimento a minha produção visual.

Estas novas percepções de mundo que estão sendo conduzidas dentro de meu fazer, permitiu a possibilidade de conhecer outras culturas. As trocas de ambientes são importantes para os artistas. Exemplo disso, temos a obra do pintor francês Paul Gouguin que partindo das frias terras francesas chega até as ilhas de Taití, local onde encontrou com uma nova paleta de cores, que vivificou as suas obras.

Podemos citar também a importância do deslocamento do artista Paul Klee ao mudar da Itália para França, o quanto essas viagens trouxeram novas experiências para o artista. A autora Cecília Salles amplia dizendo que:

Os relatos sobre o estabelecimento dessa relação com o passado encontram momentos especiais em viagens de certos artistas. Paul Klee (1990) fala em seus diários de “viagens de estudo”, para a Itália e para a França, onde ele aprende seu lugar na história da arte, na medida em que vai entendendo o que o atrai ou não, vai fazendo suas escolhas, conhecendo suas preferências e aversões e compreendendo, desse modo, a sua arte. Sabemos o que e quem eles admiram e, de algum modo, o que procuram, por meio dos comentários, das seleções, críticas e comparações. (SALLES, 2008, p. 37)

Vale ressaltar que estas relações com os novos lugares, no meu caso o Brasil, me fez pensar no primeiro momento, o chamado choque cultural<sup>31</sup> que criaram em mim, dúvidas próprias dos desconcertos de estar longe do lar. Mas para a criação, o contraste das saudades e as experiências vindas dos novos lugares, trouxeram mudanças na minha prática artística. Deixando meu olhar mais agudo ante as imagens previstas pelo cotidiano brasileiro e pelas incidências que a cultura do lugar contém, logrando me influenciar na prática artística e abrindo mais possibilidades para a criação da imagem visual, que constantemente estou mudando. Indagando as possibilidades da matéria-prima que proponho neste trabalho, mais também ao traves de conhecer outras texturas, suportes, cores e pigmentos, desconhecidos para min até o momento.

Essas mudanças reconfiguraram e estruturaram uma nova versão do meu processo de fazer e pensar a arte. Novas cores foram acrescentadas, novos modos de vida cotidiana foram observados, além deparar com uma ampla carga de leitura sobre arte. Vale dizer que fiquei um tanto impactada com a dimensão e a qualidade da biblioteca-Campus Santa Mônica- UFU. Local que frequentei assiduamente durante o curso de mestrado.

As questões observadas acima, abriu, ampliou e amadureceu a minha pesquisa na criação de outros trabalhos além da instalação aqui proposta. Por exemplo uma obra que fiz no Brasil para ser exposta na III Bienal internacional de arte “*Desde Aqui*”, na cidade de Bucaramanga, Colômbia. Participação feita juntamente com o grupo de pesquisa NUPPE de que sou parte integrante. Na galeria do *Centro Cultural del Oriente* em Bucaramanga. Como instalação de piso, intitulada *Fragmento de um coração não derrotado*.

Esta obra (Fig. 25) foi feita com porções das terras coletadas em Uberlândia. Represento a imagem de um coração, que salienta a necessidade de estabelecer laços afetivos com o solo brasileiro. Faço uma homenagem a naturalidade e força das terra vermelhas mineiras e a sua semelhança com a cor do sangue humano. Acredito que a minha experiência artística ampliou imensamente nesses dois anos que estou residindo no Brasil.

<sup>31</sup> Choque Cultural refere-se à ansiedade e sentimentos (de surpresa, desorientação, incerteza, confusão mental, etc), ao estabelecer relação com outra cultura distinta à própria. A partir daí, nascem as dificuldades em assimilar a nova cultura, causando dificuldades em saber o que é adequado e o que não é. Disponível em: <[http://oslo.itamaraty.gov.br/pt-br/12\\_-\\_6\\_-\\_11\\_-\\_adaptacao\\_cultural.xml](http://oslo.itamaraty.gov.br/pt-br/12_-_6_-_11_-_adaptacao_cultural.xml)> acesado fevereiro de 2016

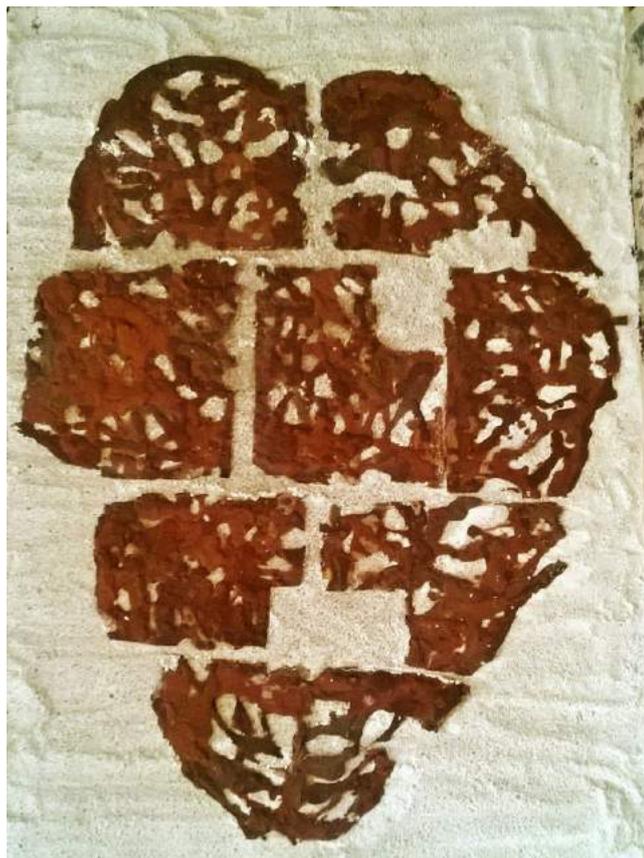


Fig. 25: Robles U, Gladys E, título: *Fragmento de un corazón no derrotado*. Terras com aglutinante, Bucaramanga, Santander, Colombia.2015

Fonte: acervo fotográfico de Gladys Elisa Robles

Finalizando esse item, posso afirmar que as minhas memórias de infância marcadas pelo encontro com a argila, as minhas experiências no período de graduação e finalmente minha mudança para o Brasil, serviram para eu ampliar a compressão do meu processo de criação.

### **2.3 Sentir a montanha, sentir o vale: a percepção da terra pelos sentidos do corpo**

No presente item teço algumas reflexões sobre as condições de produção da obra projetada denominada de “De *Tierra* à Terra”. Percebo que existem vários fatores que influenciam na relação do homem com a terra, tendo em consideração as recorrências da imagem das montanhas, dos vales, das planícies, dos rios e das fontes de água que também dão forma a terra.

Percebo que tanto no Brasil como na Colômbia, países que se desembocam esta pesquisa, existem diferenças no modo de ver a terra, assim também as como similaridades. Com o intuito de averiguar essas igualdades e distinções recorro primeiramente à percepção dos sentidos que

tenho ao caminhar pelas territorialidades de um país a outro, as quais me permitem avaliar as sensações e estímulos que podem ser percebidos em cada lugar. Procuo também, ao fazer esse levantamento mapear possíveis estímulos que posso me entregar a eles a obra projetada.

Procuo então, abordar a questão dos sentidos neste trabalho devido às constantes sensações que tive à experiência as culturas e territorialidades do Brasil e Colômbia. É necessário dizer que as percepções atreladas aos sentidos são parte da construção da minha poética.

Assim, as observações ligadas à *Topofilia*, ou seja, o elo afetivo existente entre uma pessoa e o lugar ou ambiente físico. Isso, nos traz aporte para pensar as diversas sensações que podemos ter ao estarmos em contato com a terra. Acredito que a topofilia me permite pensar como os sentidos são afetados dadas a relação encontro-confronto que o homem tem ao emergir em uma nova territorialidade. A esse respeito Tuan (1980) nos sugere que:

A superfície da Terra é extremamente variada mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam esta superfície. Duas pessoas não vêem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem a mesma avaliação do meio ambiente. Por mais diversas que sejam as nossas visões de meio ambiente, como membros da mesma espécie, estamos limitados a ver as coisas de uma determinada maneira. Tuan (1980) (p. 6)

Nesse sentido, a visão do ato criador proposto por Tuan (1980) me sugere uma metodologia de avaliar a comunicação entre homem e os espaços que ele percorre.

Lembramos que cada ser humano presente dentro de um espaço geográfico pode dialogar diferentemente com o lugar em que está. Quando Tuan (1980) fala que os seres humanos compartilham as percepções comuns, avalia a minha percepção, em grande parte, sobre as sensações que podem permitir a experiência do espectador para com a obra plástica. Dessa maneira, a minha função como artista seria caminhar pelas cidades onde se desemboca este trabalho e adquirir as diferentes noções e sensações que o homem pode estabelecer com a territorialidade, além de coletar a terra.

Averiguar as sensações similares entre os homens para com a terra de seu espaço geográfico é o que me proponho neste trabalho. Para tanto, faço um esquema de percepções onde conecto meus sentidos com os lugares os quais descreverei nas próximas páginas.

### 2.3.1 Os olhos e a visão

A visão é considerada como um dos sentidos mais importantes do corpo. Durante o trajeto da evolução, os membros da linha primata adquiriram olhos grandes, enquanto o nariz encolheu para permitir aos olhos uma visão desimpedida. Tuan (1980) nos sugere que dos cinco sentidos humanos – visão, audição, paladar, tato e olfato –, o homem depende mais da visão do que dos outros sentidos para garantir a sua sobrevivência no mundo.

Como sabemos, os olhos, órgão dos sentidos em questão, é conectado ao cérebro, aparelho orgânico que nos permite fazer as mais variadas combinações com os estímulos perceptíveis. A visão, no sentido artístico parece me tornar possível, ver o mundo e identificar-me a lugares ou mesmo sentir sensações tão particulares que marcam as experiências que podemos ter em uma determinada territorialidade.

Neste trabalho, a visão nos serve como uma grande ferramenta, já que ela nos permite mapear com mais consistência os lugares onde coletamos cada porção de terra. A ideia do natural ou habitado, que é de meu interesse, faz que a visão seja de muita relevância, já que tendo ante meus olhos a possibilidade de ver as múltiplas cores que habitam no chão, consigo visualizar e pensar, a partir de cada cor e de cada história que me relatam sobre a terra no momento que estou fazendo a coleta.

A observação por meio da visão é muito importante na criação da obra de “*De Tierra à Terra*”, pois ao reconhecer os diferentes espaços territoriais brasileiros, tenho condições de contrastá-los com as imagens que antes tinha da terra da Colômbia.

Na cultura colombiana, a montanha representa o lugar que as pessoas desejam alcançar, já que lá de cima pode se ter a melhor vista e assim ensejar metaforicamente o poder, o primeiro lugar e o domínio sobre quem fica em baixo. Nessa direção, os sentidos diversos que as montanhas nos fazem perceber através da visão nos leva a olhar que a verticalidade expressada por elas em consonância com a horizontalidade nos faz confrontar sucesso e talento. Penso que a partir deste contraste seja possível considerar o elemento simbólico montanha de maneira poética e ter sobre ela uma visão particular.

Ao olhar a *Cordilheira dos Andes*, que é uma corrente de montanhas que corta a América Latina, lugar onde nasci, me faz pensar particularmente na Montanha denominada como *Cerro de los Covardes*, localizada na região de Santander na Colômbia. Esta montanha traz consigo a representação de uma parte da história da Colômbia. Na aquela montanha, foi o lugar onde foram travadas várias batalhas e recebeu este nome após monges espanhóis terem assinado a ata de independência do Departamento de Santander e em seguida fugirem levando o documento juntamente com as joias e ouro da região, por volta de 1810. O ato de covardia dos monges acabou consagrando para a montanha o apelido de *Montanha dos Covardes*.

Ao longo de minhas vivências na região, pude acompanhar a *Montanha dos Covardes* em diferentes estações do ano. Parece-me que a cada nova estação há transformações nas cores que consigo perceber na montanha que impactam a minha visão. Além disso, as variações das cores que presencio entre dia e noite também dão consistência as minhas percepções. A maneira em que as cores se conectam umas nas outras que projetam traços ondulantes que encontram com o céu me lembram do encontro do mar e da terra.

Ao observar a *Montanha dos Covardes* em tempos chuvosos vejo que a terra que cobre o morro toca as nuvens. Por outro lado, quando a chuva se vai, a montanha é coberta pela neblina e vejo esvaecer o horizonte deixando-o todo branco como o papel antes do desenho. Por outro lado, quando sai o sol depois da chuva, os raios solares cortam as nuvens deixando a montanha descoberta em pedaços, exibindo a natureza das cores da terra que cobrem a montanha.

No outro aspecto, ligado ao território brasileiro, eu falo desde a visão de mundo plano que foi uma das primeiras imagens que o homem moderno projetou para a terra.

Parece-nos que a exaltação aos espaços planos se deve ao fato da facilidade para cultivar neles ou então de desenvolver indústria e mecanização de cultivos. O chão plano perto do rio é um tesouro para a agricultura, e o *Sertão da Farinha podre* na região de Minas onde está Uberlândia, está cheio disso. Ao contrastar a região montanhosa onde nasci na Colômbia, com a região Uberlândia que analiso, percebo haver um grande contraste.

Diferentemente das redondezas dos Andes, Uberlândia fica em um local mais baixo ao relação ao nível do mar. Ao chegar à cidade vejo que no horizonte não há montanhas imponentes, apenas prédios, casas e grandes ruas que cortam a cidade de um lado para o outro. No horizonte, as cores que consigo perceber são do concreto ou do avermelhado por do sol que reflete sobre as construções da cidade.

Fora da cidade, ao enxergar nos pastos e paisagens percebo que tem montanhas baixas, se contrastam com as colombianas, sendo deduzido para meus olhos apenas planaltos que parecem se encontrar com o céu.

### 2.3.2 As mãos e o tato

Segundo Tuan (1980), para o corpo o tato fornece aos seres humanos uma grande quantidade de informações sobre o mundo. Isso, porque ele permite ao corpo experimentar diferentes sensações quando este está em contato com objetos próximos. Para mim, o tato representa o ato de transmitir e sentir a energia com o ambiente, ou seja, tocar diferentes temperaturas e texturas, com o lugar que me envolve.

O contato direto com a terra pelo viés do tato não foi escolhido por acaso para ser têm dessa dissertação, pois como artista sinto prazer em pegar e sentir diferentes texturas da terra e dos elementos naturais. Reconhecer com os pés ou com as mãos a terra seca, molhada, a areia, a argila, a terra do cultivo, a terra do formigueiro, a terra dos tijolos e a terra das cerâmicas, sempre estiveram presentes em minha vida, desde a minha infância.

O mais encantador é que ao tocar a terra de outro país, específico o Brasil, sou movida pelo furor das diferentes sensações. De uma forma geral, a experiência tátil é fortemente trabalhada nas minhas obras. Em algumas procuro levar ao expectador a possibilidade de experimentar com o tato coisas que penso, até então, que ele normalmente não experimentaria.

Nesse caso, se penso como reconhecer a montanha, talvez a melhor maneira, seja me aproximando dela. A forma mais imediata de tocá-la talvez seja pelo chão e pelo andar sobre ela. Esse ato é delicado, pois qualquer deslizamento pode ser perigoso, pode levar aquele que anda sobre ela, cair em um precipício. Tocar a terra da Montanha Santanderana na “*Cordillera de los Covardes*” vem um ar de liberdade e risco, altera minha memória e estimula meu olhar, para o entorno e pensar como foram as antigas formas de habitação no passado, como por exemplo os indígenas *Guanes*, que habitavam aquela região. Foram eles os que tocaram e habitaram primeiro o “*cerro de los cobardes*”.

Quando me refiro, aos espaços uberlandenses, percebo que meu andar é caracterizado por um ritmo tranquilo de caminhar por ser região mais plana e as montanhas da região são baixas e bem menos íngremes do que as que eu costumo andar na Colômbia, principalmente na montanha citada no parágrafo anterior.

Trago essa breve pontuação sobre o de tato para este trabalho para pensar como o toque pode influenciar nas maneiras que percebermos um local ou a natureza de um determinado espaço, mudando assim a nossa concepção sobre o que em certos momentos vemos e não tocamos. O tocar a terra por exemplo me dá uma sensação de pertencimento e identificação com o lugar.

### 2.3.3 O som e a audição

Para o homem a sensibilidade auditiva não é tão sensível quanto a dos animais que têm esse sentido mais desenvolvido. Por outro lado, o ouvido, aparelho que permite ao homem escutar, tem uma função fundamental para o corpo: o equilíbrio físico e de percepção dos entornos. Tuan (1980) nos propõe que o espaço em que estamos pode se contrair ou expandir de acordo com a experiência auditiva que temos neste espaço. Isso acontece porque a audição completa as diversas sensações da visão.

No meio das montanhas existem muitos sons e barulhos da natureza que vivem escondidos pela terra. Na cultura indígena colombiana, falar com a *pachamama*, ou a Mãe Terra, é de grande importância, pois os sons que ela emite são de grande valia para interpretar as estações do ano e os códigos secretos da meteorologia. Na minha experiência com escutar a terra, dou destaque para os sons que posso perceber do vento que corta as montanhas, o barulho dos tremores de terra, o barulho dos deslizamentos de terra ou de pedras, o som da água que corre das nascentes que ficam no alto das montanhas, além de diversos outros.

Dos sons que posso perceber na terra, destaco também os sons dos homens que socam com seus pés a argila para construir tijolos, o barulho que os camponeses fazem arando a terra para o plantio e até mesmo o ruído do cascalho que se move com a enxurrada logo após a chuva.

Ouvir os sons da natureza, em especial os barulhos que posso escutar nas montanhas santandereanas é consonante ao ritmo de minha caminhada sobre elas. Por exemplo, na base

das montanhas os barulhos são fortes e fechados, no meio o som parece se abrir e propagar o horizonte. Já em seu topo, o som é aberto, tranquilo, nítido e calmo.

Ao contrastar os barulhos das montanhas com os dos vales e dos planaltos, percebo que os sons são mais abertos e se propagam com mais facilidade.

No presente momento não estou usando o som na instalação “De *Tierra* à Terra”, estarei usando sons que gravei durante o período da coleta da terra, no Brasil e na Colômbia. O registro de minhas caminhadas por meio do som é suma importância para mim. Ele atua como forte estímulo para eu ouvir a polifonia da terra e a movimentação sonora do principalmente do homem que mora no campo.

#### 2.3.4 O cheiro e o olfato

O olfato talvez seja um dos mais ricos sentidos do homem. O nariz é um órgão incrivelmente eficiente para farejar informações, seja para a alimentação humana, seja para categorizar espaços, ou experiências ligadas com o cheiro das coisas. O odor das coisas, como sugere Tuan (1980) tem o poder de evocar lembranças vividas e carregadas emocionalmente de eventos e cenas passadas.

Um dos cheiros mais fortes que tenho em minha memória é o cheiro de terra molhada que pode variar de um lugar para outro. Tenho também em mente, o cheiro da poeira que não nos deixa respirar direito; o odor da areia do mar; o cheiro da terra queimada nos pastos; o odor da terra queimada dos fornos de cerâmica, o cheiro da terra na selva e o odor deserto.

Devo lembrar que os cheiros da terra têm suas variantes, de acordo com sua localização. Em Ubêrlandia, sinto o cheiro da terra ferrosa, enxofrada, com um aroma adocicado. Já na Colômbia, em geral, os cheiros das montanhas, me lembram sempre meus tempos de infância e ainda hoje, ao retornar as montanhas da minha região natal e sentir o cheiro sinto paz e lembro-me de momentos em que passei ali. Na obra “De *Tierra* à Terra”, o cheiro estará contido no próprio material.

#### 2.3.5 Percepção e atividade

Os órgãos do sentido são pouco eficazes quando não são ativamente usados segundo Tuan (1980). Assim, acreditamos que as ativações de todos eles convergem para a boa ativação e funcionamento do corpo. As mais diversas sensações que podemos ter são essenciais para que possamos continuar a viver. Quanto mais usamos as diferentes ferramentas de nosso corpo, mais fazemos uso de nossas potencialidades. A experiência de deslocamento espaço temporal é fundamental para o artista, pois, como tal, permite a ele ter sensações que afloram seus diferentes sentidos.

A percepção e atividade embora não sejam típicas de um sentido só, é aquilo que permite a todos os órgãos dos sentidos se construírem formando assim, diferentes sensações. Para mim, a oportunidade percorrer por esse dois países e trabalhar as minhas percepções em atividades diversas é um fato extremamente enriquecedor para este trabalho. Em particular para a relação arte-terra. Acredito que as experiências de um artista são fundamentais no processo para a criação de obras caracterizadas pela experiência. Estas percepções e atividades fazem com que o artista se veja diante de novas formas de se ver enquanto sujeito.

O artista Hélio Oiticica, expoente do experimentalismo nas Artes Plásticas nos anos 1960 e 1970, no Brasil, sugere que:

O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração ‘multi-focal’, torna-se importante como um caminho em direção a esta absorção comportamental: olfato-visão-paladar-audição e tato são o que Merleau-Ponty chamou de ‘simbologia geral do corpo’, onde todas as relações dos sentidos são estabelecidas em um contexto humano, como um ‘corpo’ de significações e não uma soma de significações apreendidas por canais específicos. (OITICICA, 2003, p. 1)

Acredito que os breves apontamentos feitos no decorrer deste capítulo são fundamentais para a construção da obra proposta. Creio que explorar os diferentes sentidos trazem para a obra inúmeras reflexões sobre a relação homem-espço e territorialidade. Penso que trabalhar com a sensibilidade na obra me ajudou a trazer poeticidade à “De *Tierra* à Terra”. Em linhas gerais, a visão, o meu olhar curioso, o tato direto ao empunhar a terra, o cheiro de aromas diversificados encontrados na natureza, acionam todos os meus sentidos e ativam o meu desejo criador, que nesse momento esta todo concentrado na presente instalação.

### 3. DE *TIERRA* À *TERRA*: CRIAÇÃO E ANÁLISE DA INSTALAÇÃO

Após o caminho empreendido nos capítulos anteriores de explorar os procedimentos teórico-metodológicos e artísticos em que me fundamento para construir a instalação “De *Tierra* à *Terra*”, apresento o planejamento das duas instalações que serão montadas de forma simultâneas, uma no Brasil, galeria Ido Finotti, e outra na Colômbia, Fundação Funcionar. Abaixo apresento uma visão panorâmica das duas exposições (Figs. 26 e 27).



Fig. 26: Simulação 3D da Galeria Ido Finotti em Uberlândia, no Brasil.

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota



Fig. 27: Simulação 3D da Galeria FUNCIONAR em Socorro, Colômbia.

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

A instalação “De Tierra à Terra” na cidade de Uberlândia - Nesse croqui apresento a imagem da instalação a ser realizada na galeria Ido Finotti. Faço agora uma leitura formal da composição (Fig, 28). Na parte inferior da composição trabalho com formas de tamanhos variados, que de maneira alusiva remetem a montanhas. Farei intervalos entre essas formas de modo que o espectador possa caminhar entre elas. Essas formas serão feitas por blocos de terra da mesma tonalidade. A terra que estrutura essa parte da composição é toda de procedência da cidade de Uberlândia.

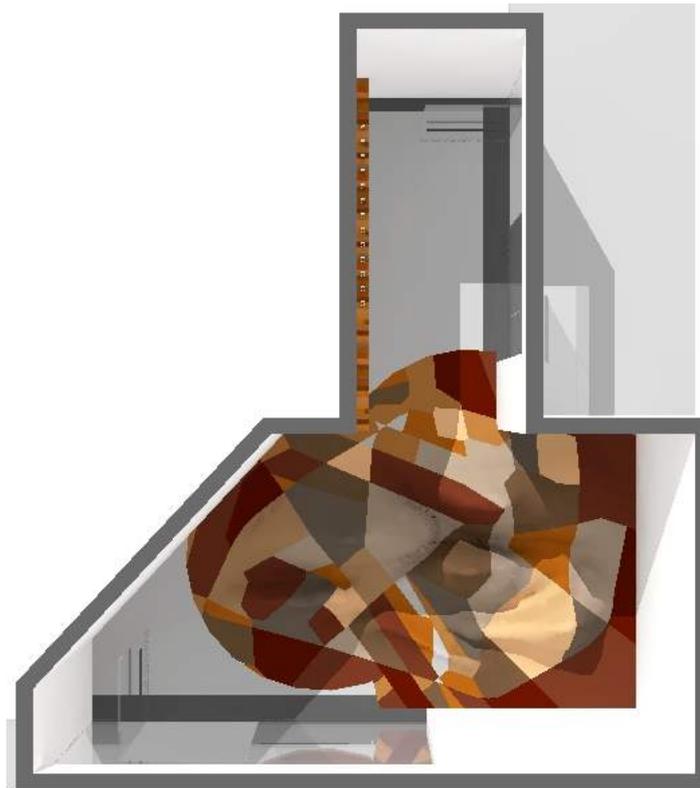


Fig. 28: Simulação 3D, visão aérea da Galeria Ido Finotti em Uberlândia, no Brasil.

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

Importante mencionar que irei colocar sobre essas formas tonalidades de terras que foram coletadas e também recebidas por doadores cujas procedências vieram de outras cidades, conforme a tabela apresentada nesta pesquisa, na segunda parte do presente capítulo (p.80).

Na parte superior da composição (espaço da parede) farei desenhos, pinturas e manchas com formas onduladas, sinuosas, de modo que possam remeter a uma paisagem de montanhas.

Partindo para uma análise que tenha como base a ressignificação de aspectos simbólicos e iconológicos da composição, sinalizo que na parte interior do trabalho essas formas montanhosas foram planejadas para trazer para o espaço expositivo uma ideia da paisagem colombiana, que em sua maioria é montanhosa.

Acho importante dizer que as montanhas que vieram à minha memória foram muitas, no entanto a principal delas é o conjunto de montanhas que tem o nome de *Cordillera de los cobardes* (Fig.29) como já dito anteriormente. Ao criar essa estrutura referenciando esse conjunto de montanhas, desejo trazer um pouco da paisagem colombiana ao Brasil.



Fig. 29: Simulação 3D visão geral da *Cordillera de los cobardes*

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

Na parte superior da composição no que confere aos desenhos de pinturas e manchas, faço com a intenção de remeter a essa citada montanha.

Ainda no espaço expositivo, mostrarei o *Houngout* com a intensão de salientar a outra exposição, montada na Galeria Funcionar em Socorro. Projetarei numa das paredes laterais um vídeo, com a intuição de conectar os espaços tendo essa ação o caráter de ponte relacional, feitos nos dois espaços expositivos.

Instalação na cidade do Socorro - Na galeria da Fundação Funcionar (Fig 30). Na parte inferior da composição faço formas onduladas mais baixas simulando algumas imagens da zona rural da cidade de Uberlândia. As coletas das terras para montar a estrutura da composição foram feitas na região comunera de Santander, na Colômbia.

Sobre essas terras que compõem essa estrutura, espalho terras vindas do Brasil coletadas por mim e também por doações, conforme já dito anteriormente. Elas foram levadas para Colômbia em minha mala durante as viagens ao longo do curso de mestrado.

Na parte superior da composição (Fig. 31), farei desenhos nas paredes mostrando algumas das ondulações geográficas, vindas de paisagens mineiras da região de Uberlândia, priorizando imagens da área rural, mais especificamente formas dos cultivos registrados durante as viagens.



Fig. 30: Simulação 3D, visão aerea da FUNCIONAR em Socorro, Colômbia.

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota



Fig. 31: Simulação 3D visão geral da periferia de Uberlândia

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

Em Socorro, também mostrarei o *Hongout* para visualizar a exposição que estará acontecendo na Galeria Ido Finotti em Uberlândia. A proposta de fazer duas exposições simultâneas objetivou de forma simbólica diminuir as fronteiras entre esses dois países com o intuito de criar uma ideia de unificação intercultural pelos visitantes, ocorrendo nos dois lugares, simultaneamente, por meio das misturas das terras.

Assim, desdobro o processo levado para o planejamento desta instalação, partindo desde as coletas do material aos estudos dos espaços e características gerais, anotações e percepções imersas no universo no meu processo de criação para a produção da presente instalação.

### **3.1 A coleta do material: processo de envolvimento e captação das terras**

Nesta parte do trabalho apresentarei os procedimentos adotados para a seleção e coleta de terra feita nas cidades escolhidas para essa pesquisa. Relato a minha interação com as pessoas que habitam nos lugares onde ocorrem as coletas e o aporte que elas me ofereceram durante o processo de recolhimento do material.

A coleta da terra foi para mim uma tarefa árdua, inicialmente sem muito saber como seria a melhor forma de selecionar o material. Ao sair para caminhar, enquanto artista, coletava a terra observando as suas variedades de cores e também as suas texturas. Ao caminhar pela cidade de Uberlândia ou mesmo em Socorro, prestava atenção na paisagem, nas cores da terra e também os modos de vida dos habitantes.

Em muitos casos, tentava falar com os habitantes para me informar sobre as características da terra, o porquê de sua cor, e os modos de vida da população que ali residem. Foi desse contato que surgiu a minha percepção de que a terra era algo fundamental em minha obra, não apenas por seus elementos pictóricos e a sua simbologia.

Ir à busca da terra foi fundamental para que eu pudesse sentir o que é coletar o material e presenciar a sua história, de modo que ao pensar a obra, essa vivência com o trabalho de campo me daria mais familiaridade com a terra como matéria e também a sua carga simbólica, considerando as histórias que as pessoas me relatavam sobre a terra (Fig. 32).

Em virtude da necessidade de coletar uma grande quantidade de terra para compor a obra, já que necessitaria de três toneladas, decidi separar a coleta do material em duas formas e em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, eu coletei a terra sozinha; em um segundo momento, decido compartilhar este trabalho com amigos e colegas próximos, pois a contribuição deles seria muito valiosa para que eu conseguisse juntar o montante do material que necessitaria para a elaboração das instalações.

A coleta da terra que faço se dá exclusivamente nas cidades de Uberlândia e Socorro (Fig.33), mas a terra que recebo das pessoas vem de diferentes lugares das regiões periféricas dessas cidades. No caso de Socorro, recebi terra de lavradores da região de *Comunera*, um lugarejo bem próximo à cidade. No caso de Uberlândia, recebi amostra de terras das cidades de Araxá, Patrocínio, Patos de Minas, Monte Carmelo, Uberaba, e um caso específico de um colega que trouxe uma amostra da cidade de São Luiz, no estado do Maranhão.



Fig. 32: Moradores da região da coleta na periferia de Uberlândia.

Fonte: acervo fotográfico de Gladys Elisa Robles



Fig. 33: Coleta por doação - Mostras de terras - Região de Uberlândia e Socorro.

Fonte: acervo fotográfico de Gladys Elisa Robles

Essa atitude colaborativa foi fundamental, pois passei a conhecer terras de várias tonalidades que a mim eram desconhecidas. Posso dizer que isso me despertou ainda mais curiosidade de, após terminar o mestrado, me engajar como artista caminhante por outros territórios e fazer mais trabalhos visuais com esse tipo de matéria prima.

O trabalho de coleta estruturou-se de duas maneiras; procurava saber de todas as pessoas que me traziam a terra, como presente, a história e aspectos que a levavam a terra a ser daquela maneira. Buscava saber também da população que habitavam essas regiões assim, posso dividir a minha pesquisa em dois momentos de coleta.

### 3.1.1 Coleta física (Direta)

O que chamo de coleta física diz respeito às minhas visitas in loco nos locais escolhidos nas duas cidades. Os espaços explorados, em sua grande maioria, estão localizados nas periferias da cidade e no meio rural mais próximo do perímetro urbano.



Fig. 34: Coleta Direta.

Fonte: acervo fotográfico de Juan Guillermo Diaz

Devo ressaltar que o encontro com os proprietários da terra, ou mesmo com seus habitantes é fundamental, pois é pelo exercício do diálogo com os que conhecem a terra, e de sua permissão para coletar a mesma, que busco a força e sustentação para criar meu trabalho (Fig. 34).

Dada a permissão dos proprietários ou responsáveis pela terra, caminho por suas propriedades, em alguns momentos sozinha, em outros momentos acompanhada, coletando

amostras de terra. As experiências desse tipo me possibilitaram perceber formas distintas de habitar os espaços rurais. Em certos momentos, percebi evidências de que alguns habitantes possuem uma relação estreita com a terra ligada ao pensamento ecológico. Em outros momentos, percebo que, para alguns, a terra é apenas um espaço qualquer, onde o homem atua como seu poluidor ou predador, não dando importância a sua existência.

São vários os fatos acontecidos nessa parte do trabalho. As sensações e diversas experiências a partir do clima, da vegetação, do contato da terra e mesmo do seu transporte, juntamente com as histórias ouvidas pelos caminhos, são elementos fundamentais para eu construir a obra “De Terra à Terra”.

Apresento abaixo uma tabela com a classificação dos dados das terras coletadas na região de Uberlândia, [Tabela 1](#)

**Tabela 1 - Coleta física - Direta - Brasil**

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Sr. Álvaro	Periferia de Uberlândia	2014	
Antônio da Silva	Cidade de Uberlândia	2014	
Edgardo Morantes	Periferia de Uberlândia	2014	
Rodrigo Salviano	Periferia de Uberlândia	2015	
Lucas Chagas	Cidade de Patrocínio	2016	

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Fernando Cárdenas	Periferia de Uberlândia - MG	2015	
Talita Dias	Periferia de Uberlândia - MG	2016	
Joseph Pinheiros	Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica	2015	
	Periferia de Uberlândia - MG	2014	
Lucas Chagas	Cidade de Patrocínio - MG	2016	
Patrícia da Silva	Cidade de Patos de Minas - MG	2016	
Central Garden	Cidade de Uberlândia MG	2016	

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Felipe Braciacalli	Uberlândia, Via Sucupira	2015	
Rafael Mendouça	Cidade de Uberlândia MG	2015	
Rafael Mendouça	Cidade de Uberlândia MG	2015	
Felipe Braciacalli	Uberlândia, via Sucupira	2016	

Tabela 1: Coleta física - Direta - Brasil

Apresento agora a [Tabela 2](#) da coleta direta feita na Colômbia.

**Tabela 2 - Coleta física - Direta - Colômbia**

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Fernando Martines	Periferia de Socorro	2014	
Alvaro Medina	Município de Oiba Santander	2014	

<b>Nome</b>	<b>Local da extração</b>	<b>Ano</b>	<b>Foto</b>
Consuel Vasques	Periferia de Socorro	2014	
Alvaro Medina	Município de Oiba Santander	2014	
Humberto Cala	Periferia Socorro	2015	
Humberto Cala	Periferia Socorro	2015	
Orlando Diaz	Municipio de Barichara	2015	
Orlando Diaz	Municipio de Barichara	2015	
Claudia Rodrigues	Periferia de Socorro	2015	
Claudia Rodrigues	Periferia de Socorro	2015	

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Claudia Rodrigues	Periferia de Socorro	2015	
Bernando Cardoso	Periferia de Socorro	2015	
Transito Bernal	Município de Barichara	2016	
Transito Bernal	Município de Barichara	2016	
Ricardo Lopez	Periferia município de Simacota	2016	
Augusto Cala	Periferia de Socorro	2016	

Tabela 2: Coleta física - Direta - Colômbia

Após finalizar esse levantamento de dados, percebo quão valiosa foi essa pesquisa de campo. Sem dúvidas ela trouxe uma mais valia para a minha investigação.

### 3.1.2 Coleta por doação (Indireta)

A coleta por doação indireta ocorre quando as pessoas começam a tomar conhecimento de meu trabalho e se oferecem para colaborar com ele, doando um pouco de terra, geralmente advinda de suas cidades natais. Alguns doaram em pouca quantidade, outros em quantidades

significativas e assim por diante. Para mim, em um primeiro momento essa iniciativa foi inesperada e proveitosa, pois não pensava em contar com colaboradores para construir a obra. Mas vi que o trabalho deles poderia ser de grande valia para tal. Era interessante que, quando cada pessoa doava um pouco de terra dizia que trazia para mim um pedaço de suas cidades natais. Muitas vezes por condições financeiras e mesmo logísticas, impossibilitada, de visitar essas cidades, fui colecionando as terras doadas, o que me possibilitou a criar um catálogo de cores diversas. Evidentemente, a cada terra guardada e catalogada, deixava um código e uma legenda que facilitava lembrar a história por detrás de cada mostra de pigmento. Acredito que isso foi importante para que, durante o processo de criação da obra, fosse capaz de me interagir com a história da terra.

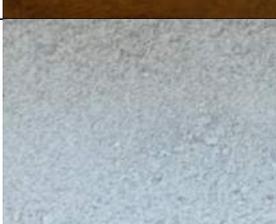
Acredito que está em jogo na construção da obra não é apenas a terra em seu aspecto físico, mas os inúmeros aspectos simbólicos que ela representa. Acredito que o ponto de maior colaboração aconteceu na cidade de Uberlândia, pois como estrangeira, não conhecia muito bem a região. As pessoas, normalmente estudantes universitários da Universidade Federal de Uberlândia, ao se depararem com a minha pesquisa se ofereciam para trazer terras de suas cidades. Por ser uma universidade muito grande e com muitos estudantes de outras cidades e estados da região, essa colaboração foi relevante. Foi em Uberlândia onde consegui as quantidades pictóricas mais diversas da pesquisa.

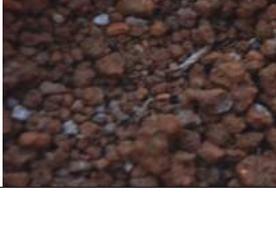
Não raro, posso dizer, também, que foi na cidade de Uberlândia o ponto onde mais conheci histórias sobre a terra, pois cada terra trazida por conhecidos era referendada a um elemento simbólico de sua região. Conhecer a memória dos fatos acontecidos em suas cidades, a terra doada e como lembravam fatos dos seus familiares, referenciando as suas cidades, foi muito rico para mim. É verdade que escutei ao longo de meu trajeto, também, pessoas dizerem que a terra não significava nada para elas e que era apenas sinônimo de sujeira, ou ainda pessoas que nunca haviam pensado na terra como elemento simbólico ou identitário de um povo.

Apresento agora a [Tabela 3](#) da coleta indireta feita no Brasil.

**Tabela 3 - Coleta por doação - Indireta - Brasil**

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Rafael Brito	Uberlândia	2014	

<b>Nome</b>	<b>Local da extração</b>	<b>Ano</b>	<b>Foto</b>
Carlos Baes	Juiz de Fora	2015	
Senhor da Merceria	Cidade do rio Tijuco, Ituiutaba	2016	
Cristina Fuentes	Juiz de Fora	2015	
Trabalhador da UFU	Uberlândia	2014	
Cristina Fuentes	Juiz de Fora	2015	
Maria Júlia Muri	Rio de Janeiro	2014	
Osvanda Guerra	Uberlândia	2014	
Osvanda Guerra	Uberlândia	2014	

<b>Nome</b>	<b>Local da extração</b>	<b>Ano</b>	<b>Foto</b>
Susana Lopez Cavacena	Universidade Federal de Uberlândia - Campus Umuarama	2014	
Susana Lopez Cavacena	Universidade Federal de Uberlândia - Campus Umuarama	2014	
Eliakins Lopez	Tupaciguara	2016	
João Dos Santos	Uberaba	2015	
Valentina Montealegre	Uberlândia	2014	
Charles Sousa	Riberão Preto	2015	
Leandro Alves	Patos de Minas	2015	

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Osvanda Guerra	Uberlândia	2014	
Lucas Da Silva	Uberlândia	2015	
João Dos Santos	Uberlândia	2015	
Gilberto Assunção	Uberlândia	2014	
Osvanda Guerra	Uberlândia	2014	
Roberto Guimarães	Uberlândia	2014	
Aninha Duarte	Uberlândia	2014	
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	
Darli de Oliveira	Uberlândia	2014	

Tabela 3: Coleta por doação - Indireta - Brasil

Como mencionei acima, recebi terras de diferentes origens brasileiras, inclusive de algumas regiões estrangeiras da Nicarágua, Argentina e Chile. Como na universidade conheci muitas pessoas de outros países, elas, ao se envolverem, se colocavam dispostas a contribuir com minha pesquisa. Sem que eu pedisse, muitas vezes elas se ofereciam para doar.

Outro ponto que preciso enfatizar é a importância do apoio do Núcleo de Pesquisa e Ensino em Pintura (NUPPE) da Universidade Federal de Uberlândia, durante a coleta e captação da terra. Agradeço também o apoio da Fundação Cultural Integral de Ofícios e Artes (FUNCIONAR) da cidade de Socorro que através de seus colaboradores também ajudaram com a captação da terra e cedeu espaço físico para que eu pudesse realizar a minha Instalação da obra “De *Tierra* à Terra” na Colômbia.

As coletas da terra foram feitas durante os anos de 2014, 2015 e 2016. Foram cerca de 400 quilos de terra na Colômbia e 400 quilos no Brasil para fazer a obra. Além desse montante,

utilizei mais três toneladas de terra extraídas da cidade de Uberlândia para fazer a base da obra, na Galeria Ido Finotti.

O maior trabalho talvez tenha sido o de transportar a terra em viagens internacionais, ora levando para a Colômbia, ora trazendo para o Brasil. Esse intercâmbio foi necessário, porque era requisitado, a presença de terras distintas dos dois países para compor a obra.

O intercâmbio de pequenas amostras de terra feitas entre Brasil-Colômbia aconteceram durante três viagens que fiz entre os dois países. A primeira aconteceu em março de 2014, a segunda em dezembro de 2015, e a última em março de 2016, respectivamente as três vezes que viajei entre os dois países.

Devo dizer que a experiência do trânsito entre essas duas cidades me deixou cheia de expectativas, principalmente na primeira viagem, pois não conhecia o lugar de destino e nem como seria a reação dos oficiais do aeroporto brasileiro quanto à terra que carregava. Temia também não poder embarcar em Bogotá por conta da terra que trazia, mas tudo correu bem e não fui interrompida ao longo do trajeto por portar terra.

Apresento abaixo a [Tabela 4](#) da coleta por doação indireta feita na Colômbia.

**Tabela 4 - Coleta por doação - Indireta - Colômbia**

Nome	Local da extração	Ano	Foto
Alvaro Medina	Município de Oiba Santander	2014	
Jairo Rojas	Ciudad de Socorro	2014	
Maria Alejandra Perez	Municipio de Oiba	2014	
Clara Gutierrez	Ciudad de Socorro	2014	

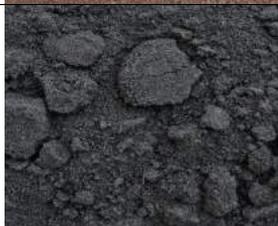
Nome	Local da extração	Ano	Foto
Carlos Andres Parra	Bajos de Simacota	2014	
Maria Terésa Rincon	Ciudad de Socorro	2015	
Alberto Diaz	Municipo de Chiquinquirá Boyaca	2016	
Maryuris Pimentel	Ciudad de Socorro	2016	
Celene	Chile	2014	
Juan Ordonez	Nicaragua	2015	

Tabela 4: Coleta por doação - Indireta - Colômbia

Vale esclarecer que a terra coletada por mim e pelos doadores não corresponde à totalidade da terra usada, sendo 800 kg a soma das terras coletadas e doadas, outras três toneladas que compõem a estrutura da instalação são um empréstimo de terras que eu consegui com uma construtora. Vale também informar que o transporte desse material será feito com o apoio do IARTE, Instituto das artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Por fim, descrito o material que utilizarei para construir a obra, apresento abaixo o planejamento das instalações.

## 3.2 Planejamento das instalações: processo e procedimentos

No primeiro momento da organização dessas instalações, reúno todos os documentos da pesquisa, anotações, registros topográficos, vídeos, croquis, cartelas de pigmento, além de outros registros da pesquisa.

Neste processo, realizei uma pesquisa on line , a fim de conhecer mais sobre as imagens dos dois espaços pesquisados (região de Uberlândia e região de Santander), visualizando-os através de mapas aéreos obtidos por meio do *Google Maps* e do *Google Sketchup*. Estes programas possuem ferramentas capazes de transformar a imagem bidimensional em tridimensional por meio das curvas de nível, ou seja, me ajudaram a ver através de ângulos diferentes as regiões com as quais estou trabalhando. Tais programas facilitaram muito o projetar da obra, pois me permitiram estudar as sobreposições das formas no espaço expositivo.

Das análises topográficas observei as particularidades das regiões pesquisadas. Por exemplo, na Colômbia, região santandereana, as montanhas são íngremes e as divisões topográficas das plantações são irregulares, bem como as estradas e cercas que demarcam as propriedades. Ao ver essa paisagem, percebo também a presença de rios que evidenciam ainda mais o estriado do terreno. Ao observar essas características, tomei essas marcas como referência para a construção visual da obra que proponho.

Na região do Triângulo Mineiro, em Uberlândia, isso muda um pouco, pois a topografia da região é mais plana. Ao meu ver, o horizonte parece não ter fim! Nas minhas viagens aéreas, ao subir no avião e observar a topografia deste terreno notei que os traçados do mesmo apresentam, em grande maioria, malhas ortogonais, ou regulares, ou seja, parece-me que as demarcações das plantações são quadradas, circulares ou retangulares. Nos grandes planaltos do território uberlandense predominam as lavouras de milho, café e soja. E também observa-se a presença de algumas florestas, no entanto, não há nada na região que se compare com a topografia da Colômbia.

Ressalto que, ao considerar as singularidades topográficas das regiões de Uberlândia e de Santander, busquei recriar, através dos montes de terra as formas e marcas mais expressivas das mesmas. Saliento que, na criação dos croquis, parti do plano bidimensional para o tridimensional, ou seja, de um desenho plano, com marcas de curvas de nível, para depois fazer o volume dos mesmos no espaço (Figs. 35 e 36). O que pode ser mais facilmente compreendido conforme o esquema abaixo (Fig. 37).

Conforme abordado anteriormente (item 3), propus realizar as duas exposições simultaneamente. Assim sendo, a visão da geografia colombiana será exposta no Brasil e a brasileira na Colômbia. Proponho assim recriar a tridimensionalidade dos lugares onde foram coletadas as terras. Neste processo, busquei criar caminhos por onde as pessoas pudessem percorrer, partindo do princípio de usar a totalidade dos espaços expositivos escolhidos (Galeria Ido Finotti e Galeria

da fundação Funcionar). Na montagem das instalações, pensei em explorar os cromatismos oriundos das terras coletadas e assim criar manchas, formando tons claros e escuros, provocando ali certo equilíbrio da composição. Neste processo exploro a visualidade dos espaços expositivos e a possibilidade de trabalhar a terra em grandes quantidades.

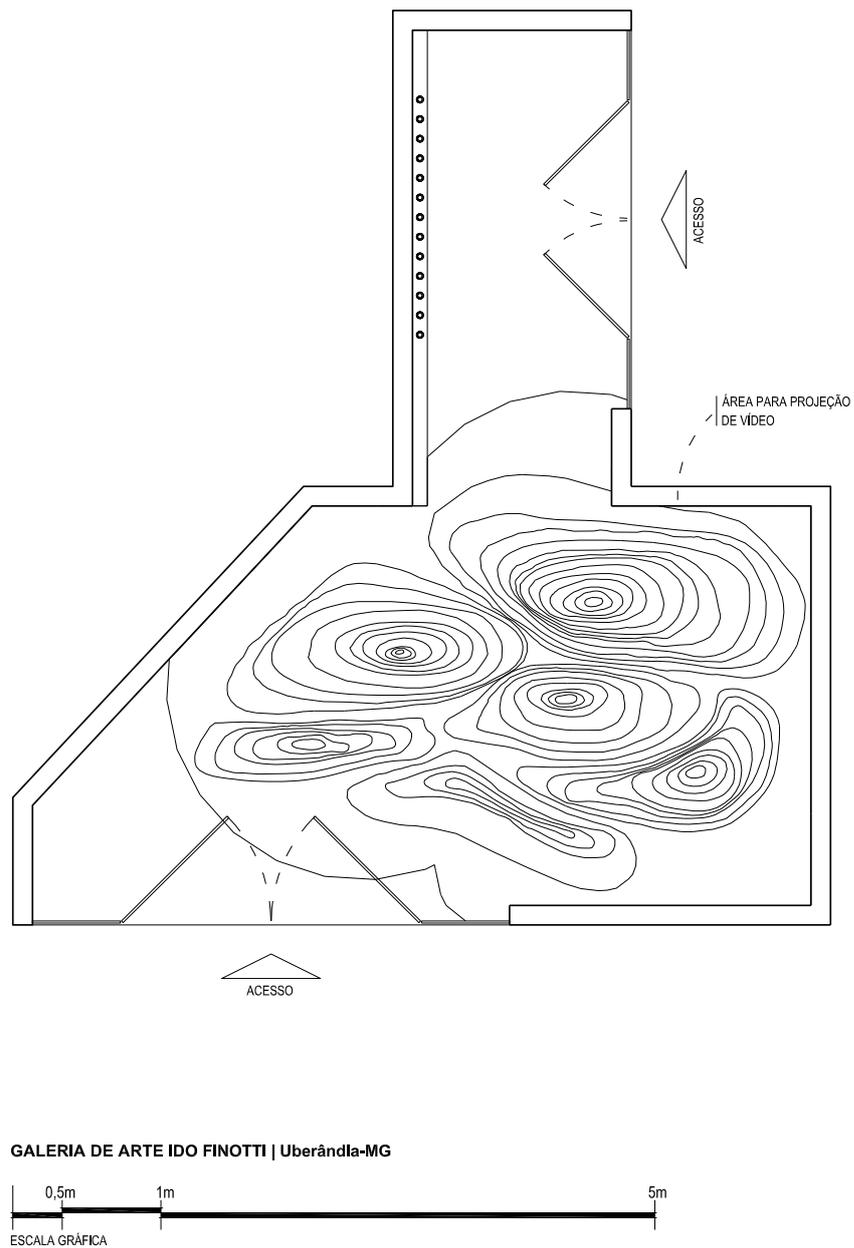


Fig. 35: Planta Galeria de Arte Ido Finotti  
 Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

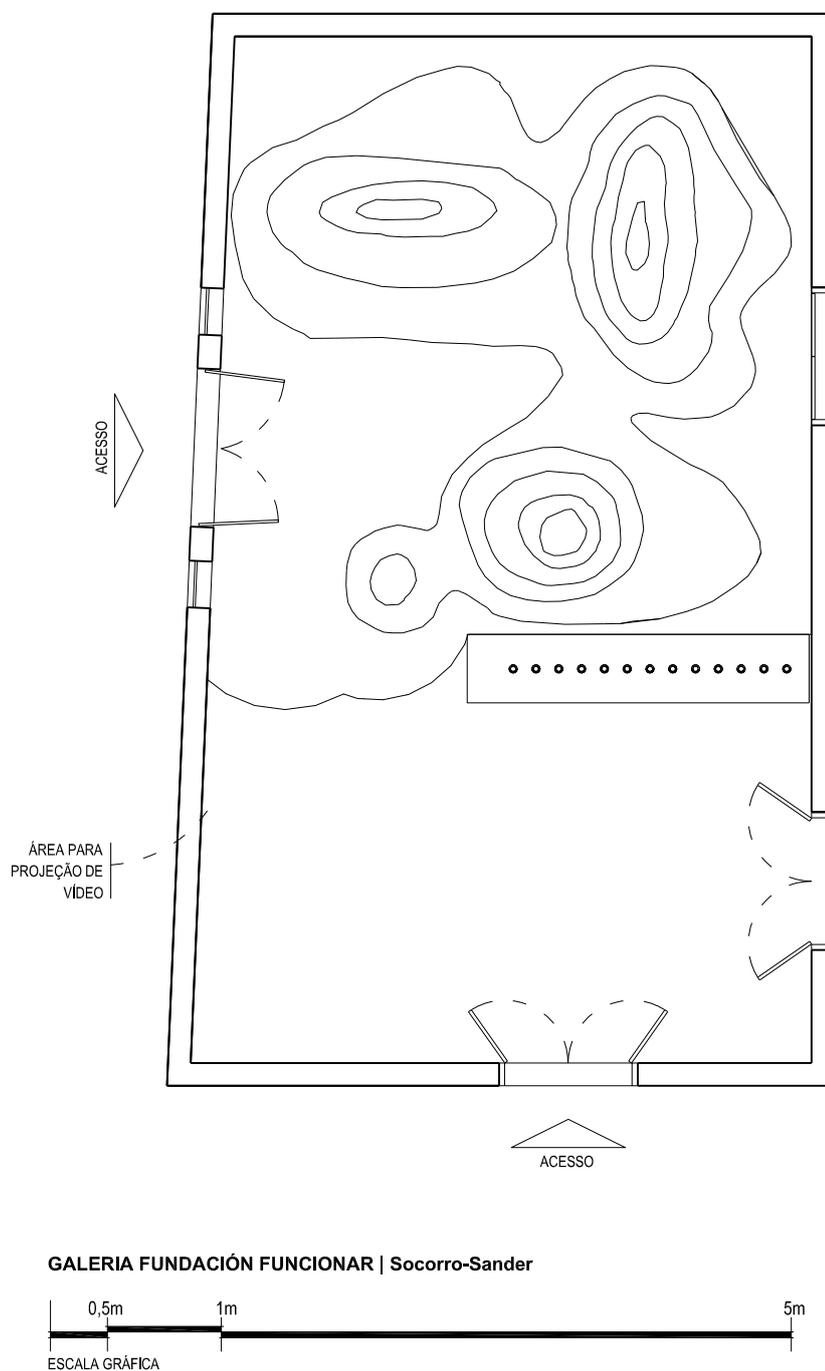


Fig. 36: Planta Galeria Fundação Funcionar

Fonte: projeto gráfico de Plínio Mota

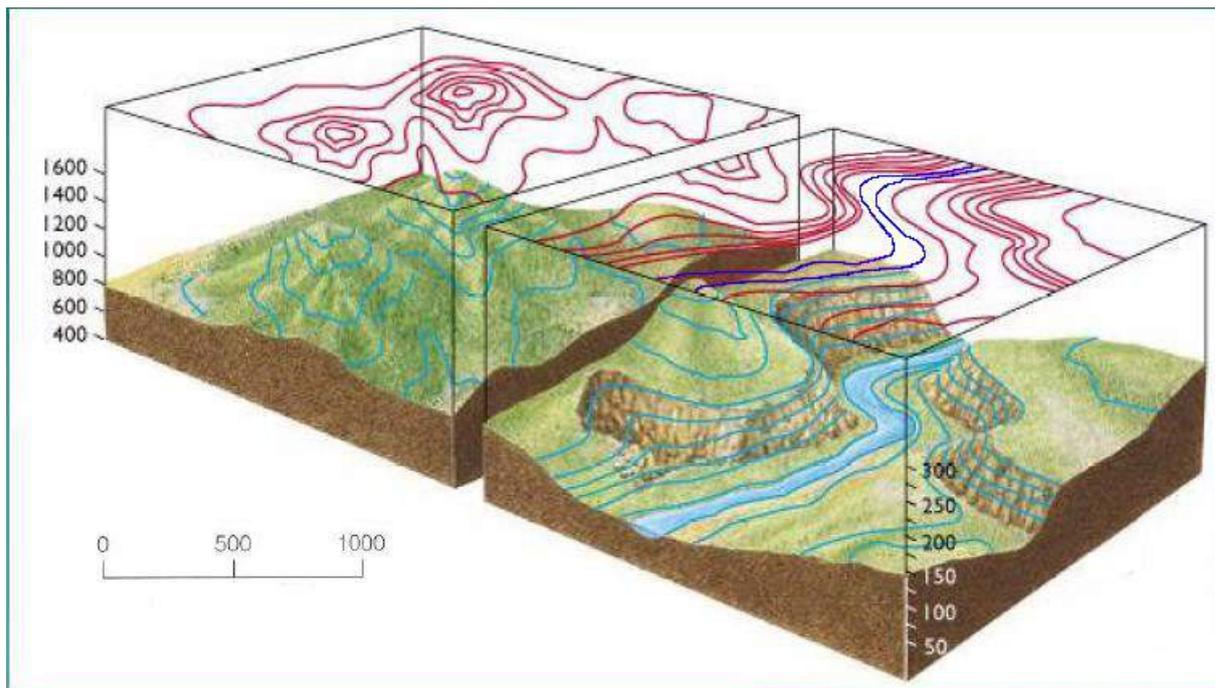


Fig. 37: Imagem apenas ilustrativa usada como referência. Principio usado para a construção das exposições a serem realizadas.

Fonte: Disponível em: <<http://galeon.com/elregante/nivelacion.html>> acesso fevereiro. 2016

Ressalto que a coleta da terra que comporão as instalações é de fundamental importância na construção do trabalho, pois ela é essencial para configurar as particularidades do espaço. Assim, a proposta expositiva vai se fixando através dos caminhos percorridos.

A partir das terras coletadas e dos estudos geográficos, crio o que chamo de geografia visual, o qual faz referência à imagem ou à forma que a instalação se configura. Assim sendo, posso dizer que a sobreposição geográfica do trabalho intitulado de “De *Tierra* à Terra” foi construída a partir da conjunção dos lugares que visitei para coletar o material.

Neste trabalho, a unificação dos espaços expositivos através das obras se dá por meio das exposições simultâneas, fato que resolve a construção do espaço poético que estou criando com esta pesquisa.

Dessa forma, gero uma obra visual, com características e materiais similares mas contextualizada em cada um dos lugares onde foi realizada a coleta e estudo do material. Com este trabalho tenho a intenção de criar uma inibição das fronteiras e gerar amalgamações dos territórios, concebidas a partir da mescla das terras e das considerações simbólicas sobre as misturas das culturas.

### 3.2.1 A montagem do trabalho

A montagem desta instalação foi construída a partir da experiência adquirida de trabalhos anteriores, em especial das minhas obras na graduação na Colômbia. Essas experiências me permitem valorizar vários elementos que corroboram com a confecção de uma estrutura de sustentação da obra, que é pensada desde o forramento do chão, as formas de disposição do espaço, a construção das estruturas internas das simulações das montanhas, e por último, ao ajuste dos refletores para criar a atmosfera da obra.

Um dos aspectos especiais desta montagem e da obra, recai na utilização de dispositivos eletrônicos, como vídeo projetor para comunicar as duas exposições em cada país. Essa necessidade de conexão acontece para aproximar do físico ao virtual. Tanto na Colômbia quanto no Brasil, incentivo a ideia da unidade da obra colocando a margem suas fronteiras.

### 3.2.2 O espectador

O papel do espectador como participante ativo da obra, num primeiro momento, foi pensado como essencial, pois ele exerce uma influência direta na recepção da obra pela comunidade onde ela será exposta. Em um segundo momento, o espectador será fundamental para a obra, pois ele é quem fará o trabalho de transformação, dando a ela as mais distintas características as quais ainda não posso prever.

Desta forma, tem se pensado num modo de participação mais ativo por parte do espectador, o qual está ligado não só ao convite para participar da exposição, mas em cumprir uma “missão”, que é colocar a sua porção de terra dentro do trabalho. Para isso disponibilizarei vários copos com mostras da terra coletada por doação. Assim o espectador poderá participar colocando-a onde desejar, alterando a obra criada por mim.

A minha intenção enquanto artista é ter um espaço em que a mudança é constante, seja pelo acaso da natureza do material ou pela visita do espectador. Para tanto, é necessário que o espectador transite pela sala de exposição, para isso deixarei um convite com um aviso escrito na entrada da sala de exposições para que ele transite pela obra.

## 3.3 A instalação relacional e a terra: pé e mãos na terra

É importante refletir sobre alguns aspectos teóricos, tais como o pensamento de arte relacional (BOURRIAUD, 2009), de como esta postura vem a ser conectada com a linguagem visual que estou trabalhando. Assim, quero tomar estas reflexões para focar no meu trabalho como uma instalação relacional.

Quando falo da linguagem da instalação em arte, especificamente no meu caso, quero dizer que as obras têm em sua configuração uma conjuntura de espacialidades, materialidades,

texturas e cores construídas a partir de elementos da natureza que perfazem a construção prática e reflexiva. É exatamente desses elementos presentes na construção da instalação que construo minha poética, pois são desses elementos que retiro a potencialidade para embasar os meus questionamentos teóricos e plásticos.

Ao propor uma instalação para esta poética, faz-se necessário explicar essa linguagem artística. Segundo Tedesco (2004), “a instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico.” Nesse sentido, meu trabalho estabelece uma relação entre os materiais que o constituem e o espaço que os acolhe de modo a formar um todo indissociável. Posso dizer que essa união completa e amplia o significado da obra. Ao falar de instalação, resalto ainda o papel do espectador, pois ele pode ser considerado mais um elemento na sua constituição, conforme aponta Ana Maria Carvalho,

No caso das instalações, a possibilidade de um acesso observacional direto demonstrou ser especialmente relevante, entre outros aspectos porque este tipo de obra pressupõe um tipo de percepção que envolve o corpo do espectador, não se restringindo à visão. (CARVALHO, 2005, p. 34 - 35)

Ainda, a respeito do observador na instalação Luciana Silva coloca,

Hoje, a Instalação acontece combinada a vários outros suportes como vídeos, filmes, esculturas, performances, fazendo com que o espectador se surpreenda e participe da obra de forma não mais passiva, mas, como objeto último da própria obra, sem a presença do qual a mesma não existiria em sua plenitude. Esta participação ativa do espectador da obra faz com que a fruição da mesma se dê de forma plena e arrebatadora, o que em muitos casos torna esta experiência incômoda, e até mesmo, perturbadora. A necessidade de mexer com os sentidos do espectador, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo. (SILVA, 2012, p. 20).

Partindo da ideia de que a instalação é uma modalidade de arte cujo espaço faz parte da obra, posso dizer que ela apresenta profunda relação com o espaço arquitetônico, sendo assim, é necessário considerar a singularidade dos espaços escolhidos. Assim sendo, vou de encontro ao pensamento de Silva, quando ela afirma que a obra pode ser montada e remontada em espaço-tempo específico, apresentando assim, características de mutabilidade e efemeridade. Com relação à efemeridade da instalação, Silva destaca:

A questão do tempo na Instalação remete aos seus vários tempos: seja o tempo da Instalação como evento, seja como obra efêmera que se autofinda, seja o tempo histórico em que ela se apresenta. (SILVA, 2012, p. 20)

Posso dizer que a poética de meu trabalho pode ser construída dentro de uma galeria, entretanto, o que está exterior a ela é fundamental, pois é o cuidado para coletar a terra e as histórias que ela tem que trará elementos significantes para a obra. Ao fazer diversos trabalhos com elementos naturais, principalmente na presente instalação, pude perceber o quanto é caro para mim, coletar os materiais diretamente em seu espaço natural.

Pude perceber também o quanto é importante criar os trabalhos ao “céu aberto”, assim como trazer para dentro da galeria o que está no exterior a ela, ou seja, parte dos elementos da natureza. Esse deslocamento dos materiais de seu “*habitat* natural” me provoca a pensar no que está no exterior da galeria, no caso a natureza é fundamental para refletir questões ecológicas e sociais.

Penso que é necessário estabelecer um diálogo não só com o ecológico e o social, mas também ao campo da experiência, pensando o trabalho e a obra de um modo que me leve a criar distintas experiências, e provocar as pessoas a pensarem o lugar e a terra onde habitam. Além disso, espero levar os expectadores ao encontro com outras extensões territoriais diferentes das que vivem com a finalidade de levá-los a pensar na terra como parte de um todo. Nesse caso saliento a visualidade das montanhas.

O meu interesse principal é estabelecer com a linguagem da instalação uma forma de agrupar em um só espaço as considerações visuais e conceituais trabalhadas até o momento. Partindo do sentido do habitar poético, mencionado no capítulo um e dois, entendo como construir um espaço que possa ser habitado poeticamente, além das incidências culturais carregadas pelo material.

O que incorpora o meu desejo de trabalhar é a lembrança que retomo em relação ao aspecto natural que encontro imerso no ambiente da arte relacional - na expressão utilizada por Nicolas Bourriaud para caracterizar essa nova modalidade de arte participativa (BOURRIAUD, 2009) é que me apoio para estabelecer a relação do trabalho com a terra e o desdobramento visual na produção de meu trabalho.

Dito de outro modo, estou fortemente convencida de que segundo o nosso tempo, a forma da interação com a obra de arte é modificada constantemente, segundo os espaços e contextos onde a obra é planejada. A ideia do espectador passível tem se modificado, sendo a participação do público a estratégia dos artistas relacionais dos anos 1990 a 2010, - que já foi associada à noção de “partilha do sensível” de Jacques Rancière (RANCIERE, 2005, p. 112)

Desta forma, acho de muita relevância manter um estudo constante dos comportamentos sociais, sendo que estes tratam a arte como meio de reflexão para os acontecimentos do mundo. Estou ciente que as minhas obras baseadas na linguagem da instalação precisam ser pensadas inicialmente por mim e “finalizadas” com a participação do espectador.

No meu caso, a terra vem a ser disponibilizada para ser colocada no espaço expositivo, para estabelecer laços de conexão com o espectador, conectando, desse modo, os pontos que se estabelecem desde as coletas do material, a pesquisa do sentido de habitar, a visão da territorialidade e a conjunção do projeto, mediada pelo pensamento visual que constrói o presente trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após transitar os caminhos ditos no presente texto, posso dizer que o trabalho poético no qual me envolvi na pesquisa do mestrado me fez reflexionar de muitas formas a experiência de se habitar em outro país. A aprender a dizer “*bom dia*”, de ensinar como dizer “*buenas tardes*” são um exemplo de como estou num ir e vir constante com os idiomas espanhol e português, encontrando-me definida sempre por falar portunhol. Por não estar nem aqui nem lá, por pensar em simultâneo, de me traduzir o tempo todo, porém, ao estar nos dois campos, decido intitular o meu trabalho como “*De tierra à terra: caminhos, espaços e poéticas de criação*”.

“*De Tierra à Terra*” trata sobre a terra em seu estado natural, a partir de uma perspectiva artística como matéria-prima para a construção de uma instalação relacional, que objetivou meu olhar para a produção do presente texto. Nesta investigação, em especial, procurei trabalhar com o conceito de habitar de Heidegger. É sabido que a terra tem sido abordada por perspectivas contemporâneas de pratica artísticas. Nesse âmbito, artistas procuram, por meio de suas experiências, sua visão espacial, identitária e cultural sobre o “habitar a terra”. Trazer essas questões para a arte faz com que pensemos as diferentes amplitudes da terra enquanto matéria-prima e como os elementos históricos e geográficos presentes nela.

Desta forma, a minha pesquisa foi dívida em três partes, unificando o diálogo na terra, o processo de criação e as formas de trabalho. No primeiro capítulo, procurei tecer algumas considerações a respeito de aspectos geográficos utilizados para compreender e mapear diferentes espaços e articular diferentes noções de lugar e territorialidade. Em particular, tentei desenvolver esses conceitos pensando as cidades de Uberlândia e Socorro, onde coletei a terra para construir a instalação “*De Tierra à Terra*”.

Além disso, me aproprio do termo Artista Caminhante, proposto por Hamish Foulton, com a finalidade de entender a minha postura como artista frente aos lugares escolhidos para a pesquisa. Desta forma, tentei definir a minha posição no trabalho, mediada pelo fato de percorrer caminhos que envolvem distintas localidades.

Na segunda parte do capítulo 1, procurei adentrar no arcabouço teórico que envolve o hibridismo cultural, em especial no que tange às heterogeneidades e homogeneidades culturais propostas por [Canclini \(2003\)](#). Poderia dizer que estudar a composição multicultural em que os países de América Latina foram formados ajudou a compreender os paradigmas interculturais existentes nessa região. Não raro, é a partir desse estudo que tentei poetizar por meio de “*De Tierra à Terra*” reflexões a respeito dessas questões e procurei demonstrar como elas interferem na construção da exposição.

De forma bastante sucinta, posso dizer que procurei expressar, como as montanhas têm múltiplas cores ao longo de sua envergadura, na nossa cultura latino-americana, e está lotada de padrões diferenciais advindos de diferentes origens e tradições, gerando toda uma gama de arquétipos culturais. De modo analógico, nós somos parte da mesma montanha cromática intercultural, a qual está estruturada pela nossa história, criando unidade do lugar, assim como de contexto e sociedade. Outro aspecto trabalhado se deu na maneira poética de descrever o lugar. Ao propor a minha instalação, não procurei chamar a atenção apenas para a visualidade da obra. Tento dizer a partir dessa característica o quanto o homem é capaz de moldar e transfigurar a terra a partir da sua relação com o espaço em que está. É a partir do conceito de habitar de [Heidegger \(2006a\)](#) que tento problematizar o trânsito do homem sobre a terra.

Para finalizar o capítulo primeiro procurei investigar a relação dos espaços e as considerações sobre como perceber os espaços segundo as ideias de [Deleuze e Guattari \(2012\)](#), que trabalham com o conceito de territorialidade. A partir dessas ideias procurei relacionar Uberlândia e Socorro, dois lugares tão distintos, e encontrar similitudes entre eles, a partir do olhar poético.

No segundo capítulo, após refletir sobre o arcabouço teórico de pesquisa, me direcionei rumo ao processo de criação da obra, tendo como matéria-prima a terra. Procurei esboçar o processo de construção de “De *Tierra* à Terra” em três partes. Em um primeiro momento, recorri a artistas brasileiros e colombianos que trabalham com a terra, para averiguar possíveis maneiras de laborar com a terra enquanto matéria prima; em seguida analisei as diferentes concepções poéticas que a terra pode ter enquanto matéria-prima.

Para finalizar o segundo capítulo, procurei explorar como a ativação dos meus sentidos estimulam a criação da obra projetada neste trabalho. Trouxe algumas ideias de [Tuan \(1980\)](#) para pensar essas questões, em especial para pensar a inter-relação entre obra, matéria prima, textura e imagens que podemos ter ao caminhar pelas montanhas.

Outro aspecto que tentei trabalhar no capítulo 2 foram as diferentes alternativas de manejo da terra que levam em conta os aspectos ecológicos e o respeito por ela enquanto matéria-prima, o que julgo importante destacar. Na instalação trago algumas reflexões de como esse trato pode incidir nos impactos que o homem pode ocasionar na terra e como esses impactos podem afetar nossa relação com o "habitar o mundo".

No terceiro capítulo, faço reflexões sobre os lugares onde passei como artista caminhante. Assim, o desdobramento da parte do planejamento da obra foi prevista em três momentos organizados. Primeiro, a apresentação dos croquis da obra. No segundo momento, dediquei o espaço para falar sobre como estabeleci as coletas do material e as reflexões vindas desde a prática do caminhar. E para fechar, propus em esquema ou passos para a realização da montagem dada de maneira póstuma de terminar o presente texto.

Desta forma posso falar que o presente trabalho me possibilitou percorrer como caminhante diferentes lugares na Colômbia e no Brasil, em particular as cidades de Socorro e Uberlândia. O percurso empreendido nesses dois lugares agregou em mim uma série de reflexões subjetivas, que juntamente com o escopo teórico deste trabalho impactaram diretamente na construção da instalação.

Assumir o lugar de uma artista caminhante, que sai de sua casa intuída para uma ação de explorar os lugares que os homens e mulheres Uberlandenses e Socorranos habitam, configura o marco principal do campo de ideias que tive para criar a obra. Percebo que, tanto um povo quanto o outro é oriundo da miscigenação e que, ao habitarem a terra, estabelecem com ela relações particulares e a transformam e são transformados por ela, de modo a construírem seu espaço e permitirem, nessa relação, a construção de sua cultura.

Ao longo da minha caminhada, aproveitei também para coletar amostra de terra e escutar dos habitantes as histórias e fatos que as tornam elementos simbólicos. Compartilhei com eles a história da terra e como ela impacta nos seus modos de vida. É necessário lembrar que cada cidade tem em sua dimensão territorial diferentes formações geológicas, o que me permitiu coletar terras de diferentes cores, de diferentes áreas e com diferentes funções, que se caracterizam por distintos elementos simbólicos.

A coleta da terra feita ao longo de meu trajeto se deu em distintos momentos. Não foi por todos os lugares onde passei que coletei a terra, mas apenas nos lugares em que pude sentir, como artista, que havia nela uma relação com seus habitantes. Dessa maneira, a terra que coletei para a construção da obra tem consigo representações culturais e marcas simbólicas dos lugares onde ela foi extraída e da minha relação, enquanto artista caminhante, com estes lugares.

Devo lembrar que a terra, quando coletada por este ângulo, deve refratar, antes de tudo, o meu "eu" poético enquanto artista. Assim, o que me atrai não é apenas ela enquanto elemento material, mas a sua ligação com o território e os habitantes que ali estão; a interação deles com a terra; seus comportamentos culturais naquele contexto; e os mais variados acontecimentos que se realizam no decorrer da minha caminhada enquanto artista. Acredito que todos esses elementos foram fundamentais para a construção de minha poética e de minhas percepções.

No meu trânsito entre as montanhas, cidades e estradas, procurei verificar no horizonte do céu a extensão do vermelho, preto ou cinza da terra que cultiva a vegetação verde ou marrom e que sustenta o pôr do sol. Começo a fechar este texto dizendo que, para um artista contemporâneo é essencial intercambiar por diferentes lugares na tentativa de entender-se e, desse processo deixar-se mover pela curiosidade. Digo também que essas experiências são fundamentais para o processo de criação artística, já que é dela que surtem os diferenciais e as singularidades de uma obra. Posso dizer ainda que poetizar é antes de qualquer coisa poder viver e ser capaz de traduzir em linguagem artística as experiências vividas.

Acredito que o trabalho de ter percorrido diferentes localidades coletando a terra para a construção da instalação me permitiu também ter experiências incríveis como . Estudar as misturas das diferentes tonalidades da terra também foi deveras importante, já que, a partir daí, pude dar meu ar de contribuição para artistas que se interessem pelo tema. O mais interessante é que, mesmo misturada, posso dizer que a terra utilizada na instalação pode ser reutilizada para a construção de outras obras de arte e reforçar o conceito de ecologia que procuro trabalhar no meu capítulo de fundamentação teórica.

São dessas reflexões que me desperto neste momento para um possível caminho a ser seguido após do mestrado. Para pesquisas futuras, talvez pretenda aprofundar questões ligadas à interação entre homem e terra e como essa interação pode se tornar uma ferramenta pedagógica para indagar as identidades culturais, o multiculturalismo, além das misturas das cores da terra ligadas a estes temas tão aparentemente clivados em nossa sociedade. Acredito, finalmente, que este seja um bom tema para a formulação de um novo projeto de pesquisa para o doutorado.

## Referências

- BELTRAN, J. **El nou valor de la diferencia**. Barcelona: Multiculturalisme i educació, 2002.
- BOAS, O. (Ed.). **Orlando Villas Bôas : expedições, reflexões e registros**. São Paulo: Metalivros, 2006.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, N. **Cultura Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- CARERI, F. **Walkscapes: El andar como practica estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARVALHO, A. M. A. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio**. Tese (Doutorado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio Grande do Sul. UFRGS, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platos: capitalismo e esquizofrenia 2**. 2. ed.. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DORFLES, G. **Ulítmias tendencias del arte de hoy**. España: Labor, 1976.
- DUARTE, P. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro: Santander Cultural, 2003.
- FAJARDO-GONZALEZ, R. **La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario**. 2015. Online. Disponível em: <[www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf](http://www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf)>.
- FULTON, H. **Hamish Fulton: El camino**. [S.l.]: Fundación Ortega Muñoz, 2008.
- GRAY, A. **Los Arakmbut de la Amazonía peruana: Derechos indígenas y desarrollo**. Lima: IWGIA, 2002.
- GRUNDMANN, M. **Los artistas caminantes: Richard long y hamish fulton**. Bogota: Universidad Francisco Jose de Caldas, 2015.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. 13. ed.. ed. Campinas: Papyrus,, 2002.
- HEIDEGGER, M. Poeticamente o homem habita. In: **Ensaio e conferencias**. 3. ed. ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 165–182.
- \_\_\_\_\_. Contruir, habitar, pensar. In: **Ensaio e conferencias**. 3. ed. ed. Petrópolis: Vozes, 2006a. p. 125 – 142.
- HUNTINGTON, E. **Civilization and Climate**. [S.l.]: University Press of the Pacific, 2001.
- JUNCA, H. **Delcy Morelos, No es un río, es la madre**. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicoarteria.com/#!/delcy-morelos/c23se>>.
- KRAJCBERG, F. **Manifesto do Rio Negro do naturalismo integral**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1992.

- KROEBER, A. **A natureza da cultura**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- LARAIA, R. d. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 22. ed.. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MILANI, R. **El arte del paisaje**. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- NAVARRO, R. **Eraser**. 2008. Disponível em: <[Eraser.Fonte:http://e-learning-teleformacion.blogspot.com.co/2008/01/espacios-lisos-y-espacios-estriados.html?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed:+E-learningConocimientoEnRed+\(e-learning,+conocimiento+en+red\)>](http://e-learning-teleformacion.blogspot.com.co/2008/01/espacios-lisos-y-espacios-estriados.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+E-learningConocimientoEnRed+(e-learning,+conocimiento+en+red)>)>.
- OITICICA, H. **Cor, imagem, poética**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 2003.
- RANCIERE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental, 2005.
- RESTANY, P. Frans krajcberg revolta. **GB Arte**, p. 168, 2000.
- ROCHA, A. da. **El arte de caminar**: Tras los pasos de henry d. thoreau. [S.l.]: NED Ediciones, 2009.
- SALLES, C. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2. ed. ed. Vinhedo, SP: Horizonte, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- SILVA, L. **Instalação: espaço e tempo**. Tese (Doutorado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.
- TEDESCO, E. **Instalação: campo de relações**. Tese (Doutorado) — Centro universitário Feevale, 2004.
- TUAN, Y.-F. **Topofilia**: uma estudo da percepcao, atitudes e valores do meio ambiente. Sao Paulo: DIFEL, 1980.

# Anexos

# "De Tierra à Terra"

**Gladyse Robles Uribe**

**Abertura simultânea  
20 de maio de 2016**



Uberlândia - Minas Gerais  
Galeria Finotti, Centro  
Administrativo, Avenida Anselmo  
Alves dos Santos, 600, às 20 horas

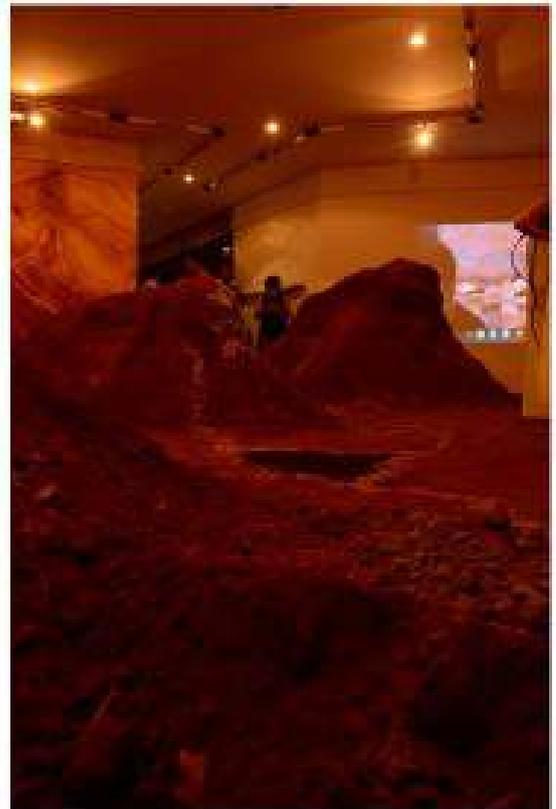


Socorro - Santander  
Galeria del trebol - Calle 15 16-09  
Centro - a las 18 horas

Processo da montagem e execução da obra “De Tierra á Terra” Galeria Ido Finotti, Uberlândia, MG, Brasil









Robles U, Gladys E, título: "De Terra à Terra" (detalhe) Instalação com terra resultado da pesquisa do mestrado UFU/ IARTE, galeria Ido Finotti, Uberlândia, MG, Brasil. 2016.

