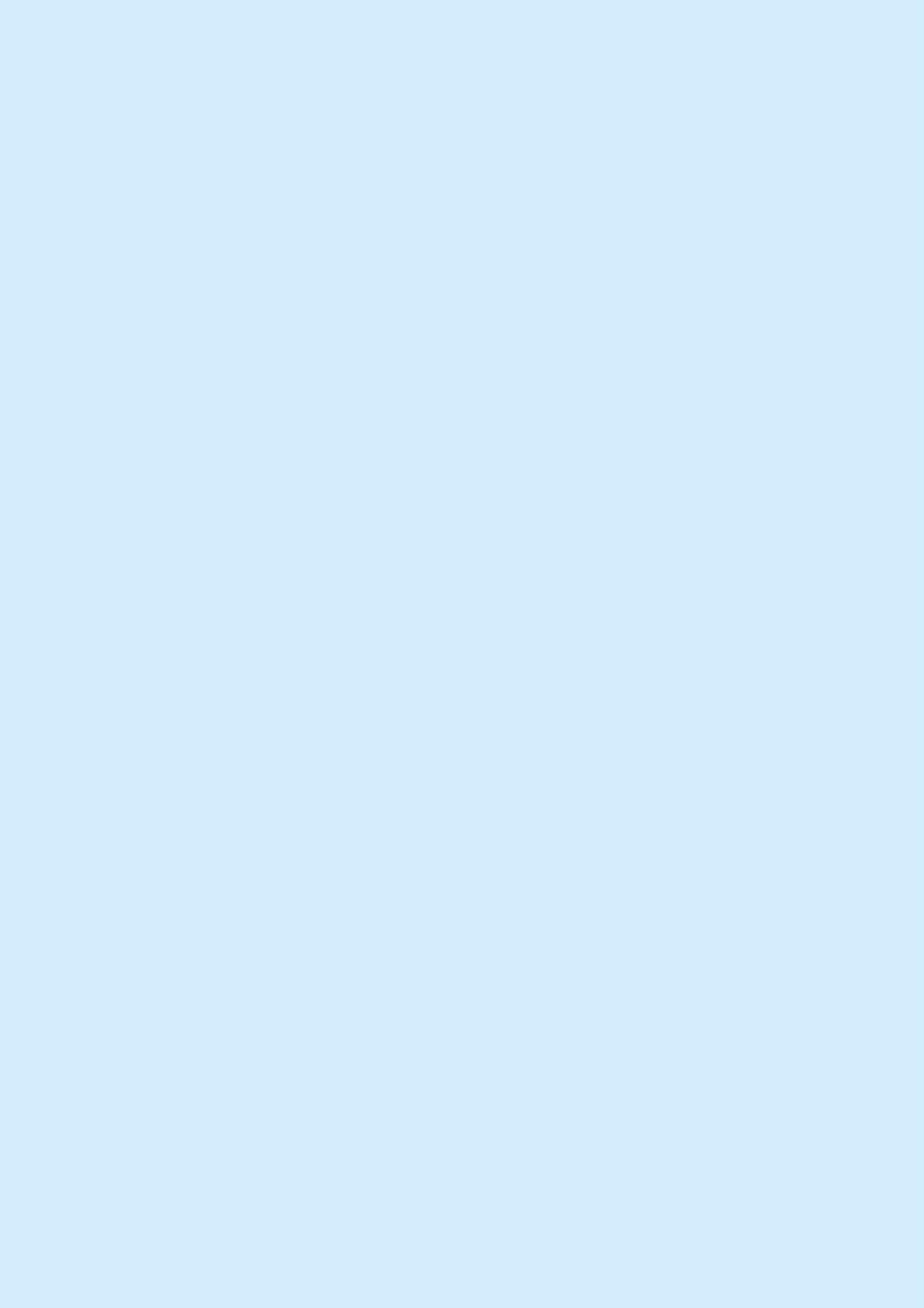




Marina Camargo

**DER ORT DANACH
O LUGAR DEPOIS**



Marina Camargo

**DER ORT DANACH
O LUGAR DEPOIS**

Herausgegeben von | Organizado por

Peter W. Schulze
Claudia Cuadra

Danksagung | Agradecimentos

Der Ort danach entstand in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin Marina Camargo, bei der wir uns ganz herzlich bedanken. Für die exzellente grafische Gestaltung der Publikation sind wir Camila Gonzatto dankbar verbunden. Unser Dank gilt auch Constanze Alpen und Mirjam Utz vom Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, die uns unterstützten. Großer Dank gebührt den Kolleginnen und Kollegen des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts: Katja Krause, Albertino Moreira da Silva Júnior und Claudia Cuadra übersetzten die Beiträge ins Deutsche und Portugiesische; Carola Saavedra führte das Lektorat der portugiesischen Texte durch und Claudia Cuadra das der deutschen Texte; Albertino Moreira da Silva Júnior, Beatriz de Medeiros Silva, Claudio Cardinali, Katja Krause und Rodrigo Ferrari engagierten sich beim Korrektorat des Manuskripts. Unser besonderer Dank gilt dem Zentrum Portugiesischsprachige Welt (ZPW) und dem Global South Studies Center (GSSC) der Universität zu Köln, die durch finanzielle Unterstützung die vorliegende Publikation ermöglichten.

Peter W. Schulze | Claudia Cuadra

O lugar depois foi criado em estreita colaboração com a artista Marina Camargo, a quem dedicamos os nossos mais sinceros agradecimentos. Muito obrigado a Camila Gonzatto pelo excelente desenho gráfico da publicação. Nossos agradecimentos vão também para Constanze Alpen e Mirjam Utz do Departamento de Relações Públicas e Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade de Colônia, que nos apoiaram. Agradecemos aos colegas do Instituto Luso-Brasileiro: Katja Krause, Albertino Moreira da Silva Júnior e Claudia Cuadra, responsáveis pelas traduções para o português e o alemão; Carola Saavedra fez a revisão dos textos em português e Claudia Cuadra dos textos em alemão; Albertino Moreira da Silva Júnior, Beatriz de Medeiros Silva, Claudio Cardinali, Katja Krause e Rodrigo Ferrari estiveram envolvidos na correção do manuscrito. Nossos agradecimentos especiais ao Zentrum Portugiesischsprachige Welt / Centro do Mundo Lusófono (ZPW) e ao Global South Studies Center (GSSC) da Universidade de Colônia, que, com seu apoio financeiro, tornaram possível esta publicação.

Peter W. Schulze | Claudia Cuadra

Reihenherausgeber | Editor da série **Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro**
Peter W. Schulze

Wissenschaftlicher Beirat | **Comitê científico**

Gonzalo Aguilar, Universidad de Buenos Aires

Jens Andermann, New York University

Moacir dos Anjos, Fundação Joaquim Nabuco

Sérgio Costa, Freie Universität Berlin

Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília

Florencia Garramuño, Universidad de San Andrés

Eduardo de Jesus, Universidade Federal de Minas Gerais

Ayrson Heráclito, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa

Pedro Meira Monteiro, Princeton University

Lúcia Nagib, University of Reading

Kathrin Saringen, Universität Wien

Ana Paula Tavares, Universidade Católica de Lisboa

Diana Gonçalves Vidal, Universidade de São Paulo

Portugiesisch-Brasilianisches Institut
der Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln

www.pbi.phil-fak.uni-koeln.de
kontakt-pbi@uni-koeln.de



Andere Geografien: Marina Camargos Kunst Outras geografias: a arte de Marina Camargo Peter W. Schulze	08
Zwischen Schriftbild und Bildschrift Entre escrita-imagem e imagem-texto Peter W. Schulze	20
Horizonte im Raum Horizontes no espaço Claudia Cuadra	36
Imaginäre Kartografie Cartografia imaginária Carola Saavedra	46
Das lange Ende der Anfänge O longo final dos princípios Paulo Miyada	56
Atopische Territorien Territórios atópicos Peter W. Schulze	66
Raum- und Zeitkarten Mapas de espaço e tempo Marina Camargo	82
Verzeichnis der Abbildungen Índice de imagens	114
Zu der Künstlerin Sobre a artista	124
Autorinnen und Autoren Autoras e autores	127

Andere Geografien: Marina Camargos Kunst

Peter W. Schulze

Was wir beobachten, sind letztlich nur Spuren. Das Licht der Sterne ist wie eine Spur, die Momente in der Zeit anzeigt. Die geologischen Falten zeigen Fragmente eines in Bewegung befindlichen Raums. Die sich bewegenden Kontinente offenbaren andere mögliche Strukturen der Kartografie. Indem sie an die Stelle der orthogonalen Strukturen treten, erweisen sich die fließenden Strukturen als eine Erweiterung der Kartografie und der Darstellung von Raum und Zeit.

Marina Camargo: „Raum- und Zeitkarten“

Die aus Brasilien stammende Künstlerin Marina Camargo befasst sich in ihrem ebenso umfangreichen wie vielschichtigen Werk mit Zeichensystemen und Repräsentationsformen, die unsere Weltansicht prägen. Bereits in den frühen künstlerischen Arbeiten nutzt Camargo das Zeichensystem der Schrift dergestalt, dass ihre konventionellen Formen und Funktionen aufgehoben werden; stattdessen tritt die schriftsprachliche Repräsentation als solche in ungewöhnlicher Weise in Erscheinung – etwa wenn sich in *Letras caindo* (*Fallende Buchstaben*, 2005) Schrift von ihrem materiellen Träger löst und die Buchstaben jenseits der semantischen Ordnung neuartige Strukturen auf der Handinnenfläche bilden.

Den seit Anbeginn verfolgten Ansatz, in Zeichen- und Ordnungssystemen zu intervenieren, um auf diese Weise neue Wahrnehmungsformen und Denkweisen zu befördern, hat die Künstlerin konsequent weiterentwickelt und damit ein gewichtiges Werk geschaffen. Eine markante Position in der zeitgenössischen Kunst bezieht Marina Camargo vor allem mit Arbeiten, die gängige geografische Darstellungen und darin angelegte Weltbilder aufgreifen und diese in facettenreichen Bildwelten grundlegend verwandeln.

Einige der künstlerischen Arbeiten, die Camargo oftmals in komplexen Werkreihen entwickelt, reflektieren die Art und Weise, wie Territorien, Räume und Orte durch bestimmte Kulturtechniken und Mediendispositive in ihrer Darstellung geprägt sind oder als solche hervorgebracht werden. Mittels vielfältiger künstlerischer Darstellungsformen, von der Zeichnung über multimediale Skulpturen bis zur Videoinstallation, hinterfragt Camargo Repräsentations- und

Outras geografias: a arte de Marina Camargo

Peter W. Schulze

O que observamos, afinal, são apenas vestígios. As luzes das estrelas são como vestígios que indicam momentos do tempo. As dobras geológicas nos mostram fragmentos de um espaço em movimento.

Os continentes moventes revelam outras estruturas possíveis para a cartografia. As estruturas fluidas, substituindo as estruturas ortogonais, se revelam como um modo de expansão da cartografia e da representação do espaço e do tempo.

Marina Camargo: “Mapas de espaço e tempo”

Em sua extensa e complexa obra, a artista brasileira Marina Camargo aborda os sistemas de signos e formas de representação que moldam nossa visão de mundo. Já em seus primeiros trabalhos, Camargo utiliza o sistema de signos da escrita de modo a dissolver suas formas e funções convencionais. A representação escrita aparece de maneira inusitada, como no exemplo de *Letras caindo* (2005), em que o texto se desprende de seu suporte material e as letras formam, na palma da mão, novas estruturas para além da ordem semântica.

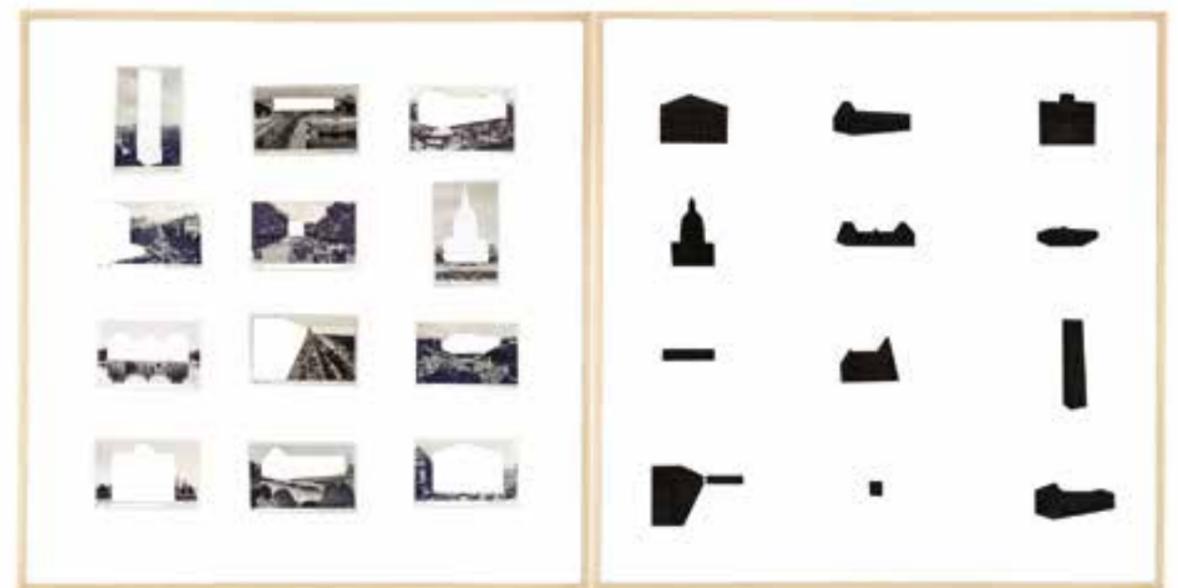
A artista vem desenvolvendo a abordagem que caracteriza a sua obra desde o início de sua carreira: criar intervenções nos sistemas de signos e de ordenação, a fim de promover novas formas de percepção e de pensar, construindo, assim, uma obra de grande relevância. Marina Camargo ocupa uma posição de destaque na arte contemporânea, sobretudo com obras que remetem a representações geográficas comuns e às visões de mundo nelas contidas, transformando-as desde sua base em mundos pictóricos multifacetados.

Frequentemente, os trabalhos que Camargo desenvolve, em complexas séries de obras, refletem o modo como territórios, espaços e lugares são moldados em suas formas de representação por certas técnicas culturais e dispositivos midiáticos. Usando uma variedade de formas artísticas, do desenho a esculturas multimídia e instalações de vídeo, Camargo questiona sistemas de representação e de signos que, enquanto *a priori* geográficos, influenciam nossa noção de ordem geopolítica. As representações cartográficas, especialmente os mapas, mas também as cartas celestes e os globos, desempenham um papel central na obra de Camargo, que lhes dá novos formatos.

Zeichensysteme, die gleichsam als geografische Apriori unsere Vorstellungen von der Weltordnung prägen. Eine zentrale Rolle spielen dabei kartografische Darstellungen, insbesondere Landkarten, aber auch Sternkarten und Globen, denen die Künstlerin neue Erscheinungsformen verleiht.

Camargo entwirft künstlerische Kartografien, die neue Sichtweisen auf bekannte geografische Phänomene ermöglichen, meist als Gegenentwürfe zu bestehenden territorialen Ordnungen. Karten werden von der Künstlerin gefaltet und geschnitten, geschmolzen und gerieben, in Einzelteile zergliedert und neu zusammengefügt. Diese gleichsam apokryphen kartografischen Praktiken betonen die Gestaltbarkeit geografischer Strukturen, sowohl der Territorien als auch ihrer Repräsentationen. Deutlich ist dies beispielsweise in dem Stop-Motion-Video *Geografia (Paisagem com ondas)* bzw. *Geografie (Landschaft mit Wellen)* aus der 2011 entstandenen Werkreihe *Tratado de Limites (Grenzvertrag)*. Darin ist zu sehen, wie eine aus Eis modellierte Karte der Region um die Mündung des Río de la Plata schmilzt, wobei sich mit den geografischen Konturen auch die daran angelehnten Landesgrenzen zwischen Argentinien, Uruguay und Brasilien auflösen. In einer Reihe von Werken etabliert Camargo neue kartografische Logiken jenseits utilitaristischer Einteilungen der Erdoberfläche. So ist etwa in *Atlas – Sudamérica Sur (Atlas – Südamerika Süden, 2011)* bei einer Landkarte die gewöhnliche grundrissartige Aufsicht auf die Erde durch eine Fotografie des Himmels ersetzt. Die seitenverkehrte Schrift mit Namen von Ländern und Städten suggeriert, man würde aus dem Inneren der Karte in den Himmel schauen. Die Künstlerin hat ihre eigenen kartografischen Zeichensysteme entworfen, die andere geografische Strukturen sichtbar machen, etwa in dem Diptychon *Uma história das cidades (Eine Geschichte der Städte, 2018)*: Auf einer Zeichnung mit historischen Postkarten touristischer Städte erscheinen die architektonischen Wahrzeichen als visuelle Leerstellen, während in der zweiten Zeichnung die Silhouetten der ausgeschnittenen Gebäude wie Signaturen eines Referenzsystems wirken, das vom Wandel des Stadtbildes und der Historizität von Stadtkarten zeugt.

Komplementär zu den Raumkonfigurationen setzt Camargo auch unterschiedliche Zeitregime ins Bild. In mehreren Videoinstallationen, darunter *Mikrokosmos (2018)*, sind Stadtkarten kombiniert mit Sternkarten, auf denen bekanntlich räumliche Konstellationen zugleich Zeitbilder sind, wobei diese temporale Bezugsgröße die kartografische Stadtdarstellung in einem anderen Licht erscheinen lässt. Eine Reihe



Uma história das cidades
Desenhos (diptico)
80 x 80 cm
2018

Eine Geschichte der Städte
Zeichnungen (Diptychon)
80 x 80 cm
2018

A artista cria cartografias que possibilitam novas perspectivas sobre fenômenos geográficos conhecidos, na maioria das vezes na forma de estruturas alternativas às ordens territoriais existentes. Nas mãos de Marina Camargo, os mapas são dobrados e recortados, derretidos e triturados, fragmentados e depois reconstruídos em novos formatos. Tais práticas cartográficas apócrifas enfatizam o caráter moldável das estruturas geográficas, tanto dos territórios como de suas representações. Isso fica claro, por exemplo, em *Geografia (Paisagem com ondas)* da série *Tratado de Limites*, de 2011. No vídeo em stop motion, vê-se derreter um mapa modelado em gelo que mostra a região ao redor da foz do Rio da Prata. Juntamente com os contornos geográficos, dissolvem-se também as fronteiras nacionais entre a Argentina, o Uruguai e o Brasil. Numa série de trabalhos, Camargo estabelece novas lógicas cartográficas que vão além das divisões utilitaristas da superfície terrestre. Assim, em *Atlas – Sudamérica Sur (2011)*, o traçado cartográfico tradicional da vista panorâmica da Terra é substituído por uma fotografia do céu, enquanto os nomes dos países e das cidades aparecem invertidos, sugerindo que se olha para o céu de dentro do próprio mapa. A artista elaborou seu próprio sistema de signos cartográficos que tornam visíveis outras estruturas geográficas, como é o caso do diptico *Uma história das cidades (2018)*: em um desenho com cartões postais históricos de cidades turísticas, os marcos arquitetônicos figuram como vazios visuais, enquanto no segundo desenho, as silhuetas dos edifícios recortados funcionam como assinaturas de um sistema de referência que atesta a transformação da paisagem urbana e a historicidade dos mapas da cidade.



rezenter Arbeiten widmet sich der Darstellung von Weltkarten und bezieht dabei andere Zeitregime ein. So kommt in *Re-Pangeia* (*Re-Pangäa*, 2019) gleichsam eine geologische Tiefenzeit zum Tragen: In der skulpturalen Installation aus Weich-PVC sind die heutigen Kontinente miteinander verbunden, entsprechend des titelgebenden Urkontinents. Die trans-temporale Dimension zweier geologischer Zeiten korrespondiert mit einer fluiden räumlichen Anordnung. Durch die Installation als frei schwebende Skulptur entstehen über die Schwerkraft Formverschiebungen der Kontinente. Historische Zeitschichten von Räumen haben in Marina Camargos Werk ebenfalls besondere Bedeutung. Stark ausgeprägt sind historische Bezüge in dem Werkkomplex *Trilogia das montanhas* (*Trilogie der Berge*, seit 2011), der sich mit der Geschichtlichkeit und Künstlichkeit von Berglandschaften und deren Repräsentationen befasst. So geht es in *Alpenprojekt* um die Ikonografie der Alpen, in *Beckton Alps* (2018) um den im 19. Jahrhundert entstandenen titelgebenden Londoner Berg aus Industrieschutt und in *Segunda natureza* (*Zweite Natur*, 2016) um Berge, die im Nachkriegsdeutschland aus Trümmern errichtet wurden.

Marina Camargos Werk zeugt von der Veränderlichkeit geografischer Räume und ihrer Repräsentationen. Gängigen territorialen Darstellungen und Ordnungssystemen stellt die Künstlerin Bildwelten gegenüber, die neue Wahrnehmungs- und Denkräume eröffnen und damit andere Geografien möglich machen. Konkret erfahrbar ist dies von November bis Dezember 2019 in Marina Camargos Ausstellung *O lugar depois / Der Ort danach* am Portugiesisch-Brasilianischen Institut (PBI) der Universität zu Köln. In der Ausstellung sind vor allem

Segunda natureza
Instalação
2016

Zweite Natur
Installation
2016

Paralelamente às configurações de espaço, Camargo também coloca em cena diferentes dimensões temporais. Em várias vídeo-instalações, incluindo *Mikrokosmos* (2018), mapas de cidades são combinados com mapas estelares, nas quais as constelações representam também imagens temporais, sendo que essa dimensão do tempo lança uma outra luz sobre a representação cartográfica da cidade. Uma série de trabalhos recentes é dedicada à representação de mapas-múndi, levando em conta outras lógicas temporais. Nesse sentido, em *Re-Pangeia* (2019), um tempo geológico vem à tona: na instalação escultórica feita de PVC maleável, os continentes em sua atual configuração estão conectados entre si, recriando o supercontinente a que o título faz alusão. A dimensão trans-temporal de dois tempos geológicos corresponde a uma ordenação espacial fluida. Na instalação, feita uma escultura flutuante, a força da gravidade faz surgir deslocamentos na formatação dos continentes. Também as camadas históricas dos espaços têm grande relevância na obra de Marina Camargo. A série *Trilogia das montanhas* (desde 2011), que trata da historicidade e artificialidade das paisagens de montanha e suas representações, é fortemente marcada por referências históricas. É o caso de *Alpenprojekt*, que trata da iconografia dos Alpes; *Beckton Alps* (2018), montanha de mesmo nome que surgiu em Londres no século XIX a partir da acumulação de detritos industriais; e *Segunda natureza* (2016), montanhas de escombros erguidas na Alemanha do pós-guerra.

A obra de Marina Camargo atesta o potencial de transformação dos espaços geográficos e suas representações. Às configurações geográficas tradicionais e sistemas de ordenação espacial, a artista contrapõe universos pictóricos que abrem novos espaços perceptivos e formas de pensamento, possibilitando assim outras geografias. O público pode vivenciar isso pessoalmente na exposição *Marina Camargo: O lugar depois*, realizada pelo Instituto Luso-Brasileiro (PBI) da Universidade de Colônia entre novembro e dezembro de 2019. Fazem parte da exposição instalações *in situ*, como é o caso de *Re-Pangeia*, escultura de cinco metros de altura instalada na escadaria de vidro e aço do Philosophikum, por onde passam diariamente centenas de pessoas. Também são apresentadas obras na biblioteca do Instituto Luso-Brasileiro, criando um diálogo direto com o sistema de ordenação da biblioteca, e em particular com a seção de geografia.



As montanhas de Eva Braun
 Vídeo em *stop motion*
 4:38 minutos
 2013

Die Berge von Eva Braun
 Stop-Motion-Video
 4:38 Minuten
 2013

ortsspezifische Installationen zu sehen. So ragt die über fünf Meter hohe Skulptur *Re-Pangeia* in den offenen, von Glas und Stahl geprägten Treppenaufgang des Philosophikums hinein, wo täglich hunderte Menschen entlanggehen. Auch in der Bibliothek des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts sind Arbeiten von Marina Camargo ortsspezifisch installiert, in direkter Auseinandersetzung mit dem bibliothekarischen Ordnungssystem, insbesondere der geografischen Sektion der Bibliothek.

Die hier abgebildeten Arbeiten stehen in Resonanz zu einer Reihe von Texten, die sich mit verschiedenen Facetten des vielschichtigen Werkes von Marina Camargo befassen. In dem Essay „Zwischen Schriftbild und Bildschrift“ stellt Peter W. Schulze Überlegungen an zur Bedeutung der Schriftsprache im Werk der Künstlerin. Es folgt ein Text von Claudia Cuadra, die in Auseinandersetzung mit Sujets wie Horizontlinien und Zwischenräumen zu erhellenden Einsichten über Camargos Werk gelangt, das „zwischen Realität und Repräsentation“ angesiedelt sei und eine „imaginäre Durchbrechung des Gegebenen im utopischen Raum“ erkennen lasse. In „Imaginäre Kartografien“ fasst die bedeutende brasilianische Autorin Carola Saavedra ihre ästhetische Erfahrung bei der Rezeption kartografischer Arbeiten der Künstlerin in eine literarische Form und ermöglicht so überraschende Zugänge zu Camargos Werk. Der renommierte Kurator und Essayist Paulo Miyada stellt in „Das lange Ende der Anfänge“ grundlegende Reflexionen zur Zeitlichkeit in dem Werk der Künstlerin an und erkennt darin Formen einer „Archäologie der Gegenwart“, wie er am Beispiel der Videoarbeit *Beckton Alps* verdeutlicht. In „Atopische Territorien“ befasst sich Peter W. Schulze mit Camargos landschaftsbezogenen



As obras selecionadas para este catálogo estão em consonância com os textos que abordam várias camadas do trabalho de Marina Camargo. No ensaio “Entre escrita-imagem e imagem-texto”, Peter W. Schulze reflete sobre a importância da linguagem escrita na obra da artista. Segue-se um texto de Claudia Cuadra que, ao tratar de temas como linhas de horizonte e espaços vazios, oferece perspectivas esclarecedoras sobre a obra de Camargo, situada “entre realidade e representação” e reveladora de um “irromper imaginário do que é dado no espaço utópico”. Em “Cartografias imaginárias”, a destacada autora brasileira Carola Saavedra converte em texto literário sua experiência estética na recepção das obras cartográficas de Camargo, possibilitando assim abordagens surpreendentes ao trabalho da artista. Em “O longo final dos princípios”, o renomado curador e ensaísta Paulo Miyada reflete sobre a temporalidade na obra da artista e reconhece nela formas de uma “arqueologia do presente”, que ele exemplifica a partir do vídeo *Beckton Alps* (2018). Em “Territórios atópicos”, Peter W. Schulze aborda as obras de Camargo relacionadas à temática da paisagem, utilizando o exemplo de seu livro *Como se faz um deserto* (2013). No ensaio “Mapas de espaço e tempo” escrito especialmente para o catálogo, Marina Camargo reflete sobre os sistemas de organização espacial e sobre a ordem política mundial, relacionando tais aspectos ao seu trabalho artístico. Complementando a publicação, há um índice com breves descrições das obras da artista.

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

O catálogo *Marina Camargo: O lugar depois* é o primeiro número dos *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro*. Esta nova série de publicações é dedicada a produções culturais notáveis do mundo lusófono –

Arbeiten am Beispiel ihres Künstlerbuchs *Como se faz um deserto* (*Wie man eine Wüste macht*, 2013). Marina Camargo hat für den Katalog einen gewichtigen Essay mit dem Titel „Raum- und Zeitkarten“ verfasst, in dem sie in Bezug auf ihre künstlerische Arbeit Überlegungen anstellt über räumliche Ordnungssysteme und die politische Weltordnung. Abgerundet wird die Publikation durch ein Abbildungsverzeichnis mit kurzen Beschreibungen der Werke von Marina Camargo.

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

Bei der Publikation *Marina Camargo: O lugar depois / Der Ort danach* handelt es sich um die erste Nummer der *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro*. Die neue Schriftenreihe widmet sich herausragenden Kulturproduktionen der portugiesischsprachigen Welt – insbesondere literarischen und künstlerischen Positionen, die den ästhetischen Modus als Reflexionsform nutzen, um Kulturkritik zu betreiben. Als solche liefern die ausgewählten Werke wichtige Denkanstöße für die Diskussion von Gegenwartskultur im internationalen Kontext.

Die *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* sind konzipiert als ein Forum des interkulturellen Austauschs innerhalb der portugiesischsprachigen Welt sowie zwischen portugiesisch- und deutschsprachigen Regionen. Gewährleistet ist dies durch die Zweisprachigkeit der Schriftenreihe, an der Autorinnen und Autoren aus beiden Sprachräumen beteiligt sind. Neben der Publikation als Printausgabe stehen die *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* auch in einer digitalen Version online zur freien Verfügung.

Wie der Name suggeriert, sind die *Cadernos* ein Publikationsorgan des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts (PBI) der Universität zu Köln. Das PBI, 1932 von dem großen Romanisten Leo Spitzer gegründet, zählt zu den ältesten und größten Institutionen seiner Art im deutschsprachigen Raum. Die Schriftenreihe zeugt von den vielfältigen Aktivitäten des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts, das mit seinem Veranstaltungsprogramm Künste und Wissenschaften in den Dialog bringt.



especialmente as posições literárias e artísticas que utilizam o viés estético como forma de reflexão, de modo a produzir uma crítica cultural. Assim, os trabalhos selecionados fornecem importantes elementos de análise para a discussão da cultura contemporânea num contexto internacional.

Os *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* são concebidos como um fórum de troca intercultural entre os países de língua portuguesa, assim como entre as regiões de língua alemã e portuguesa. Tal intercâmbio é garantido pela natureza bilingue da série, que envolve autores e autoras de ambas as áreas linguísticas. Além do formato impresso, os *Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro* estão também disponíveis online em versão digital gratuita.

Como o nome sugere, os *Cadernos* são publicações do Instituto Luso-Brasileiro (PBI) da Universidade de Colônia. O PBI, fundado em 1932 pelo grande romanista Leo Spitzer, é uma das maiores e mais antigas instituições de seu tipo em países de língua alemã. A série reflete as diversas atividades do Instituto Luso-Brasileiro, que, através dos eventos promovidos, estabelece um diálogo entre a produção artística e a academia.

Beckton Alps
Video, 12:29 minutos
2018

Beckton Alps
Video, 12:29 Minuten
2018

Zwischen Schriftbild und Bildschrift

Peter W. Schulze

Schrift ist ein grundlegendes Element der künstlerischen Arbeit von Marina Camargo, das sie in dreierlei Form einsetzt: in einer Reihe von Essays, die elementare Fragen ihres Werkes und darin angelegte Weltbezüge reflektieren; in künstlerischen Arbeiten, in denen es um die Materialität und Medialität sowie um die Poetizität und Performativität von Schriftsprache geht; und schließlich in Werken, bei denen sprachliche Narrationen eine zentrale Rolle spielen (auf den letztgenannten Aspekt wird im Aufsatz „Atopische Territorien“ eingegangen).

Wie in dem hier publizierten Text „Raum- und Zeitkarten“ deutlich wird, ist Camargo eine stilsichere und reflektierte Essayistin. Ihre Gedanken entwickelt sie einerseits aus persönlichen Erlebnissen und der eigenen künstlerischen Erfahrung, andererseits aus philosophischen Überlegungen zu Repräsentationssystemen und geografischen Darstellungsformen, aus denen bestimmte Vorstellungen von Raum und Zeit hervorgehen, die unsere Weltsicht prägen. Ausgangspunkt sind phänomenologische Überlegungen zur Repräsentation von Räumen und der Präsenz von Orten sowie zu deren komplexen Relationen. Landschaften und Karten, Berge, Kontinente und Grenzen, die in dem künstlerischen Werk Camargos von elementarer Bedeutung sind, dienen in dem Essay als Konzept-Metaphern, die tiefgreifende Reflexionen über räumliche Ordnungssysteme und die politische Weltordnung ermöglichen. Dabei wirft die Künstlerin eine entscheidende Frage auf, die zu weiteren Reflexionen anregt: „Und wenn unsere Strukturen der Darstellung und des Verstehens der Welt fließend wären?“

Das in dem Essay erkennbare Anliegen, neue Wahrnehmungsweisen und Denkformen zu ermöglichen, ist kennzeichnend für das Werk von Marina Camargo und manifestiert sich in einer Reihe von künstlerischen Arbeiten auf der Ebene der Schriftsprache. Mit großem poetischen Gespür für die Bildlichkeit von Schrift verleiht die Künstlerin Buchstabenfolgen in unterschiedlichen medialen und räumlichen

Entre escrita-imagem e imagem-texto

Peter W. Schulze

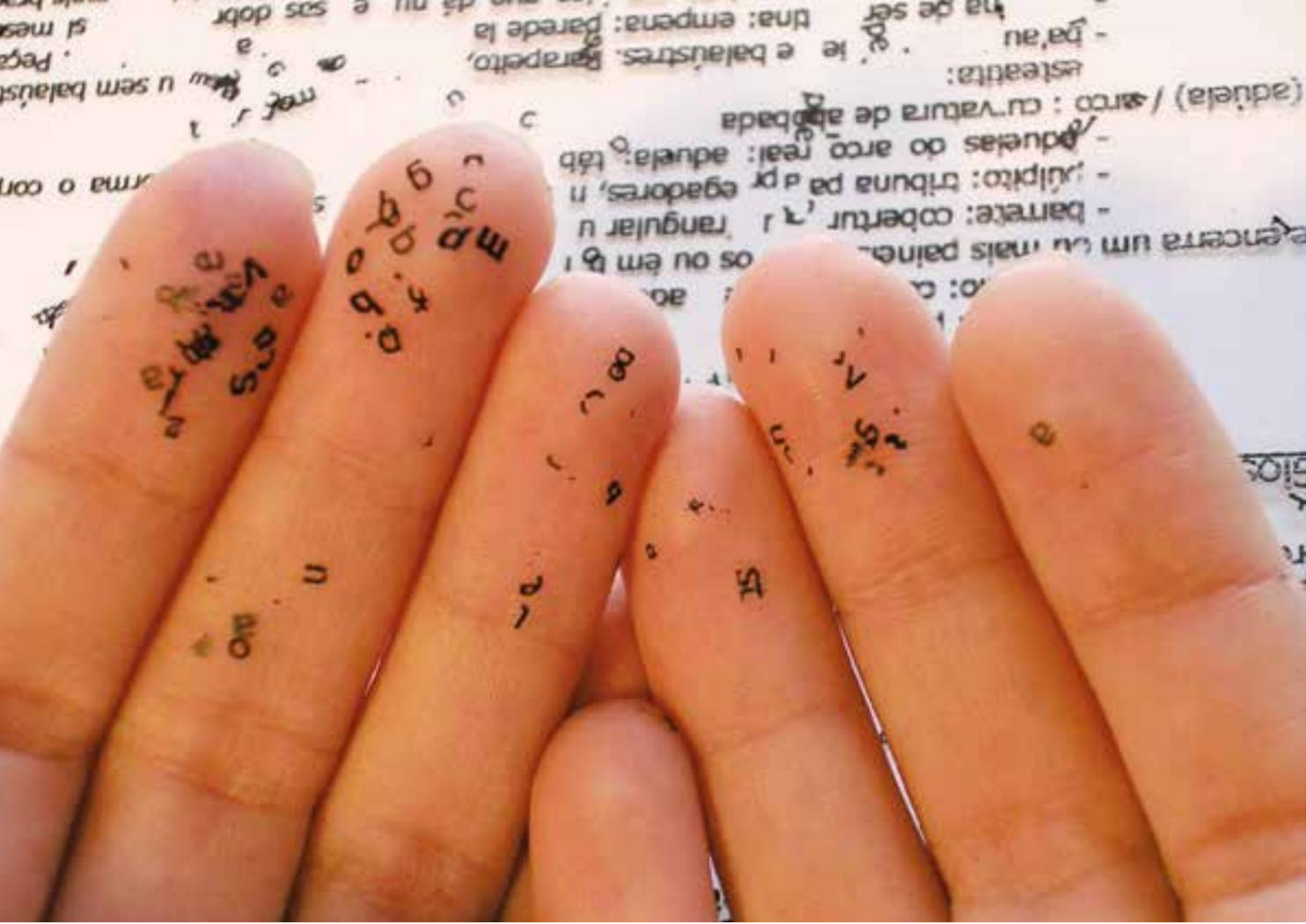
A escrita é um elemento fundamental do trabalho artístico de Marina Camargo que se manifesta de três formas diferentes: em uma série de ensaios que aprofundam questões fundamentais de sua obra, incluindo as referências ao mundo nela contidas; nas obras artísticas que abordam a materialidade e a medialidade, assim como a poeticidade e o potencial performativo da linguagem escrita; e, por último, em obras nas quais as narrativas linguísticas desempenham um papel central (aspecto desenvolvido no ensaio “Territórios atópicos”).

Como fica claro no texto “Mapas de espaço e tempo” aqui publicado, Camargo é uma ensaísta com um estilo confiante e reflexivo. Ela desenvolve o seu raciocínio a partir de suas próprias experiências pessoais e artísticas, assim como de reflexões filosóficas sobre sistemas e padrões de representação, sobretudo de natureza geográfica, de onde emergem certas ideias de espaço e tempo que moldam a nossa visão do mundo. O ponto de partida são reflexões fenomenológicas sobre a representação dos espaços e a presença de lugares, bem como suas complexas interrelações. Paisagens, mapas, montanhas, continentes e fronteiras – de importância fundamental no trabalho artístico de Camargo – funcionam no ensaio como metáforas conceituais que permitem reflexões profundas sobre os sistemas classificatórios espaciais e a ordem geopolítica. A artista levanta uma questão que estimula outras reflexões: “E se as nossas estruturas de representação e compreensão do mundo fossem fluidas?”

O desejo de possibilitar novos modos de percepção e pensamento, reconhecível em seu ensaio, é característico da obra de Marina Camargo e manifesta-se numa série de trabalhos artísticos no plano da linguagem escrita. Com grande sensibilidade poética para a imagética da escrita, a artista atribui um valor estético próprio às sequências de letras em várias mídias e configurações espaciais. Em alguns de seus primeiros trabalhos vêm à tona, na dissecação e transformação midiática dos signos escritos, aspectos significativos para além das dimensões semânticas da linguagem.

Páginas anteriores:
Sem título (letras na parede)
Instalação (peças em acrílico preto)
Dimensões variáveis
2009

Vorhergehende Seiten:
Ohne Titel (Buchstaben an der Wand)
Installation (Objekte aus schwarzem Acryl)
Variable Größe
2009



Konfigurationen einen ästhetischen Eigenwert. In einigen ihrer frühen Arbeiten treten in der Zergliederung und medialen Transformation schriftlicher Zeichen signifikante Aspekte jenseits der semantischen Dimensionen von Sprache in den Vordergrund.

In dem Werk *Letras caindo* (*Fallende Buchstaben*, 2005) stellen eine Reihe von Fotografien in Nahaufnahme dar, wie Lettern einer Druckschrift sich von einer Acetatfolie lösen und auf der Haut ablagern. Diese transitorische Erscheinung ist durch den fotografischen Medienwechsel auf Dauer gestellt. Sichtbar ist so, wie sich die Lettern auf den Fingerkuppen, zwischen den Linien der Handinnenflächen, zu einem filigranen Geflecht von fast kalligrafisch wirkender Form verbinden und eine Art Poesie der Buchstaben bilden. Gelöst aus der Anordnung zu Wörtern und den semantischen Bindungen gewinnen die Buchstaben Autonomie als Bilder, während die Haut als Medium typografischer Zeichen dient. Damit ist die Schriftsprache ihrer gewöhnlichen Formen und Funktionen enthoben. In *Letras caindo* steht der spielerische Sprachgebrauch im Zeichen ästhetischer Reflexion, indem sowohl die performativen und materialästhetischen Dimensionen der Schrift als auch ihre dispositiven Anordnungen sichtbar werden.

Letras caindo
Fotografia
50 x 36 cm
2005

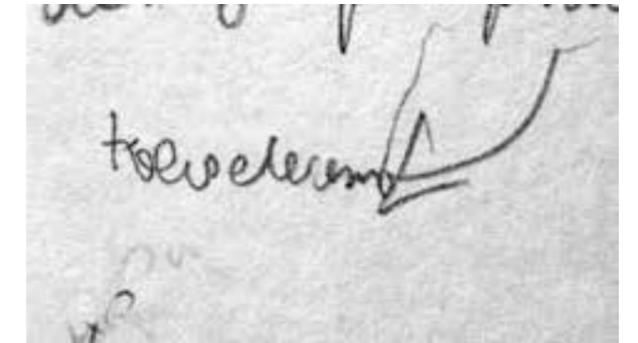
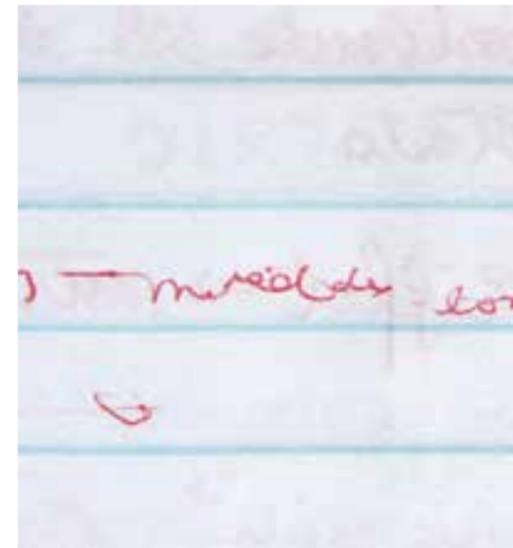
Fallende Buchstaben
Fotografie
50 x 36 cm
2005

Na obra *Letras caindo* (2005), uma série de fotografias em *close-up* mostra letras impressas que se descolam de uma folha de acetato e grudam na pele. Essa aparência transitória se torna permanente pela transferência ao meio fotográfico. Assim, é visível como nas pontas dos dedos e entre as linhas das palmas das mãos, as letras se combinam para formar uma malha filigranada de estrutura quase caligráfica, criando uma espécie de poesia de letras. Afastadas do arranjo das palavras e dos laços semânticos, as letras ganham autonomia como imagens, enquanto a pele serve de meio para os signos tipográficos. A linguagem escrita é, então, privada das suas formas e funções usuais. Em *Letras caindo*, o uso lúdico da linguagem é marcado pela reflexão estética, na medida em que se fazem visíveis, tanto as dimensões performativas e material-estéticas da escrita, como seus arranjos dispositivos.

O envolvimento artístico de Marina Camargo com a linguagem escrita não se limita à letra impressa, mas inclui também a escrita manual. É o caso de *Sono* (2008), uma série fotográfica de palavras escritas pela artista no momento em que adormecia. Em ampliações fotográficas, as palavras são isoladas do contexto original e se destacam de forma autônoma. Ao mesmo tempo, enfatizam-se as semelhanças estruturais dos motivos visuais: em vez do texto, é a textura que sobressai. Uma vez que o sono, ao induzir o afrouxamento da musculatura durante o ato de escrever, provoca mudanças consideráveis na forma das palavras, torna-se clara a proximidade entre escrita e desenho. As linhas com o seu gesto expressivo, que vai muito além da mera reprodução de letras, adquirem uma forte conotação de desenho. Isso fica ainda mais claro devido ao uso de diversos utensílios de escrita: lápis e canetas esferográficas nas cores vermelha e azul entram de forma marcante na escrita-imagem, transformando-a numa espécie de imagem-texto.

Camargos künstlerische Auseinandersetzung mit der Schriftsprache beschränkt sich nicht auf die Druckschrift, sondern schließt auch manuelles Schreiben ein. So etwa in *Sono* (*Einschlafen*, 2008), einer fotografischen Serie derjenigen Wörter aus Notizheften der Künstlerin, die im Moment des Einschlafens zustande kamen. Fotografisch stark vergrößert, sind die einzelnen Wörter aus dem ursprünglichen Textzusammenhang isoliert und stehen für sich; zugleich werden strukturelle Ähnlichkeiten der Bildmotive hervorgehoben: Statt dem Text tritt die Textur markant in Erscheinung. Da die jeweiligen Wörter durch die schlafbedingte Erschlaffung der Muskulatur im Akt des Schreibens erheblichen Formveränderungen unterliegen, wird die Nähe der Schreibschrift zur Zeichnung deutlich. Vor allem die Linienführung mit ihrem expressiven Gestus erlangt eine starke zeichnerische Ausdruckskraft. Betont wird dies durch unterschiedliche Schreibgeräte; die Verwendung von Bleistift und Kugelschreibern in roter und blauer Farbe gehen in das Schriftbild ein, das gleichsam zur Bildschrift wird. Aber auch das Papier, das sonst meist als vermeintlich neutraler Schrifträger erscheint, erhält eine eigene visuelle Wertigkeit. Indem seine Beschaffenheit nun sichtbar wird, insbesondere in den fotografisch vergrößerten Maserungen und teilweise durch Linierung, kommt dem Papier eine besondere materialästhetische Qualität zu. Trotz der singulären Ausformungen der einzelnen „Schriftzeichnungen“ verwehrt sich die Arbeit einer Aura des Einzigartigen, allein schon durch den Medienwechsel von unikalenen Notationen in beliebig vervielfältigbare Fotografien.

In Werken wie *Letras caindo* und *Sono*, die in kleinformatiger flächiger Form gestaltet sind, werden performative Dimensionen und Materialität von Schrift jenseits der Referentialität von Sprache ausgelotet. In anderen Arbeiten Camargos hingegen nimmt Schrift erheblich größere, raumgreifende und skulpturale Dimensionen an und ist dabei in kodifizierter Form semantisch aufgeladen und mit intertextuellen Bezügen versehen. Deutlich ist dies in der Installation *The Sheltering Sky* aus dem Jahr 2008. Dem Titel entsprechend ist der Text einer Seite des gleichnamigen Romans von Paul Bowles in etwa zehnfach vergrößerten Buchstaben auf der Wand und dem Boden eines Ausstellungsraums wiedergegeben, wobei ein schwarzes Papier in der gleichen Größe über dem Text hängt und ihn teilweise bedeckt. Durch den intermedialen Bezug auf den Roman von Bowles entsteht ein Spannungsfeld zwischen mimetischen und metaphorischen Darstellungsweisen, also der sprachlich identischen Wiedergabe einer

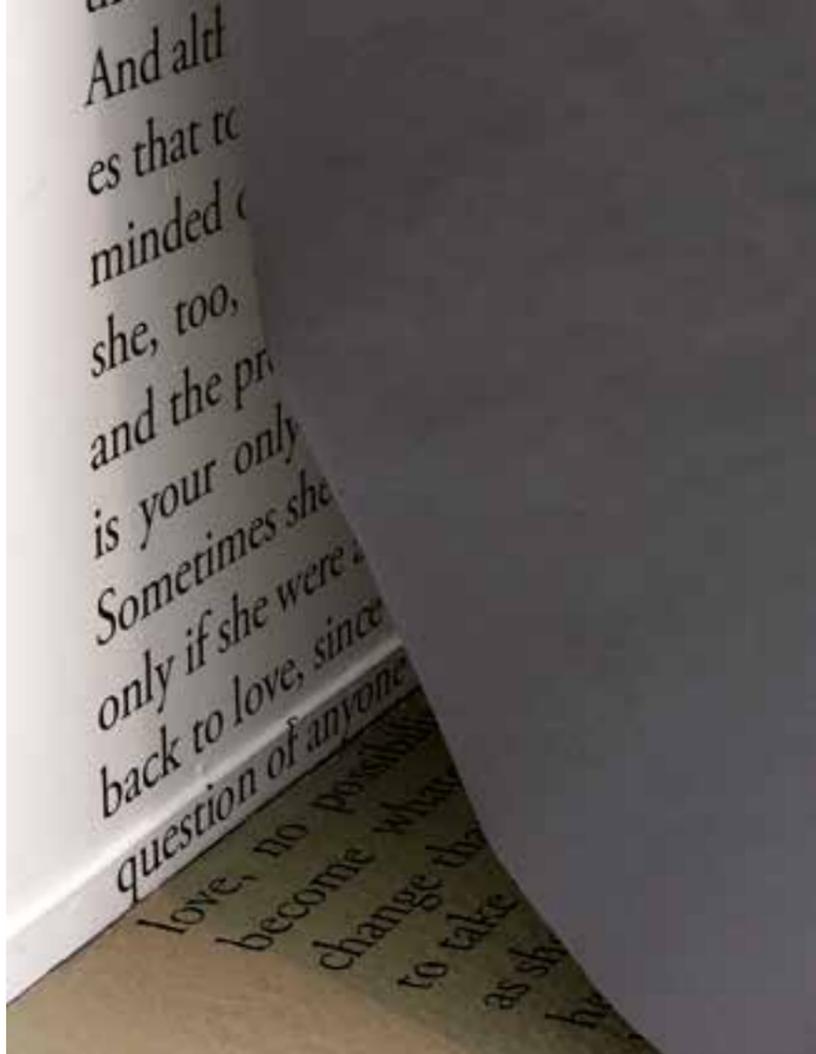


Mas também o papel, que em geral aparece como um meio de escrita supostamente neutro, ganha seu próprio valor visual. Ao tornar visível a sua textura, através das linhas e, especialmente, dos grãos ampliados fotograficamente, o papel adquire uma qualidade material-estética própria. Apesar das formações singulares dos “desenhos escritos”, a obra rejeita uma aura de singularidade, e tem como ponto de partida a própria transformação midiática de notações únicas em fotografias reproduzíveis.

Em obras de pequeno formato, como *Letras caindo* e *Sono*, desenhadas em forma plana, as dimensões performativas e a materialidade da escrita são exploradas para além da referencialidade da linguagem. Já em outros trabalhos de Camargo, a escrita assume dimensões bem maiores, expansivas e escultóricas, sendo semanticamente codificada e com referências intertextuais. Por exemplo, em *The Sheltering Sky*, de 2008, o texto de uma página do romance homônimo de Paul Bowles é reproduzido com as letras ampliadas na parede e no chão de uma sala de exposição, com um papel preto do mesmo tamanho pairando sobre o texto e cobrindo-o parcialmente. A referência intermediária ao romance de Bowles cria um campo de tensão entre modos de representação miméticos e metafóricos, isto é, a reprodução linguisticamente idêntica de uma página de livro, por um lado, e a cobertura parcial do texto no sentido de um “céu protetor”, por outro. Na obra de Camargo, a metáfora presente no título do romance toma forma no sentido da transferência de uma expressão linguística para outro contexto de significado. Essa transferência, no entanto, vem com uma transformação midiática, da qual emerge o dispositivo específico da instalação, que é fundamentalmente diferente do dispositivo do livro. Enquanto no romance o livro serve à legibilidade da obra literária, a instalação desvia a atenção do texto reproduzido para a sua disposição específica, o que altera a forma como o texto é lido e o seu efeito.

Sono
Fotografia
50 x 50 cm
2008

Einschlafen
Fotografie
50 x 50 cm
2008



Buchseite einerseits und der partiellen Abdeckung des Textes im Sinne eines „schützenden Himmels“ andererseits. Das in dem Romantitel angelegte Verfahren der Metapher greift bei Camargo ebenfalls im Sinne der Übertragung eines sprachlichen Ausdrucks in einen anderen Bedeutungszusammenhang. Diese Übertragung geht einher mit einem Medienwechsel, aus dem das spezifische Dispositiv der Installation hervorgeht, das gegenüber dem des Buches grundverschieden ist. Während das Buch der Lesbarkeit des literarischen Werkes dient, lenkt die Installation die Aufmerksamkeit von dem wiedergegebenen Text auf dessen spezifische Anordnung, wodurch sich die Art des Lesens und die Wirkung des Textes grundlegend verändern.

In *Sem título (letras na parede)* bzw. *Ohne Titel (Buchstaben an der Wand)* von 2009 wird das künstlerische Verfahren aus *The Sheltering Sky* auf die Spitze getrieben. Das großformatige Werk besteht aus sieben vertikalen Reihen von je zehn schwarzen dreidimensionalen Buchstaben, die partiell in eine weiße Wand eingelassen sind. Erneut handelt es sich um einen Bezug auf Paul Bowles' Roman, der nun komplett seiner semantischen Dimensionen enthoben ist. Aus dem Titel wird bereits deutlich, dass in dem intermedialen Bezug der Prätext von untergeordneter Bedeutung ist. Stattdessen geht es vielmehr um eine bestimmte Anordnung von Schrift – „Buchstaben an der Wand“ –, wobei

The Sheltering Sky
 Texto em vinil adesivo e folha de papel
 190 x 100 x 60 cm
 2008

The Sheltering Sky
 Text auf selbsthaftendem Vinyl und Papier
 190 x 100 x 60 cm
 2008



Em *Sem título (letras na parede)*, de 2009, o processo artístico de *The Sheltering Sky* é radicalizado. O trabalho em grande formato consiste em sete linhas verticais compostas por dez letras tridimensionais pretas, cada uma parcialmente encravada em uma parede branca. Mais uma vez, trata-se de uma referência ao romance de Paul Bowles, que agora se encontra completamente afastado das suas dimensões semânticas. O título já deixa claro que, na referência intermediária, o pré-texto é de relevância secundária. Em vez disso, vemos um certo arranjo de escrita – “letras na parede” –, no qual, novamente, como em *The Sheltering Sky*, o dispositivo midiático sofre uma profunda transformação. Em vez do livro, uma parede branca funciona como suporte de escrita. Como nenhuma palavra resulta das colunas de letras, a percepção se desloca para a materialidade das letras escultóricas e sua disposição. Nota-se que elas estão encravadas na parede em ângulos retos e parcialmente cobertas por ela, como se a escrita continuasse dentro da parede. De fato, uma espécie de continuação invisível da escrita manifesta-se neste trabalho. No entanto, como em certas correntes da arte conceitual, esta dimensão só se revela através de um texto de acompanhamento com uma breve descrição da obra. Ali é abordado o princípio que rege a disposição específica da escrita: cada letra encravada na parede é a primeira letra de cada linha de uma página específica do romance de Paul Bowles. Assim, a estrutura formal do romance ressurgue numa espécie de representação metassemiótica. Como é característico das obras de Marina Camargo que tratam da linguagem escrita, em *Sem título (letras na parede)* emerge um campo de tensão entre a materialidade da escrita e a natureza simbólica da linguagem, ambas moldadas por dispositivos midiáticos. A transformação artística dos sistemas de signos e representações da escrita torna-os visíveis enquanto tal e revela como eles moldam certos modos de percepção e pensamento.

das Mediendispositiv einer tiefgreifenden Transformation unterzogen wird. Anstelle des Buches fungiert eine weiße Wand als Schriftträger. Da sich aus den Buchstabenreihen keine Wörter ergeben, verschiebt sich die Wahrnehmung auf die Materialität der skulpturalen Lettern und deren spezifische Anordnung. Dabei fällt auf, dass die Buchstaben im rechten Winkel in die Wand eingelassen und partiell von ihr bedeckt sind, als ob sich die Schrift im Wandinneren fortsetzen würde. Eine unsichtbare Fortsetzung der Schrift ist in dem Werk tatsächlich angelegt. Im Sinne bestimmter Strömungen der Konzeptkunst erschließt sich diese Dimension allerdings erst durch einen begleitenden Text mit einer kurzen Werkbeschreibung. Daraus geht das Prinzip hervor, das der spezifischen Anordnung der Buchstaben unterliegt: Bei den in der Wand eingelassenen Lettern handelt es sich jeweils um den ersten Buchstaben jeder Zeile einer bestimmten Seite des Romans von Paul Bowles. Damit ist in einer Art meta-semiotischen Darstellung eine bestimmte formale Struktur des Romans wiedergegeben. Charakteristisch für Marina Camargos künstlerische Arbeiten, die sich mit Schriftsprache befassen, zeichnet sich in *Sem título (letras na parede)* ein Spannungsfeld ab zwischen der Materialität von Schrift und der Zeichenhaftigkeit von Sprache, die beide wesentlich durch mediale Dispositive geprägt sind. Camargos künstlerische Transformation schriftsprachlicher Zeichen- und Repräsentationssysteme macht diese als solche sichtbar und lässt erkennen, wie sie bestimmte Wahrnehmungsweisen und Denkformen prägen.

Auch in *Horizonte (Horizont, 2008)* wird das Dispositiv Buch umfunktioniert und die gängige Form von Schrift verändert. Auf dem fotografischen Diptychon korrespondiert eine Landschaftsaufnahme mit einem aufgeschlagenen Buch, indem sich die Horizontlinie in der Bildmitte zwischen Meer und Himmel in dem Bundsteg des um 90 Grad gedrehten Buches fortsetzt. Durch visuelle Analogien und Korrespondenzen zeigt sich eine bestimmte Zeichenhaftigkeit in der Landschaftsdarstellung und eine (partielle) Reduzierung der Schrift auf ihre Ikonizität im Medium der Fotografie. Unschärfe in der fotografischen Darstellung verwandelt einen Großteil der symbolischen Zeichen der Schrift in rein ikonische Zeichen (die noch als Wortfolgen, aber nicht mehr als konkrete Wörter erkennbar sind). Aufgrund der selektiven Schärfe sind lediglich einzelne Wörter lesbar, die in ihrer Gesamtheit wie elliptische Poesie wirken. Zugleich scheint in den

Em *Horizonte* (2008) também há uma transformação do dispositivo do livro e uma modificação da forma comum da escrita. No díptico fotográfico, uma paisagem desemboca em um livro aberto, continuando a linha do horizonte entre céu e mar na extremidade interior do livro virado a 90 graus. As analogias e correspondências visuais revelam uma certa natureza simbólica na representação da paisagem e uma redução (parcial) da escrita à sua iconicidade na fotografia. Ao desfocar a representação fotográfica, transforma-se grande parte dos sinais simbólicos da escrita em sinais puramente icônicos (que são ainda reconhecíveis como sequências de palavras, mas já não como palavras concretas). Devido à nitidez seletiva, apenas palavras individuais podem ser lidas, que juntas parecem poesia elíptica. Ao mesmo tempo, entre as poucas palavras reconhecíveis, a expressão “lay looking” – em um arranjo vertical – parece conter um meta-comentário irônico ao livro enquanto representação específica.

As linhas do horizonte são de fundamental importância na obra de Marina Camargo e se manifestam em múltiplas formas. O horizonte aparece não só como um fenômeno visual de representação da paisagem, mas também como uma metáfora conceitual. O fato do horizonte não existir como uma configuração espacial real, mas apenas emergir de uma perspectiva específica em relação à paisagem circundante, é utilizado conceitualmente pela artista. Assim, ela modifica e delimita o chamado horizonte natural para criar novos espaços de percepção e pensamento.

No procedimento artístico de “deslocamento de horizonte”, de uma paisagem para um livro, como é, por exemplo, o caso de *Horizonte*, a escrita tem um papel central, especialmente em relação às diversas formas visuais. Assim, ela aparece em um campo tensional entre visualidade e referencial linguístico. Ao mesmo tempo, há na escrita uma interrelação entre diversas mídias visuais e gêneros. Nas multifacetadas relações entre escrita e imagem surgem reflexões profundas sobre os respectivos sistemas simbólicos e formas de representação. Percebe-se ali uma política da forma estética sutil, característica da obra de Marina Camargo. Nos trabalhos artísticos dos últimos anos, essa política da forma estética faz referência especialmente aos sistemas de ordenamento geográfico e representações de territórios, que são dessa forma questionados.

wenigen erkennbaren Wörtern auch ein ironischer Metakommentar zu der spezifischen Darstellung des Buches angelegt zu sein, wenn – in vertikaler Anordnung – „lay looking“ zu lesen ist.

Horizontlinien sind in dem Werk Camargos von grundlegender Bedeutung und manifestieren sich in vielfältigen Ausgestaltungen. Dabei erscheint der Horizont nicht nur als visuelles Phänomen der Landschaftsdarstellung, sondern auch als Konzept-Metapher. Die Tatsache, dass der Horizont nicht als eigentliche räumliche Konfiguration existiert, sondern erst aus einer spezifischen Perspektive in Relation zur umgebenden Landschaft entsteht, wird von der Künstlerin konzeptuell genutzt. Den sogenannten natürlichen Horizont modifiziert und entgrenzt sie, um so neue Wahrnehmungs- und Denkräume zu schaffen.

Bei dem künstlerischen Verfahren der „Horizontverschiebung“, etwa von einer Landschaft auf ein Buch in *Horizonte*, spielt Schrift eine zentrale Rolle – insbesondere in Bezug auf verschiedene Bildformen. So erscheint die Schrift als solche in einem Spannungsfeld zwischen Bildlichkeit und sprachlicher Referentialität. Zugleich steht sie aber auch im Wechselverhältnis mit verschiedenen Bildmedien und -gattungen. In den vielschichtigen Relationen zwischen Schrift und Bild manifestieren sich tiefgreifende Reflexionen der entsprechenden Zeichensysteme und Repräsentationsformen. Erkennbar ist darin eine subtile Politik der ästhetischen Form, die für das Werk von Marina Camargo charakteristisch ist. In den künstlerischen Arbeiten der letzten Jahre bezieht sich diese Politik der ästhetischen Form primär auf geografische Ordnungssysteme und Repräsentationen von Territorien, die dadurch grundlegend hinterfragt werden.

Página ao lado:
Sem título (letras na parede)
 Instalação (peças em acrílico preto)
 Dimensões variáveis
 2009

Gegenüberliegende Seite:
Ohne Titel (Buchstaben an der Wand)
 Installation (Objekte aus schwarzem Acryl)
 Variable Größe
 2009

Páginas seguintes:
Horizonte
 Fotografia (diptico)
 50 x 50 cm
 2008

Nachfolgende Seiten:
Horizont
 Fotografia (Diptychon)
 50 x 50 cm
 2008



right. We'll
d lay looking
e stroked his
orce. Slowly
at the Arab
, but she sat
inert head

... of the change that
... nearly every
... would be a
... feeling of them
... was not more like
... some response
... perhaps - she
... had her mind was "I
... the distance. The
... and never like
... about them, back
... thought never, but

Horizonte im Raum

Claudia Cuadra

„Ich fühle mich nicht enturzelt, sondern habe an vielen Orten Wurzeln“, sagt die Künstlerin Marina Camargo zu ihren beständigen Ortswechsellern (PIPA, 2016). Schon innerhalb ihres Heimatlandes Brasilien zog sie von ihrem Geburtsort Maceió ins südlich gelegene Porto Alegre. Seit dem Jahr 2000 führen sie ihre künstlerischen Projekte sowohl in die Weltstädte Berlin, München, New York, London und Barcelona als auch in das karge Hinterland Brasiliens, den Sertão. Ihr Drang, sich mit der Umgebung zu verbinden, verschafft sich in verschiedenen Medien Ausdruck, angefangen bei Zeichnungen, Fotografien, Sprachelementen und vor allem Landkarten, die in Form von Videos, Installationen oder Performances in Raum und Zeit erfahrbar werden. Camargo übermalt und zerschneidet die Karten, stellt so deren Grenzen und Leerstellen bloß und unterläuft deren Funktionalität, indem die (abstrakte) Eindeutigkeit einer (lebensnahen) Mehrdeutigkeit weicht: „Ich weiß nicht mehr“, so die Künstlerin, „ob Landkarten ein wiederkehrendes Thema in meinen Arbeiten sind, oder ob sie Teil meiner Vorgehensweise sind, Orte zu verstehen und mir anzueignen. Ich glaube, beides.“ (*Ensaio sobre uma ordem das coisas*, 2015)

Zwischen Realität und Repräsentation

Das Instrument ihrer künstlerischen Forschungen sind Fragen, denn wo beginnt die Repräsentation und wo die Realität? Wenn Camargo in einer fremden Stadt ist, helfen ihr Stadtpläne bei der Erforschung der konkreten Umgebung; arbeitet sie jedoch in ihrem Atelier in Porto Alegre, entwickelt sie anhand von Karten eine abstrakte Sicht auf die Welt. Einige ihrer Werke führen vor Augen, wie sehr unsere Vorstellung von einem Ort durch die Bilder des kollektiven Gedächtnisses bestimmt ist. Im Video *Longe daqui* (*Weit von hier*, 2018) bedient sich Camargo der Brasilienzeichnungen von Moritz Rugendas, die unsere Vorstellung der Tropen bis heute prägen. Jede Kopie der Zeichnungen dient als Vorlage für eine weitere Kopie, so dass sich die im Video aneinandergereihten Bilder zunehmend vom Original entfernen. In ihrer Auseinandersetzung mit der kolonialen

Páginas anteriores:
Alto-mar (Atlântico)
Instalação, 90 x 450 cm
2018

Vorhergehende Seiten:
Hohe See (Atlantik)
Installation, 90 x 450 cm
2018

Horizontes no espaço

Claudia Cuadra

“Ao contrário de não ter raízes em nenhum lugar, acredito que tenho raízes em vários lugares“, diz a artista Marina Camargo a respeito de seus constantes deslocamentos (PIPA, 2016). Ainda no Brasil, país em que nasceu, ela se mudou de Maceió, sua cidade natal, para Porto Alegre. Desde o ano 2000, os seus projetos artísticos a têm levado a cidades como Berlim, Munique, Nova Iorque, Londres e Barcelona, mas também ao árido interior do Brasil, o Sertão. Seu desejo de se conectar com o ambiente ao seu redor se expressa através de vários meios, inicialmente o desenho, a fotografia, elementos da linguagem e, sobretudo, mapas que podem ser experimentados no tempo e no espaço sob a forma de vídeos, instalações ou performances. Camargo pinta sobre os mapas e os recorta, expondo assim seus limites e vazios, subvertendo a sua funcionalidade (objetiva) ao abrir espaço para uma ambiguidade (do real). “Já não sei“, diz a artista, “se os mapas são um assunto recorrente nos meus trabalhos ou se fazem parte do meu jeito de compreender e de me apropriar dos lugares. Acho que as duas coisas.“ (*Ensaio sobre uma ordem das coisas*, 2015)

Entre realidade e representação

O instrumento das suas pesquisas artísticas são perguntas como: onde começa a representação e onde começa a realidade? Quando está numa cidade desconhecida, Marina Camargo utiliza mapas da cidade para compreender os arredores: ao trabalhar no seu atelier em Porto Alegre, no entanto, ela desenvolve uma visão abstrata do mundo através dos mapas. Alguns dos seus trabalhos demonstram o quanto a nossa concepção de um lugar é determinada por imagens da memória coletiva. No vídeo *Longe daqui* (2018), a artista utiliza desenhos que Moritz Rugendas produziu no Brasil e que influenciam até hoje o imaginário sobre os trópicos. Cada cópia dos desenhos serve de base para outra cópia, de maneira que as imagens que formam o vídeo aos poucos se afastam do original. Refletindo sobre o passado colonial, Marina Camargo consegue, assim, reposicionar a realidade representada através do questionamento dessa representação.



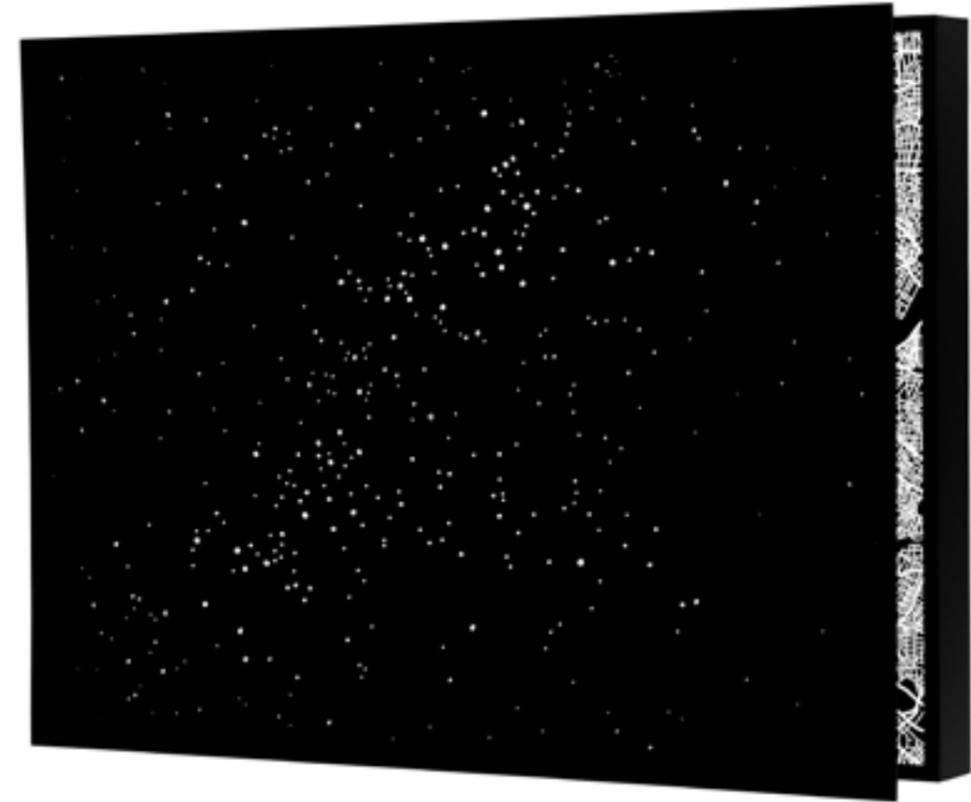
Longe daqui
 Vídeo em stop motion, 2:38 minutos
 2018

Weit von hier
 Stop-Motion-Video, 2:38 Minuten
 2018

Vergangenheit gelingt es Camargo so, durch Infragestellung der Repräsentation die repräsentierte Realität neu zu verorten. Im Gegensatz dazu repräsentiert der Sertão eine vergessene Region, deren wüstenartige Leere sie selbst mit Stift und Kamera bereist, um in umfassenden Recherchen ein Buch zu konzipieren mit dem handlungsweisenden Titel *Como se faz um deserto* (*Wie man eine Wüste macht*, 2013).

Die Tatsache, dass Repräsentationen der Realität nie gerecht werden können und in diesem Sinne stets zum Scheitern verurteilt sind, lenkt den Blick auf die Zwischenräume der verlorenen, vergessenen oder verschwiegenen Dinge. Camargo spricht von der „Distanz zwischen dem Gesehenen und dem, was repräsentiert werden kann, zwischen dem rationalen Denken und der Kraft der Natur. Die Distanz zwischen der wirklichen Welt [...] und der Repräsentation der Welt. Und in dieser Distanz zwischen den Dingen eröffnet sich ein Raum, in dem die Ideen auf die konkrete Welt treffen.“ (*Entre montanhas e representações*, 2013)

Das Wandobjekt *Universos paralelos* (*Paralleluniversen*, 2011) konkretisiert die menschliche Lebenswelt als Zwischenraum zwischen Erde und Himmel: Vor einem Stadtplan im Leuchtkasten hängt eine Himmelskarte in Form einer durchlöchernten Acrylplatte. Auf diese



Universos paralelos (São Paulo)
 Desenho em caixa de luz
 70 x 50 x 12 cm
 2011

Paralleluniversen (São Paulo)
 Zeichnung im Leuchtkasten
 70 x 50 x 12 cm
 2011

Por outro lado, o Sertão representa uma região esquecida, cujo vazio desértico ela percorre com ideias e uma câmera na mão, para conceber um livro cujo título *Como se faz um deserto* (2013) já revela o próprio enredo.

O fato de as representações jamais poderem fazer jus à realidade e, neste sentido, estarem sempre destinadas ao fracasso, desvia o olhar para o espaço entre as coisas perdidas, esquecidas ou silenciadas. Marina Camargo fala da “distância entre o que se vê e o que pode ser representado, entre o pensamento racional e a força da natureza. A distância entre o mundo real [...] e a representação do mundo. E nessa distância entre as coisas abre-se um espaço no qual as ideias encontram o mundo concreto.” (*Entre montanhas e representações*, 2013)

Em *Universos paralelos* (2011) concretiza-se num objeto de parede o espaço que o ser humano habita como um espaço intermediário entre a Terra e o céu: na frente de um mapa de cidade (que se encontra dentro de uma caixa de luz) está fixado um mapa do céu (na forma de uma placa de acrílico com vários furos). Desta maneira se encontram dois sistemas de ordenação que, ao mesmo tempo em que se encobrem mutuamente – através da luz e dos furos –, permitem uma visão de um universo paralelo. Os oceanos revelam-se como um intervalo ou espaço

Weise treffen zwei Ordnungssysteme aufeinander, die sich gegenseitig verdecken und zugleich – durch das Licht bzw. die (Guck-)Löcher – die Sicht auf ein Paralleluniversum ermöglichen. Als Zwischenräume in Weltkarten erweisen sich die Ozeane, die keinem Land angehören, sondern internationale Grenzen überschreiten. In *Alto-mar (Atlântico)* bzw. *Hohe See (Atlantik)* von 2018 zerschneidet Camargo eine großformatige Meereskarte entlang der darin eingezeichneten Quadranten. Hier und in einigen ihrer Werke dient der Boden, gemäß dem Gesetz der Schwerkraft, als natürliches Fundament einer „zweiten Natur der Kunst“. So suggerieren die gruppenförmig angeordneten Kartenfragmente einen realen Meeresblick und das Gefühl von Freiheit – im Gegensatz zur geschlossenen Form des Globus als der gängigen Repräsentation der Erde.

Grenzen und Horizonte

Die unsichtbaren Grenzen der Repräsentationssysteme werden in Camargos Werken offengelegt, die sichtbaren werden verändert. Diese künstlerische Geste hat notwendigerweise eine gesellschaftliche Dimension, denn wie Camargos Werk *Gravidade na Linha do Equador (Schwerkraft auf der Äquatorlinie, 2015)* veranschaulicht, beschreibt die Äquatorlinie weniger eine geografische Aufteilung als ein politisches Machtgefüge.

Was aber hat es mit dem Horizont auf sich, jener Grenzlinie zwischen Erde und Himmel, die Camargo mal explizit – etwa in *Horizonte (Horizont)* und *Horizonte instável (Instabiler Horizont)* –, mal implizit wie in *Oblivion* und *Reflexo distante (Ferne Reflexion)* durch schattenrisshafte Bergsilhouetten thematisiert? In den Worten der Künstlerin ist der Horizont „jener Ort, wo wir nie hingelangen, aber der exakt und manchmal fast geometrisch in der Landschaft erscheint. Er ist gewissermaßen ein konzeptueller, kein physischer Ort, da er nur beobachterabhängig als Sicht auf die Landschaft existiert. Der Horizont ist also im Wesentlichen ein utopisches Bild.“ Indem die Kontinentformen in *Gravidade na Linha do Equador* den Blick auf die Grenze zwischen Boden und Wand lenken, weicht die Äquatorlinie einem imaginären Horizont, der das utopische Moment in den konkreten Raum hineinträgt. Derart versinnbildlicht Camargos Neuordnung der Welt anhand der vergessenen Zwischenräume und der unsichtbaren Grenzen gleichermaßen ein „In-der-Welt-sein“ und eine imaginäre Durchbrechung des Gegebenen im utopischen Raum. Ein widersprüchliches Grundempfinden breitet sich aus: das Empfinden einer beinahe simultanen Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit in einer globalen Welt.

intermediário nos mapas-múndi, não pertencendo a país nenhum, mas ultrapassando todas as fronteiras. Em *Alto-mar (Atlântico)*, de 2018, Marina Camargo corta um mapa do mar de grande formato ao longo dos quadrantes do mapa de referência. Aqui, e em alguns de seus trabalhos, o chão serve de base para uma “segunda natureza da arte” em conformidade com a força gravitacional. Desta forma, os fragmentos de mapa dispostos em grupos sugerem uma vista real do mar e um sentimento de liberdade – em oposição à forma fechada do globo como representação habitual da Terra.

Fronteiras e horizontes

Em seu trabalho, Marina Camargo expõe as fronteiras invisíveis dos sistemas de representação e modifica as fronteiras visíveis. Esse gesto artístico tem necessariamente uma dimensão social, pois, como demonstra o trabalho *Gravidade na Linha do Equador (2015)*, a Linha do Equador descreve menos uma divisão geográfica do que uma estrutura de poder.

Mas o que isso tem a ver com o horizonte em si, com aquela linha divisória entre terra e céu que Marina Camargo tematiza ora explicitamente (por exemplo, em *Horizonte* e *Horizonte instável*), ora implicitamente através de silhuetas de montanhas (em *Oblivion* e *Reflexo distante*)? Nas palavras da artista, “o horizonte é esse lugar onde nunca chegaremos, mas que parece ser preciso e quase geométrico na paisagem. É um lugar num sentido conceitual e não físico, uma vez que ele só existe enquanto um ponto de vista em relação à paisagem. O horizonte é, assim, essencialmente uma imagem utópica.” Em *Gravidade na Linha do Equador*, enquanto as formas dos continentes desviam a visão para o limiar entre chão e parede, a linha do Equador cede lugar a um horizonte imaginário, o qual traz o momento utópico para o lugar concreto. Desta forma, a reordenação do mundo feita por Marina Camargo através de espaços esquecidos e fronteiras invisíveis simboliza ao mesmo tempo um “estar-no-mundo” e um irromper imaginário do que é dado no lugar utópico. Uma sensação essencialmente contraditória se espalha: a sensação de pertencimento e não-pertencimento quase simultâneos num mundo global.

Páginas seguintes:
Gravidade na Linha do Equador
Desenhos recortados em madeira e pintados
150 x 1000 cm
2015

Nachfolgende Seiten:
Schwerkraft auf der Äquatorlinie
Holzformen, ausgeschnitten und bemalt
150 x 1000 cm
2015

Traduzido por Albertino Moreira da Silva Júnior





Imaginäre Kartografie

Carola Saavedra

1. In einem geschlossenen Raum hebt sich der Erdglobus von der dunklen Himmelsdecke ab, pergamentartig, leuchtend bei eingeschaltetem Licht.
2. Der Globus dreht sich um die geneigte Achse, als würde er gleich umstürzen, so dass die Meere auf dem Boden zusammenströmen.
3. Für etwaige Beschädigungen der Schuhsohlen wird keine Haftung übernommen, steht auf einem Schild direkt am Eingang.
4. Zur Sicherheit kann man zwei Stufen hochsteigen.
5. Wenig ist in Sicherheit, es bleibt die zu feinem, faltbaren Papier gewordene Erinnerung. Und eine Schere, die sie durchdringt.
6. Es bleibt der Geografieunterricht.
7. Im Geografieunterricht schneidet eine Schere Südamerika durch. Eine Schere durchdringt den Atlantischen Ozean, eine Schere zerschneidet ein Land in horizontale Streifen.
8. Und die Welt verwandelt sich in Grate, in Abgründe, schreckliche Seeungeheuer verschlingen Schiffe.
9. Aber nicht alles versinkt im Chaos. Kleine Gruppierungen sind nun möglich: Meeresausschnitte auf der weißen Wand, Dunkelzonen, Hemisphären, die sich wellen und bauschen wie Wäsche auf der Leine.
10. Alle Kartografie ist eine fiktive Geschichte.
11. So kommt man, wenn man noch eine Stufe hochsteigt, bis zur Stadt São Paulo.
12. In der Stadt São Paulo steht ein Schild, auf dem zu lesen ist: Hier verläuft der Wendekreis des Krebses.

Übersetzt von Claudia Cuadra

Páginas anteriores:
Ao sul (abaixo da Linha do Equador)
Mapas dobrados, 50 x 200 cm
2015

Vorhergehende Seiten:
Gen Süden (unterhalb des Äquators)
Gefaltete Landkarten, 50 x 200 cm
2015

Cartografia imaginária

Carola Saavedra

1. Numa sala fechada, o globo terrestre se destaca do manto escuro do céu, seu aspecto de pergaminho, sua luz própria de interruptor.
2. O globo gira inclinado como se fosse despencar, os mares escorrendo feito rio pelo assoalho.
3. O local não se responsabiliza por eventuais danos à sola dos sapatos, diz uma placa logo na entrada.
4. Subindo dois degraus é possível manter-se a salvo.
5. A salvo resta pouco, resta a memória feito folha de papel, fina, dobrável. E uma tesoura que a atravessa.
6. Restam as aulas de geografia.
7. Na aula de geografia, uma tesoura corta a América do Sul. Uma tesoura atravessa o Oceano Atlântico, uma tesoura corta um país em tiras horizontais.
8. E o mundo se transforma em bordas, abismos, terríveis monstros marinhos engolem embarcações.
9. Mas nem tudo é caos. Agora são possíveis pequenos agrupamentos: retalhos de oceano sobre a parede branca, espaços negros, hemisférios que se dobram e se estendem feito roupa no varal.
10. Toda cartografia é uma história ficcional.
11. Assim, subindo mais um degrau, chega-se à cidade de São Paulo.
12. Na cidade de São Paulo há uma placa onde é possível ler: Aqui passa o Trópico de Câncer.

VENEZUELA

COLÔMBIA

OCEANO
ATLÂNTICO

Páginas anteriores:
A construção
Fotografia, 65 x 85 cm
2015

Vorhergehende Seiten:
Die Konstruktion
Fotografia, 65 x 85 cm
2015

A construção
Vídeo, 4 minutos
2015

Die Konstruktion
Video, 4 Minuten
2015

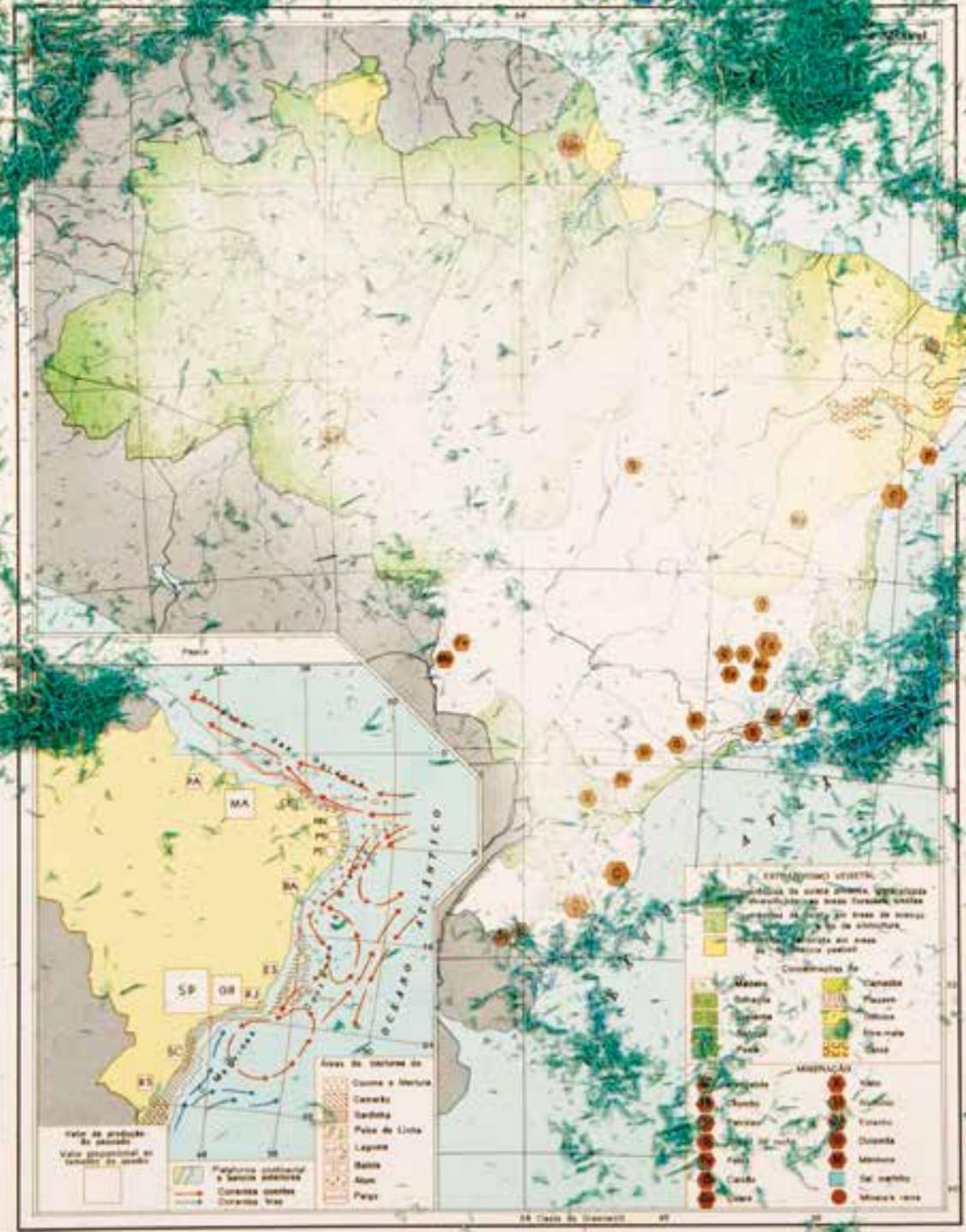




Cidade planejada (São Paulo)
Vídeo, 9:19 minutos
2014

Planstadt (São Paulo)
Vídeo, 9:19 Minuten
2014

BRASIL. Extrativismo



Brasil. Extrativismo
Video, 10:14 minutos
2017

Brasilien. Extraktivismus
Video, 10:14 Minuten
2017

Das lange Ende der Anfänge

Paulo Miyada

„Auf lange Sicht sind wir alle tot.“ Diese Maxime des Ökonomen John Maynard Keynes aus seinem *Traktat über Währungsreform* (1923) wird bis heute sowohl von seinen Befürwortern als auch von seinen Kritikern eifrig diskutiert. Für manche ist sie eine Legitimation für eine fahrlässige Staatsverschuldung, für andere eine Aufforderung, notwendige Risiken einzugehen, damit die Wirtschaft in der Gegenwart mehr tut, als Phänomene der Vergangenheit zu erklären. Jedoch argwöhne ich, dass das Zitat weniger wegen seiner wirtschaftlichen Bedeutung so bekannt geworden ist. So banal es klingt, der Satz beeindruckt uns deshalb, weil er eine fatale Wahrheit formuliert, die wir gewöhnlich ignorieren, obwohl die Erinnerung daran die Bedeutung unserer Sehnsüchte und Ängste augenblicklich verändern kann.

Natürlich sind wir auf lange Sicht alle tot. Wir alle. Du und ich. Unsere Freunde und unsere Verwandten. Unsere Feinde. Diejenigen, die wir nie gesehen haben. Unsere Länder, unsere Zivilisationen. Alle tot, in die Geschichte eingegangen und danach nicht einmal das, da unsere Geschichte ebenfalls enden wird, früher oder später.

Der Gedanke daran verändert unsere zeitliche Perspektive, aus der wir die eigenen Handlungen und auch die gegenwärtigen Ereignisse beurteilen können. „Die Zeit blieb im Raum vergraben“, schrieb mir die Künstlerin Marina Camargo in einem Brief über ihre jüngsten Erfahrungen. Wenn man das Panorama ihrer künstlerischen Produktion betrachtet, so wird in der Tat deutlich, dass sie oft Zeichen zusammenbringt, die verschiedenen Arten der Registrierung, Katalogisierung, Kartierung, Planung und Konstruktion von Gebieten und Landschaften entstammen. Es gibt einen aktuellen historisch-kritischen Sinn, der die Wahl jedes dieser Zeichen begründet, so wie die Feststellung einer gewaltsamen Willkür, die immer dann greifbar wird, wenn eine Grenze zwischen Ländern festgelegt oder die Unterwerfung der Natur unter die Zwecke des „Fortschritts“ der westlichen Zivilisation erwogen wird. Solche unmittelbaren Kommentare, die die Wirkung

O longo final dos princípios

Paulo Miyada

“A longo prazo, todos estaremos mortos.” Essa máxima do economista John Maynard Keynes, incluída em seu *Tratado sobre a reforma econômica* (1923), até hoje é discutida fervorosamente tanto pelos que apoiam quanto pelos que criticam seu pensamento. Discute-se o quanto ela funciona como legitimação do endividamento inconsequente do Estado ou como chamado à tomada de riscos necessários para que a economia faça mais no presente do que explicar fenômenos passados. Mas desconfio que não seja exatamente pela importância da economia que essa citação se tornou tão célebre. Mesmo truísta, a sentença nos impacta por dar forma a uma verdade fatal que nos acostumamos a ignorar, ainda que sua lembrança possa transformar instantaneamente o significado de nossos anseios e angústias.

A longo prazo, é claro, todos estaremos mortos. Todos. Eu e você. Nossos amigos e familiares. Nossos inimigos. Aqueles que nunca vimos. Nossos países, nossas civilizações. Todos mortos, ingressos na história e depois nem isso, pois nossa história também morrerá, cedo ou tarde.

Pensar nisso muda a perspectiva temporal com que se pode avaliar as próprias ações e também os acontecimentos do presente. “O tempo ficou enterrado no espaço”, disse-me a artista Marina Camargo em uma carta sobre sua experiência recente. De fato, ao observar o panorama de sua produção, percebe-se que com frequência ela amalha signos provenientes de modos de registro, catalogação, mapeamento, projeção e construção de territórios e paisagens. Existe um sentido histórico-crítico atual que fundamenta a eleição de cada um desses signos, como a constatação da violenta arbitrariedade que ganha concretude toda vez que uma fronteira entre países é determinada ou se pondera sobre a sujeição da natureza aos desígnios do “progresso” da civilização ocidental. Esse comentário imediato que sublinha a atuação de gestos passados sobre o presente, porém, não esgota o campo de preocupações de Camargo, nem é exatamente o que está no cerne de suas operações plásticas e conceituais.



vergangener Handlungen auf die Gegenwart betonen, erschöpfen jedoch keineswegs Camargos Betätigungsfeld und liegen eigentlich auch nicht im Kern ihrer plastischen und konzeptuellen Unterfangen.

Durch das Ausschneiden, Versetzen, Umverlagern, Neueinkleiden, Schmelzen, Darstellen, Verwischen, Vertonen, Ausbessern, Vervielfältigen oder Verdoppeln der Zeichen der Raumgestaltung stellt Marina Camargo sie auch in unterschiedliche historische Perspektiven. Oft ist es, als würde sie den Zeitverlauf beschleunigen, um die Spuren menschlichen Handelns als Ruinen und späterhin als Ablagerungen (Spuren, Überbleibsel, Bruchstücke) einer verlorenen Vergangenheit wieder aufzuspüren. Vor diesem Horizont vermischen sich menschliche Handlungen und Naturprozesse der Erosion und Sedimentierung bis zur Ununterscheidbarkeit. Dort offenbaren sich die Träume von Macht und Kontrolle als ein weiterer Atemzug in der unermüdlichen entropischen Entladung, die uns buchstäblich bis ans Ende der Zeit führt. Alles stirbt zu seiner Zeit. Zugleich aber, wie Camargo schreibt, „verwandelt sich alles zu seiner Zeit in Natur“, wird zu einer „Falte der Natur“.

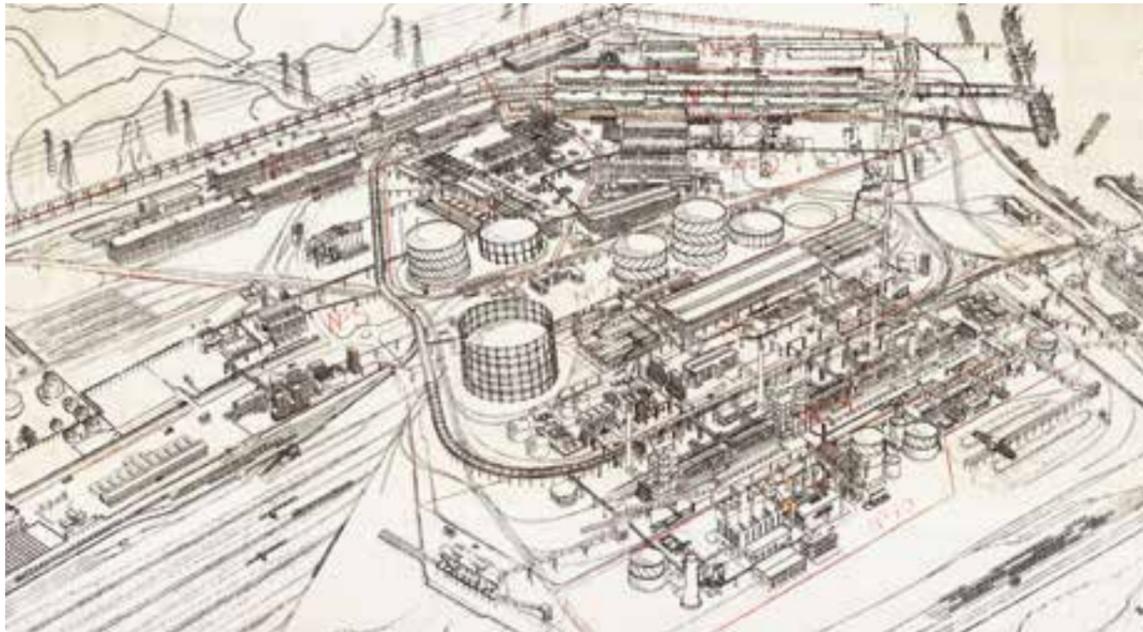
Der zwischen 2012 und 2018 entstandene Film *Beckton Alps* ist die vollständigste Umsetzung dieses Denkens. Die Künstlerin reflektiert darin Lichter und Schatten der Geschichte des gleichnamigen

Ao recortar, deslocar, transferir, revestir, derreter, narrar, borrar, sonorizar, emendar, multiplicar ou dobrar os signos da modelação do espaço, Marina Camargo também os coloca em distintas perspectivas históricas. Muitas vezes, é como se estivesse acelerando a passagem do tempo para reencontrar os vestígios da ação humana como ruína e, mais adiante ainda, como sedimentos (vestígios, traços, cacos) de um passado perdido. Será nesse horizonte que ações humanas e processos naturais de erosão e sedimentação irão misturar-se até a indistinção. Será ali que os sonhos de poder e controle se revelarão como mais um sopro na incansável descarga entrópica que nos conduz ao fim do tempo, literalmente. Tudo, em seu tempo, morre. Mas, também, como Camargo escreve: “tudo, em seu tempo, torna-se natural”, torna-se uma “dobra da natureza”.

Realizado entre 2012 e 2018, o filme *Beckton Alps* é o mais completo exercício desse pensamento. Neles, a artista refrata luzes e sombras da história da montanha artificial homônima construída às margens do rio Tâmesa, em Londres. Ela recobre os restos de uma das maiores refinarias de gás já construídas na Europa – seus resíduos tóxicos acumulados desde o século XIX formaram a pilha de entulho que deu origem ao apelido de “alpes”. A sociedade então se encarregou de empilhar novas camadas simbólicas e usos mais ou menos funcionais

Imagens p. 58-65:
Beckton Alps
Vídeo, 12:29 minutos
2018

Abbildungen S. 58-65:
Beckton Alps
Vídeo, 12:29 Minuten
2018



künstlichen Berges, der am Ufer der Themse in London errichtet wurde. Er bedeckt die Reste einer der größten Gasraffinerien, die jemals in Europa erbaut wurden – ihre toxischen Residuen, die sich seit dem 19. Jahrhundert angesammelt haben, bilden den Schutthaufen, der den Namen „Alpen“ anregte. Die Gesellschaft sorgte dann dafür, den Raum, den Marina Camargo in einer Archäologie der Gegenwart ausgräbt, mit neuen symbolischen Schichten und mehr oder weniger funktionalen Gebrauchswesen zu überhäufen. Es sind Ausgrabungen bestehender Ruinen sowie solcher, die noch entstehen oder verschwinden können. Dieses Unterfangen erscheint als gleichermaßen kritisch und kreativ, da die Ausweitung des zeitlichen Horizonts, vor dem die Beziehung zum Ort, an dem man sich aufhält, vertieft wird, eine konzeptuelle Übung und auch eine poetische Aufgabe ist.

Mit solchen Übungen und Aufgaben entwirft die Künstlerin eine Praxis, die ihre Vorgänger hat. In der brasilianischen Literatur kann man Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade und João Guimarães Rosa anführen. In der internationalen Kunst wird man unweigerlich an die Texte von Robert Smithson erinnert. Diesen so unterschiedlichen Autoren ist die Fähigkeit gemein, in denselben Handlungen Anzeichen von Gewalt und von Möglichem zu finden. Denn die niederträchtigen Absichten der Mächtigen werden immerfort von denen neu erfunden, die den Drang und die Kraft zum Leben haben, wohingegen die stärksten Bestrebungen nach Kontrolle und Planung dazu verdammt sind, sich mit den Kriegs- und Zerstörungshandlungen zu vermischen – während des langen Endes der Anfänge des Lebens auf dieser gemarterten Erde.

Übersetzt von Claudia Cuadra



ao espaço, que Marina Camargo escava em uma arqueologia do presente. Escavações das ruínas que existem, assim como aquelas que podem vir a ser ou desaparecer. Essa operação se revela tanto crítica quanto inventiva, pois expandir os horizontes de tempo a partir dos quais se aprofunda a relação com o lugar em que alguém está é um exercício conceitual e também uma tarefa poética.

Com exercícios e tarefas como essas, a artista delinea uma prática que tem seus antecedentes. Na literatura brasileira, pode-se pensar em Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa. Na arte global, é inevitável lembrar os escritos de Robert Smithson. Em comum, esses autores tão díspares têm a capacidade de encontrar nos mesmos gestos evocações de violência e de possibilidade, entendendo que os vis propósitos dos poderosos nunca deixam de ser reinventados pelos que têm urgência e potência de vida, enquanto que os mais esforçados desejos de controle e planejamento estão fadados a se misturar com os atos de destruição e guerra no longo final dos princípios da vida nesta terra torturada.

Atopische Territorien

Peter W. Schulze

Räume und Orte sowie Landschaften und Territorien sind bestimmende Themen im Œuvre von Marina Camargo. Eine Reihe breit angelegter Werkgruppen befasst sich mit spezifischen Landschaften, die in ihrer Eigenschaft als Territorien künstlerisch hinterfragt werden. Es handelt sich dabei vor allem um die länderübergreifenden Landschaften der Alpen in *Alpenprojekt* (seit 2011) und der Pampa in *Tratado de Limites* (*Grenzvertrag*, 2011) sowie um den nordostbrasilianischen Sertão in *Como se faz um deserto* (*Wie man eine Wüste macht*, 2013). In den angeführten Werken werden verschiedene Facetten von Territorien einer tiefgreifenden Reflexion unterzogen, insbesondere die in dem Begriff angelegten Bedeutungen von geografisch abgegrenztem Gebiet und Herrschaftsbereich. Die dabei eingesetzten ästhetischen Strategien beziehen sich auf die Geschichte der entsprechenden Landschaften und ihre Repräsentationen, die im Fall der Pampa und des Sertão auf die (verdeckte) Präsenz der kolonialen Vergangenheit verweisen. Camargos vielschichtige künstlerische Auseinandersetzung mit spezifischen Territorien sei hier am Beispiel von *Como se faz um deserto* dargestellt. In dem Künstlerbuch geht es um den Sertão, eine ausgedehnte Region im Landesinneren Nordostbrasilens mit charakteristischem geografischen und kulturellen Gepräge.

Como se faz um deserto kennzeichnet sich durch einen doppelten Zugang: zum einen durch gezielte Appropriationen von Darstellungen des Sertão, die seit der Kolonialzeit entstanden sind; zum anderen durch Fotografien und schriftliche Reflexionen der Künstlerin, basierend auf einer 2012 von ihr unternommenen Reise zur Erkundung des Sertão. Camargo nutzt das Buchmedium in einer Weise, die mit dem rhizomatischen „Prinzip der Konnexion und der Heterogenität“ korrespondiert, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* (*Mille Plateaux*, 1980) beschrieben haben. Die rhizomatische Struktur von *Como se faz um deserto* manifestiert sich bereits in dem Bucheinband mit seinen paratextuellen Markierungen und mannigfaltigen Verweisen. Während auf dem Einband „der Sertão“ unmittelbar erkennbar zu sein scheint durch das ikonische Foto einer Landschaft mit roter Erde, die auch die Farbgestaltung des Einbands bestimmt, wird dieser Eindruck durch den Titel in Frage gestellt. So verweist die Formulierung „Wie man eine Wüste macht“ auf die *Konstruktion* einer bestimmten Landschaft. Offenbar dient der Begriff der Wüste weniger als geografische Bezeichnung – was in Bezug auf den Sertão falsch wäre –, sondern vielmehr als Metapher im Sinne eines lebensfeindlichen, kaum besiedelten Gebietes, das von Dürre und Armut gezeichnet ist. Just diese im Wortfeld der Wüste

Territórios atópicos

Peter W. Schulze

Espaços e lugares, assim como paisagens e territórios, são temas determinantes na obra de Marina Camargo. Vários conjuntos de obras tratam de paisagens específicas, cujas características territoriais são artisticamente questionadas. Trata-se, principalmente, das paisagens transnacionais dos Alpes em *Alpenprojekt* (desde 2011), do Pampa em *Tratado de Limites* (2011) e do Sertão brasileiro em *Como se faz um deserto* (2013). Nas obras citadas, diversas facetas de “território” são objeto de profunda reflexão, em especial quando revelam significados intrínsecos ao conceito, como “áreas geograficamente delimitadas” e “áreas de dominação”. As estratégias estéticas utilizadas fazem referência à história das respectivas paisagens e suas representações, que no caso do Pampa e do Sertão, remetem à presença (oculta) do passado colonial. O envolvimento artístico multifacetado de Camargo com territórios específicos é apresentado aqui usando o exemplo de *Como se faz um deserto*. O livro trata do Sertão, uma vasta região do interior do Nordeste brasileiro com aspectos geográficos e culturais próprios.

Como se faz um deserto apresenta uma dupla abordagem: por um lado, a artista recorre a representações do Sertão existentes desde os tempos coloniais; por outro, utiliza suas próprias fotografias e reflexões escritas, baseadas em uma viagem feita para explorar a região. Camargo usa o livro de maneira a refletir o “princípio de conexão e heterogeneidade” rizomático como descrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (*Mille Plateaux*, 1980). A estrutura rizomática de *Como se faz um deserto* se manifesta já na própria capa do livro com marcações para-textuais e referências variadas. O “Sertão” parece ser imediatamente reconhecível pela fotografia icônica de uma paisagem de terra vermelha na capa, que, aliás, utiliza cores nessa mesma tonalidade. Essa primeira impressão, no entanto, é questionada pelo próprio título, “Como se faz um deserto”, que remete à *construção* de uma determinada paisagem. Claramente, o termo *deserto* serve menos como caracterização geográfica, o que seria errôneo no caso do Sertão, e mais como metáfora, no sentido de uma área hostil, escassamente povoada, marcada pela seca e pela pobreza. São precisamente esses significados do campo semântico da palavra *deserto* que moldaram o discurso sobre o Sertão, desde a colonização europeia até os dias de hoje.

Característico da estrutura rizomática de *Como se faz um deserto*, o livro reproduz uma fotografia histórica representando o mesmo motivo da capa: um casebre entre o chão árido e a amplidão do

SER

SERRADO, p. pass. de Serrar. §. V. Cerrado.
 SERRADOR, s. m. Official que serra madeiras.
 SERRADURA, s. f. O acto de cerrar. §. O pó, ou particulas que cahem da madeira por onde se serra.
 SERRALHA, s. f. Herva. (*sombus*) he Medic.
 SERRALHEIRO, s. m. Ferreiro, que faz chaves, fechaduras, &c. *Arte de Furtar*, 54.
 SERRALHO, s. m. Propriamente he o edificio, ou Paço em que o Grão Senhor mora, e as casas em que elle tem as mulheres se chamão *Harem*, ou o *Harem*, mas commumente se chama *serralho* por *baram*.
 SERRANA, s. f. Mulher que vive na serra, montanha. *Leitão*, *Miscell.*
 SERRANIA; s. f. Multidão, ou corda, de serras. *H. Domin. L. 1. c. 12. P. 1. Barros. duas serranias de altos rochedos.*
 SERRANIG, s. l. Vivenda nas serras. §. Os modos, e costumes dos serranos. *Viriato*, 4. 65.
 SERRANO, s. m. O homem habitador de alguma serra. ou monte. *M. Luis.*

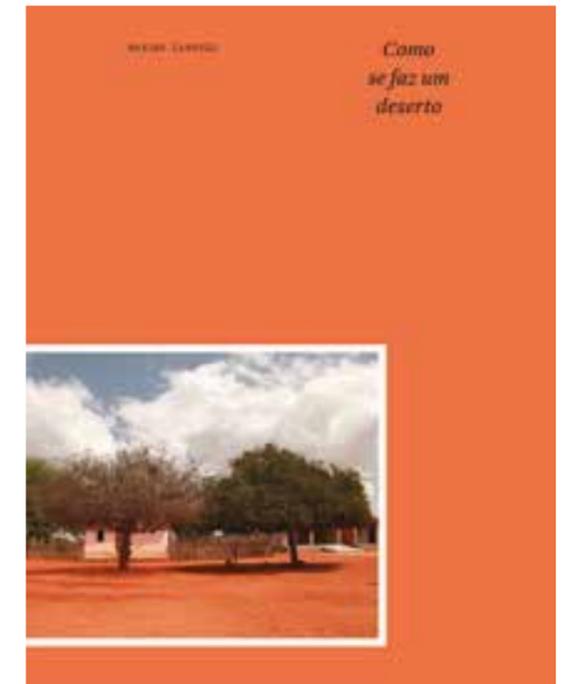
SER

693

co, entre cujos extremos está estirada a limina d'elle, de que usão os Cirurgiões. A
 SERTÃO V. *Sertão*.
 SERTANEJO, adj. Que vive no sertão, ou matos interiores, e longe da costa; que se produz no sertão. *Parónc. Notic. herua sertanejo.*
 SERTÃO, s. m. O interior, o coração das terras, oppõe-se ao marítimo, e costa; v. g. Cidade do sertão; mercadores do sertão. *Castau 2. f. 152. B. 1. 3. 8.* "o rio tem seu nascimento no sertão da terra." §. fig. Bem pelo sertão dentro de *bum pensamento*. *Cam. Filod. 2. 2. §.* O sertão toma-se por matos longe da costa. §. O sertão da calma; i. é, o lugar onde ella he mais ardente. *Lobo.* "mettendo-se pelo sertão da calma, que naquelle tempo fazia."
 SERVA, s. f. Escrava. §. Criada. §. *Som sua serva*, dizem as mulheres por obsequio. §. *Serva de Deus*, mulher dada a exercicios de piedade, e religião.
 SERVÃO, subj. antiq. Sirvão. *Ord. Af. 1. f. 428. e 2. f. 333.*
 SERVAR-SE, antiq. Guardar-se. *Provas da Hist. Gen. Tom. 1. f. 99. conservat-se.*
 SERVENIA, s. f. *Servenia*

angelegten Bedeutungen prägen den Diskurs über den Sertão seit der europäischen Kolonisierung dieses Gebietes bis in die Gegenwart.

Charakteristisch für die rhizomatische Struktur von *Como se faz um deserto*, ist in dem Buch eine historische Fotografie abgebildet, die dasselbe Motiv wie auf dem Einband darstellt: eine einfache Behausung zwischen kargem Boden und weitem Himmel, umgeben von einem Zaun aus Stöcken. Diese Fotografie des Naturforschers Louis Agassiz entstand 1865 während seiner Expedition durch Brasilien, aus der kurz darauf die Buchpublikation *A Journey in Brazil* hervorging. Durch die Ähnlichkeit der von Agassiz und Camargo abgebildeten Behausungen könnte der Eindruck entstehen, es handle sich bei dem Sertão um einen Raum der Vergangenheit. In der Tat entspricht diese Temporalität einer bis heute diskursprägenden Zuschreibung, welche den Sertão entweder stigmatisierend mit Rückständigkeit gleichsetzt oder ihn vermeintlich positiv mit Ursprünglichkeit in Verbindung bringt. Camargo hingegen ruft diese verkürzenden Darstellungen lediglich auf, um sie kritisch zu reflektieren und die Vielschichtigkeit des Sertão fassbar zu machen. So taucht das auf dem Einband kleinformig abgebildete Foto erneut in dem Buch auf und nimmt dort zwei Seiten ein. In der über doppelt so großen Abbildung desselben Fotos treten Details hervor, die auf dem Einband kaum erkennbar sind. Wie sich nun ausmachen lässt, ist das Haus mit dem Stromnetz verbunden und verfügt über eine Parabolantenne. So zeugt die großformatige Fotografie von der Verbindung von Tradition und



céu, em volta uma cerca com estacas de madeira. Essa fotografia do naturalista Louis Agassiz foi feita durante sua expedição ao Brasil em 1865, logo após a qual ele publicou o livro *A Journey in Brazil*. A semelhança entre as habitações retratadas por Agassiz e Camargo poderia dar a impressão de que o Sertão é um espaço do passado. De fato, essa temporalidade corresponde a uma visão que continua ainda hoje a moldar o discurso, que, ou estigmatiza o Sertão associando-o ao atraso, ou o vincula de maneira supostamente positiva a um estado primordial. Camargo, no entanto, recorre a tais representações redutoras apenas para refletir criticamente sobre elas, tornando visível a diversidade do Sertão. Assim, a fotografia em pequeno formato da capa reaparece no livro ocupando uma página dupla. Nessa reprodução da mesma foto, que passa a ter mais do que o dobro do tamanho, surgem detalhes dificilmente reconhecíveis na capa. Como se pode ver agora, a casa está ligada à rede elétrica e tem uma antena parabólica. A fotografia em grande formato testemunha assim a ligação entre tradição e modernidade. O reiterado retrato fotográfico de uma habitação "típica" na obra de Camargo não é, portanto, um sinal de atemporalidade mítica, mas de historicidade e de reflexão crítica das formações discursivas sobre o Sertão. Esta abordagem não se limita a referências inter-pictóricas. Como a capa de *Como se faz um deserto* já deixa claro, as referências pictóricas são elementos de uma rede rizomática que compreende também numerosas ligações intertextuais e intermídiais.

O título *Como se faz um deserto* é uma citação do livro *Os Sertões: Campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902, que desde então vem moldando a ideia de Sertão de forma marcante. Numa síntese de romance e ensaio, tratado científico

Imagens p. 68-81:
Como se faz um deserto
 Série de fotografias e livro de artista
 2013

Abbildungen S. 68-81:
Wie man eine Wüste macht
 Fotoserie und Künstlerbuch
 2013

Modernität im Sertão. Die doppelt iterierte fotografische Darstellung einer „typischen“ Behausung steht bei Camargo also nicht etwa im Zeichen mythisierter Zeitlosigkeit, sondern der Historizität und der kritischen Reflexion von Diskursformationen über den Sertão. Dieser Zugang beschränkt sich nicht auf interpiktorale Verweise. Wie bereits der Einband von *Como se faz um deserto* deutlich macht, sind die Bildbezüge Elemente eines rhizomatischen Geflechts, das auch zahlreiche intertextuelle und intermediale Verknüpfungen umfasst.

Bei dem Titel *Como se faz um deserto* handelt es sich um ein Zitat aus Euclides da Cunha's Buch *Os Sertões: Campanha de Canudos (Krieg im Sertão)*, das 1902 erschienen ist und seither die Vorstellung vom Sertão maßgeblich geprägt hat. In einer Synthese aus Roman und Essay, wissenschaftlicher Abhandlung verschiedener naturkundlicher Disziplinen und zeitgeschichtlichem Bericht, insbesondere über das Massaker von Canudos, gelangt Euclides da Cunha zu einer umfassenden Darstellung des Territoriums, das er im Plural als „sertões“ bezeichnet. Sein Text alterniert zwischen sozial- bzw. naturwissenschaftlichem Duktus und einer betont poetischen Ausdrucksform; präzise, nüchterne Beschreibungen wechseln sich ab mit Formulierungen von hoher metaphorischer Vieldeutigkeit und Klangfülle, wobei sich diese unterschiedlichen Register zu einem ganz eigenen Stil verbinden.

In *Como se faz um deserto* sind nicht nur konkrete Bezüge auf Euclides da Cunha's diskursprägendes Werk angelegt; darüber hinaus bestehen zwischen beiden Werken strukturelle Ähnlichkeiten. Vergleichbar mit Camargo's Buch entzieht sich bereits *Os Sertões* der Festlegung auf eine bestimmte Gattung und ist durch eine plurimediale Gestaltung mit zahlreichen intertextuellen Bezügen gekennzeichnet. Angesiedelt in einem Spannungsfeld diverser Genres und Schreibweisen, fließen verschiedene Medien in das Buch ein: unterschiedliche Karten zur Geologie, Geografie und Flora des Sertão, drei zeitgenössische Fotografien Flávio de Barros' von Canudos sowie eine Zeichnung der Caatinga, einer Landschaft im Sertão, die aus dem Buch *Brazil and the Brazilians* (1857) von Daniel P. Kidder und James C. Fletcher stammt und auch von Marina Camargo in *Como se faz um deserto* aufgegriffen wird.

Camargo bezieht sich geradezu leitmotivisch auf den ersten Teil von *Os Sertões*, der mit „A Terra“ („Das Land“) betitelt ist und den Sertão vor allem in geografischer, geologischer und biologischer



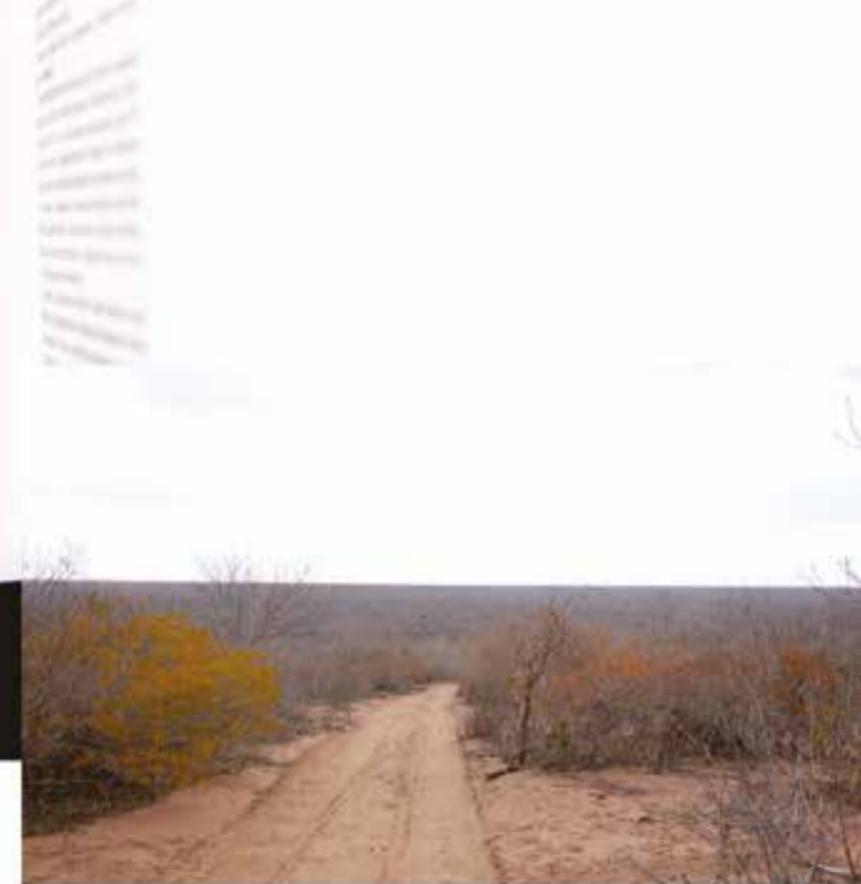
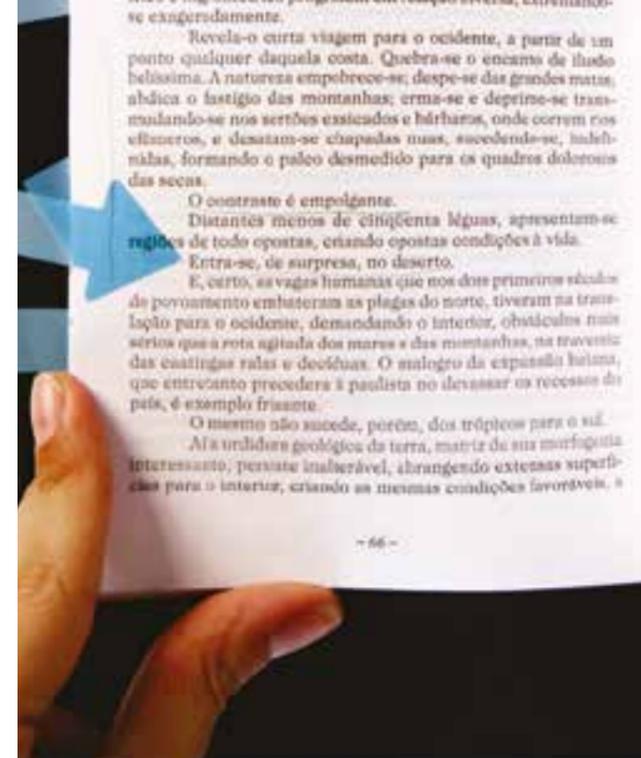
sobre várias disciplinas da história natural e relato histórico da época, em particular sobre o massacre de Canudos, Euclides da Cunha fornece uma descrição abrangente do território que ele chama de „sertões“, no plural. Seu texto alterna entre um estilo científico e formas de expressão claramente poéticas; descrições precisas e sóbrias e formulações de alta sonoridade e ambiguidade metafórica, combinando esses diferentes registros de modo a formar um estilo próprio.

Em *Como se faz um deserto* não existem apenas referências concretas à obra de Euclides da Cunha, mas também semelhanças estruturais. Da mesma forma que o livro de Camargo, *Os Sertões* escapa à definição de um gênero em particular e caracteriza-se por uma construção plurimedial com diversas referências intertextuais. Localizado em um campo de tensão entre vários gêneros e formas de escrita, o livro incorpora diversas mídias: variados mapas da geologia, geografia e flora do Sertão, três fotografias contemporâneas de Canudos feitas por Flávio de Barros, assim como um desenho da caatinga, paisagem típica do Sertão, retirado do livro *Brazil and the Brazilians* (1857), de Daniel P. Kidder e James C. Fletcher, e também retomado por Marina Camargo em *Como se faz um deserto*.

Quase à guisa de *leitmotiv*, Camargo faz referência à primeira parte de *Os Sertões*, intitulada „A Terra“, e que caracteriza o Sertão do ponto

Hinsicht charakterisiert. In Form fotografischer Abbildungen greift die Künstlerin vier Textpassagen aus da Cunhas Publikation auf. Diese Fotografien sind nicht bloß Reproduktionen bestimmter Buchseiten; vielmehr kommt darin Camargos persönliche Lektüre zum Ausdruck, durch die sie sich bestimmte Passagen aus *Os Sertões* zu eigen macht. So werden die ausgewählten Textteile anhand von Bildausschnitten und selektiver Schärfe hervorgehoben und durch verschiedene Verfahren rekontextualisiert: sowohl über die Seitenabfolge mit der daraus resultierenden spezifischen Anordnung von Bildern, Texten und Karten als auch durch Bildmontage – etwa wenn sich der Rand einer Buchseite von *Os Sertões* in der Horizontlinie einer Landschaftsfotografie des Sertão fortsetzt. Die Fotografien zeugen auch vom performativen Umgang mit da Cunhas Werk, etwa durch die Präsenz der Hand Camargos auf bestimmten Buchseiten sowie durch Unterstreichungen und weitere Textmarkierungen. Besonders signifikant ist eine Fotografie, die den Beginn des 5. Kapitels von „A Terra“ abbildet, auf der die Künstlerin handschriftlich zwei Überschriften aus dem ersten Teil von *Os Sertões* notiert hat: „Como se faz um deserto“, Titel und Leitgedanke des Künstlerbuchs, sowie „Uma categoria geográfica que Hegel não citou“ („Eine bei Hegel nicht erwähnte geografische Kategorie“). Auf der besagten Seite bezieht sich da Cunha auf die von Hegel in *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (1833-36) vorgenommene Bestimmung der „geographischen Unterschiede“ in Hochland, Talebene und Uferland. Im Laufe des Kapitels moniert er, dass die „sertões do Norte“ bei Hegel fehlten, denen er als eigene geografische Kategorie sein umfangreiches Buch widmet. Dennoch folgt da Cunha letztlich bestimmten Annahmen Hegels, insbesondere dessen geodeterministischer Weltsicht. Ferner nutzt er das Verfahren der Kategorienbildung und Klassifizierung als elementare Erkenntnismittel für die Darstellung des Sertão.

Obschon in *Como se faz um deserto* eine gewisse Wahlverwandtschaft zu *Os Sertões* erkennbar ist, bestehen grundlegende Unterschiede zwischen beiden Werken. Während Euclides da Cunha letztlich einem positivistischen Weltbild anhängt, eine geodeterministische Denkweise vertritt und klassifikatorische Zuordnungen vornimmt, werden diese Zugänge bei Camargo einer kritischen Reflexion unterzogen. So ist ihre Darstellung des Sertão geprägt durch die Suche nach einem Ort, der sich entzieht. Die aus der Reiseerfahrung resultierenden Einsichten reflektiert Camargo in einem Essay des Künstlerbuches mit dem Titel „No Sertão da calma do pensamento“ („Im Sertão der denkerischen Ruhe“). Indem sie sich vom „Sertão der Stereotype“ abwendet, sieht



de vista geográfico, geológico e biológico. Através de reproduções fotográficas, a artista retoma quatro passagens da obra de Euclides da Cunha. Tais fotografias não apenas reproduzem certas páginas do livro, mas principalmente expressam a leitura pessoal de Camargo e sua apropriação de trechos de *Os Sertões*. As partes selecionadas do texto são, então, destacadas por meio de recortes de imagem e nitidez seletiva, e recontextualizadas usando métodos distintos: tanto por meio da sequência de páginas, com o arranjo específico de imagens, textos e mapas daí resultantes, quanto através da edição de imagens, por exemplo, quando a borda de uma página de *Os Sertões* continua na linha do horizonte de uma fotografia do Sertão. As fotografias expressam também a relação performática com a obra do escritor, por exemplo, através da presença da mão da artista em algumas páginas do livro, assim como de sublinhados e outras marcações de texto. Particularmente significativa é uma fotografia do início do capítulo 5, “A Terra”, onde a artista escreveu à mão dois títulos da primeira parte de *Os Sertões*: “Como se faz um deserto”, título e tema central do livro, e “Uma categoria geográfica que Hegel não citou”. Na página em questão, Euclides da Cunha se refere à definição hegeliana de “geographische Unterschiede” (“diferenças geográficas”) no planalto, no vale e no litoral, desenvolvida em *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (*Palestras sobre a História da Filosofia*, 1833-36). No decorrer do capítulo, ele critica o fato de os “sertões do Norte” não serem abordados em Hegel, tema que Euclides da Cunha trata em seu extenso livro como uma categoria geográfica separada. Não obstante, ele segue certas suposições de

sich die Künstlerin angesichts der „vielen Orte, die als Sertão gelten“, mit einem „unerreichbaren Ort“ konfrontiert. Camargos Versuch, „dem Sertão“ auf die Spur zu kommen, drückt sich darin aus, wie der Entstehungsprozess des Künstlerbuches mit in die Darstellung dieses Territoriums eingeht. Aufschlussreich ist hierbei eine doppelseitige Fotografie gegen Ende des Buches, die das Atelier der Künstlerin zeigt: an der Wand sieht man eine Collage aus verschiedenen Texten und Fotografien, einer Zeichnung und vor allem Karten; davor befindet sich ein Stativ, ein Tisch mit Arbeitsutensilien und das Buch *Os Sertões* von Euclides da Cunha. Viele der Darstellungen des Sertão an der Atelierwand erscheinen bereits auf vorangehenden Seiten in Form von Großaufnahmen. So wird deutlich, wie Camargo durch Nutzung der medienspezifischen Gestaltungsmöglichkeiten von Buch, Fotografie und Schrift die aufgegriffenen Repräsentationen des Sertão modifiziert und zu einem integralen Bestandteil ihres Künstlerbuches macht.

In das Künstlerbuch fließt neben Auszügen aus *Os Sertões* ein weiterer literarischer Text ein: „Histórias no Sertão, areia em Jericoacoara“ („Geschichten im Sertão, Sand in Jericoacoara“) von Gonçalo M. Tavares. Der portugiesische Gegenwartsautor thematisiert darin in Form eines literarisierten Reiseberichts den Sertão und die Küste komplementär zueinander. Dabei skizziert er Entwürfe einer alternativen Narration und Kartografie, die in ihrer Prozesshaftigkeit und Performativität Camargos Darstellung des Sertão entsprechen. In Bezug auf die Tradition des Geschichtenerzählens im Sertão wirft Tavares die Frage auf, ob aus den Handbewegungen der Erzähler eine andere Geschichte hervorgehe als aus der verbalen Schilderung. Und angesichts der sich ständig verändernden Dünenlandschaft von Jericoacoara evoziert er eine „andere Geografie, eine halb tanzende Geografie, in der diese ephemeren Berge den Kartografen immer zu verspotten scheinen“. Tavares' Text ist bei Camargo in eine komplexe Struktur vielfältiger Verknüpfungen und Korrespondenzen eingebunden. Seine Ideen zum Geschichtenerzählen beziehen sich auf die Cangaceiros Lampião und Maria Bonita, die in dem Künstlerbuch bereits auf einer vorangehenden Seite in ungewöhnlicher Weise ins Bild gesetzt sind. Auf einer kontrastreichen Fotografie sieht man am Straßenrand eine Bildkulisserie mit den beiden legendären Cangaceiros, deren Gesichter als dunkle Leerstellen erscheinen. Über die effektvolle Darstellung des Motivs in Chiaroscuro zeugt Camargos Fotografie



Hegel, especialmente o determinismo geográfico do filósofo. Além disso, ele utiliza o procedimento de formação de categorias e a classificação como método de conhecimento na representação do Sertão.

Embora em *Como se faz um deserto* se perceba uma certa afinidade com *Os Sertões*, há diferenças fundamentais entre as duas obras. Enquanto Euclides da Cunha, em última análise, adere a uma visão de mundo positivista, reafirmando o determinismo geográfico e fazendo atribuições classificatórias, é precisamente sobre estas abordagens que Marina Camargo reflete criticamente. Assim, na sua representação, o Sertão está marcado pela busca de um lugar fugidio. Camargo reflete sobre a percepção resultante de sua experiência de viagem no ensaio “No Sertão da calma do pensamento”. Ao se afastar do “Sertão dos estereótipos”, e se deparar com os “muitos lugares entendidos como Sertão” a artista se vê confrontada com um lugar inalcançável. A tentativa de encontrar “o Sertão” expressa-se na forma como o processo de criação do livro se integra na representação deste território. Reveladora aqui é a fotografia em página dupla no final do livro, mostrando o estúdio da artista: na parede há uma colagem de vários textos e fotografias, um desenho e, sobretudo, mapas; na frente dessa colagem, um tripé, uma mesa com utensílios



von der Figur des Cangaceiro als mythisches Wahrzeichen des Sertão, das einerseits als Stereotyp erscheint und andererseits durch Reiterationen, wie in *Como se faz um deserto*, ständig erneuert wird. Implizit verweist Camargo über ihre Fotografie und Tavares' Text auf die bedeutende Tradition der Darstellung von Cangaceiros in der brasilianischen Populär- und Hochkultur, etwa in der Literatura de Cordel und in Liedern von Luiz Gonzaga, aber auch in Gemälden von Candido Portinari und in der Prosa von João Guimarães Rosa, in Theaterstücken von Raquel de Queiroz und in Filmen von Glauber Rocha, um nur einige Beispiele anzuführen.

Neben den beiden literarischen Texten von da Cunha und Tavares gehen in *Como se faz um deserto* auch zwei wissenschaftliche Aufsätze ein, in denen die Begriffsgeschichte des Sertão bzw. die kartografische Repräsentation des Territoriums erörtert werden. Der rhizomatischen Struktur des Künstlerbuches entsprechend sind die beiden wissenschaftlichen Abhandlungen durch weitere Quellen ergänzt, die über das Buch verstreut in Relation zu den diversen Darstellungen des Sertão neue Bedeutungsebenen schaffen. Komplementär zu dem Aufsatz mit seiner kritischen wissenschaftlichen Reflexion der „kartografischen Konstruktion“ des Sertão sind in dem Buch zahlreiche historische Karten des Territoriums abgebildet. Dazu zählt eine kartografische Darstellung von Giacomo Gastaldi aus dem Jahr 1565, auf welcher der Sertão als „Terra non descoberta“ („Unentdecktes Land“) bezeichnet ist, während spätere, zunehmend detailliertere Karten implizit von der Kolonialisierung des Landes zeugen. Ergänzend zu dem begriffsgeschichtlichen Aufsatz hat Camargo Definitionen des Sertão aus historischen Wörterbüchern in



de trabalho, e o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Muitas das representações do Sertão na parede do estúdio já haviam aparecido em páginas anteriores do livro na forma de *close-up*. Nesse sentido, fica claro como Camargo, ao utilizar as possibilidades de configuração específicas do livro, fotografia e escrita, modifica as representações do Sertão, tornando-as parte integrante de *Como se faz um deserto*.

Além de trechos de *Os Sertões*, o livro da artista inclui ainda outro texto literário: “Histórias no Sertão, areia em Jericoacoara” de Gonçalo M. Tavares. O autor português tematiza o Sertão e a costa de forma complementar, sob a forma de um relato literário de viagem. Ele faz esboços de uma narrativa e cartografia alternativas que, em seu procedimento e performatividade, correspondem à representação do Sertão por Camargo. No que diz respeito à tradição de contar histórias no Sertão, Tavares questiona se dos movimentos da mão do narrador não emergiria uma outra história, diferente daquelas da narrativa oral. E face à constante transformação das dunas de Jericoacoara, evoca uma “outra geografia, uma geografia meio dançante, em que estas tais montanhas efémeras parecem estar sempre a troçar do cartógrafo”. Em Camargo, o texto de Tavares está integrado numa estrutura complexa de múltiplas ligações e correspondências: suas ideias para contar histórias fazem referência aos cangaceiros Lampião e Maria Bonita, que aparecem de forma singular numa página anterior de *Como se faz um deserto*. Numa fotografia com iluminação contrastada vê-se na beira da estrada um cenário pintado com os lendários cangaceiros, no lugar dos rostos apenas espaços escuros vazios. Com o uso do *chiaroscuro*, a fotografia de Camargo representa a figura do cangaceiro como símbolo mítico do Sertão,



Como se faz um deserto einbezogen. So ist auf der ersten Seite des Künstlerbuchs ein Eintrag aus dem *Diccionario da lingua portuguesa* (1813) von António de Moraes Silva wiedergegeben, der den Sertão als das Landesinnere ex negativo zur Küste definiert. Eine fast identische Begriffsbestimmung findet sich in dem ebenfalls bei Camargo fotografisch abgebildeten Eintrag aus dem *Diccionario da lingua brasileira* (1832) von Luiz Maria da Silva Pinto. Ähnlich wie in den Wörterbüchern, in denen der Sertão lediglich als Gegenpol der Küste figuriert, prägen derartige binäre Denkformen die Darstellung dieses Territoriums bis heute – seit dem 20. Jahrhundert meist in Gegenüberstellung zum relativ wohlhabenden Südosten Brasiliens. Bei Marina Camargo hingegen erscheint der Sertão nicht als weitere Variante der gängigen, vermeintlich typischen Repräsentationen. Stattdessen kreiert sie in ihrem Künstlerbuch ein rhizomatisches Geflecht aus vielfältigen Textsorten und Bildformen. Daraus geht ein kaleidoskopisches Transformationsbild hervor, das im Zeichen der Abweichung, der Differenz und der Vielheit steht. Dergestalt zeugt *Como se faz um deserto* vom Sertão als einem atopischen Territorium.

que, por um lado, aparece de maneira estereotipada, mas, por outro, através de reiteraões, é constantemente renovada. Através de sua fotografia e do texto de Tavares, Camargo implicitamente aponta para a significativa tradição da representação de cangaceiros na cultura popular e na alta cultura brasileira, seja na literatura de cordel e em canções de Luiz Gonzaga, seja em pinturas de Candido Portinari, na prosa de João Guimarães Rosa, em peças de Raquel de Queiroz ou em filmes de Glauber Rocha, para citar apenas alguns exemplos.

Além dos textos literários de Euclides da Cunha e Gonçalo M. Tavares, *Como se faz um deserto* inclui também dois tratados científicos nos quais se discutem, respectivamente, a história do conceito de Sertão e a representação cartográfica do território. Seguindo a estrutura rizomática do livro, Camargo reproduz os dois textos, e os complementa com outras fontes que se espalham, criando novos níveis de significado em relação às diversas representações do Sertão. Em relação ao ensaio científico com sua reflexão crítica da "construção cartográfica" do Sertão, o livro apresenta inúmeros mapas históricos do território. Estes incluem uma representação cartográfica de Giacomo Gastaldi, de 1565, em que o Sertão é referido como "Terra non descoberta", enquanto mais adiante, mapas cada vez mais detalhados testemunham implicitamente a colonização do país. No caso do ensaio sobre a história do conceito, Camargo inclui também definições de Sertão de dicionários históricos em *Como se faz um deserto*. Assim, a primeira página do livro reproduz uma entrada do *Diccionario da lingua portuguesa* (1813), de António de Moraes Silva, que define o Sertão como o interior ex negativo à costa. Uma definição quase idêntica pode ser encontrada num verbete do *Diccionario da lingua brasileira* (1832), de Luiz Maria da Silva Pinto, também fotografada por Camargo. Semelhante aos dicionários, em que o Sertão figura simplesmente como o polo oposto ao litoral, tais formas binárias de pensamento caracterizam ainda hoje a representação desse território – e a partir do século XX, principalmente em comparação com o relativamente rico Sudeste do Brasil. Em Camargo, ao contrário, o Sertão não aparece como outra variante das representações comuns, supostamente típicas. Em vez disso, ela cria uma rede rizomática de diversos tipos de textos e formas pictóricas, cujo resultado é uma imagem de transformações caleidoscópicas, caracterizada pelo desvio, pela diferença e multiplicidade. *Como se faz um deserto* representa, assim, o Sertão como território atópico.



V

Uma categoria geográfica que Hegel não citou.

Como se faz um Deserto.

Resumamos; enfeixemos estas linhas esparsas. Hegel delineou três categorias geográficas como elementos fundamentais colaborando com outros no reagir sobre o homem, criando diferenciações étnicas:

As estepes de vegetação tolhiça, ou vastas planícies áridas; os vales férteis, profusamente irrigados; os litorais e as ilhas.

Os llanos da Venezuela; as savanas que alargam o vale do Mississipi, as pampas desmedidas e o próprio Atacama desatado sobre os Andes – vasto terraço onde vagueiam dunas – inscrevem-se rigorosamente nos primeiros.

Em que pese aos estios longos, às trombas formidáveis de areia, e ao saltar de súbitas inundações, não se incompatibilizam com a vida.

Mas não fixam o homem à terra.

A sua flora rudimentar, de gramíneas e ciperáceas, revigando vigorosa nas quadras pluviosas, é um incentivo à vida pastoril, às sociedades errantes dos pegureiros, passando móveis, num constante armar e desarmar de tendas, por aqueles plains – rápidas, dispersas aos primeiros fulgores do verão.

Não atraem. Patenteiam sempre o mesmo cenário de uma monotonia acabrunhadora, com a variante única da cor: um oceano imóvel, sem vagas e sem praias.

Têm a força centrífuga do deserto; repelem; desunem; dispersam. Não se podem ligar à humanidade pelo vínculo nupcial do sulco dos arados. São um isolador étnico como as cordilheiras e o mar, ou as estepes da Mongólia, varejadas, em corridas doidas, pelas catervas turbulentas dos tártaros errabundos.

Raum- und Zeitkarten

Marina Camargo

Die Alpen an einem tropischen Strand

Tapeten mit europäischen Landschaftsdarstellungen fanden während der 1970er und 80er Jahre in der Wohnungsdekoration – ebenso wie in Rätselspielen – weite Verbreitung. Ich erinnere mich an ein Strandrestaurant in meiner Geburtsstadt Maceió, das ich oft besuchte, wo eine ganze Wand mit solchen Bildern bedeckt war.

Damals war ich ein Kind, das an einem tropischen Strand wohnte und jenes Bild einer Gebirgslandschaft überwältigend fand. Die Landschaft war typisch europäisch (was ich damals nicht wusste), aber sie erschien mir durchaus würdig, auf eine Tapete gedruckt zu werden. Dies setzte voraus, dass es prototypische Landschaften gibt. Dies setzte außerdem voraus, dass für diese Landschaft eine Überbewertung vorlag, die für kolonisierte Länder typisch ist. Heute würde ich dem noch hinzufügen, dass es wenig Sinn gemacht hätte, beispielsweise eine Karibik-Tapete zu verwenden, wenn sich auf der anderen Straßenseite eine entsprechende Meereslandschaft darbot. In jenem Kontext war das Bild einer europäischen Herbstlandschaft das Exotischste, was wir bewundern konnten.

Was in dieser Erinnerung zum Tragen kommt, ist, wie ich vor kurzem erkannt habe, dass es eine Landschaftsdarstellung gibt, die so etwas wie einen Bezugspunkt für die Darstellung aller Landschaften bildet. Die Alpenlandschaft ist eine dieser Darstellungen. So bekannt, so oft in aller Welt reproduziert, beinhaltet diese Landschaft die Idee der Landschaft an sich. Dort, zwischen der Landschaft auf der Tapete und dem tropischen Strand auf der anderen Straßenseite, treten zwei verschiedene Arten zutage, Orte wahrzunehmen: durch die Darstellung des Raumes oder durch die Anwesenheit an den Orten (Wahrnehmung der Materie).

Zwischen diesen zwei Arten zeichnete sich ein Sinn für Deplatziertheit (*deslocamento**) ab, der für mein Leben und meine Arbeit prägend

* Anm. d. Verf.: Der Begriff *deslocamento* beschreibt das Aus-einem-Platz-herausgenommen-Sein, wörtlich lässt es sich ins Englische mit *displacement* übertragen. Häufige deutsche Übersetzungen sind Verschiebung, Bewegung, Verdrängung oder auch Deplatziertheit und Entortung.

Mapas de espaço e tempo

Marina Camargo

Os Alpes numa praia tropical

Os papéis de parede com representações de paisagens europeias eram recorrentes na decoração de casas nos anos 1970 e 1980, e também em jogos de quebra-cabeça. Lembro um restaurante em frente à praia que eu costumava frequentar em Maceió, minha cidade natal, onde uma parede inteira era coberta com essas imagens.

Na época eu era uma criança que morava em uma praia tropical e achava deslumbrante aquela imagem de paisagem de montanhas. A paisagem era tipicamente europeia (o que eu não sabia na época), mas eu entendia que aquela era sim uma paisagem digna de ser estampada em um papel de parede. O que estava implícito ali é que há paisagens prototípicas. Também estava implícito que ali havia um valor superestimado em relação àquela paisagem, típico de um país colonizado. Hoje eu ainda acrescentaria não haver nenhum sentido usar um papel de parede do Caribe, por exemplo, se do outro lado da rua havia um mar e uma paisagem equivalentes. Naquele contexto a imagem da paisagem no outono europeu era o mais exótico que podíamos admirar.

O que está em jogo nessa lembrança, e que reconheci recentemente, é o fato de que existe uma representação de paisagem que seria como uma referência para representar todas as paisagens. A paisagem das montanhas dos Alpes é uma dessas representações. Tão conhecida, tão amplamente reproduzida mundo afora, essa paisagem guarda a própria ideia de paisagem em si. Ali, entre a paisagem do papel de parede e a praia tropical do outro lado da rua, ficaram evidentes dois modos distintos de percepção dos lugares: através da representação do espaço ou através da presença nos lugares (percepção da matéria).

O que se anuncia entre esses dois modos é um sentido de deslocamento que será marcante na minha vida e no meu trabalho. A imagem até então fictícia dessa paisagem europeia aparece como um



Alpenprojekt II
VÍdeo, 22:47 minutos
2013

Alpenprojekt II
VÍdeo, 22:47 Minuten
2013

Reflexo distante
Fotografia e placas de ferro com pintura
eletrostática, 230 x 100 cm | 200 x 100 cm
2013

Ferne Reflexion
Fotografie und Eisenplatten mit elektrostatisher
Bemalung, 230 x 100 cm | 200 x 100 cm
2013



sein würde. Das bis dahin fiktive Bild jener europäischen Landschaft erscheint wie eine Ankündigung meines künftigen Wohnortes. Und jener Strand ist zu dem Strand geworden, an den ich immer wieder zurückkehre, an den ich immer wieder zurückkehren werde – zu der Horizontlinie, die mich leitet.

Ein Berg an der Grenze

Einige Jahre später, als ich zum Studium nach München zog, fand ich diese Landschaft wieder, die ich bereits aus unzähligen Reproduktionen (wie Postkarten, Tapeten etc.) kannte. Wenn meine Landschaftsreferenzen ursprünglich die gerade Horizontlinie aufwies, die aus dem Zusammentreffen von Meer und Himmel entsteht, eröffnete sich mir durch die Alpen ein anderes Universum.

Wenn wir vor einem Berg stehen, sind wir mit unterschiedlichen Dimensionen einer Landschaft konfrontiert. Hinsichtlich nationalistischer Ideen oder Identitäten sind die Alpen eine ikonische Landschaft (sie stellten für die deutsche Romantik eine emblematische Landschaft dar, die später von den Nazis als völkisches Bild wieder aufgenommen wurde). Die geschichtlichen Ebenen, kulturellen Bezüge und Register sind so weit verbreitet, dass wir den Eindruck haben, den Ort, an dem wir nie waren, schon zu kennen.

Die geologische Formation der Berge offenbart uns weitere Dimensionen von Raum und Zeit. Die Berge sind auf verschiedene Art und Weise entstanden.* Im Fall der Alpen haben sich die Berge durch eine Faltung gebildet, die aus dem Zusammenstoß der Erdplatten entstanden ist. Dieser Zusammenstoß bewirkte, dass tiefe Meereszonen zu einer Bergspitze wurden oder dass der Boden eines Kontinents schließlich einen Berg auf einem anderen Kontinent formte. Um einen spezifischen Fall als Beispiel zu nehmen, ist das Matterhorn ein ikonischer Berg der europäischen Landschaft, der sich im Zentrum des europäischen Kontinents erhebt. Durch diesen Berg verläuft die Grenze zwischen der Schweiz und Italien. Während politische Grenzen normalerweise schon als Abstraktionen erscheinen, als eine geometrische Vereinnahmung der Orte, verläuft die Grenze im Fall des Matterhorns über einen der höchsten und bekanntesten Gipfel der Alpen. Dieser Berg, der eine typisch europäische Landschaft darstellt, offenbart aber auch das Zusammentreffen entfernter Kontinente. Das Matterhorn ist ein Berg, der aus Felsen und Sedimenten des afrikanischen Kontinents besteht. Während die politische Grenze durch einen Berg als etwas Abstraktes erscheint, ist die Tatsache, dass

Página ao lado:
Oblivion
Pintura sobre cartões postais e fotografias da região dos Alpes, dimensões variáveis
2010-2015

Gegenüberliegende Seite:
Oblivion
Tinte auf Postkarten und Fotografien der Alpenregion, variable Größe
2010-2015

* Im Allgemeinen können Berge auf drei Weisen entstehen: zum einen durch einen Vulkanausbruch, wenn das Magma (das tatsächlich flüssiges Gestein ist) aus dem Inneren der Erde an die Oberfläche strömt; zum anderen durch Erosion (beispielsweise wird die Erde in hochgelegenen Gebieten vom Wind oder einem Fluss abgetragen und bildet so Berge); und schließlich durch die Bewegung der Erdplatten, die eine Faltung verursachen, indem sie die Erdkruste zusammenschieben. Des Weiteren gibt es künstlich angelegte Berge wie beispielsweise jene, die im Deutschland der Nachkriegszeit errichtet wurden, um Trümmer und Ruinen urbaner Gebiete zu bedecken und neu zu ordnen (Trümmerberg).



prelúdio de onde eu viria a viver. E aquela praia passa a ser a praia para onde sempre retorno, para onde sempre retornarei, a linha do horizonte que me guia.

Uma montanha na fronteira

Anos mais tarde, quando fui estudar em Munique, reencontrei essa paisagem que já conhecia de inúmeras reproduções (como cartões postais, papéis de parede etc.). Se minhas referências estavam originalmente relacionadas com a linha do horizonte reta, desenhada pelo encontro do mar e do céu, com os Alpes me aproximei de um outro universo.

Quando estamos diante de uma montanha, estamos diante de diversas dimensões de uma paisagem. Os Alpes são uma paisagem icônica quando se trata de ideias ou identidades nacionalistas (esta foi uma paisagem emblemática para o Romantismo Alemão, sendo mais tarde retomada pelos nazistas como uma imagem da nação). Há camadas de história, referências culturais, registros tão divulgados que nos fazem ter a impressão de já conhecer o lugar onde nunca estivemos.

A formação geológica das montanhas ainda nos revela outras dimensões de espaço e tempo. As montanhas são formadas de vários modos*. No caso dos Alpes, são montanhas formadas a partir de uma dobra da superfície terrestre, resultado da colisão entre placas

* Em linhas gerais, pode-se dizer que as montanhas podem ser formadas de três modos: um deles seria através da erupção de um vulcão, quando o magma (que é, na realidade, rocha líquida) escorre de dentro para fora da Terra; o outro modo seria através de erosão (como, por exemplo, o vento ou um rio fazem a terra erodir em áreas mais altas, formando, assim, montanhas); o outro modo seria através da movimentação de placas tectônicas que provocariam uma dobra no solo ao empurrar a crosta terrestre contra ela mesma. Há ainda as montanhas formadas artificialmente, como, por exemplo, aquelas construídas na Alemanha do pós-guerra para encobrir e reordenar entulhos e ruínas nas zonas urbanas (Trümmerberg).



der Berg aus afrikanischem Boden entstanden ist, konkret und an den Felsformationen auf der Bergspitze sichtbar.

Diese Beobachtung führt zu einer Reihe von Fragen: Wem gehört letzten Endes dieser Boden? Was könnte man, wenn man die geologische Dimension betrachtet, möglicherweise über den Sinn von Zugehörigkeit zu einem Ort denken? Welche Bedeutung haben politische Grenzbeziehungen?

Wenn wir vor einem Berg stehen, wohnen wir einer langsamen Bewegung von Erdplatten bei. Die zeitliche Dimension umfasst hier Tausende von Jahren, so dass wir die Bewegung faktisch nicht wahrnehmen können, außer indem wir die von dieser Bewegung hinterlassenen Spuren beobachten. Jenseits des an einer Landschaft unmittelbar Sichtbaren gibt es das Fließende, das die Gestaltung der Erde vorantreibt. Die Flüssigkeit kommt aus der Erde, aus dem Inneren des Planeten, und gelangt an die Oberfläche mit langsamen, gewaltsamen Stößen, die mittels Erdbeben und Vulkanausbrüchen Berge formen. Aufgrund dieses Fließens sind die Erdplatten ständig in Bewegung, so dass sich die Strukturen der Erde und somit auch der Landschaft kontinuierlich verändern.

Wie politische Grenzen verdeutlichen, ist die Logik der Absperrung eine kulturelle Konstruktion, die sich wie ein Gitter über die Welt legt, als ob sich die physische Welt in diese orthogonale Kontrollstruktur einpassen ließe. Zugleich ermöglicht gerade diese orthogonale, der

Lugar: Tacuarembó
Instalação *in situ* e fotografia
130 x 180 cm (fotografia)
2011

Ort: Tacuarembó
Ortsspezifische Installation und Fotografie
130 x 180 cm (Fotografie)
2011

tectônicas. Essa colisão faz com que partes profundas de um oceano terminem formando o pico de uma montanha, ou faz com que o solo de um continente acabe formando uma montanha em outro continente.

Tomando como exemplo um caso específico, Matterhorn é uma montanha icônica da paisagem europeia, situada no centro do continente europeu. Sobre essa montanha passa a fronteira entre Suíça e Itália. Se as fronteiras políticas normalmente já parecem abstrações, como uma imposição geométrica sobre os lugares, no caso de Matterhorn a fronteira passa sobre um dos picos mais altos e conhecidos dos Alpes. Essa montanha, que representa uma paisagem tipicamente europeia, revela ainda o encontro entre continentes distantes. Matterhorn é uma montanha formada por rochas e sedimentos do continente africano. Se a fronteira política sobre uma montanha soa como algo abstrato, o fato de a montanha ser formada por solo africano é algo concreto e visível através das formações rochosas encontradas no pico da montanha.

Uma série de especulações se desdobram a partir dessa observação: a quem, afinal, pertenceria um solo? Observando a dimensão geológica, o que seria possível pensar sobre o sentido de pertencimento a um lugar? Como entender a pertinência das fronteiras políticas?

Quando estamos diante de uma montanha, estamos presenciando uma lenta movimentação de placas tectônicas. O tempo aqui é da ordem de milhares de anos, de modo que não podemos de fato perceber esse movimento, a não ser se observarmos os vestígios deixados por essa movimentação. Para além do que é imediatamente visível em uma paisagem, há a fluidez que move a organização da Terra. O que é fluido vem de dentro da Terra, das entranhas do planeta, e alcança sua superfície através de empurrões vagarosos e brutais que formam montanhas através de terremotos e vulcões. Essa fluidez faz com que as placas tectônicas se movam constantemente – logo, alterando continuamente as estruturas da Terra e, por consequência, também a paisagem.

A lógica de obstrução, tão claramente desenhada pelas fronteiras políticas, é uma construção cultural que se impõe no mundo como uma grade, como se o mundo físico pudesse ser encaixado nessa estrutura ortogonal e de controle. Ao mesmo tempo, é justamente essa

physischen Welt auferlegte Struktur überhaupt erst die Entwicklung des kartografischen Denkens, wie wir es heute kennen.

Wie Landkarten entstehen

Um eine Landkarte zu zeichnen, muss die Welt systematisiert werden. Das ist ein Prinzip der Darstellung. Hiervon ausgehend wird ein Übersetzungsprozess eingeleitet. Der Erdglobus wird eingeebnet, zweidimensional gemacht. Der geografische Norden wird per Konvention im oberen Teil der Karte dargestellt (wie es Mercator ausgehend von Seekarten tat). Es gibt noch Fragen, die praktischer Art sind: Ganze Landstriche können im Zuge dieses Transformationsprozesses vergrößert oder verkleinert werden, je nach den spezifischen Interessen desjenigen, der die Karte zeichnet.

Indem wir Landkarten als Darstellungen der Welt denken, können wir begreifen, dass dieser Prozess eine gewisse Kreativität beinhaltet, wohlwissend, dass es eine unvermeidliche Distanz gibt zwischen den Karten und dem, was sie darstellen; zwischen der Zeichnung eines bestimmten Ortes und dem dargestellten Ort selbst. Trotzdem werden Landkarten als objektive Daten der Welt aufgefasst und man neigt dazu, sie als absolute Wahrheiten zu lesen. Wenngleich diese Karten durch das Zusammentragen objektiver Daten der Wirklichkeit entstehen, sind darin auch Sichtweisen der Welt enthalten.

Landkarten werden so zu Instrumenten von Diskursen, sie werden politischen, ökonomischen und historischen Fragen, nationalen Interessen sowie den Narrativen der Herrschaft und des historischen Moments, den sie repräsentieren, untergeordnet oder durch sie beeinflusst. In diesem Sinne können wir Landkarten als nichtlineare narrative Konstruktionen verstehen, als Geschichten, die mittels räumlicher Topografien erzählt werden.

Schwimmende Kontinente

Wenn man von tektonischer Bewegung spricht, bezieht man sich unweigerlich auf einen Ursprungsmoment, in dem die Erde aus einem einzigen Kontinent bestand. Jenes einzige, geeinte, zusammenhängende, wesentlich utopische Gebiet hätte vor dem Moment der Fragmentierungen und Bewegungen bestanden, aus denen die Erde in ihrer heutigen Form hervorgegangen ist. Pangäa verweist auf die Idee einer ursprünglichen Einheit, eines Ganzen, das



estrutura ortogonal imposta sobre o mundo físico que vai possibilitar o desenvolvimento do pensamento cartográfico como o conhecemos hoje.

Como nascem os mapas

Para desenhar um mapa, o mundo precisa ser sistematizado. É um princípio da representação. A partir daí, um processo de tradução é iniciado. O globo terrestre é planificado, convertido em duas dimensões. Convencionou-se que o norte geográfico será representado no alto do mapa (como fez Mercator, a partir dos mapas de navegação marítima). Há ainda outras questões de ordem prática: regiões inteiras podem ser aumentadas ou reduzidas nesse processo de transformação, seguindo os interesses específicos de quem desenha o mapa.

Geografia (Baía del Plata)
 Vídeo em *stop motion*
 5:05 minutos
 2011

Geografie (Baía del Plata)
 Stop-Motion-Video
 5:05 Minuten
 2011

zertrennt wurde. Dieses Narrativ birgt die Vorstellung einer Ganzheit, die durch die unvermeidliche Fragmentierung der geologischen Erdentwicklung unterbrochen wurde.

Die Kontinente bewegen sich unaufhörlich. Insofern sie der ständigen tektonischen Bewegung folgen, könnten wir sagen, dass wir auf „schwimmenden Kontinenten“ leben. Und wenn es eine ständige Bewegung der Erdplatten und der Kontinente gibt, wie wir sie heute kennen, könnte man annehmen, dass jene Konfiguration von Pangäa (als Vorstellung einer stabilen einheitlichen Form der Welt) nicht die erste Konfiguration der Kontinente darstellt. Es wäre möglich anzunehmen, dass es andere Konfigurationen der Kontinente vor Pangäa gegeben hat. Darüber hinaus wäre denkbar, dass Kontinente per se instabile Formen sind.

Der Gedanke, dass wir keinen vollständigen, totalisierenden Platz besetzen, macht uns zu Zeugen beweglicher, metamorphosierender, völlig fragmentierter Gebiete – wie es auch unsere Sichtweisen der Welt sind. Wenn das Fundament letztendlich aus fließenden und sich bewegenden Strukturen besteht, warum sollte man die Welt dann anhand fester Formen und Strukturen verstehen? Müsste dieses innere Fließen der Erde nicht eine andere Art und Weise bestimmen, in der Welt zu sein? Wären wir noch immer darauf beschränkt, die Welt mithilfe kartesischer Logik zu denken? Wären wir etwa Verfechter von Gittern und festen Strukturen? Und was wäre, wenn unsere Strukturen der Darstellung und des Verstehens der Welt fließend wären?

Die Distanz zwischen den Dingen

Die Erinnerung an jene Landschaft auf der Tapete des Restaurants gegenüber dem Strand hat mir etwas offenbart, das im Zentrum meiner Forschungen steht. Die Landschaft auf der Tapete war nicht nur die Darstellung eines Ortes, sondern vielmehr eine Art von „Containerlandschaft“, bei der die Leitidee der Landschaft diese zugleich hervorbringt und enthält. Mich interessiert gerade die Distanz zwischen der Landschaft auf der Tapete und der Landschaft des tropischen Strandes außerhalb des Restaurants. Der Raum, in dem ich versuche, mein Denken zu verorten, liegt zwischen diesen beiden Orten (zwischen Realem und Dargestelltem, zwischen Erinnerung und Materie).

Eben diese Distanz offenbart viel über die Natur der Kartografie. Wenn wir eine Landkarte sehen, stehen wir vor einer grafischen Reduktion der Orte. Landschaftselemente (wie Straßen, Berge, Grenzen) können darin ebenso enthalten sein wie nicht sichtbare Elemente (sozioökonomische Daten, Meerestiefen, Migrationsströme etc.). Unabhängig von ihrer Natur oder Funktion bewahren Landkarten eine



Ao pensarmos os mapas como representações de mundo, podemos acolher a ideia de que há um tanto de criação nesse processo, sabendo que há inevitavelmente uma distância entre o que os mapas são e o que eles representam; entre o desenho de um lugar específico e o próprio lugar representado. Apesar disso, os mapas são entendidos como dados objetivos do mundo e tendem a ser lidos como verdades absolutas. Ainda que os mapas sejam feitos a partir da reunião de dados objetivos da realidade, há também visões de mundo ali implicadas.

Assim os mapas se tornam instrumentos de discursos, sendo regidos ou influenciados por questões políticas, econômicas, históricas, por interesses nacionais, também pelos relatos de dominação e do momento histórico que representam. Nesse sentido, podemos entender os mapas como construções narrativas não-lineares, como narrativas contadas através de topografias espaciais.

Continentes flutuantes

Quando se fala da movimentação das placas tectônicas, inevitavelmente se remonta a um momento original em que a Terra era composta por um único continente. Esse território único, uno, unido, utópico por essência, teria antecedido o momento de fragmentações e movimentações que

Atlas – Sudamérica Sur
Impressão em offset
60 x 75 cm
2011

Atlas – Südamerika Süd
Offsetdruck
60 x 75 cm
2011



formou a Terra como a conhecemos hoje. A Pangeia remete à ideia de uma unidade original, de um todo que veio a ser separado. Nessa narrativa há uma noção de completude interrompida pela fragmentação inevitável do desenvolvimento geológico da Terra.

Os continentes se movem continuamente. Uma vez que seguem o movimento contínuo das placas tectônicas, poderíamos dizer que habitamos “continentes flutuantes”. E, se há um movimento contínuo das placas tectônicas e dos continentes como os conhecemos hoje, seria possível suspeitar que essa configuração da Pangeia (como uma concepção de uma forma unitária estável do mundo) não tenha sido a primeira configuração dos continentes. Seria possível supor que teria havido outras configurações dos continentes antes de uma Pangeia. Seria ainda possível pensar que os continentes são formas instáveis por excelência.

A ideia de que não ocupamos um lugar completo, totalizante, nos faz testemunhas de territórios moventes, metamórficos, absolutamente fragmentados – assim como nossas visões de mundo o são. Afinal, se na base há estruturas fluidas e moventes, por que então entender o mundo através de formas e estruturas rígidas? Essa fluidez interna da Terra não deveria definir um outro modo de estar no mundo? Estaríamos ainda confinados a pensar o mundo através de uma lógica cartesiana? Seríamos aficionados pela grade e por estruturas sólidas? E se as nossas estruturas de representação e compreensão do mundo fossem fluidas?

A distância entre as coisas

A lembrança daquela paisagem do papel de parede no restaurante em frente à praia me revelou algo que é central em minhas pesquisas. A paisagem no papel de parede era uma representação de um lugar, porém mais do que isso, era uma espécie de “paisagem-contêiner”, onde a síntese da ideia de paisagem constitui e ao mesmo tempo contém a paisagem. Justamente essa distância entre a paisagem do papel de parede e a paisagem da praia tropical do lado de fora do restaurante é o que me interessa. É nesse espaço entre os dois lugares que procuro situar meu pensamento (entre real e representado, entre lembrança e matéria).

Essa mesma distância revela muito sobre a natureza da cartografia. Quando vemos um mapa, estamos diante de uma redução gráfica dos lugares. Há elementos da paisagem ali presentes (como estradas,

Dez noites ao anoitecer (Odisseia no céu)
Vídeo-instalação na Igreja de St. Egidien
(Nuremberg, Alemanha)
Dimensões aproximadas: 2000 x 800 cm, 180 minutos
2017

Zehn Nächte in der Dämmerung (Odyssee am Himmel)
Videoinstallation in der Kirche St. Egidien (Nürnberg)
Ungefähre Größe: 2000 x 800 cm, 180 Minuten
2017

direkte Beziehung mit der konkreten Welt und zugleich eine Distanz zu ihr. Die Distanz oder die direkte Beziehung mit den Dingen der Welt sind gleichermaßen notwendige Bedingungen für die Existenz einer Karte.

Die Berge erscheinen mir wie Rätsel. Sie offenbaren durch ihre physische Präsenz verschiedene Formationsschichten der Landschaft als Bodenfallen. Berge markieren Zeiträume einer für unsere menschliche Existenz nicht greifbaren (oder nicht direkt wahrnehmbaren) Ordnung. Die Zeitschichten vermischen sich mit den physischen Überlagerungen, woraus eine Beziehung zwischen Raum und Zeit erwächst, die sich unserem Verständnis noch immer entzieht.

Auf wesentlich andere Weise können wir auch den Sternenhimmel als eine Markierung der Zeit auffassen. Anhand der Position der Sterne im Weltall ist es möglich, bestimmte Augenblicke in der Zeit zurückzuverfolgen. Wenn wir in den besternten Himmel schauen, erblicken wir eine Art Zeitkarte.

Die Zeit, die wir anhand der Sternenkongstellatation am Himmel sehen, ist offenbar eine Abstraktion: Was wir sehen, ist ein Ausschnitt des Universums (des aus unserer Perspektive auf der Erde sichtbaren Universums), das in Wirklichkeit aus Lichtspuren sich bewegendster Sterne besteht. Anders ausgedrückt: Die Zeit, die wir anhand des Weltalls „lesen“ können, ist nicht nur partiell, sondern auch grundlegend verzerrt. Gleichwohl zeigt uns der Sternenhimmel einen spezifischen Moment in der Zeit und eine spezifische Position im Raum, so dass man den geografischen Ort und den Moment (wo und wann), von dem aus wir sehen, feststellen kann. Wenn man den Sternenhimmel anschaut, lässt er sich geradezu als ebene Karte betrachten, da wir von unserem Standpunkt aus Lichtpunkte inmitten der dunklen Unermesslichkeit des nächtlichen Himmels sehen.

Was wir beobachten, sind letztlich nur Spuren. Das Licht der Sterne ist wie eine Spur, die Momente in der Zeit anzeigt. Die geologischen Falten zeigen Fragmente eines in Bewegung befindlichen Raums. Die sich bewegendsten Kontinente offenbaren andere mögliche Strukturen der Kartografie. Indem sie an die Stelle der orthogonalen Strukturen treten, erweisen sich die fließenden Strukturen als eine Erweiterung der Kartografie und der Darstellung von Raum und Zeit.

Übersetzt von Claudia Cuadra

montanhas, fronteiras), mas também elementos não-visíveis podem estar presentes (dados sócio-econômicos, profundidade dos mares, fluxos migratórios etc.). Independente da sua natureza ou função, os mapas guardam uma relação direta com o mundo concreto e, ao mesmo tempo, uma distância em relação a ele. A distância ou a relação direta com as coisas do mundo são medidas igualmente necessárias para a existência de um mapa.

As montanhas se apresentam para mim como enigmas. Elas revelam, através de sua presença física, camadas diversas da formação da paisagem enquanto dobras do solo. As montanhas plasmam uma marcação de tempo que é de uma ordem não apreensível (ou não diretamente perceptível) para a nossa existência humana. As camadas temporais se mesclam com as sobreposições físicas, assim gerando uma relação entre espaço e tempo que ainda nos escapa à compreensão.

De modo essencialmente distinto, também podemos perceber o céu de estrelas como uma marcação de tempo. Através da posição das estrelas no espaço é possível remontar a momentos específicos do tempo. Ao olhar para um céu estrelado, estamos olhando para uma espécie de mapa do tempo.

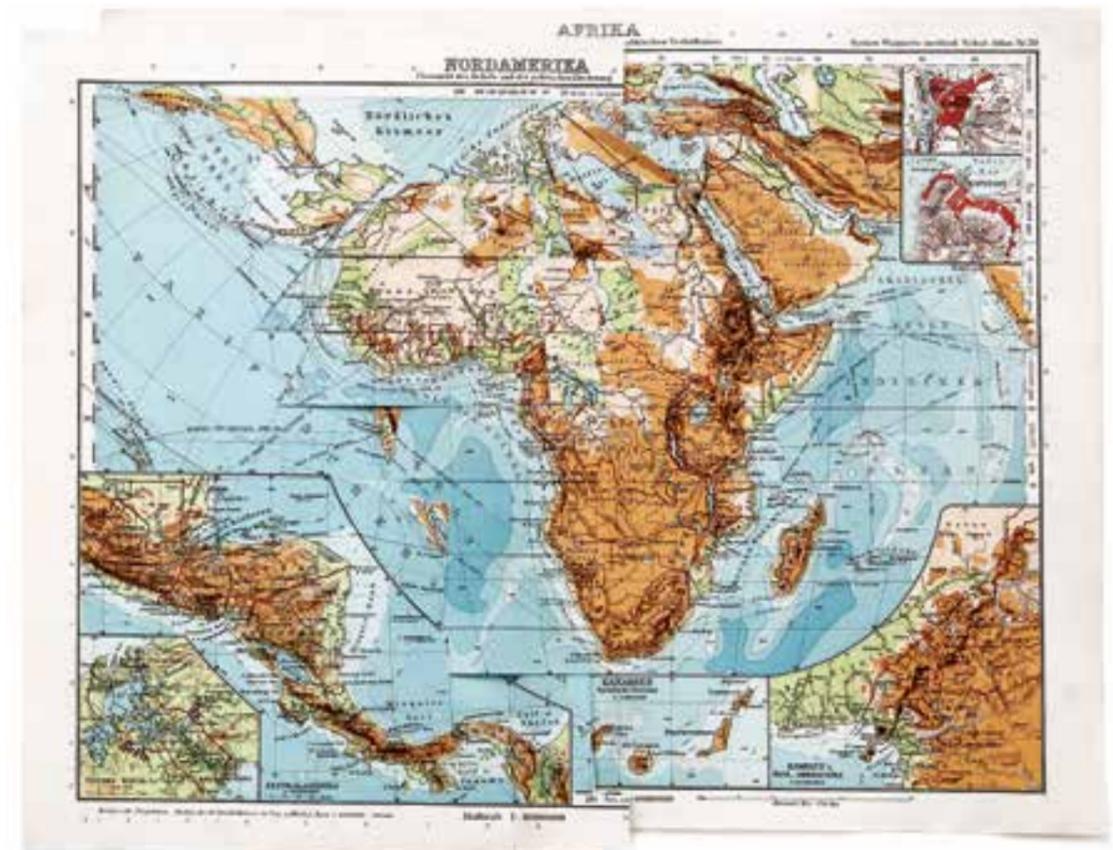
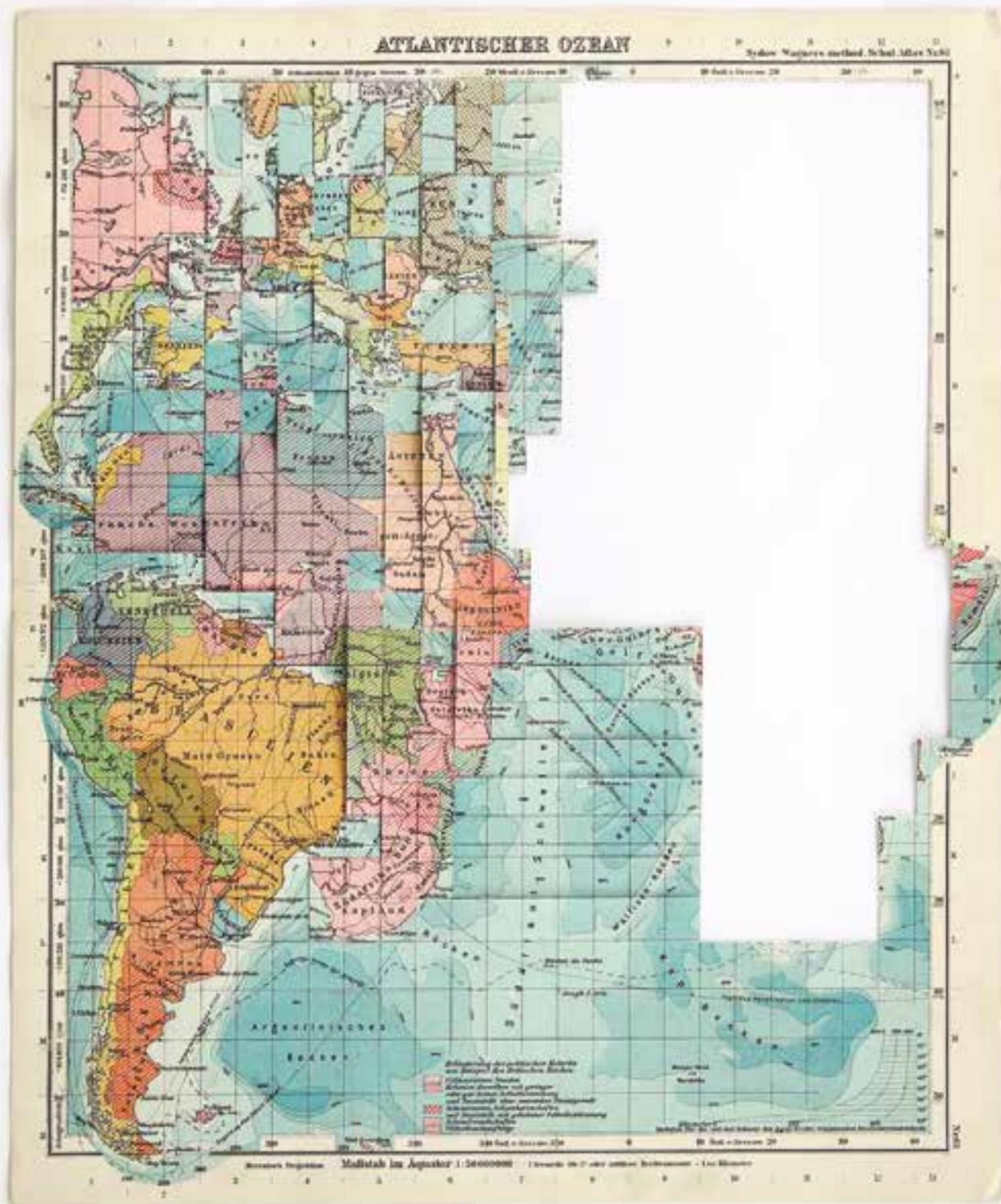
O tempo que vemos através da configuração das estrelas no céu é obviamente uma abstração: o que vemos é uma imagem parcial de um universo (o universo visível a partir de nosso ponto de vista na Terra) que, na realidade, é formado por vestígios de luz de estrelas em movimento. Ou seja, o tempo que podemos “ler” através do espaço não é apenas parcial, mas também essencialmente distorcido. Ainda assim, um céu de estrelas nos mostra um momento específico do tempo e uma posição específica no espaço, sendo possível situar o ponto geográfico e o momento no tempo desde onde vemos (onde e quando). Observando um céu de estrelas é possível vê-lo praticamente como um mapa planejado, pois o que vemos desde o nosso lugar são pontos luminosos em meio à imensidão escura do céu noturno.

O que observamos, afinal, são apenas vestígios. As luzes das estrelas são como vestígios que indicam momentos do tempo. As dobras geológicas nos mostram fragmentos de um espaço em movimento. Os continentes moventes revelam outras estruturas possíveis para a cartografia. As estruturas fluidas, substituindo as estruturas ortogonais, se revelam como um modo de expansão da cartografia e da representação do espaço e do tempo.

Páginas seguintes:
Mikrokosmos
Instalação de vídeo em dois canais, 53:30 minutos
2018

Nachfolgende Seiten:
Mikrokosmos
Videoinstallation auf zwei Kanälen, 53:30 Minuten
2018





**Teoria dos continentes contíguos
(Oceano Atlântico)**
Colagem
40 x 50 cm
2019

**Theorie der zusammenhängenden Kontinente
(Atlantischer Ozean)**
Collage
40 x 50 cm
2019

**Teoria dos continentes contíguos
(América do Norte/África)**
Colagem
45 x 55 cm
2019

**Theorie der zusammenhängenden Kontinente
(Nordamerika/Afrika)**
Collage
45 x 55 cm
2019





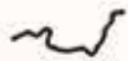
GERMANY

~

FRANCE

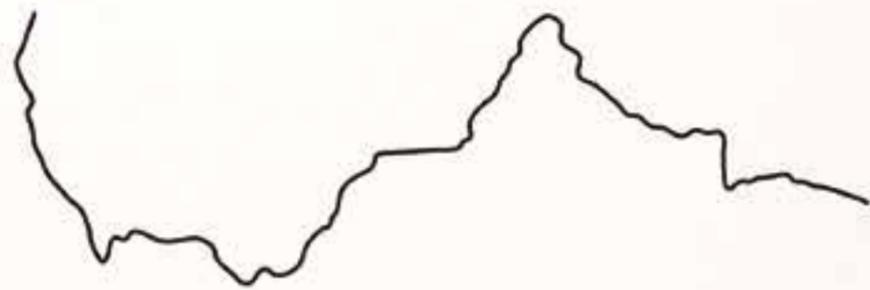
ENGLINES

PANAMA



COLOMBIA

VENEZUELA



COLOMBIA

Páginas anteriores (p. 102-103):
Continentes dobrados (África)
Peça em metal
55 x 43 x 10 cm
2019

Vorhergehende Seiten (S. 102-103):
Gefaltete Kontinente (Afrika)
Objekt aus Metall
55 x 43 x 10 cm
2019

Páginas anteriores (p. 104-107):
Songlines
Desenhos e trabalho sonoro
2019

Vorhergehende Seiten (S. 104-107):
Songlines
Zeichnungen und Klanginstallation
2019

Imagens p. 109-111:
Mapa mole
Recorte em borracha
135 x 100 cm
2019

Abbildungen S. 109-111:
Weiche Weltkarte
Gummizuschnitt
135 x 100 cm
2019







Re-Pangeia
Simulação de instalação na Universidade de Colônia
Peças em PVC maleável
2019

Re-Pangäa
Simulation der Installation an der Universität zu Köln
Objekte aus Weich-PVC
2019



Uma história das cidades
Zeichnungen (Diptychon) | Desenhos (díptico),
80 x 80 cm, 2018



Segunda natureza
Installation mit Fotografien, Betonblöcken
und schwarzer Erde | Instalação com fotografias,
blocos de concreto e terra preta,
variable Größe | dimensões variáveis, 2016



As montanhas de Eva Braun
Stop-Motion-Video | Vídeo em *stop motion*,
4:38 min, 2013



Sem título (letras na parede)
Installation (Objekte aus schwarzem Acryl) |
Instalação (peças em acrílico preto),
variable Größe | dimensões variáveis, 2009

Eine Geschichte der Städte

In *Uma história das cidades* werden Postkarten touristischer Städte so ausgeschnitten, dass die architektonischen Anhaltspunkte verschwinden. Es wird auf die Entstehung von Ruinen und die Zerstörung von Städten verwiesen, zugleich erscheinen die Zeichnungen als Konstruktion einer Art Karte (basierend auf den Referenzpunkten des urbanen Raums und nicht anhand der Darstellung von Straßen).

Uma história das cidades

Em *Uma história das cidades*, cartões postais de cidades turísticas são recortados de modo a extrair os seus referenciais arquitetônicos. Há uma referência à formação das ruínas e à destruição das cidades, ao mesmo tempo em que os desenhos remetem à construção de uma espécie de mapa (baseado em registros pontuais do espaço urbano e não através da representação das ruas).

Zweite Natur

Den Ausgangspunkt von *Segunda natureza* bilden Nachforschungen zu den künstlichen Bergen in Deutschland, wo die Topografie einiger Städte in der Nachkriegszeit neu definiert wurde. Ruinen und Trümmerreste wurden verwendet, um künstliche Berge zu errichten, die dann mit Vegetation bedeckt und in Parkanlagen verwandelt wurden. Heute weckt dieses neue Ökosystem den Eindruck ursprünglicher Natur. Fotografien dieser Parks, die auf künstlichen Bergen angelegt wurden, stehen neben Betonblöcken. Diese Blöcke sind mit schwarzer Erde derart bedeckt, dass ihre Formen teilweise erkennbar bleiben und zugleich die Entstehung einer anderen Natur sichtbar wird.

Segunda natureza

Segunda natureza tem como ponto de partida uma pesquisa sobre as montanhas artificiais na Alemanha, onde diversas cidades tiveram suas topografias redesenhadas no período do pós-guerra. Ruínas e sobras de destruição foram usadas para formar montanhas artificiais, que depois foram cobertas de vegetação e transformadas em parques. Atualmente esse novo ecossistema tem a aparência de natureza nativa. Fotografias desses parques construídos sobre montanhas artificiais são dispostas junto a blocos de concreto. Esses blocos são cobertos com terra preta, deixando à mostra partes de suas formas, ao mesmo tempo em que indicam o surgimento de uma outra natureza.

Die Berge von Eva Braun

Das Video setzt sich aus Szenen eines Amateurfilms zusammen, aufgenommen von Eva Braun im „Adlerhorst“ (dem Bergquartier Adolf Hitlers). Die ausgewählten Ausschnitte zeigen die Alpen als zentrales Motiv der Szene oder als Hintergrund. Jedes Bild der Sequenz wurde schwarz bemalt, so dass die Landschaft überdeckt ist und nur noch die Skyline der Berge und der Himmel zu sehen sind.

As montanhas de Eva Braun

Vídeo realizado a partir de cenas de um filme caseiro feito por Eva Braun no “Ninho da Águia” (a casa de montanha de Hitler). Os trechos selecionados são aqueles em que as montanhas dos Alpes aparecem como elemento central da cena ou como *background*. Cada um dos quadros da sequência foi pintado de preto de modo a cobrir toda a paisagem, deixando visível o *skyline* das montanhas e o céu.

Ohne Titel (Buchstaben an der Wand)

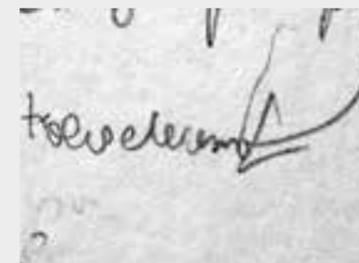
In *Sem título (letras na parede)* markieren die Buchstaben eine physische Präsenz des Textes im Raum. Von einem Buch ausgehend, erscheint es, als durchdränge jede Seite die Wand, um so die Anfangsbuchstaben einer jeden Zeile offenzulegen. Jede Buchstabenreihe entspricht einer Buchseite.

Sem título (letras na parede)

Em *Sem título (letras na parede)*, as letras marcam uma presença física do texto no espaço. Pensado a partir de páginas de um livro, seria como se cada página penetrasse na parede, deixando à mostra as letras que iniciam cada linha do texto. Cada coluna de letras corresponde a uma página do livro.



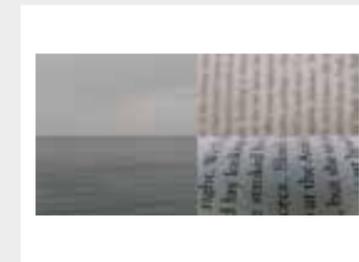
Letras caindo
Fotografie | Fotografia, 50 x 36 cm, 2005



Sono
Fotografie | Fotografia, 50 x 50 cm, 2008



The Sheltering Sky
Text aus selbsthaftendem Vinyl und Papier |
Texto em vinil adesivo e folha de papel,
190 x 100 x 60 cm, 2008



Horizonte
Fotografien (Diptychon) | Fotografias (díptico),
50 x 50 cm, 2008

Fallende Buchstaben

Die Fotoserie *Letras caindo* zeigt die Ablösung eines Textes von einer Acetat-Folie. Die Buchstaben in gedruckter Tinte erlangen eine physische Präsenz, sobald sie von ihrem ursprünglichen Medium gelöst werden. Diese zufällig entstandene Situation gab den Anlass zu einer Untersuchung über das Verhältnis von Text und Bild.

Letras caindo

As fotografias *Letras caindo* registram o descolamento de um texto de uma folha de acetato. A espessura da tinta impressa ganha um corpo físico quando descolada do suporte original. Esta situação, que aconteceu por acaso, deu início a uma pesquisa sobre a relação entre texto e imagem.

Einschlafen

Eine Fotosequenz handgeschriebener Texte zeigt den Moment, in dem die Künstlerin während des Schreibens einschlief. Niederschriften aus verschiedenen Notizheften werden zusammengestellt, derart bilden die Fotografien den absichtslosen Prozess ab, in dem sich die Müdigkeit im Akt des Schreibens manifestiert. Während die Zeichnung allgemein mit der Idee von Projektion und Projekt in Verbindung gebracht wird, stellt *Sono* den Moment heraus, in dem man beim Einschlafen das Bewusstsein verliert.

Sono

Sequências de fotografias de textos manuscritos que mostram o momento em que a artista adormeceu enquanto escrevia. Reunindo os escritos de vários cadernos, as fotografias registram um processo não-intencional no qual o sono interfere no ato da escrita. Se o desenho está em geral relacionado à ideia de projeção e projeto, em *Sono* o que se revela é o momento em que se perde a consciência ao adormecer.

The Sheltering Sky

In *The Sheltering Sky* ist der Text einer Seite des gleichnamigen Buches von Paul Bowles an Wand und Boden befestigt und wird teilweise von einem darüber hängenden Papier bedeckt.

The Sheltering Sky

Em *The Sheltering Sky*, o texto de uma página do livro homônimo de Paul Bowles é colado na parede e piso, sendo parcialmente encoberto por uma folha de papel suspensa.

Horizont

Im Diptychon *Horizonte* findet die horizontale Linie, die aus einer gefalteten Buchseite entsteht, ihre Fortsetzung in der Horizontlinie einer Landschaft.

Horizonte

No díptico *Horizonte*, a continuidade entre a linha horizontal que se forma da dobra de uma página de um livro coincide com a linha do horizonte de uma paisagem.



Alto-mar (Atlântico)
Installation | Instalação, 90 x 450 cm, 2018

Hohe See (Atlantik)

In *Alto-mar (Atlântico)* bildet eine Karte des Atlantischen Ozeans den Ausgangspunkt für eine andere Kartierung des Ozeans. Die Installation der Fotografien erschafft eine andere Repräsentation der Karte, in der ein Sinn für Abstraktion und Unvollständigkeit mit dem tatsächlichen Zustand des Ozeans in Verbindung gebracht wird: Auf hoher See gibt es weder Grenzen noch die Souveränität eines Staates. So verweist die Überschreitung der internationalen Grenzen auf einen utopischen Sinn von Orten, an denen potenziell andere Relationen mit dem Raum geschaffen werden können.

Alto-mar (Atlântico)

Em *Alto-mar (Atlântico)* um mapa do Oceano Atlântico é o ponto de partida para uma outra cartografia do oceano. A instalação das fotografias configura uma outra representação do mapa, onde um sentido de abstração e incompletude está relacionado à própria condição dos oceanos: em alto-mar não há fronteiras nem soberania de nenhum Estado. A transcendência das fronteiras internacionais remete a um sentido utópico dos lugares, onde potencialmente outras relações com o espaço podem ser estabelecidas.



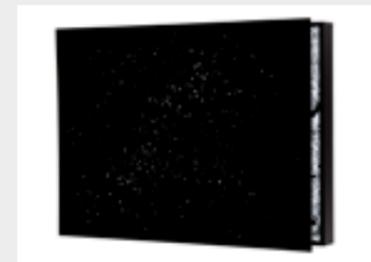
Longe daqui
Stop-Motion-Video | Vídeo em *stop motion*, 2:38 min, 2018

Weit von hier

Moritz Rugendas' Zeichnungen seiner Brasilienreise werden wiederholt reproduziert bis eine Bildfolge entsteht, bei der sich die Referenz auf das Original in Rauschen auflöst: jede neue Kopie geht von der vorherigen Kopie aus, so dass sich die Referenz auf das Original immer mehr verliert. Die Sequenz dieser Bilder fügt sich zu einem Stop-Motion-Video zusammen.

Longe daqui

Desenhos feitos por Moritz Rugendas em sua viagem ao Brasil são reproduzidos diversas vezes, até resultar numa sequência de imagens onde a referência original se desfaz em ruídos: a cada nova cópia feita a partir da cópia da imagem anterior, perde-se um pouco da referência original. A sequência dessas imagens forma um vídeo em *stop motion*.



Universos paralelos (São Paulo)
Zeichnung im Leuchtkasten | Desenho em caixa de luz, 70 x 50 x 12 cm, 2011

Paraleluniversen (São Paulo)

Die Zeichnung einer Stadtkarte im Leuchtkasten (Backlight) erhellt die Abdeckung und erzeugt so eine Art Sternenhimmel (der die Karte des Nachthimmels über der Stadt zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes abbildet).

Universos paralelos (São Paulo)

O desenho do mapa da cidade em uma caixa de luz (*backlight*) ilumina a placa que o encobre, desenhando uma espécie de céu de estrelas (que representa o mapa do céu noturno sobre a cidade no momento da realização do trabalho).



Gravidade na Linha do Equador
Holzformen, ausgeschnitten und bemalt | Desenhos recortados em madeira e pintados, 150 x 1000 cm, 2015

Schwerkraft auf der Äquatorlinie

Die Äquatorlinie unterteilt die Erde in zwei Hemisphären und stellt eine politische Einteilung der Welt in Norden und Süden dar. Wie könnte man die Welt verstehen, wenn es diese Trennung zwischen Nord und Süd nicht gäbe? Gemäß der Vorstellung, die Äquatorlinie wäre in der Lage, die physische Organisation der Erde zu ändern, die Ordnung der Dinge nach ihrer eigenen Schwerkraft zu modifizieren, wird hier eine andere Sicht auf die Welt geschaffen.

Gravidade na Linha do Equador

A Linha do Equador marca a divisão da Terra em dois hemisférios, representando também uma divisão política do mundo entre norte e sul. Como o mundo poderia ser entendido se não houvesse essas divisões entre norte e sul? Ao imaginar que a Linha do Equador pudesse alterar a organização física da Terra, assim modificando a ordem das coisas através de uma gravidade particular, cria-se aqui outra visão do mundo.



Ao sul (abaixo da Linha do Equador)
Gefaltete Landkarten | Mapas dobrados, 50 x 200 cm, 2015

Gen Süden (unterhalb des Äquators)

Die Landkarten sind entlang der Äquatorlinie derart gefaltet, dass die nördliche Hemisphäre die südliche bedeckt. Die Serie der Landkarten ist in einer Linie angeordnet, so dass entlang der Faltung eine Art Horizontlinie entsteht.

Ao sul (abaixo da Linha do Equador)

Os mapas são dobrados na altura da Linha do Equador, de modo que o hemisfério norte encobre o hemisfério sul. A série de mapas é disposta em uma única linha, formando uma espécie de linha do horizonte a partir dessa dobra.



A construção
Vídeo | Vídeo, 4 min
Fotografie | Fotografia, 65 x 85 cm, 2015

Die Konstruktion

In *A construção* zeichnet eine Videosequenz das Zerschneiden von Landkarten Brasiliens auf. Dabei verläuft die Schnittlinie entlang der orthogonalen Quadranten, welche die Karte einteilen – als Reaktion auf das kartesische Konzept, das die kartografische Darstellung der Erde beeinflusst hat.

A construção

O vídeo *A construção* registra o recorte de mapas do Brasil, seguindo como linha de corte os quadrantes ortogonais que seccionam o mapa – como uma reação à ideia cartesiana que influenciou a representação cartográfica do mundo.

Eine Fotografie, die ein Fragment aus einer der Landkarten von Brasilien zeigt, wird zusammen mit dem Video präsentiert.

Uma fotografia que mostra o fragmento de um dos mapas do Brasil recortados é mostrada junto com o vídeo.



Cidade planejada (São Paulo)
Vídeo | Vídeo, 9:19 min, 2014

Planstadt (São Paulo)

In *Cidade planejada (São Paulo)* wird die Zeichnung einer Stadtkarte nach und nach in eine andere Karte verwandelt, so dass eine fiktive Kartografie entsteht.

Cidade planejada (São Paulo)

Em *Cidade planejada (São Paulo)*, o desenho de um mapa da cidade é pouco a pouco transformado em outro mapa, construindo uma cartografia fictícia.



Brasil. Extrativismo
Vídeo | Vídeo, 10:14 min, 2017

Brasilien. Extrativismo

Das Ausradieren einer Landkarte Brasiliens, die aus einem Schulatlas stammt, wird in einem Video festgehalten. Der Titel der Landkarte ist namensgebend für das Werk.

Brasil. Extrativismo

A ação de apagamento de um mapa do Brasil de um atlas escolar é registrada em vídeo. O título do mapa dá nome ao trabalho.



Beckton Alps
Video | Vídeo, 12:29 min, 2018

Beckton Alps

Nachforschungen zu dem künstlichen Berg Beckton Alps bilden den Kern des Videos, dessen Narrativ sich zwischen persönlichem Bericht und der Entstehungsgeschichte dieses spezifischen Berges bewegt. Die Recherche begann mit Aufhalten vor Ort und der Suche nach Aufzeichnungen und Berichten, die in einem Archiv zusammengetragen wurden, das als Basis für diese Arbeit diente.

Beckton Alps ist Teil der Serie *Trilogia das montanhas (Trilogie der Berge)*, welche sich der Frage nach Landschaft und Erinnerung widmet und aus folgenden drei Teilen besteht: *Alpenprojekt*, ausgehend von der alpinen Landschaft, *Beckton Alps* über den künstlichen Berg in London und dem dritten Teil *Segunda natureza (Zweite Natur)* über die künstlichen Berge in Deutschland, die aus Ruinen der Nachkriegszeit errichtet wurden.

Beckton Alps

A pesquisa sobre uma montanha artificial chamada Beckton Alps é o eixo central do vídeo, onde a narrativa se situa entre um relato pessoal e a história da formação dessa montanha específica. A pesquisa teve início com visitas ao local e buscas de registros e relatos sobre a montanha, que foram reunidos em um arquivo de referências, o que veio a ser a base do trabalho.

Beckton Alps faz parte da série de trabalhos *Trilogia das montanhas*, que se dedica a questões relacionadas a paisagem e memória, e que se divide em três partes: *Alpenprojekt*, a partir da paisagem alpina; *Beckton Alps*, relacionado a uma montanha artificial em Londres; e a terceira parte *Segunda natureza* está relacionada às montanhas artificiais construídas na Alemanha com ruínas do período do pós-guerra.



Oblivion
Tinte auf Postkarten und Fotografien der Alpenregion | Pintura sobre cartões postais e fotografias da região dos Alpes, variable Größe | dimensões variáveis, 2010-2015

Oblivion

Fotografien und alte Postkarten der Alpenregion sind mit schwarzer Tinte bemalt, so dass sich die Silhouetten der Berge gegen den Himmel abzeichnen. Ausgangspunkt der Arbeit war die Entdeckung von Kisten mit Fotografien und Postkarten in Antiquariaten. *Oblivion* ist aus mehr als 300 Bildern zusammengesetzt, die so eine andere Darstellung der gezeigten Landschaft formen: eine Darstellung der Landschaft innerhalb einer anderen Landschaft.

Oblivion

Fotografias e cartões postais antigos que mostram a região dos Alpes estão pintados com tinta preta, evidenciando as silhuetas das montanhas contra o céu. O trabalho teve início com a descoberta de caixas de fotografias e postais em antiquários. *Oblivion* é composto por mais de 300 imagens que, reunidas, formam uma outra representação da paisagem ali mostrada: uma representação da paisagem dentro de outra paisagem.



Alpenprojekt II
Video | Vídeo, 22:47 min, 2013

Alpenprojekt

Die Videos *Alpenprojekt I* und *II* zeigen, wie die Zeichnungen der Bergsilhouetten an verschiedenen Orten der Alpen vor der jeweiligen Landschaft zerschnitten werden. *Alpenprojekt* handelt von dem Versuch, die Landschaft mit vereinfachten Linien und reduzierten Dimensionen zu verstehen, mit dem Bestreben, das zu erfassen, was nicht kontrollierbar oder in einer Geste enthalten ist. Die Serie *Alpenprojekt* begann mit der Arbeit *Oblivion*.

Alpenprojekt

Os vídeos *Alpenprojekt I* e *II* registram a ação de recortar o desenho da silhueta das montanhas diante da paisagem mesma, em diversas localidades nos Alpes. *Alpenprojekt* trata de um intento de apreender a paisagem em linhas simplificadas e dimensões reduzidas, num esforço de abarcar o que não é passível de ser controlado nem contido em um gesto. A série *Alpenprojekt* teve início com o trabalho *Oblivion*.



Reflexo distante
Fotografie und Eisenplatten mit elektrostatischer Bemalung | Fotografia e placas de ferro com pintura eletrostática, 230 x 100 cm, 2013

Ferne Reflexion

In *Reflexo distante* werden Fotografien aus einem Reisebericht über Deutschland aus den 1920er Jahren erweitert und teilweise mit Eisenplatten bedeckt, welche die Silhouetten der in den Fotos abgebildeten Berge wiedergeben.

Reflexo distante

Em *Reflexo distante*, fotografias de um livro de viagem dos anos 1920 sobre a Alemanha são ampliadas e parcialmente encobertas por placas de ferro que reproduzem as silhuetas das montanhas representadas nas fotos.



Como se faz um deserto
Fotoserie und Künstlerbuch | Série de fotografias e livro de artista, 2013

Wie man eine Wüste macht

Das Projekt *Como se faz um deserto* besteht aus einer Fotoserie und einer Publikation mit Aufzeichnungen einer Reise durch den brasilianischen Sertão.

Die Arbeit begann mit einer Reise durch die Region mit dem Ziel, zu verstehen, was den brasilianischen Sertão sowohl in kartografischer Sicht (durch die Analyse von Landkarten) als auch in linguistischer und historischer Hinsicht ausmacht.

Die Publikation beinhaltet eine Dokumentation des Arbeitsprozesses mittels Fotografien und Texten, die während und nach der Reise durch den Sertão entstanden sind. Das Buch enthält Aufsätze von Janaína Amado, Gonçalo M. Tavares und die Recherchen von Ângela Ferreira, Yuri Simonini und George Dantas – allesamt grundlegende Texte für die Entwicklung des zeitgenössischen Denkens über den Sertão.

Como se faz um deserto ist die Aufzeichnung dieser Nachforschungen und des Dialogs mit der Kuratorin Cristiana Tejo, der auf den Ursprung des Projektes und des Arbeitsprozesses rückverweist, hinzu kommt der Dialog mit dem Künstler und Designer Vitor Cesar, der grundlegend zu der Gestaltung des Buches beigetragen hat.

Das Projekt wurde realisiert mit Unterstützung durch das Programm Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais der Stiftung FUNARTE im Jahr 2013.

Como se faz um deserto

Como se faz um deserto é um projeto que reúne a produção de uma série de fotografias e uma publicação com registros de uma viagem realizada pelos sertões do Brasil.

O trabalho teve início com uma viagem pela região com o objetivo de compreender o que definiria os sertões do Brasil tanto em termos cartográficos (através da análise de mapas) quanto em termos linguísticos e históricos.

A publicação reúne a documentação do processo de trabalho através de fotografias e textos que foram produzidos durante e após a viagem. Também fazem parte do livro ensaios dos autores Janaína Amado, Gonçalo M. Tavares e a pesquisa de Ângela Ferreira, Yuri Simonini e George Dantas, textos que foram fundamentais para a formação de um pensamento contemporâneo sobre os sertões brasileiros.

Como se faz um deserto é o registro dessa investigação e do diálogo com a curadora Cristiana Tejo, que remonta às origens do projeto e do processo de trabalho, bem como com o artista Vitor Cesar, que construiu com o design gráfico um discurso visual fundamental para o livro.

Projeto realizado com o apoio da Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais da FUNARTE no ano de 2013.



Lugar: Tacuarembó
Ortsspezifische Installation und Fotografie |
Instalação *in situ* e fotografia, 130 x 180 cm, 2011

Ort: Tacuarembó

Tacuarembó ist eine Stadt im Hinterland Uruguays und das geografische Zentrum der Pampa-Region – neuerdings wird sie als „Hauptstadt der Pampa“ bezeichnet.

Die Arbeit basiert auf Ortsschildern mit Städtenamen, wie sie am Ortseingang vieler Städte im Hinterland Brasiliens zu finden sind: Buchstaben aus Beton, im Boden verankert, mit dem Namen des Ortes.

In der Region um Tacuarembó befinden sich verschiedene indigene archäologische Stätten, welche aus Gründen der Bewahrung von Erde bedeckt gehalten werden, obwohl sie bereits ausgegraben und verzeichnet worden sind.

Die Betonbuchstaben des Schriftzugs „Tacuarembó“ wurden am Ortseingang der Stadt vergraben, so dass 1/3 der Buchstaben frei bleibt. *Lugar: Tacuarembó* besteht sowohl aus der Installation des Schildes vor Ort als auch aus der gleichnamigen Fotografie, welche die Installation am Ortseingang der Stadt dokumentiert.

Lugar: Tacuarembó ist Teil der Serie *Tratado de Limites (Grenzvertrag)*. Das Werk wurde ausgestellt im Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, im Rahmen von „Além fronteiras“ der 8. Biennale des Mercosul, kuratiert von Aracy Amaral.

Lugar: Tacuarembó

Tacuarembó é uma cidade situada no interior do Uruguai, sendo o centro geográfico da região dos Pampas, além de ter sido intitulada mais recentemente como a “capital dos Pampas”.

O trabalho é baseado em letreiros com os nomes das cidades, comumente encontrados nas entradas de muitas cidades no interior do Brasil: letras de concreto, fixadas no chão, com o nome da localidade.

Na região de Tacuarembó encontram-se diversos sítios arqueológicos indígenas que seguem enterrados apesar de já terem sido mapeados e atualmente serem mantidos assim por questões preservação.

As letras de concreto que escrevem “Tacuarembó” foram enterradas na entrada desta cidade, sendo que 1/3 do letreiro fica exposto. *Lugar: Tacuarembó* é formado tanto pela instalação do letreiro *in situ* quanto pela fotografia de mesmo nome com o registro da instalação na entrada desta cidade.

Lugar: Tacuarembó faz parte da série de trabalhos *Tratado de Limites*. O projeto foi apresentado no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na mostra “Além fronteiras”, da 8ª Bienal do Mercosul, curada por Aracy Amaral.



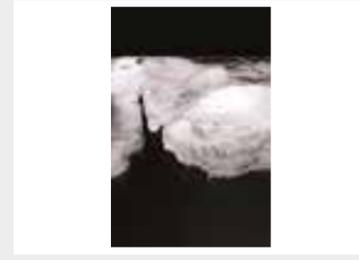
Atlas – Sudamérica Sur
Offsetdruck | Impressão em offset, 60 x 75 cm, 2011

Atlas – Südamerika Süd

In *Atlas – Sudamérica Sur* nimmt ein Bild des Himmels den Platz der Kontinente, Grenzen und Ozeane ein. Die übliche Sicht auf eine Landkarte wird verändert: so als sei es möglich, von der Karte aus zum Himmel zu blicken, wo man die Namen der Städte, Länder und Meere schweben sähe.

Atlas – Sudamérica Sur

Em *Atlas – Sudamérica Sur*, a imagem de um céu ocupa o lugar dos continentes, fronteiras e oceanos. A posição usual de quem vê um mapa é alterada: como se fosse possível olhar para o céu desde dentro de um mapa, onde se veria os nomes de cidades, países e mares flutuando nesse espaço.



Geografia (Baía del Plata)
Stop-Motion-Video | Vídeo em *stop motion*,
5:05 min, 2011

Geografie (Baía del Plata)

Eine Reise durch die Pampa-Region gab den Anstoß für die Werkreihe *Tratado de Limites (Grenzvertrag)*. Diese Reise führte durch die südliche Region des Bundesstaates Rio Grande do Sul und den Norden Uruguays. Das Durchstreifen dieser Region regte zum Nachdenken über geografische und politische Grenzbeziehungen zwischen Bundesstaaten und Ländern an.

Die Pampa erschafft ihre eigene geografische Begrenzung durch ihr spezifisches Ökosystem und lässt so die staatliche Grenzziehung sinnlos erscheinen. Die Kontinuität der Flächen und Landschaften der Pampa, die das Gefühl der Auflösung von Grenzen hervorruft, führt zu der Annahme, dass Grenzen nicht immer wahrnehmbar und angebracht sind – insofern die Region vormals über ihre eigenen Merkmale und nicht unbedingt über Grenzbeziehungen identifiziert wurde.

Auf der Reise durch die Pampa erscheinen die Grenzen als willkürliche Einteilungen der Gebiete. Eine Ausnahme bilden die Grenzen, die entlang geografischer Besonderheiten als natürliche Grenzen verlaufen, wie die von Wasser bestimmten Grenzverläufe: der Río Uruguay trennt Brasilien von Uruguay und Uruguay von Argentinien, und der Río Yaguarón bestimmt die südlichen Grenzen Brasiliens.

Auf der Karte der Region Baía del Plata sind die politischen Grenzen durch Meere, Seen oder Flüsse bestimmt. Gezeichnet wurde die Karte auf Eis, dessen Schmelzen in einem Stop-Motion-Video festgehalten ist.

Das Video *Geografia* wird von einer Klanginstallation mit dem Titel *Paisagem com ondas (Landschaft mit Wellen)* begleitet.

Geografia (Baía del Plata)

Uma viagem pela região dos Pampas deu início à série de trabalhos *Tratado de Limites*. Essa viagem abrangeu a região sul do estado do Rio Grande do Sul e o norte do Uruguai. Percorrer esta região desencadeou um pensamento sobre as delimitações geográficas e políticas entre estados e países.

Os Pampas criam uma delimitação geográfica própria, determinada por seu bioma específico, fazendo as definições fronteiriças parecerem sem sentido. A continuidade dos campos e paisagem dos Pampas remete a uma percepção de diluição de fronteiras, leva a pensar que as fronteiras nem sempre são perceptíveis nem pertinentes. A região pode ser antes identificada através de características próprias e não necessariamente através de delimitações de fronteiras.

Ao viajar pelos Pampas, as fronteiras são percebidas como divisões aleatórias de territórios. A exceção são as fronteiras delimitadas por divisões geográficas próprias de cada lugar, como são as fronteiras delimitadas por águas: o Rio Uruguai separa o Brasil do Uruguai, e este da Argentina, e o rio Jaguarão delimita as fronteiras do extremo sul do Brasil.

O mapa da região da Baía del Plata tem suas fronteiras políticas formadas por mares, lagos ou rios. O desenho desse mapa feito em gelo e o seu derretimento é registrado em um vídeo em *stop motion*.

O vídeo *Geografia* é acompanhado pelo trabalho sonoro *Paisagem com ondas*.



Mikrokosmos
Videoinstallation auf zwei Kanälen | Instalação de vídeo em dois canais, 53:30 min, 2018

Mikrokosmos

Mikrokosmos ist eine Videoinstallation, in der die Beziehung zwischen Zeit und Raum relativiert wird. Das Werk bietet eine globale Sicht auf der lokalen Ebene einer Stadt und wird in zweidimensionaler Darstellung zur Unendlichkeit des Universums erweitert.

Die detaillierte Stadtkarte zeigt den Ort, an dem die Installation ausgestellt wurde, die Stadt Berlin. Die Zeit wird durch die Position der Sterne in 18 Himmelskarten der letzten Jahre (von Beginn des 21. Jahrhunderts bis zum aktuellen Zeitpunkt) wiedergegeben. Die zeitliche Dimension wird durch den Maßstab des Universums (der Position der Sterne) dargestellt, wobei der zeitliche Vektor die räumliche Dimension dieser Stadt verortet.

Mikrokosmos

Mikrokosmos é uma vídeo-instalação onde a relação entre tempo e espaço é relativizada: contém uma visão global dentro da escala local de uma cidade, enquanto é expandida para a escala infinita do universo em representações bidimensionais de espaço e tempo.

O mapa detalhado de uma cidade mostra o mesmo lugar onde a instalação é exibida, a cidade de Berlim. O tempo é mapeado através das posições das estrelas em 18 mapas do céu referentes aos anos recentes (desde o início do século XXI até o momento presente). A dimensão temporal é apresentada através da escala do universo (posição das estrelas), enquanto o vetor temporal situa a dimensão local da cidade que se habita.



Dez noites ao anoitecer (Odisseia no céu)
Videoinstallation in der Kirche St. Egidien (Nürnberg) | Video-instalação na Igreja de St. Egidien (Nuremberg, Alemanha), ungefähr Größe: 2000 x 800 cm | dimensões aproximadas: 2000 x 800 cm, 180 min, 2017

Zehn Nächte in der Dämmerung (Odissee am Himmel)

Ein Sternenhimmel ist auch eine Karte der Zeit: Er zeigt den genauen Zeitpunkt, in dem wir leben, und verwandelt sich dabei ständig. Auf diese Weise können wir die Zeit mit Hilfe einer Sternkarte messen.

In dem Video wird ein Sternenhimmel durch Löcher auf eine schwarze Fläche gezeichnet. Der Konstruktionsprozess der Simulation des Sternenhimmels ist sichtbar: jedes Loch lässt das Licht dahinter durchscheinen. Insgesamt sind es zehn Videos, in denen verschiedene Sternkarten gezeigt werden, die einem bestimmten Tag jeden Jahres entsprechen. Die erste Sternkarte entspricht einem Tag vor zehn Jahren, gefolgt von Himmeldarstellungen der darauffolgenden Jahre, bis hin zum Himmel der Nacht in 2017, in der die Projektion während der Veranstaltung *Die Blaue Nacht* zu sehen war.

Die Projektion des Sternenhimmels an die Decke von St. Egidien ist eine symbolische Öffnung der Kirchendecke nach außen (und ein Verweis auf die Zeit, als das Kirchendach während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurde). Außerdem ist es eine zeitliche Darstellung der Geschichte, denn jede Sternkonstellation verweist auf einen spezifischen Moment in der Zeit.

Dez noites ao anoitecer (Odisseia no céu)

Um céu estrelado é também um mapa do tempo: ele mostra o exato momento em que vivemos, sempre se transformando. Assim, podemos contar o tempo através do mapa das estrelas.

No vídeo, um céu estrelado é desenhado através de furos sobre uma superfície preta. É possível ver o processo de construção dessa simulação de céu estrelado: cada furo feito deixa aparecer a luz que está por trás, simulando a luz das estrelas. No total são dez vídeos que mostram dez mapas de céus diferentes, cada um correspondendo a um dia específico de cada ano. O primeiro mapa do céu corresponde a um dia há dez anos atrás, seguido de céus dos anos seguintes até chegarmos ao céu da mesma noite em que acontece a projeção na *Die Blaue Nacht* em Nuremberg (Alemanha) em maio de 2017.

Projetar imagens de um céu estrelado na abóbada da igreja de St. Egidien é ainda uma maneira simbólica de abrir o céu da igreja para o exterior (e uma referência ao período em que a igreja teve sua abóbada destruída durante a II Guerra). É também uma representação temporal da história, já que cada configuração das estrelas indica um momento específico no tempo.

Theorie der zusammenhängenden Kontinente

Collagen aus Landkarten, bei denen die Kontinente sich kreuzen oder überlappen, so dass eine andere geografische Relation zwischen den dargestellten Orten in der Kartografie geschaffen wird.

Teoria dos continentes contíguos

Collagens com mapas onde os continentes são cruzados ou sobrepostos, construindo outra relação geográfica entre os lugares representados na cartografia.



Teoria dos continentes contíguos
Collage | Colagem, variable Größe | dimensões variáveis, 2019

Gefaltete Kontinente

Continentes dobrados ist Teil einer Serie von Arbeiten, in denen die Geografie in elastische Strukturen übertragen wird und sich so von den orthogonalen Graden distanziert, die in der Kartografie üblich sind. Die Kontinente werden in flexible Formen umgewandelt und schaffen so andere Sichtweisen auf die Geopolitik und die Repräsentation der Orte.

Continentes dobrados

Continentes dobrados é parte da série de trabalhos em que a geografia é transformada em estruturas elásticas, distanciando-se das grades ortogonais que são recorrentes na cartografia. Os continentes são transformados em formas flexíveis, assim estabelecendo outras visões sobre a geopolítica e sobre a representação dos lugares.



Continentes dobrados
Objekt aus Metall | Peça em metal, 55 x 43 x 10 cm, 2019



Songlines
Zeichnungen und Klanginstallation | Desenhos e trabalho sonoro, 2019

Songlines

Die Zeichnung politischer Grenzen verschiedener Kontinente bildet den Ausgangspunkt von *Songlines*: jede Grenzlinie zwischen zwei Ländern ist mit einer anderen verbunden. So entsteht eine Partitur.

Songlines bezieht sich auf die gleichnamigen akustischen Landkarten der indigenen Völker Australiens: die Karten sind jedoch nicht gezeichnet, sondern werden gesungen, die Lieder beschreiben physische Räume und erzählen die beschrifteten Wege.

Songlines besteht aus Zeichnungen der politischen Grenzen aller Kontinente und erschafft so eine akustische Weltkarte. Zusammen mit der Tonspur werden die Zeichnungen gezeigt, die als experimentelle Partitur fungieren.

Der akustische Teil dieser Arbeit entstand in Zusammenarbeit mit dem Musiker Marcelo Cabral.

Songlines

O desenho das fronteiras políticas de diversos continentes é o ponto de partida de *Songlines*: cada linha de fronteira entre dois países é alinhada com outra, construindo assim uma partitura sonora a partir de desenhos.

Songlines faz referência aos mapas sonoros criados pelos povos originais da Austrália: ao invés dos mapas serem desenhados, eles são cantados, através de músicas que descrevem os espaços físicos e narram os percursos trilhados.

Songlines é composto pelo desenho das fronteiras políticas de todos os continentes, formando um mapa-múndi sonoro. Junto com o trabalho sonoro, são apresentados os desenhos com as linhas de fronteira que funcionam como uma partitura sonora experimental.

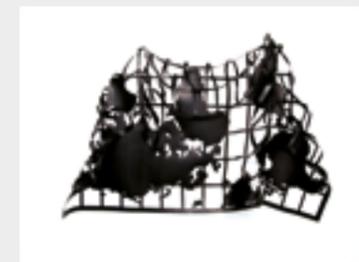
A parte sonora desta edição do trabalho foi realizada em colaboração com o músico Marcelo Cabral.

Weiche Weltkarte

In *Mapa mole* wird eine Zeichnung der Weltkarte aus Gummi ausgeschnitten. Die flexible Struktur löst das Raster auf, das die Darstellung von Kontinenten strukturiert und transformiert so die dargestellte Geografie.

Mapa mole

Em *Mapa mole* um desenho do mapa-múndi é recortado em borracha. Sua estrutura flexível desfaz a grade que estrutura a representação dos continentes, transformando a geografia representada.



Mapa mole
Gummizuschnitt | Recorte em borracha, 135 x 100 cm, 2019

Re-Pangäa

Die Kontinente einer Weltkarte sind neu angeordnet zu einer geografischen Struktur, in der die Kontinente sich auf eine nicht-realistische Weise annähern und verbinden. *Re-Pangeia* ist in der Luft hängend angebracht, wodurch die Schwerkraft auf die weichen Formen der Karte einwirkt. Pangäa verweist auf den Urkontinent des Paläozoikums, der nach Tausenden von Jahren in verschiedene Kontinente zerbrach. Die Arbeit *Re-Pangeia* ergründet eine mögliche andere Strukturierung der Repräsentationsordnung und der Raumwahrnehmung.

Re-Pangeia

Os continentes de um mapa-múndi são reagrupados, desenhando uma estrutura geográfica em que os continentes se aproximam e conectam de forma não-realista. *Re-Pangeia* é instalado suspenso no ar, de modo que a gravidade também atua sobre as formas macias do mapa. Pangeia remete ao continente único da Era Paleozoica, que após milhares de anos fragmentou-se em vários continentes. No trabalho *Re-Pangeia*, busca-se uma outra estruturação possível da ordem da representação e percepção dos espaços.



Re-Pangeia
Installation | Instalação, Objekte aus Weich-PVC | Peças em PVC maleável, 2019

In Marina Camargos Werk schafft die Idee von *deslocamento** einen Weg, mit der bestehenden Ordnung der Welt umzugehen: sei es die physische Verschiebung durch Räume und Orte oder eine konzeptuelle Verschiebung, bei der das Wesen der Dinge von seinem Ursprung getrennt wird. Kartografische, historische und geografische Bezüge bilden als eine Annäherung an die Dinge der Welt oft die Basis ihrer Projekte.

Laut Kurator Cesar Garcia „basiert die Arbeit von Marina Camargo auf Recherchen über die Darstellung der verschiedenen Dinge oder Phänomene der Welt, durch die sie die Spannungen offenlegt zwischen der Welt, in der wir leben, und derjenigen, die uns in Bildern und anderen Ausprägungen der materiellen Kultur erscheint. Camargos Projekte sind meist langfristig angelegt und gehen von Forschungsprozessen aus. Zurzeit beschäftigt sie sich mit der Darstellung verschiedener Landschaften – als Bilder, als Erinnerungen, als Reiseberichte, als Landkarten. Ihre Interessen verdeutlichen die Unmöglichkeit, die Realität abzubilden und Orte in ihrer Ganzheit darzustellen. In ihrer Arbeit forscht sie nach verlorenen Elementen, die zum Schweigen gebracht oder im Raum zwischen der Realität und der Darstellung vergessen wurden.“

Marina Camargo ist 1980 in Maceió (Brasilien) geboren, ihr Studium absolvierte sie in Porto Alegre, wo sie am Instituto de Artes der Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) einen Bachelor- und Masterabschluss in Bildender Kunst erlangte. Von Beginn an waren ihre Arbeiten geprägt durch eine erweiterte Auffassung von Zeichnung, in der sich Bild und Denken wechselseitig konstituieren und so den künstlerischen Schaffensprozess strukturieren. Ihr Interesse an der Kartografie entstand vor allem während ihrer Zeit in Barcelona (wo sie Visuelle Kultur an der Universität de Barcelona, Spanien, studierte), als das Gefühl des physischen *deslocamento** zum wiederkehrenden Thema ihrer Arbeiten wurde. Im Jahr 2010 erhielt Camargo ein DAAD-Stipendium und studierte bei Peter Kogler an der Akademie der Bildenden Künste in München. In dieser Zeit wendet sich ihre Arbeit Fragen zu, die sich auf spezifische Orte beziehen. Dabei erkundet sie verschiedene Dimensionen der Landschaft und der Darstellung dieser Orte (wie die Berge der Alpen, die Pampa-Region und den brasilianischen Sertão). Ihre Werke sind Teil von Sammlungen wie dem Museu de Arte do Rio, Centro Cultural São Paulo, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

* Anm. d. Verf.: Der Begriff *deslocamento* beschreibt das Aus-einem-Platz-herausgenommen-Sein, wörtlich lässt es sich ins Englische mit *displacement* übertragen. Häufige deutsche Übersetzungen sind Verschiebung, Bewegung, Verdrängung oder auch Deplatzierung und Entortung. Da der Begriff in seiner vollen Bedeutungsweite hier so zentral ist, bleibt der originalsprachliche Terminus erhalten.

No trabalho de Marina Camargo, a noção de deslocamento define um modo de lidar com uma ordem estabelecida do mundo: seja como deslocamento físico por espaços e lugares ou como deslocamento conceitual, onde o sentido das coisas é deslocado de sua origem. Referências cartográficas, históricas e geográficas são muitas vezes a base dos projetos que desenvolve, sendo um modo de aproximação às coisas do mundo.

Nas palavras do curador Cesar Garcia, “o trabalho de Marina Camargo é baseado em pesquisas sobre a representação de várias coisas ou fenômenos do mundo, expondo as tensões que existem entre o mundo que nós habitamos e o mundo que nos é representado através de imagens e outros tipos de cultura material. Desenvolvendo com frequência projetos de longa duração a partir de processos de pesquisa, Camargo tem trabalhado mais recentemente com a representação de várias paisagens – como imagens, como memórias, como narrativas de viagem, como cartografias. Seus interesses enfatizam a impossibilidade de representar a realidade e lugares por completo, e através de seu trabalho ela investiga elementos perdidos, silenciados ou esquecidos no espaço entre a realidade e a representação”.

Marina Camargo (Maceió - Brasil, 1980) teve sua formação em Porto Alegre, onde concluiu bacharelado e mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desde os anos iniciais, suas pesquisas estiveram marcadas por uma noção expandida de desenho, na qual imagem e pensamento se constituem mutuamente, assim estruturando o próprio processo de trabalho artístico. Questões relacionadas à cartografia começaram a interessá-la especialmente durante o período em que viveu em Barcelona (onde estudou Cultura Visual na Universität de Barcelona, Espanha), quando o sentido de deslocamento físico passou a ser recorrente em seus trabalhos. Em 2010, Camargo recebeu uma bolsa do DAAD para estudar com Peter Kogler na Akademie der Bildenden Künste em Munique, onde posteriormente concluiu sua formação. Durante esse período, seu trabalho se volta para questões relacionadas a lugares específicos, explorando dimensões diversas da paisagem e da representação dos lugares (como as montanhas dos Alpes, a região dos Pampas e o Sertão do Brasil). Suas obras fazem parte de coleções de museus como o Museu de Arte do Rio, o Centro Cultural São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Peter W. Schulze ist Inhaber des Lehrstuhls für Lateinamerikanistik und Direktor des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts an der Universität zu Köln, wo er auch das Zentrum Portugiesischsprachige Welt leitet.

Claudia Cuadra lehrt und forscht am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln zur lusophonen und hispano-amerikanischen Literatur und Kunst; ihre Dissertation wurde vom Deutschen Lusitanistenverband ausgezeichnet.

Carola Saavedra ist Autorin prämierter Romane, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden; sie lehrt und forscht am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln zur brasilianischen und hispanoamerikanischen Literatur und Kultur.

Paulo Miyada ist Kunstkritiker und Kurator am Instituto Tomie Ohtake in São Paulo und war als freier Kurator an zahlreichen Ausstellungen beteiligt, unter anderem bei der 29. und der 34. Biennale von São Paulo.

Peter W. Schulze é professor de Estudos Latino-americanos na Universidade de Colônia, onde é também diretor do Instituto Luso-Brasileiro e do Centro do Mundo Lusófono.

Claudia Cuadra é professora de literatura e arte lusófona e hispano-americana no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia. Sua tese de doutorado foi premiada pela Associação Alemã de Lusitanistas.

Carola Saavedra é romancista, com obras premiadas e traduzidas para vários idiomas. É também professora de literatura e cultura brasileira e hispanoamericana no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia.

Paulo Miyada é crítico de arte e curador do Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Como curador participou de várias exposições, entre elas, a 29ª e a 34ª Bienal de São Paulo.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der von Peter W. Schulze kuratierten Ausstellung „Der Ort danach“, die im Philosophikum der Universität zu Köln vom 19. November bis 10. Dezember 2019 zu sehen ist.

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição “O lugar depois”, realizada de 19 de novembro a 10 de dezembro no Philosophikum da Universidade de Colônia, com curadoria de Peter W. Schulze.

Reihenherausgeber | Editor da série

Peter W. Schulze

Herausgeber | Organizadores

Peter W. Schulze
Claudia Cuadra

Autorinnen und Autoren | Autoras e autores

Marina Camargo
Claudia Cuadra
Paulo Miyada
Carola Saavedra
Peter W. Schulze

Übersetzungen | Traduções

Claudia Cuadra
Katja Krause
Albertino Moreira da Silva Júnior

Grafisches Konzept | Projeto gráfico

Marina Camargo
Camila Gonzatto

Gestaltung | Design

Camila Gonzatto

Bildnachweis | Crédito das imagens

Marina Camargo
Flávio Lamenha: S. 39 | p. 39
Joshua White: S. 87 | p. 87

Umschlagabbildung, Frontispiz und Titelseite | Imagem da capa e da folha de rosto

Modelle der Werke *Weiche Weltkarte* und *Re-Pangäa* | Maquetes das obras *Mapa Mole* e *Re-Pangeia*, Marina Camargo

Gesamtherstellung | Impressão

Ruksaldruck, Deutschland | Alemanha

Schlagwörter: Brasilianische Gegenwartskunst, Bildende Kunst, Kartografie, Geografie
Palavras-chave: arte contemporânea brasileira, artes visuais, cartografia, geografia

Die Texte und Bilder in diesem Katalog dürfen nicht ohne die Genehmigung der Autorinnen und Autoren reproduziert werden. | Os textos e imagens deste catálogo não podem ser reproduzidos sem a prévia autorização das autoras e autores.

Erste Auflage Köln 2019 | Primeira edição Colônia 2019

© 2019 Portugiesisch-Brasilianisches Institut
Fotografinnen, Fotografen, Autorinnen und Autoren |
Fotógrafas, fotógrafos, autoras e autores
ISBN 978-3-948399-01-6

