UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SANDRA BEATRIZ DE BERDUCCY CHRISTIE
aruma

DESENVOLVER

Linhas que provocam Práticas em Arte

Salvador
2008

SANDRA BEATRIZ DE BERDUCCY CHRISTIE
aruma

DESENVOLVER

Linhas que provocam Práticas em Arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de Linguagens Visuais Contemporâneas, tendo como linha Processos Criativos nas Artes Visuais, na Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins (VigaGordilho)

Salvador
2008

TERMO DE APROVAÇÃO

SANDRA BEATRIZ DE BERDUCCY CHRISTIE
aruma

DESENVOLVER
Linhas que provocam Práticas em Arte

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, na linha Processos Criativos, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Maria Virginia Gordilho Martins – Orientadora_____
Doutora em Artes Visuais, Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia

Mariela Brazón Hernández_____
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ)

José Antonio Saja _____
Doutor em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, 6 de junho de 2008.

AGRADECIMENTOS

Às instituições que me apoiaram:

À Universidade Federal da Bahia, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, nas pessoas do Colegiado pela oportunidade que me deram de ser parte do Mestrado.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Bahia – (FAPESB), pela Bolsa sem a qual a minha estada em Salvador, nem a conclusão do Mestrado teriam sido possíveis.

À Fundação Cultural do Estado Da Bahia (FUNCEB) e aos administradores do Forte São Marcelo, pelo apoio na realização das exposições simultâneas *Wakaychas* e DESENVOLVER, sonho feito realidade.

Existem muitas pessoas para agradecer neste percurso, mas não existe uma ordem.

Começarei agradecendo a minha família, especialmente a minha mãe, Betty e a minha irmã Ibéria, pela ajuda, carinho e todas "*las salvadas*".

A Bernardo, pois este trabalho não teria sido possível sem a sua companhia, apoio, criatividade, cuidado nos detalhes e, sobre tudo, parceria em nossos projetos comuns.

Para agradecer a minha orientadora VigaGordilho, seu detalhado acompanhamento, sua entrega, dedicação e amizade, não existem palavras, por isso uma vela do tamanho dela estará pendurada nas alturas da colina do Bonfim.

Agradeço a todos meus professores do mestrado, especialmente a Prof. Celeste Wanner e a Prof. Sônia Rangel, que foram determinantes para definir o rumo da minha pesquisa. E a Professor Ricardo Biriba, pelo que aprendi com ele durante o Estagio Orientado.

A Mariela Brazón Hernandez, por seus valiosos comentários e sugestões bibliográficas.

Do mesmo modo, a meus colegas da aventura do Mestrado os artistas Bel Gouvêa, Jordan Martins, Eva Arandas, Wagner Lacerda, Tinna Pimentel e Paulo Guinho pela troca de idéias, as conversas e as caronas.

Aos amigos que me ajudaram a "ENVOLVER": Mariela Brazón Hernández, Mauricio Romero Sicre, Luis Cláudio Campos, José Henrique Barreto, Nina Galo, Nathanael Galo Xavier, Josmara Fresoneze, Olimpo Pinheiro, Rosemary Bastos, Lindaura da Conceição, Vilma Teixeira, Lua Santos, Ia Santos, Neilde Dos Santos, Hildete Da Paz e Maria Gordilho.

Aos Amigos Leonardo Cunha, Fabio Gatti, Lanussi Pascuali, Joanzito e especialmente a Jucelia Teixeira, Lola Serrano e Juliana Liao.

A Paula Goitia, Maria Luisa López, a Roberto Rozo pelo silente, mas firme apoio.

Agradeço também aos secretários do MAV-EBA Taciana Almeida e de maneira especial a Bruno Moura pela correção do português do presente texto.

Aos colegas e às crianças do Espaço Cultural da Fundação Pierre Verger, pelos momentos compartilhados entre teares, tintas e miçangas, esse grato aprendizado se quedará no meu coração.

RESUMO

Constituída por uma abordagem prático-teórica, esta pesquisa propõe práticas em arte através da descoberta do espaço mediante ações provocadas pela linha, tomando-a como elemento material e imaterial. Propõe-se uma apreciação de um percurso dinâmico, que ganha espaços mediante o fazer proveniente de uma ação tradicional, como é a feitura do fio e a tecelagem, assim como a experiência com meios próprios da arte contemporânea, como fotografia, instalações, vídeo-arte e performance. Em ambas as instâncias o deslocamento existe como uma constante. Mas esse não é um trânsito que avança em linha reta, em direção a um único objetivo, senão um caminho excêntrico construído por várias ações contidas no verbo DESENVOLVER, é dizer, ENVOLVER, VOLVER e VER. Tomam-se cada um destes verbos como Acontecimentos, no sentido de serem uma conseqüência da ação entre as palavras e as coisas. Estes associam as possibilidades de criação e reflexão. Ambos - Linhas e Acontecimentos - apresentam-se aqui como elementos maleáveis em constante mutação e interação, constituindo matéria e conceitos heterogêneos, podendo ser fragmentados e dispostos em diversas ordens, constituindo um conjunto de obras que foram apresentadas no Forte São Marcelo em Salvador.

A relevância desta pesquisa consiste em conformar em obras conceitos, técnicas e práticas tradicionais de arte, principalmente das culturas andina e afro-brasileira, com práticas da arte contemporânea. Conciliar estas idéias revela não só preocupações como artista, mas uma preocupação planetária que evidencia angústia pela própria identidade, o trânsito e o híbrido. A Prática de arte proporciona algumas respostas, pois os produtos de mãos que nunca descansam estão atestados por elementos restauradores entre vida e arte; não importa a técnica, durante o processo o mundo adquire matizes diferentes.

Palavras-chave: Arte Contemporânea / Práticas em arte / Linha / Trânsito / Acontecimento

RESUMEN

Constituida por un abordaje práctico-teórico, este trabajo propone prácticas en arte a través del descubrimiento del espacio mediante acciones provocadas por la línea, tomándola como elemento material e inmaterial. Se propone una apreciación de un recorrido dinámico, que gana espacios mediante una acción tradicional, como es la elaboración del hilo y el tejido, así como la experiencia con medios propios del arte contemporáneo, como la fotografía, instalaciones, vídeo-arte y performance. En ambas instancias el desplazamiento existe como una constante. Pero no se trata de un tránsito que avanza en línea recta, en dirección hacia un único objetivo, sino de un camino excéntrico construido por varias acciones contenidas en el verbo DESENVOLVER, es decir, ENVOLVER, VOLVER y VER. Se toman cada uno de estos verbos como Acontecimientos, en el sentido de que estos son una consecuencia de la acción entre las palabras y las cosas. Estos asocian las posibilidades de creación y reflexión. Ambos - Líneas y Acontecimientos - se presentan aquí como elementos maleables, en constante mutación e interacción, constituyendo materia y conceptos heterogéneos, pudiendo estos ser fragmentados y dispuestos en diversas órdenes, constituyendo así un conjunto de obras que fueron presentadas en el Fuerte San Marcelo, en Salvador - Bahia.

La relevancia de esta pesquisa consiste en conformar en obras conceptos, técnicas y prácticas tradicionales de arte, sobre todo de las culturas andinas y afro-brasileña, con prácticas del arte contemporáneo. Conciliar estas ideas revela no sólo preocupaciones como artista, sino una preocupación planetaria que evidencia angustia por la propia identidad, el tránsito y lo híbrido. La Práctica de arte proporciona algunas respuestas, pues los productos de manos que nunca descansan están atestados de elementos restauradores entre vida y arte; no importa la técnica, durante lo proceso el mundo adquiere matices diferentes.

Palabras Claves: Arte Contemporáneo / Prácticas en arte / Línea / Tránsito / Acontecimiento

DESENVOLVER
Linhas que provocam Práticas em Arte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. **O EMARANHADO INICIAL** 20

2. **ESPAÇOS DE AÇÃO** 40

ESPAÇOS FÍSICOS 46

ESPAÇOS SIMBÓLICOS 59

3. **UMA ORDEM POSSÍVEL** 66

AÇÃO I

VER 85

AÇÃO II

VOLVER 96

AÇÃO III

ENVOLVER 109

AÇÃO IV

DESENVOLVER 125

AÇÕES FINAIS 131

Referências 140

ANEXOS 143

Fichas técnicas das Obras 152

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Escala de intensidades em tonalidades cinza. 24
Fig. 2 Escalas cromáticas, segundo a Teoria das cores de Goethe. 25
Fig. 3 Esquema do DESENVOLVER 34
Fig. 4 Esquema1 35
Fig. 5 Esquema2 36
Fig. 6 Vista aérea do Forte São Marcelo 38
Fig. 7 Amuleto que representa o Sapo e a rocha de "*El Sapo*" na beira do Lago Titicaca 40
Fig. 8 Tecido da cultura Jalq'a – Bolívia 41
Fig. 9 *Merzbau* de Kurt Schwitters. 1923 44
Fig. 10 Yves Klein, Salto no vazio 1960. 45
Fig. 11 Robert Smithson *Spiral Jetty* (*pier* ou *cais espiral*) 1970 46
Fig. 12 imagens das linhas de Nazca. Entre 200 a.C. e 600 d.C 47
Fig. 13 Espaços rituais Projeção do Vulcão Licancabur- Bolívia 48
Fig. 14 Esquema do passo do sol nas ruínas de Uaxactún - Guatemala. 49
Fig. 15 Obra de Edith Derdyk, 1999 52
Fig. 16 Milhas de barbantes. Marcel Duchamp, 1942 52
Fig. 17 Reticularea, Gego, 1968. 53
Fig. 18 José Damasceno, *Snooker*, 2001 56
Fig. 19 Dois momentos da queima da mesa ritual 60
Fig. 20 Como explicar quadros a uma lebre morta. Joseph Beuys, 1965 62
Fig. 21 *Saxraña* 66
Fig. 22 Objetos achados no interior dos novelos 72
Fig. 23 A *wakaycha* da minha avó 73
Fig. 24 aruma, no se cansa de pedir desejos. VigaGordilho, 2007 77
Fig. 25 Kimsooja em performance com os *bottaris* 78
Fig. 26 *Las animas*, La Paz- Bolivia 79
Fig. 27 Sala Wakaychas, instalada no Forte São Marcelo 82
Fig. 28 Sala VER durante a exposição no Forte São Marcelo. 87
Fig. 29 Kimsooja, *Needle Woman.* 2005. 93
Fig. 30 Nam June Paik, *Zen for TV.* 103
Fig. 31 Trânsito entre intensidades 112
Fig. 32 *K'isas* de um tecido tradicional da Bolívia. 113
Fig. 33 *Tullmas* de Ch'allapampa.Lago Titicaca. 115
Fig. 34 Esquema do processo ritual da "cura pelo arco-íris" 116
Fig. 35 Durante um dos mutirões convocados para ENVOLVER. 118
Fig. 36 Barbantes tingidos. 118
Fig. 37 Obra de Jesús Soto. 120
Fig. 38 Montagem da série *chiris* na Sala DESENVOLVER. 121
Fig. 39 Lugares onde foi tecido o tear. 126
Fig. 40 *Tocoyal* de Almolonga - Guatemala. 127
Fig. 41Fuso ou *puschka*. 133
Fig. 42 Faixa tecida. 137
Fig. 43 Variedade de fusos. 145
Fig. 44 Imagem do processo de enfiado 146

ÍNDICE DE OBRAS

Obra 1 *Chordata Gryphus.*Vista Frontal 51
Obra 2 As indústrias. Vista lateral 54
Obra 3 Imagens do Vídeo-performance TEMPO 63
Obra 4 *Ovillos viajeros* 70
Obra 5 *Achachilas* 71
Obra 6 *Wakaycha* Espiral 75
Obra 7 *Wakaycha oriooo* 76
Obra 8 *Wakaycha animas* 79
Obra 9 *Wakaycha Chasqui* 81
Obra 10 *Q'aiturastro,* Rastro de linhas.. 88
Obra 11 horizonte sem horizonte. Instalada no Museo Tambo Quirquincho. 97
Obra 12 horizonte sem horizonte. Instalada na Sala VOLVER no Forte São Marcelo. 98
Obra 13 *Puruma.* 109
Obra 14 *Uaxactún.* 110
Obra 15 *Dendê.* 111
Obra 16 *k'isa liriu.* 114
Obra 17 Instalação *Jatunkocha* Sala ENVOLVER. 117
Obra 18 *yawarnina*, sangue e fogo. 121
Obra 19 *altamar.* 122
Obra 20 *vacaciones.* 122
Obra 21 *Sawri Llawthapita.* 125
Obra 22 Amigas. 129
Obra 23 Ação performativa no Forte São Marcelo. 132
Obra 24 Una concha para el Hayna Potosi 138

INTRODUÇÃO

Esta dissertação intitulada **DESENVOLVER Linhas que provocam Práticas em Arte**, elaborada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de pesquisa Processos Criativos nas Artes Visuais, tem como objetivo criar uma linguagem visual mediante ações provocadas pela linha, tomando-a como elemento material e imaterial. Propõe-se a apreciação de um percurso dinâmico que ganha espaços mediante **Práticas** em arte; é dizer, tanto com procedimentos provenientes de um fazer tradicional, como é a feitura do fio e a tecelagem, quanto da experiência com meios próprios da arte contemporânea. Registram-se, através deste percurso, observações e reflexões sobre as obras criadas, relacionando suas particularidades a certos aspectos próprios da cultura andina, assim como a pensamentos de filósofos contemporâneos.

A **linha**, componente essencial desta pesquisa, é concebida nos dois aspectos que encerram o seu significado etimológico, pois a palavra latina *línea* contempla os conceitos de *fio* e *limite* (AURÉLIO, 1999). Ambas as conotações são associadas respectivamente com a materialidade e imaterialidade da linha. Estas características permitem relacioná-la com elementos plásticos e virtuais. Assim sendo, nesta pesquisa, a linha, em seu aspecto material, apresenta-se como fios, tramas, urdiduras e objetos diversos e, no seu aspecto imaterial, relaciona-se com o efêmero e simbólico contido em imagens e ações imateriais, gerando múltiplas possibilidades visuais e espaciais.

Abordou-se, também, o fazer metodológico a partir de dois conceitos que se complementam, ou seja, considerei apropriado situar a metodologia desta pesquisa entre a *poiesis*[1] e a *práxis*.[2] Entendida a *poiesis* (poética) como a conduta criativa, no sentido proposto por Bachelard, no qual o poeta deve escrever, com lápis e papel, as imagens geradas no devaneio (BACHELARD, 1988 p.16). Acredita-se que, do mesmo modo, o artista visual deve materializar essas imagens valendo-se de diversas técnicas e ferramentas. Umberto Eco levanta a hipótese de que na prática da arte contemporânea é notável que as obras estejam voltadas para a proposição de novas poéticas. Para o autor, a poética define-se como as intenções que guiam as operações

[1] A palavra Poética tem origem na palavra grega *Poiesis* que significa criação, confecção e fabricação.
[2] A palavra Práxis provém do grego *Prâxis*, cujo significado é ação, atividade prática; exercício, uso.

artísticas, o que implicaria um modelo operacional abstrato assim como uma estrutura conceitual que a gere formalmente. Com efeito, para compreender as proposições contemporâneas, é necessário compreender as poéticas que elas engendram (ECO, 1970 p.246).

Mas se assume uma postura crítica quanto à poética, reconhecendo as convenções relacionadas com ela nas artes visuais, convenções que poderiam ser associadas com a atitude ensimesmada do artista e reforçariam a "distância estética" entre criação e o entorno como atributo das obras. Por essa razão, utilizou-se também o que seria um elemento metodológico restaurador da relação entre arte e vida: a *práxis*, entendida como **ação** efetiva e concreta dentro de uma comunidade. Neste trabalho em arte, procuram-se situações e ações que expandam a *poiesis* até convertê-la em *prâxis*, vinculando significados ontológicos com situações sociais e políticas reais, apoiando-se organicamente sobre a possessão comum de valores: língua, costumes, jeitos característicos e eventos cotidianos concretos.

Entre *poiesis* e *prâxis*, existe uma ampla gama de matizes, com diversos níveis de complexidade, e quando neste trabalho fala-se de situações liminares ou marginais, também se fala da condição híbrida presente na realidade do mundo contemporâneo. Assim, palavras como: Trânsito, Memória, Não-lugar e Heterotopia revelam minhas preocupações como artista, e evidenciam as incertezas e dúvidas sobre o próprio ser, estar e fazer no mundo e, essencialmente, como habitante de um planeta em crise. Uma preocupação planetária que demonstra angústia pela própria identidade. A idéia do trânsito como perda (despedida e morte), e os segredos jamais desvendados de culturas que parecem extinguir-se. Inquietações que evidenciam uma situação de instabilidade e incerteza. Como artista, descobri que uma forma de "tratar" essa angustia é **a Prática** em arte.

É essa **Prática** que proporciona algumas respostas, pois os produtos das mãos que nunca descansam estão atestados por elementos restauradores entre vida e arte; não importa a técnica ou o meio, durante o processo o mundo adquire matizes diferentes. Da mesma maneira, a **Prática** transita entre dois extremos: a presença de um mundo interior, no recolhimento de um fazer tradicional, quase meditativo e inalterado, que compreende conhecimentos genuínos de culturas antigas deste continente (andina, maia e afro-brasileira), mais especialmente das nações

quéchua[3] e aimara[4], que constituem a matriz criativa e afetiva deste trabalho. E, pelo outro lado, o mundo não menos complexo e extrovertido da arte contemporânea, onde se pode lidar com o espaço externo e com o efêmero. Em ambas as instâncias o deslocamento existe como uma constante. Mas, esse não é um trânsito que avança em linha reta, em direção a um único objetivo, senão um caminho excêntrico construído por várias ações.

Considero que este trabalho, de maneira íntegra, está marcado por situações similares de encontro de elementos contrastantes - começando por reconhecer sua natureza prático-teórica - pois, encontra-se sempre em lugares intermediários, assumindo essa posição como um genuíno espaço onde diversos fluxos convergem, e a partir dos quais podem ser exploradas inúmeras possibilidades criativas. A primeira situação liminar, que considero importante tratar nesta introdução, é justamente a necessidade de procurar um equilíbrio entre o fazer artístico espontâneo, às vezes disperso, e o exercício acadêmico da escrita, que imprescinde de objetividade, clareza metodológica e conceitual. Assim, escrever é uma tarefa complexa, pois apresenta significativos desafios no caso específico da pesquisa em artes visuais: nesta área é extremamente dificultoso liberar a escrita de certas paixões e fixações individuais e subjetivas, até anedóticas. Por outro lado, está em jogo a fluidez e a intuição que caracterizam o processo criativo, perante a possibilidade de reduzir a obra a uma explicação racional, que pode resultar arbitrária, forçada, atribuindo a certas obras conceitos e associações que às vezes não tem nada a ver com aquilo que se observa sob circunstâncias diferenciadas.

Detectada esta primeira situação, pude discernir os principais riscos aos quais estive submetida no transcurso deste trabalho: a escrita autobiográfica, sem dúvida, foi um dos maiores desafios, por tratar-se de um trabalho que referencia a memória. Já nos primeiros manuscritos, terminei fazendo revelações carentes de importância para os novos rumos que iam aparecendo na pesquisa e na obra. Mas, para não perder as contribuições e benefícios que esse método pode sugerir, decidi seguir a experiência criativa de Roland Barthes (*A Câmera Clara)*, que se toma a si mesmo como medida do "saber" fotográfico. Adotando "a emoção como ponto de partida", ou seja, a emoção como forma de conhecimento, o autor formula a partir da sua sensibilidade o traço fundamental sem o qual não haveria fotografia. Da mesma forma que esse

[3] Cultura indígena sul-americana, da área andina, que habita principalmente no Peru, na Bolívia e no Equador, cujo idioma, o quéchua, era a língua oficial dos incas, uma das maiores civilizações pré-colombianas e, à medida que o Império se foi estendendo, sua utilização se divulgou por um extenso território da América do Sul. Atualmente falam essa língua vários milhões de pessoas.

[4] Aimaras ou Aimarás, povo que habita na alta meseta do Lago Titicaca, na Bolívia. A língua aimara é muito divulgada e a falam diversos grupos indígenas como os Collas, Lupacas, Pacajes e outros.

autor utiliza elementos pessoais e emocionais como matéria-prima de seus próprios escritos e criando a partir disso o seu estilo. Segundo Leyla Perrone Moisés, a lição de Barthes, como a de todo artista, pode resumir-se no seguinte:

> "Eis o que eu fiz isto não é para ser refeito, pois já está feito; mas o fato de que eu o tenha feito prova que é fazível." (Sempre me impressionei, nos museus, por esta lição exclusiva - nos dois sentidos - dos grandes quadros: "Eis aí, é isto; eu te desafio a achar outra coisa tão certa como esta." Não um modelo, portanto nenhuma lição efetiva, mas a afirmação de uma possibilidade e uma espécie de desafio tranqüilo.) (PERRONE, Leyla. In: Barthes, 2004, p. 52).

Assim sendo, neste trabalho, proponho-me a seguir o rastro de um processo criativo inserido em uma memória ampla, abrangente e inclusiva. Assumem-se as experiências que conduziram à obra como uma forma de conhecimento e a escrita como uma outra forma de criação, criando um entrelaçamento em todo o processo.

Desse modo, um outro desafio foi a apropriação de conceitos da filosofia, lingüística e sociologia, os quais tinham que ser "deslocados" do texto original e inseridos no meu próprio texto, ganhando assim outras implicações e gerando outras relações. Assim, busquei que as leituras e revisões de textos se realizassem no mesmo tempo que o trabalho prático, fazendo destas duas atividades parte integrante do dia a dia do atelier. Descobri dessa maneira que a filosofia é mais uma ferramenta de trabalho na **Prática** do artista, no sentido de ser o trabalho da arte um laboratório onde convergem possibilidades de descoberta, saberes paralelos e pequenas verdades, que permitiriam criar um discurso com o qual o leitor, qualquer que este seja, possa deixar-se conduzir e, sobretudo, oferecer-lhe alguma contribuição ou aporte sobre experiências *sui-generis* da pesquisa em artes visuais na América Latina.

Em seguimento a este raciocínio, um outro desafio que tive que superar foi a falta de distância física e temporal com o conjunto da obra. Acredito que todo artista pode avaliar melhor a sua própria produção depois de algum tempo e de algum distanciamento dela. Deixar a obra "amadurecer" poderia propiciar uma melhor e imparcial ponderação do artista sobre seu próprio trabalho.

Foi com esta distância espacial e temporal que consegui ter uma visão cabal sobre o conjunto de obras realizadas antes do mestrado. Essa situação propiciou um olhar crítico e me levou a sentir a necessidade de sair do peso da pintura e dos tecidos bidimensionais, à busca da *leveza* do espaço, sem renunciar ao elemento fundamental que é a linha. Não se trava de deixar tudo e começar do zero, ao contrário, a pesquisa desenvolvida desde o ano 2001 sobre técnicas

tradicionais de tecelagem e corantes naturais na América Latina foi a que me proporcionou conhecimentos e experiência de primeira fonte, graças aos quais pude discernir a importância das práticas, processos criativos e as ações contidas nelas.

No tocante à distribuição da estrutura da presente dissertação, Nestor Garcia Canclini foi inspirador, quando na "entrada" do livro *Culturas Híbridas* enfrenta o problema de como se deveria escrever sobre essa complexidade cultural da América Latina, pontuando sobre isto que:

> Para analisar as idas e vindas da modernidade, os cruzamentos das heranças indígenas e coloniais com a arte contemporânea e as culturas eletrônicas, talvez fosse melhor não fazer um livro. Também não um filme, nada que se entregue em capítulos e vier desde um princípio até um final. (GARCIA, 1990, p.16)

Neste livro, o autor propõe utilizar o texto como uma cidade que tem várias entradas e acessos, onde cada capítulo remete aos outros e onde não deve importar por qual dos acessos se chegou, pois "dentro tudo se mistura". Concordando-se com esse pensamento, esta dissertação está dividida em três partes, e apresenta um conjunto heterogêneo de obras e de reflexões: Na primeira e segunda partes, intituladas **O emaranhado inicial** e **Espaços de Ação**, definem-se os espaços que serão percorridos, a partir de uma "desordem original"; a terceira parte, **Uma ordem possível**, apresenta uma das muitas possibilidades de dar ordem ao conjunto predominantemente heterogêneo de obras produzidas durante o mestrado.

O emaranhado inicial lembra a desordem existente nas fibras antes de serem enfiadas. Com base no conceito de *acontecimento* proposto por Deleuze, justifica-se a necessidade de achar uma ordem para dar sustento ao conjunto diverso de obras e reflexões por elas geradas. Reconhecem-se situações marginais e fragmentárias, próprias dos processos de hibridação. Neste sentido, apoiei-me em autores como Nestor Garcia Canclini, Sergei Grusinski, Stuart Hall, Paola Berenstein, entre outros, que descobriram no cotidiano das cidades da América Latina a experiência estética no híbrido, no fragmentário e no marginal. Apresentam a cultura deste continente como uma cultura híbrida, com características tanto modernas quanto pós-modernas, uma sociedade de contrastes, onde tradição e alta tecnologia convivem junto a condições de extrema desigualdade, as quais geram outras relações e "outros" espaços, sendo Michel Foucault que nomeia a esses "espaços outros" como Heterotopias. Também se tenta visualizar espaços de trânsito em um esquema concêntrico e dinâmico - tal como os círculos concêntricos que uma pedra forma ao cair na água - que vai da concentração à diluição, constituindo espaços de ação interconectados.

A partir desde ponto, na segunda parte, **Espaços de ação**, a tentativa está dirigida ao reconhecimento dos espaços a serem transitados durante esta pesquisa. Considerei necessário rever o que outros artistas ou movimentos tinham fundado à luz de um referencial pouco convencional: o manejo do espaço nas manifestações artísticas das culturas pré-colombianas, a partir de dois pontos: o suporte, ou seja, o **espaço físico** (tendo como referência as ruínas) e o ritual, o **espaço simbólico** (tendo como referência os aspectos ritualísticos).

Para definir estes "espaços de ação", resultou de grande importância o conhecimento dos processos criativos das culturas andinas onde o "envolver", ao fazer o fio, é mais do que uma ação criativa, pois, no contexto do pensamento andino, esta ação se converte em uma metáfora do tempo e do espaço. Estas afirmações quase intuitivas foram confirmadas com os trabalhos de antropólogas como Verônica Cereceda, Olívia Harris e Teresse Bousse-Cassagne, que escrevem sobre o pensamento têxtil e a estética na cultura andina.

Na terceira parte propõe-se **Uma Ordem Possível**, onde propõe-se que para sair do caos é preciso definir um ponto de partida e eleger uma ordem entre muitas outras possíveis. Para isso é preciso formar séries, através de ações. Em outras palavras, parte-se de um espaço complexo e caótico que se perde na memória íntima, um lugar abarrotado de segredos e de forças potenciais que propiciam a ação criativa, - um ponto de maior concentração - até chegar a um estado de continuidade, como é o desenvolver, estado de trânsito que pode expandir-se até limites imprevistos - pontos de diluição. As séries de obras, conformadas neste trabalho, permitirão visualizar o trânsito entre concentração e diluição. O novelo será esse ponto de maior concentração, como o *Aleph*, do conto de Borges (*El Aleph*, 1986) um "*punto que contiene todos los puntos*". O estado de diluição estará no Desenvolver: quando o olhar "acomodado" e "acostumado" ao que sempre viu se desloca, começa um percurso, mergulha em outras culturas igualmente intensas, igualmente vivas e complexas.

Neste contexto, o trabalho começa a se organizar em séries. A primeira delas, intitulada ***Wakaychas***, surge a partir da necessidade de evidenciar esse "ponto de partida" introspectivo, interior e essencial, quieto e silencioso, à vez caótico e pleno de possibilidades, as quais são resultado de um processo de amadurecimento em um trabalho em arte que toma a memória como referência.

Do mesmo modo, um novelo foi o começo do percurso de Teseu, no labirinto de *Gnosos*. Esse novelo continha a dual "linha de Ariadne": linha-cartografia. Neste caso, também,

uma Linha-guia estende-se no espaço e define o percurso. Quem a "desenvolve" abre caminho, progressivamente, ganha espaço até chegar a seu destino. Quem a "envolve" novamente, está convidado a lembrar, desta forma "volve" ao ponto inicial. O "ver" será a ação reflexiva essencial.

As ações que acontecem durante o percurso somam dimensões de espaço e tempo à Linha, provocando diversas possibilidades visuais. Isto é uma ordem serial de ações provocadas por ela e pela apropriação dos verbos que compõem a palavra **DESENVOLVER**, desdobrada da seguinte maneira: **VER, VOLVER, ENVOLVER** e **DESENVOLVER**. Um crescimento excêntrico e progressivo, de um desdobramento ao espaço e à ação. Cada um dos verbos do desenvolver constitui uma ação ou acontecimento no sentido deleuziano: um verbo em infinitivo como um encontro entre palavras e coisas. O Acontecimento–verbo nesta pesquisa permite o encontro entre obras e reflexão teórica, mas também convida à ação natural da linha: **DESENVOLVER.**

Os acontecimentos-ações terão a seguinte ordem nesta dissertação:

O **VER** do vídeo, que fala de ***Q'ayturastro*, rastro de linhas** Vídeo arte que propicia uma reflexão sobre os não-lugares, deslocamentos e migrações. **VOLVER** marca também um trânsito por lugares definidos como utopias e heterotopias por Foucault, vistos através da obra **horizonte sem horizonte**, vídeo-instalação cujo jogo de projeções e multiplicação de linhas imaginárias provoca o repensar em laços imateriais entre histórias comuns. **ENVOLVER** trata das ações provocadas pela materialidade da linha. Repetição e diferença, no ato criativo, que dão lugar à série intitulada ***Chiris*** e a instalação ***Jatunkocha*, profunda superfície**. **DESENVOLVER** é o acontecimento no qual se propõem obras onde a incompletude é uma constante, em trânsito contínuo, como ***Sawri llawthapita***, tear em processo e outras experiências.

A exposição final deste conjunto de obras, mais uma ação performativa, foram apresentadas no Forte São Marcelo, monumento histórico, de forma circular e concêntrica, situado na Baía de Todos os Santos, em Salvador, realizada com a curadoria de VigaGordilho e premiada com o edital Diálogos Estéticos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Da Bahia- FUNCEB. Dita exposição foi distribuída em cinco salas contíguas, propondo uma montagem em *Site Specific*. São exatamente estes verbos **DESENVOLVER**: ENVOLVER, VOLVER e VER que deram nome aos cinco espaços expositivos no Museu do Forte, tentando,

desta maneira, manter um diálogo entre a presente pesquisa e a estrutura concêntrica do mesmo. Desse modo, a interação com a estrutura "envolvente" do mencionado monumento, assim como a sua situação no mar e sua relação histórico espacial, com o trânsito dos navios, dialogam com o conjunto das obras apresentadas, assim como com a minha Prática de arte.

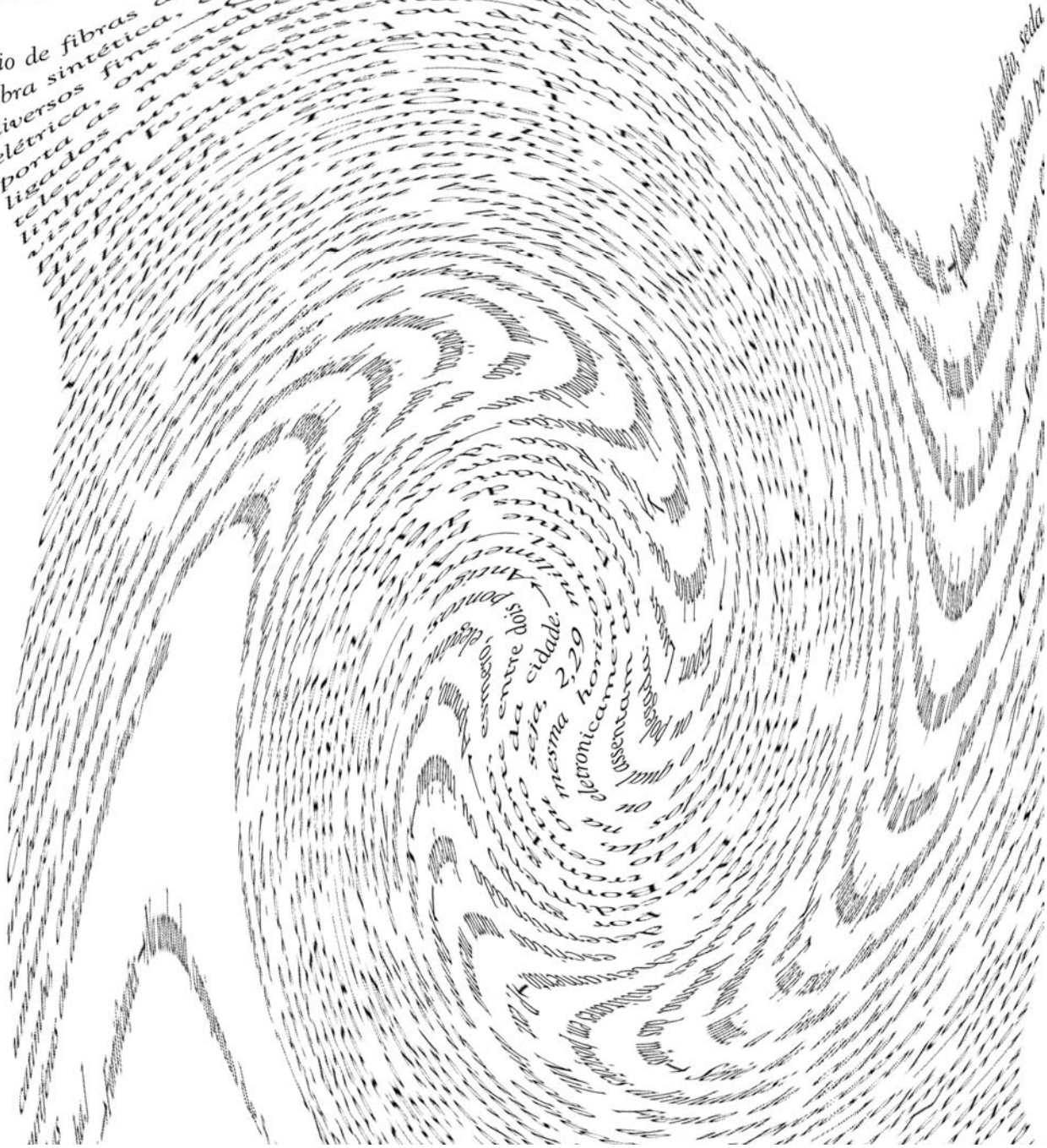
Sob esta introdução, utilizo também como separata os verbos no infinitivo, já referenciados, contidos na palavra DESENVOLVER, já que a extensa polissemia destas palavras gera ainda mais possibilidades de interatuar com elas. Optou-se também, na escrita desta dissertação, pelas imagens das obras relacionadas com o texto para permitir uma melhor visibilidade. Salienta-se ainda que para maior compreensão das obras incluíram-se nos Anexos as respectivas Fichas Técnicas, para proporcionar um maior detalhamento das mesmas. De igual forma, incluíram-se algumas orientações técnicas de elaboração da linha da maneira tradicional.

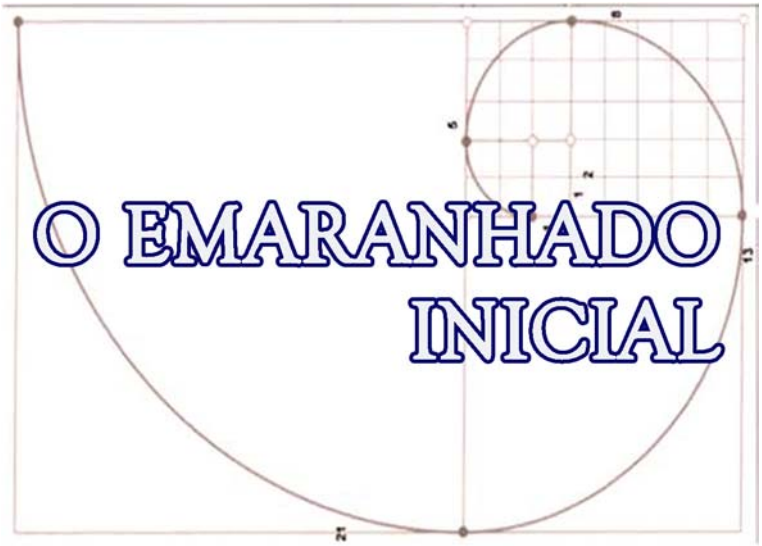
Espera-se, que as obras possam falar por si mesmas e transmitir que cada uma delas é produto de um aprendizado, onde a compreensão do mundo clarifica-se e se espelha, sendo criada a partir de experiências concretas inseridas em espaços culturais, tanto complexos, quanto misteriosos, fragmentados, híbridos e indômitos na sua origem.

Linha

[Do lat. linea, 'fio', 'corda', 'limite'.]

Fio de fibras de linho torcidas usado, fibra sintética, etc.; usado para diversos fins. — Qualquer fio elétrica, ou estabelecem fio porta as mensagens em cor ligados a microfones, ou sistema telecomunicações. 1. Cada uma linhas, 2. Fonte, 3. Cada uma linhas, 4. Cada uma linhas, 5. Cada uma linhas, 6. Cada uma linhas, 7. Cada uma linhas, 8. Cada uma linhas, 9. Cada uma linhas, 10. Cada uma linhas, 11. Cada uma linhas, 12. Cada uma linhas, 13. Cada uma linhas, 14. Cada uma linhas, 15. Cada uma linhas, 16. Cada uma linhas, 17. Cada uma linhas, 18. Cada uma linhas, 19. Cada uma linhas, 20. Cada uma linhas, 21. Cada uma linhas, 22. Cada uma linhas, 23. Cada uma linhas, 24. Cada uma linhas, 25. Cada uma linhas, 26. Cada uma linhas, 27. Cada uma linhas, 28. Cada uma linhas, 29. Cada uma linhas, 30. Cada uma linhas, 31. Cada uma linhas, 32. Cada uma linhas, 33. Cada uma linhas, 34. Cada uma linhas, 35. Cada uma linhas, 36. Cada uma linhas, 37. Cada uma linhas, 38. Cada uma linhas, 39. Cada uma linhas, 40. Cada uma linhas, 41. Cada uma linhas, 42. Cada uma linhas, 43. Cada uma linhas, 44. Cada uma linhas, 45. Cada uma linhas, 46. Cada uma linhas, 47. Cada uma linhas, 48. Cada uma linhas, 49. Cada uma linhas, 50. Cada uma linhas, 51. Cada uma linhas, 52. Cada uma linhas, 53. Cada uma linhas, 54. Cada uma linhas, 55. Cada uma linhas, 56. Cada uma linhas, 57. Cada uma linhas, 58. Cada uma linhas, 59. Cada uma linhas, 60. Cada uma linhas, 61. Cada uma linhas, 62. Cada uma linhas, 63. Cada uma linhas, 64. Cada uma linhas, 65. Cada uma linhas, 66. Cada uma linhas, 67. Cada uma linhas, 68. Cada uma linhas, 69. Cada uma linhas, 70. Cada uma linhas, 71. Cada uma linhas, 72. Cada uma linhas, 73. Cada uma linhas, 74. Cada uma linhas, 75. Cada uma linhas, 76. Cada uma linhas, 77. Cada uma linhas, 78. Cada uma linhas, 79. Cada uma linhas, 80. Cada uma linhas, 81. Cada uma linhas, 82. Cada uma linhas, 83. Cada uma linhas, 84. Cada uma linhas, 85. Cada uma linhas, 86. Cada uma linhas, 87. Cada uma linhas, 88. Cada uma linhas, 89. Cada uma linhas, 90. Cada uma linhas, 91. Cada uma linhas, 92. Cada uma linhas, 93. Cada uma linhas, 94. Cada uma linhas, 95. Cada uma linhas, 96. Cada uma linhas, 97. Cada uma linhas, 98. Cada uma linhas, 99. Cada uma linhas, 100. Cada uma linhas, 101. Cada uma linhas, 102. Cada uma linhas, 103. Cada uma linhas, 104. Cada uma linhas, 105. Cada uma linhas, 106. Cada uma linhas, 107. Cada uma linhas, 108. Cada uma linhas, 109. Cada uma linhas, 110. Cada uma linhas, 111. Cada uma linhas, 112. Cada uma linhas, 113. Cada uma linhas, 114. Cada uma linhas, 115. Cada uma linhas, 116. Cada uma linhas, 117. Cada uma linhas, 118. Cada uma linhas, 119. Cada uma linhas, 120. Cada uma linhas, 121. Cada uma linhas, 122. Cada uma linhas, 123. Cada uma linhas, 124. Cada uma linhas, 125. Cada uma linhas, 126. Cada uma linhas, 127. Cada uma linhas, 128. Cada uma linhas, 129. Cada uma linhas, 130. Cada uma linhas, 131. Cada uma linhas, 132. Cada uma linhas, 133. Cada uma linhas, 134. Cada uma linhas, 135. Cada uma linhas, 136. Cada uma linhas, 137. Cada uma linhas, 138. Cada uma linhas, 139. Cada uma linhas, 140. Cada uma linhas, 141. Cada uma linhas, 142. Cada uma linhas, 143. Cada uma linhas, 144. Cada uma linhas, 145. Cada uma linhas, 146. Cada uma linhas, 147. Cada uma linhas, 148. Cada uma linhas, 149. Cada uma linhas, 150. Cada uma linhas, 151. Cada uma linhas, 152. Cada uma linhas, 153. Cada uma linhas, 154. Cada uma linhas, 155. Cada uma linhas, 156. Cada uma linhas, 157. Cada uma linhas, 158. Cada uma linhas, 159. Cada uma linhas, 160. Cada uma linhas, 161. Cada uma linhas, 162. Cada uma linhas, 163. Cada uma linhas, 164. Cada uma linhas, 165. Cada uma linhas, 166. Cada uma linhas, 167. Cada uma linhas, 168. Cada uma linhas, 169. Cada uma linhas, 170. Cada uma linhas, 171. Cada uma linhas, 172. Cada uma linhas, 173. Cada uma linhas, 174. Cada uma linhas, 175. Cada uma linhas, 176. Cada uma linhas, 177. Cada uma linhas, 178. Cada uma linhas, 179. Cada uma linhas, 180. Cada uma linhas, 181. Cada uma linhas, 182. Cada uma linhas, 183. Cada uma linhas, 184. Cada uma linhas, 185. Cada uma linhas, 186. Cada uma linhas, 187. Cada uma linhas, 188. Cada uma linhas, 189. Cada uma linhas, 190. Cada uma linhas, 191. Cada uma linhas, 192. Cada uma linhas, 193. Cada uma linhas, 194. Cada uma linhas, 195. Cada uma linhas, 196. Cada uma linhas, 197. Cada uma linhas, 198. Cada uma linhas, 199. Cada uma linhas, 200. Cada uma linhas, 201. Cada uma linhas, 202. Cada uma linhas, 203. Cada uma linhas, 204. Cada uma linhas, 205. Cada uma linhas, 206. Cada uma linhas, 207. Cada uma linhas, 208. Cada uma linhas, 209. Cada uma linhas, 210. Cada uma linhas, 211. Cada uma linhas, 212. Cada uma linhas, 213. Cada uma linhas, 214. Cada uma linhas, 215. Cada uma linhas, 216. Cada uma linhas, 217. Cada uma linhas, 218. Cada uma linhas, 219. Cada uma linhas, 220. Cada uma linhas, 221. Cada uma linhas, 222. Cada uma linhas, 223. Cada uma linhas, 224. Cada uma linhas, 225. Cada uma linhas, 226. Cada uma linhas, 227. Cada uma linhas, 228. Cada uma linhas, 229. Cada uma linhas, 230. Cada uma linhas, 231. Cada uma linhas, 232. Cada uma linhas, 233. Cada uma linhas, 234. Cada uma linhas, 235. Cada uma linhas, 236. Cada uma linhas, 237. Cada uma linhas, 238. Cada uma linhas, 239. Cada uma linhas, 240. Cada uma linhas, 241. Cada uma linhas, 242. Cada uma linhas, 243. Cada uma linhas, 244. Cada uma linhas, 245. Cada uma linhas, 246. Cada uma linhas, 247. Cada uma linhas, 248. Cada uma linhas, 249. Cada uma linhas, 250. Cada uma linhas, 251. Cada uma linhas, 252. Cada uma linhas, 253. Cada uma linhas, 254. Cada uma linhas, 255. Cada uma linhas, 256. Cada uma linhas, 257. Cada uma linhas, 258. Cada uma linhas, 259. Cada uma linhas, 260. Cada uma linhas, 261. Cada uma linhas, 262. Cada uma linhas, 263. Cada uma linhas, 264. Cada uma linhas, 265. Cada uma linhas, 266. Cada uma linhas, 267. Cada uma linhas, 268. Cada uma linhas, 269. Cada uma linhas, 270. Cada uma linhas, 271. Cada uma linhas, 272. Cada uma linhas, 273. Cada uma linhas, 274. Cada uma linhas, 275. Cada uma linhas, 276. Cada uma linhas, 277. Cada uma linhas, 278. Cada uma linhas, 279. Cada uma linhas, 280. Cada uma linhas, 281. Cada uma linhas, 282. Cada uma linhas, 283. Cada uma linhas, 284. Cada uma linhas, 285. Cada uma linhas, 286. Cada uma linhas, 287. Cada uma linhas, 288. Cada uma linhas, 289. Cada uma linhas, 290. Cada uma linhas, 291. Cada uma linhas, 292. Cada uma linhas, 293. Cada uma linhas, 294. Cada uma linhas, 295. Cada uma linhas, 296. Cada uma linhas, 297. Cada uma linhas, 298. Cada uma linhas, 299. Cada uma linhas, 300. Cada uma linhas, 301. Cada uma linhas, 302. Cada uma linhas, 303. Cada uma linhas, 304. Cada uma linhas, 305. Cada uma linhas, 306. Cada uma linhas, 307. Cada uma linhas, 308. Cada uma linhas, 309. Cada uma linhas, 310. Cada uma linhas, 311. Cada uma linhas, 312. Cada uma linhas, 313. Cada uma linhas, 314. Cada uma linhas, 315. Cada uma linhas, 316. Cada uma linhas, 317. Cada uma linhas, 318. Cada uma linhas, 319. Cada uma linhas, 320. Cada uma linhas, 321. Cada uma linhas, 322. Cada uma linhas, 323. Cada uma linhas, 324. Cada uma linhas, 325. Cada uma linhas, 326. Cada uma linhas, 327. Cada uma linhas, 328. Cada uma linhas, 329. Cada uma linhas, 330. Cada uma linhas, 331. Cada uma linhas, 332. Cada uma linhas, 333. Cada uma linhas, 334. Cada uma linhas, 335. Cada uma linhas, 336. Cada uma linhas, 337. Cada uma linhas, 338. Cada uma linhas, 339. Cada uma linhas, 340. Cada uma linhas, 341. Cada uma linhas, 342. Cada uma linhas, 343. Cada uma linhas, 344. Cada uma linhas, 345. Cada uma linhas, 346. Cada uma linhas, 347. Cada uma linhas, 348. Cada uma linhas, 349. Cada uma linhas, 350. Cada uma linhas, 351. Cada uma linhas, 352. Cada uma linhas, 353. Cada uma linhas, 354. Cada uma linhas, 355. Cada uma linhas, 356. Cada uma linhas, 357. Cada uma linhas, 358. Cada uma linhas, 359. Cada uma linhas, 360. Cada uma linhas, 361. Cada uma linhas, 362. Cada uma linhas, 363. Cada uma linhas, 364. Cada uma linhas, 365. Cada uma linhas, 366. Cada uma linhas, 367. Cada uma linhas, 368. Cada uma linhas, 369. Cada uma linhas, 370. Cada uma linhas, 371. Cada uma linhas, 372. Cada uma linhas, 373. Cada uma linhas, 374. Cada uma linhas, 375. Cada uma linhas, 376. Cada uma linhas, 377. Cada uma linhas, 378. Cada uma linhas, 379. Cada uma linhas, 380. Cada uma linhas, 381. Cada uma linhas, 382. Cada uma linhas, 383. Cada uma linhas, 384. Cada uma linhas, 385. Cada uma linhas, 386. Cada uma linhas, 387. Cada uma linhas, 388. Cada uma linhas, 389. Cada uma linhas, 390. Cada uma linhas, 391. Cada uma linhas, 392. Cada uma linhas, 393. Cada uma linhas, 394. Cada uma linhas, 395. Cada uma linhas, 396. Cada uma linhas, 397. Cada uma linhas, 398. Cada uma linhas, 399. Cada uma linhas, 400. Cada uma linhas, 401. Cada uma linhas, 402. Cada uma linhas, 403. Cada uma linhas, 404. Cada uma linhas, 405. Cada uma linhas, 406. Cada uma linhas, 407. Cada uma linhas, 408. Cada uma linhas, 409. Cada uma linhas, 410. Cada uma linhas, 411. Cada uma linhas, 412. Cada uma linhas, 413. Cada uma linhas, 414. Cada uma linhas, 415. Cada uma linhas, 416. Cada uma linhas, 417. Cada uma linhas, 418. Cada uma linhas, 419. Cada uma linhas, 420. Cada uma linhas, 421. Cada uma linhas, 422. Cada uma linhas, 423. Cada uma linhas, 424. Cada uma linhas, 425. Cada uma linhas, 426. Cada uma linhas, 427. Cada uma linhas, 428. Cada uma linhas, 429. Cada uma linhas, 430. Cada uma linhas, 431. Cada uma linhas, 432. Cada uma linhas, 433. Cada uma linhas, 434. Cada uma linhas, 435. Cada uma linhas, 436. Cada uma linhas, 437. Cada uma linhas, 438. Cada uma linhas, 439. Cada uma linhas, 440. Cada uma linhas, 441. Cada uma linhas, 442. Cada uma linhas, 443. Cada uma linhas, 444. Cada uma linhas, 445. Cada uma linhas, 446. Cada uma linhas, 447. Cada uma linhas, 448. Cada uma linhas, 449. Cada uma linhas, 450. Cada uma linhas, 451. Cada uma linhas, 452. Cada uma linhas, 453. Cada uma linhas, 454. Cada uma linhas, 455. Cada uma linhas, 456. Cada uma linhas, 457. Cada uma linhas, 458. Cada uma linhas, 459. Cada uma linhas, 460. Cada uma linhas, 461. Cada uma linhas, 462. Cada uma linhas, 463. Cada uma linhas, 464. Cada uma linhas, 465. Cada uma linhas, 466. Cada uma linhas, 467. Cada uma linhas, 468. Cada uma linhas, 469. Cada uma linhas, 470. Cada uma linhas, 471. Cada uma linhas, 472. Cada uma linhas, 473. Cada uma linhas, 474. Cada uma linhas, 475. Cada uma linhas, 476. Cada uma linhas, 477. Cada uma linhas, 478. Cada uma linhas, 479. Cada uma linhas, 480. Cada uma linhas, 481. Cada uma linhas, 482. Cada uma linhas, 483. Cada uma linhas, 484. Cada uma linhas, 485. Cada uma linhas, 486. Cada uma linhas, 487. Cada uma linhas, 488. Cada uma linhas, 489. Cada uma linhas, 490. Cada uma linhas, 491. Cada uma linhas, 492. Cada uma linhas, 493. Cada uma linhas, 494. Cada uma linhas, 495. Cada uma linhas, 496. Cada uma linhas, 497. Cada uma linhas, 498. Cada uma linhas, 499. Cada uma linhas, 500. Cada uma linhas, 501. Cada uma linhas, 502. Cada uma linhas, 503. Cada uma linhas, 504. Cada uma linhas, 505. Cada uma linhas, 506. Cada uma linhas, 507. Cada uma linhas, 508. Cada uma linhas, 509. Cada uma linhas, 510. Cada uma linhas, 511. Cada uma linhas, 512. Cada uma linhas, 513. Cada uma linhas, 514. Cada uma linhas, 515. Cada uma linhas, 516. Cada uma linhas, 517. Cada uma linhas, 518. Cada uma linhas, 519. Cada uma linhas, 520. Cada uma linhas, 521. Cada uma linhas, 522. Cada uma linhas, 523. Cada uma linhas, 524. Cada uma linhas, 525. Cada uma linhas, 526. Cada uma linhas, 527. Cada uma linhas, 528. Cada uma linhas, 529. Cada uma linhas, 530. Cada uma linhas, 531. Cada uma linhas, 532. Cada uma linhas, 533. Cada uma linhas, 534. Cada uma linhas, 535. Cada uma linhas, 536. Cada uma linhas, 537. Cada uma linhas, 538. Cada uma linhas, 539. Cada uma linhas, 540. Cada uma linhas, 541. Cada uma linhas, 542. Cada uma linhas, 543. Cada uma linhas, 544. Cada uma linhas, 545. Cada uma linhas, 546. Cada uma linhas, 547. Cada uma linhas, 548. Cada uma linhas, 549. Cada uma linhas, 550. Cada uma linhas, 551. Cada uma linhas, 552. Cada uma linhas, 553. Cada uma linhas, 554. Cada uma linhas, 555. Cada uma linhas, 556. Cada uma linhas, 557. Cada uma linhas, 558. Cada uma linhas, 559. Cada uma linhas, 560. Cada uma linhas, 561. Cada uma linhas, 562. Cada uma linhas, 563. Cada uma linhas, 564. Cada uma linhas, 565. Cada uma linhas, 566. Cada uma linhas, 567. Cada uma linhas, 568. Cada uma linhas, 569. Cada uma linhas, 570. Cada uma linhas, 571. Cada uma linhas, 572. Cada uma linhas, 573. Cada uma linhas, 574. Cada uma linhas, 575. Cada uma linhas, 576. Cada uma linhas, 577. Cada uma linhas, 578. Cada uma linhas, 579. Cada uma linhas, 580. Cada uma linhas, 581. Cada uma linhas, 582. Cada uma linhas, 583. Cada uma linhas, 584. Cada uma linhas, 585. Cada uma linhas, 586. Cada uma linhas, 587. Cada uma linhas, 588. Cada uma linhas, 589. Cada uma linhas, 590. Cada uma linhas, 591. Cada uma linhas, 592. Cada uma linhas, 593. Cada uma linhas, 594. Cada uma linhas, 595. Cada uma linhas, 596. Cada uma linhas, 597. Cada uma linhas, 598. Cada uma linhas, 599. Cada uma linhas, 600. Cada uma linhas, 601. Cada uma linhas, 602. Cada uma linhas, 603. Cada uma linhas, 604. Cada uma linhas, 605. Cada uma linhas, 606. Cada uma linhas, 607. Cada uma linhas, 608. Cada uma linhas, 609. Cada uma linhas, 610. Cada uma linhas, 611. Cada uma linhas, 612. Cada uma linhas, 613. Cada uma linhas, 614. Cada uma linhas, 615. Cada uma linhas, 616. Cada uma linhas, 617. Cada uma linhas, 618. Cada uma linhas, 619. Cada uma linhas, 620. Cada uma linhas, 621. Cada uma linhas, 622. Cada uma linhas, 623. Cada uma linhas, 624. Cada uma linhas, 625. Cada uma linhas, 626. Cada uma linhas, 627. Cada uma linhas, 628. Cada uma linhas, 629. Cada uma linhas, 630. Cada uma linhas, 631. Cada uma linhas, 632. Cada uma linhas, 633. Cada uma linhas, 634. Cada uma linhas, 635. Cada uma linhas, 636. Cada uma linhas, 637. Cada uma linhas, 638. Cada uma linhas, 639. Cada uma linhas, 640. Cada uma linhas, 641. Cada uma linhas, 642. Cada uma linhas, 643. Cada uma linhas, 644. Cada uma linhas, 645. Cada uma linhas, 646. Cada uma linhas, 647. Cada uma linhas, 648. Cada uma linhas, 649. Cada uma linhas, 650. Cada uma linhas, 651. Cada uma linhas, 652. Cada uma linhas, 653. Cada uma linhas, 654. Cada uma linhas, 655. Cada uma linhas, 656. Cada uma linhas, 657. Cada uma linhas, 658. Cada uma linhas, 659. Cada uma linhas, 660. Cada uma linhas, 661. Cada uma linhas, 662. Cada uma linhas, 663. Cada uma linhas, 664. Cada uma linhas, 665. Cada uma linhas, 666. Cada uma linhas, 667. Cada uma linhas, 668. Cada uma linhas, 669. Cada uma linhas, 670. Cada uma linhas, 671. Cada uma linhas, 672. Cada uma linhas, 673. Cada uma linhas, 674. Cada uma linhas, 675. Cada uma linhas, 676. Cada uma linhas, 677. Cada uma linhas, 678. Cada uma linhas, 679. Cada uma linhas, 680. Cada uma linhas, 681. Cada uma linhas, 682. Cada uma linhas, 683. Cada uma linhas, 684. Cada uma linhas, 685. Cada uma linhas, 686. Cada uma linhas, 687. Cada uma linhas, 688. Cada uma linhas, 689. Cada uma linhas, 690. Cada uma linhas, 691. Cada uma linhas, 692. Cada uma linhas, 693. Cada uma linhas, 694. Cada uma linhas, 695. Cada uma linhas, 696. Cada uma linhas, 697. Cada uma linhas, 698. Cada uma linhas, 699. Cada uma linhas, 700. Cada uma linhas, 701. Cada uma linhas, 702. Cada uma linhas, 703. Cada uma linhas, 704. Cada uma linhas, 705. Cada uma linhas, 706. Cada uma linhas, 707. Cada uma linhas, 708. Cada uma linhas, 709. Cada uma linhas, 710. Cada uma linhas, 711. Cada uma linhas, 712. Cada uma linhas, 713. Cada uma linhas, 714. Cada uma linhas, 715. Cada uma linhas, 716. Cada uma linhas, 717. Cada uma linhas, 718. Cada uma linhas, 719. Cada uma linhas, 720. Cada uma linhas, 721. Cada uma linhas, 722. Cada uma linhas, 723. Cada uma linhas, 724. Cada uma linhas, 725. Cada uma linhas, 726. Cada uma linhas, 727. Cada uma linhas, 728. Cada uma linhas, 729. Cada uma linhas, 730. Cada uma linhas, 731. Cada uma linhas, 732. Cada uma linhas, 733. Cada uma linhas, 734. Cada uma linhas, 735. Cada uma linhas, 736. Cada uma linhas, 737. Cada uma linhas, 738. Cada uma linhas, 739. Cada uma linhas, 740. Cada uma linhas, 741. Cada uma linhas, 742. Cada uma linhas, 743. Cada uma linhas, 744. Cada uma linhas, 745. Cada uma linhas, 746. Cada uma linhas, 747. Cada uma linhas, 748. Cada uma linhas, 749. Cada uma linhas, 750. Cada uma linhas, 751. Cada uma linhas, 752. Cada uma linhas, 753. Cada uma linhas, 754. Cada uma linhas, 755. Cada uma linhas, 756. Cada uma linhas, 757. Cada uma linhas, 758. Cada uma linhas, 759. Cada uma linhas, 760. Cada uma linhas, 761. Cada uma linhas, 762. Cada uma linhas, 763. Cada uma linhas, 764. Cada uma linhas, 765. Cada uma linhas, 766. Cada uma linhas, 767. Cada uma linhas, 768. Cada uma linhas, 769. Cada uma linhas, 770. Cada uma linhas, 771. Cada uma linhas, 772. Cada uma linhas, 773. Cada uma linhas, 774. Cada uma linhas, 775. Cada uma linhas, 776. Cada uma linhas, 777. Cada uma linhas, 778. Cada uma linhas, 779. Cada uma linhas, 780. Cada uma linhas, 781. Cada uma linhas, 782. Cada uma linhas, 783. Cada uma linhas, 784. Cada uma linhas, 785. Cada uma linhas, 786. Cada uma linhas, 787. Cada uma linhas, 788. Cada uma linhas, 789. Cada uma linhas, 790. Cada uma linhas, 791. Cada uma linhas, 792. Cada uma linhas, 793. Cada uma linhas, 794. Cada uma linhas, 795. Cada uma linhas, 796. Cada uma linhas, 797. Cada uma linhas, 798. Cada uma linhas, 799. Cada uma linhas, 800. Cada uma linhas, 801. Cada uma linhas, 802. Cada uma linhas, 803. Cada uma linhas, 804. Cada uma linhas, 805. Cada uma linhas, 806. Cada uma linhas, 807. Cada uma linhas, 808. Cada uma linhas, 809. Cada uma linhas, 810. Cada uma linhas, 811. Cada uma linhas, 812. Cada uma linhas, 813. Cada uma linhas, 814. Cada uma linhas, 815. Cada uma linhas, 816. Cada uma linhas, 817. Cada uma linhas, 818. Cada uma linhas, 819. Cada uma linhas, 820. Cada uma linhas, 821. Cada uma linhas, 822. Cada uma linhas, 823. Cada uma linhas, 824. Cada uma linhas, 825. Cada uma linhas, 826. Cada uma linhas, 827. Cada uma linhas, 828. Cada uma linhas, 829. Cada uma linhas, 830. Cada uma linhas, 831. Cada uma linhas, 832. Cada uma linhas, 833. Cada uma linhas, 834. Cada uma linhas, 835. Cada uma linhas, 836. Cada uma linhas, 837. Cada uma linhas, 838. Cada uma linhas, 839. Cada uma linhas, 840. Cada uma linhas, 841. Cada uma linhas, 842. Cada uma linhas, 843. Cada uma linhas, 844. Cada uma linhas, 845. Cada uma linhas, 846. Cada uma linhas, 847. Cada uma linhas, 848. Cada uma linhas, 849. Cada uma linhas, 850. Cada uma linhas, 851. Cada uma linhas, 852. Cada uma linhas, 853. Cada uma linhas, 854. Cada uma linhas, 855. Cada uma linhas, 856. Cada uma linhas, 857. Cada uma linhas, 858. Cada uma linhas, 859. Cada uma linhas, 860. Cada uma linhas, 861. Cada uma linhas, 862. Cada uma linhas, 863. Cada uma linhas, 864. Cada uma linhas, 865. Cada uma linhas, 866. Cada uma linhas, 867. Cada uma linhas, 868. Cada uma linhas, 869. Cada uma linhas, 870. Cada uma linhas, 871. Cada uma linhas, 872. Cada uma linhas, 873. Cada uma linhas, 874. Cada uma linhas, 875. Cada uma linhas, 876. Cada uma linhas, 877. Cada uma linhas, 878. Cada uma linhas, 879. Cada uma linhas, 880. Cada uma linhas, 881. Cada uma linhas, 882. Cada uma linhas, 883. Cada uma linhas, 884. Cada uma linhas, 885. Cada uma linhas, 886. Cada uma linhas, 887. Cada uma linhas, 888. Cada uma linhas, 889. Cada uma linhas, 890. Cada uma linhas, 891. Cada uma linhas, 892. Cada uma linhas, 893. Cada uma linhas, 894. Cada uma linhas, 895. Cada uma linhas, 896. Cada uma linhas, 897. Cada uma linhas, 898. Cada uma linhas, 899. Cada uma linhas, 900. Cada uma linhas, 901. Cada uma linhas, 902. Cada uma linhas, 903. Cada uma linhas, 904. Cada uma linhas, 905. Cada uma linhas, 906. Cada uma linhas, 907. Cada uma linhas, 908. Cada uma linhas, 909. Cada uma linhas, 910. Cada uma linhas, 911. Cada uma linhas, 912. Cada uma linhas, 913. Cada uma linhas, 914. Cada uma linhas, 915. Cada uma linhas, 916. Cada uma linhas, 917. Cada uma linhas, 918. Cada uma linhas, 919. Cada uma linhas, 920. Cada uma linhas, 921. Cada uma linhas, 922. Cada uma linhas, 923. Cada uma linhas, 924. Cada uma linhas, 925. Cada uma linhas, 926. Cada uma linhas, 927. Cada uma linhas, 928. Cada uma linhas, 929. Cada uma linhas, 930. Cada uma linhas, 931. Cada uma linhas, 932. Cada uma linhas, 933. Cada uma linhas, 934. Cada uma linhas, 935. Cada uma linhas, 936. Cada uma linhas, 937. Cada uma linhas, 938. Cada uma linhas, 939. Cada uma linhas, 940. Cada uma linhas, 941. Cada uma linhas, 942. Cada uma linhas, 943. Cada uma linhas, 944. Cada uma linhas, 945. Cada uma linhas, 946. Cada uma linhas, 947. Cada uma linhas, 948. Cada uma linhas, 949. Cada uma linhas, 950. Cada uma linhas, 951. Cada uma linhas, 952. Cada uma linhas, 953. Cada uma linhas, 954. Cada uma linhas, 955. Cada uma linhas, 956. Cada uma linhas, 957. Cada uma linhas, 958. Cada uma linhas, 959. Cada uma linhas, 960. Cada uma linhas, 961. Cada uma linhas, 962. Cada uma linhas, 963. Cada uma linhas, 964. Cada uma linhas, 965. Cada uma linhas, 966. Cada uma linhas, 967. Cada uma linhas, 968. Cada uma linhas, 969. Cada uma linhas, 970. Cada uma linhas, 971. Cada uma linhas, 972. Cada uma linhas, 973. Cada uma linhas, 974. Cada uma linhas, 975. Cada uma linhas, 976. Cada uma linhas, 977. Cada uma linhas, 978. Cada uma linhas, 979. Cada uma linhas, 980. Cada uma linhas, 981. Cada uma linhas, 982. Cada uma linhas, 983. Cada uma linhas, 984. Cada uma linhas, 985. Cada uma linhas, 986. Cada uma linhas, 987. Cada uma linhas, 988. Cada uma linhas, 989. Cada uma linhas, 990. Cada uma linhas, 991. Cada uma linhas, 992. Cada uma linhas, 993. Cada uma linhas, 994. Cada uma linhas, 995. Cada uma linhas, 996. Cada uma linhas, 997. Cada uma linhas, 998. Cada uma linhas, 999. Cada uma linhas, 1000. Cada uma linhas.




O EMARANHADO
INICIAL

1. O EMARANHADO INICIAL

O objeto da busca encontra-se habitualmente em *outro* reino, num reino *diverso*, que pode estar situado muito distante em uma linha horizontal ou a grande altura e profundidade em linha vertical. (Ítalo Calvino, 1988, p. 40)

Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta.
En esa línea se han perdido tantos filósofos.
(Jorge Luis Borges, 1971, p.20)

Antes de iniciar a pesquisa, cada uma destas frases, para mim de ressonância inquietante, deram-me uma idéia das dimensões que podia adquirir o objeto da procura que empreendia. Situar uma linha no espaço oferecia inúmeras possibilidades, podendo-se formar com ela um infinito eixo de coordenadas, x e y, e dessa forma abarcar todas as coisas entre distância e profundidade, seja neste *reino* ou em *outros reinos*, como parece visualizar Ítalo Calvino. O fato de a linha poder ser percebida como o labirinto unidimensional imaginado por Borges, que convida a pensar em uma verdade única, "lógica e formal", ou, da mesma maneira, visualizá-la como um único corredor infinitamente divisível. Tão ampla podia ser a dimensão do meu objeto que decidi começar pelo ponto onde se encontram a verticalidade e horizontalidade de qualquer eixo de coordenadas: o ponto zero, ou seja, a origem da palavra *linha*.

Considerar etimologicamente a palavra **Linha** proporcionou-me a chave para a compreensão da mesma, como objeto no contexto desta dissertação: proveniente do latim *linea*, sua significação traz dois termos: *fio* e *limite* (AURÉLIO, 1999). A linha como "fio" remete à materialidade da mesma, pois no seu aspecto material, apresenta-se como fios, tramas, urdiduras e objetos diversos, no contexto de um espaço físico. A linha como "*limite*" lembra à imaterialidade e relaciona-se com o efêmero contido em imagens e ações que se relacionam com espaços simbólicos, e também se vinculam às convenções criadas pela dinâmica das sociedades como as fronteiras ou as linhas produzidas por efeitos ópticos, como a linha do horizonte e as linhas produzidas por qualquer elemento contrastante.

Assim, diante desta ótica, é possível identificar dois aspectos inerentes à linha: materialidade e imaterialidade. Aspectos que, para um pensamento acostumado a separar binariamente as coisas, poderiam ser facilmente contrapostos. Estes termos, aparentemente

contraditórios, lembram que, segundo o estruturalismo, que sustentou o pensamento ocidental por séculos, é possível compreender "todas as coisas" através da sua organização em uma "estrutura" constituída por oposições. Esta relação de oposição e de mútua exclusão é um dos assuntos vitais para esta teoria. Desta maneira, as oposições binárias definem o estatuto de contrários, ou bem de polaridade, entre elementos ou termos. Como exemplos podem-se mencionar:

Luz & Sombra
Bem & Mal
Fêmea & Macho
Cima & Baixo
Material & Imaterial (nosso caso)

Estas oposições mostrariam o modo como operam linguagem e pensamento; por exemplo, um texto estaria composto por múltiplas oposições binárias que classificam os sentidos que estas produzem, gerando uma "estrutura". Esta forma de pensar derivaria em hierárquica e ideológica, já que nela um dos termos recebe prioridade qualitativa sobre o outro, e este resultaria ser inferior e indesejável com respeito ao primeiro, poder-se-ia dizer que esta forma de pensar outorga qualidades morais e éticas, ou seja, parâmetros positivos ou negativos aos termos em oposição. Esta estrutura mantém-se "estável com a condição de que os únicos sentidos legitimados sejam aqueles que estejam construídos em términos de tais oposições" (INNES, 2002, p.510). Para Jacques Derrida, forjador da prática crítica conhecida como a desconstrução, essas dicotomias tendem a privilegiar a identidade, o imediato e a presença e não assim a diferença, o deferimento e a ausência (INNES, 2002, p.134). Gera-se desta maneira a idéia de uma verdade absoluta, que resulta como hegemônica, já que nada é aceito fora do seu Modelo explicativo; isto engendra fanatismos e dogmas de toda classe, sem esquecer as intolerâncias e as exclusões que provoca.

Jacques Derrida questiona o rigor desta estrutura na linguagem e desestabiliza as operações de simples binarismo demonstrando que cada uma destas dicotomias contém, intrinsecamente, elementos característicos do seu suposto "contrário". Utilizando este procedimento, pode-se demonstrar que, em definições de contrários ou termos extremos, como

a luz e a sombra, o que define a sombra é a diferença - a luz - mais do que sua própria escuridão. É possível observar isto na definição do termo sombra no dicionário Aurélio:

> **Sombra:**
>
> *[Do lat. umbra, pelo lat. vulg. sulumbra (= sub illa umbra) e pelo arc. * soombra.]*
>
> S. f. 1. **Espaço sem luz,** ou escurecido pela interposição de um corpo opaco

A partir deste pensamento, pode–se concluir que cada aspecto se vê "espreitado" por um outro elemento de natureza oposta, que o define e o complementa. Com isto, deshierarquiza-se a "estrutura", reconhecendo-se que nenhum aspecto tem primazia estrutural nem superioridade qualitativa e que, ao mesmo tempo, é impossível distinguir os limites nos antagonismos. O significado surge dos graus nas relações, de similaridade e diferença, que as palavras têm com outras no interior do código da língua.

Outra forma de desestabilizar estruturas fixas impostas à linguagem é reconhecer as contradições internas que estas apresentam: paradoxos e ambigüidades, substituindo dessa maneira a lógica de "um ou outro" ou "do oposto" pela lógica da *aporia:* "ambos/e nenhum" (e/ou; nem/nem). O que Derrida chama de *aporia* são esses momentos em que as oposições estão em mútua suspensão, e nenhum término tem supremacia estrutural, nem superioridade qualitativa (INNES, 2002, p.135).

Uma função parecida com a aporia poderia ser a do paradoxo; este recurso mostra que não é possível separar duas direções, que não é possível instaurar um sentido único para o pensamento. O paradoxo é primeiramente o que destrói o bom sentido como sentido único, mas depois é o que destrói o sentido comum como dotação de identidades fixas. É a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo, diz Deleuze:

> Já que o sentido nunca está somente em um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, é também a fronteira, o fio ou a articulação da diferença entre os dois, e dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se espelha, deve desenvolver-se em si mesmo em uma série de paradoxos, esta vez interiores. (DELEUZE, 1988 p.43)

Outros vários autores sustentam que reduzir o pensamento a sistemas binários tende a impedir a criação, porque esta impõe sua interpretação, evitando, desta maneira, reconhecer outros sistemas complexos e outras realidades culturais. Por exemplo, Gilbert Durand chama de hermenêutica reducionista o estruturalismo exercido nos estudos etnográficos de Lévi-Strauss

porque este "recusa-se a tratar os termos como entidades independentes, tomando como base da sua análise as relações entre os termos" o que inclui a possibilidade "de decifrar um conjunto simbólico, reduzindo-o a relações significativas.", é dizer, "reduzir o mito a um jogo estrutural" (DURAND, 1988, p. 52), quando um mito, dentro de uma comunidade, constituiria um caso de extrema complexidade simbólica.

Vale aqui também ressaltar a experiência da antropóloga Verónica Cereceda, quando se propõe a descobrir o sentido da beleza nas culturas andinas. Esta autora desiste de propor uma oposição binária, ou seja, contrapor o conceito de beleza com o de fealdade, porque nos diversos textos de referência escolhidos para o seu estudo, o "feio" simplesmente não existe. Dessa forma, a autora não achou um termo de oposição à beleza, senão níveis de beleza, descobrindo que a beleza no mundo andino está intimamente ligada à emoção. Para despejar o conceito da beleza, Cereceda propõe que esta ocupa um dos extremos de uma categoria estética baseada na intensidade que poderia esquematizar-se da seguinte forma:

carente de emoção de beleza → com emoção de beleza
normalidade → exceção

A autora, com este esquema, pretende chamar atenção à delicadeza com que o pensamento andino realiza aqui sua classificação de beleza: o que se destaca é o grau da emoção estética - a viva intensidade emocional - que provocam as coisas, seres, paisagens, imagens. "É esta viva emoção a que é privilegiada nos textos e que recebe uma significação adicional como intermediária ou articuladora" (1987, p. 218). Para precisar esta situação intermediária propõe a idéia de mediação:

> Mediação não é todo contato possível senão somente aquele que, sendo difícil de lograr ou sendo perigoso, requer um intermediário: é a este contato arriscado que se associa uma idéia da beleza. (CERECEDA, 1987, p. 219)

A mediação seria uma entidade independente que relaciona partes divididas ou em discórdia, sem que elas percam sua identidade. A mediação é mais do que um ponto ou um instante de contato: é capaz de recobrir-se com um sentido próprio e de expandir-se de uma maneira complexa: seja em um processo onde existem excesso e ausência, seja em uma escala entre concentração e diluição. Parafraseando ainda Cereceda: "Se a mediação parece outorgar à

beleza a ambigüidade que lhe é própria, a beleza, em câmbio, parece conferir à mediação um caráter instável e perigoso" (1987, p.225). Por uma parte, a atração que exerce a beleza é difícil de manejar, contém um aspecto perturbador e irracional, que a faz, talvez, um instrumento apropriado para conectar com as potências do escuro, o desordenado, o que não pertence à razão. Por outra parte, a beleza é capaz de seduzir em demasia, deslumbrar até provocar a perda da consciência, a diluição.

As palavras dos autores referenciados ajudaram-me a definir as abordagens filosóficas da pesquisa; para conceber o meu objeto como uma *aporia*, no sentido derridiano, como um paradoxo, e a entendê-lo como "articulador", é dizer, com capacidade de mediação, como é proposto por V. Cereceda, atribuindo-lhe a capacidade de expansão de maneira complexa, através de processos e/ou escalas de intensidades, originadas entre termos, conceitos e identidades que poderiam ser considerados "contrapostos". Assumo assim o caráter instável, próprio da mediação, o que poderia conduzi-la a cometer atos extremos, ao choque das culturas ou a outras situações dolorosas e liminares.

Portanto, no presente trabalho, a linha manter-se-á como um elemento polissêmico, com ampla capacidade de transformação e trânsito, capacidades que permitirão articular conceitos. Para isto, opera-se seguindo idéia de graus ou intensidades com as quais os elementos se relacionam. Desta maneira, relativizam-se as relações de oposição entre material e imaterial, civilizado e primitivo, tradicional e contemporâneo, ordem e desordem, dentre outros aspectos que aqui serão assumidos como pontos de maior ou menor concentração. Para visualizar e verificar o espaço que a *linha-aporia* percorre, pensei inicialmente em uma relação de intensidades e graus, como se se tratasse de uma escala cromática de tons cinza entre branco e preto, esquematizada a seguir:

Diluição Concentração

Fig. 1 Escala de intensidades em tonalidades cinza.

Posteriormente, observei que este razoamento poderia resultar muito simples e igualmente redutor. Já que limitar o esquema á escala de cinzas implicava não reconhecer a complexidade tal como esta se apresenta na natureza. Assim, para tornar evidente o espaço onde elementos convivem, recorri às experiências realizadas pelo científico e poeta J.W. Goethe. Este célebre autor demonstra (*A Doutrina das cores*) que as linhas produzidas pelo contraste da luz e a sombra apresentam um limite apenas nominal, já que, se desdobrássemos essas linhas encontraríamos amplos espaços compostos de determinadas gamas de cores, as quais estariam determinadas a sua vez pelas condições em que estas são produzidas. (GOETHE, 1998) Desta forma, "serão diferentes as cores que resultam entre o contraste de uma linha clara sobre um borde escuro" [exemplo 1] das "cores que resolvem o contraste sobre um fundo claro: a través de um cristal" [exemplo 2] e ainda é possível assistir à "síntese de ambas".

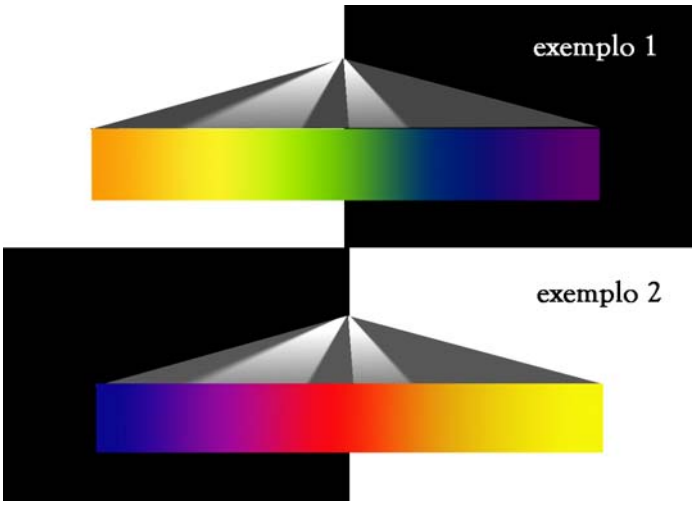


Fig. 2 Escalas cromáticas, segundo a Teoria das cores de Goethe.

Resulta interessante observar que, dentro de cada uma destas séries, não existem limites definidos entre as cores, mas, mesmo assim, cada cor mantém suas particularidades, sendo cada cor facilmente identificável; esta seria a representação que estava procurando para evidenciar o espaço existente entre pontos de maior concentração e maior diluição: escalas não hierárquicas e constantemente mutáveis, as quais se misturam com outras e podem ser influenciadas pelo ambiente.

Assim, nessa dinâmica, transformando-se constantemente, aceitando contradições e paradoxos a **Linha,** nas obras que constituem esta pesquisa em arte, evidencia-se entre

elementos com intensidades diversas, tenta aprender e desenvolver-se em domínios diferentes mesmo sendo estes perigosos ou desestabilizadores, adversos a conservar uma estrutura.

Com estas abordagens surgem os primeiros questionamentos: Por que é tão importante para esta pesquisa em arte definir *a priori* uma situação "articuladora", de "mediação", entre elementos supostamente contrapostos, e cujo *status* é de "trânsito"? Serão estas circunstâncias articuladoras, de algum modo, propícias para a criação?

No começo deste capítulo falou-se sobre a instabilidade do significado das palavras, como também o confirma Stuart Hall "Os significados das palavras não são fixos, numa relação um a um com os objetos e eventos no mundo existente fora da língua". O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Neste ponto, Hall novamente lembra que "Nós sabemos que é a Noite porque ela *não é* o Dia", observando que o significado das palavras procura o fechamento, ou seja, a identidade, mas este "fechamento" é constantemente perturbado pela diferença, chamando a atenção sobre a analogia que existe entre língua e identidade: "Eu sei quem eu sou em relação com o 'outro' que eu não posso ser" (2001, p. 40).

Pois bem, em uma primeira instância desta pesquisa considerei fundamental definir um lugar de origem, um ponto de apoio, porque não dizer, senti o imperativo de assumir uma "identidade" que definisse o meu fazer em arte e que este, a sua vez, seja a instância de partida para a "nova poética" iniciada no mestrado[1]. Pensei que esse ponto de partida seria a cultura quéchua, mas um sentimento de profunda ambivalência prevaleceu: somente podia considerar-me dessa cultura por algum indefinido antepassado materno, por afinidade e pelas diversas experiências com esta, as quais tinham influenciado fortemente a minha produção e pesquisa em arte durante muitos anos. Ou, seria mais apropriado partir da condição mestiça, já que a minha ascendência paterna é ítalo-espanhola? Mas, na América Latina a mestiçagem é um lugar comum[2] e, o mestiço resulta um conceito que possui variadas conotações:

---

[1] Ver o artigo de minha autoria intitulado "A memória como ponto de partida. Trançados de um processo criativo". Na revista bilíngüe Cultura Visual No. 10. PPGAV- EBA- UBFA. EDUFBA: Novembro 2007.

[2] Na atualidade, menos de 10% da população da América Latina é indígena (a porcentagem é menor nos Estados Unidos e Canadá). A presença do indígena é maior demograficamente na Bolívia, Peru, Equador e na Guatemala,

> A compreensão da mestiçagem tropeça com hábitos intelectuais que conduzem a preferir conjuntos monolíticos antes que espaços intermediários. Efetivamente, é mais fácil identificar blocos sólidos que interstícios sem nome. Preferimos considerar que «tudo o que parece ambíguo só o é aparentemente e que a ambigüidade não existe». As aproximações dualistas seduzem pela sua simplicidade e, quando se defendem na retórica da alteridade, confortam às consciências ao tempo que satisfazem sede de pureza, de inocência e de arcaísmo. (GRUZINSKI, 2000, p.48)

Assim, definir uma identidade como ponto de partida para uma poética em arte resultou também uma tarefa difícil. Essa procura pela identidade levou-me a reconhecer que as identidades não são um conjunto de rasgos fixos, essenciais e permanentes, e levou-me a aceitar, também, a inexistência de uma identidade singular ou "identidade mestra". Há tempo tinha-me tornado no que Stuart Hall chama de "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Definida historicamente, não biologicamente, em palavras do autor:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura, coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2001 p.13)

Palavras com as quais Serge Gruzinski parece concordar:

> A identidade é uma história pessoal que se vincula com capacidades volúveis de interiorização ou de repulsa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não deixa de enfrentar uma plêiade de interlocutores, dotados por sua vez de identidades plurais, uma configuração de geometria variável ou em eclipse. A identidade se define sempre a partir de relações e de interações múltiplas. (GRUZINSKI, 2000, p.48)

Estas reflexões levaram-me a reconhecer que, nos últimos anos, acumulei experiências com diversas culturas, além da cultura mestiça boliviana e da América Latina, culturas como a quéchua, a aimara, a maia-queqchí[3], a afro-brasileira, entre outras, em contextos rurais e urbanos cosmopolitas, cada uma com suas particulares aproximações e intensidades. Tinha-me

---

e tem enorme força nesses países e em outros, como Colômbia e México [...]. Portanto, a composição de todas as Américas requer a noção de mestiçagem, tanto no sentido biológico - produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos - como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas (CANCLINI, 2003, p.72).

[3] Os maias constituem um conjunto diverso de povos nativos americanos da Guatemala e do sul do México. O termo maia é abrangente e ao mesmo tempo uma designação coletiva que inclui os povos da região que partilham, de alguma forma, uma herança cultural e lingüística; porém, esta designação abarca muitas populações, sociedades e grupos étnicos diferentes, cada um com as suas tradições particulares, culturas e identidade histórica, uma delas é a *Queqchi*.

convertido em um ser em trânsito permanente, sem lugar fixo, e em constante *viagem*[4], exercitando constantemente a faculdade de sair e entrar dessas diversas realidades e de *traduzir* essas experiências[5].

E por que falar em "tradução"? Digo traduzir, apropriando-me de um conceito mencionado por Hall, a *tradução*, a qual descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas deslocadas da sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e com suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem sem ser assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são, nem nunca serão unificadas, no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente o produto de várias histórias e culturas interconectadas: "Os que pertencem a essas *culturas híbridas* devem aprender a habitar no mínimo duas identidades, duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas" (HALL, 2001, p. 89).

Então, senti a necessidade de repensar essas "identidades" a partir da idéia de hibridação. A hibridação não é um conceito unívoco, ao contrário, é um termo utilizado tanto na biologia quanto nos diversos estudos culturais, incluída a arte contemporânea. A definição que o antropólogo e pesquisador Néstor Garcia Canclini dá ao termo hibridação é a de "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2003, p. 62). Segundo esse autor, o conceito de hibridação colaborou para sair dos discursos biologistas e essencialistas da identidade, a autenticidade e a pureza cultural e racial. A palavra hibridação aparece como um termo maleável para nomear múltiplas misturas, nas quais não se combinam somente elementos étnicos ou religiosos. Com freqüência a hibridação surge da criatividade individual e coletiva, não só na vida cotidiana, senão também nas artes. Chamam-se híbridos os processos que intersectam produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. Podem-se identificar múltiplas alianças fecundas na arte contemporânea; um exemplo amplamente aceito é o filme *The pillow book*, de Peter Greenaway, onde:

---

[4] No livro "*Itinerarios transculturales*", Clifford pergunta-se se a noção de viagem é mais adequada que outras utilizadas no pensamento pós-moderno: deslocamento, nomadismo, peregrinagem (CLIFFORD, 1999, p.77).

[5] A palavra *tradução* vem etimologicamente do latim *traducere* significando transferir, transportar entre fronteiras.

> as imagens do cineasta compõem marchetarias "de uma beleza surpreendente e perturbadora ao mesmo tempo": visões da corte nipônica do Século X, empréstimos do cinema japonês dos anos cinqüenta, ou um desfile de moda contemporâneo em uma Hong Kong de finais de século. Estas seqüências se incrustam como telas na tela, e dialogam com a cena principal criando um desenvolvimento tão homogêneo que o olhar do espectador não consegue desprender-se desta visão. (GRUZINSKI, 2000, p.116)

Assim, inúmeros exemplos podem falar de hibridações, evidenciando a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais. Por isso muitos autores propõem como objeto de estudo da identidade a heterogeneidade e a hibridação interculturais. Pois a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, no meio de sistemas de produção e consumo, que às vezes operam como coações, segundo pode apreciar-se na vida de muitos migrantes.

Existem muitos acordos criados pelas sociedades que promovem, mas que também condicionam a hibridação, como são as fronteiras e as cidades. A globalização dilui as fronteiras entre países, mas, ao mesmo tempo, as torna extremamente controladas, e as megalópoles multilíngües e multiculturais, como Londres, Berlin, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, São Paulo, México e Honk Kong, são centros onde a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural. "A intensificação da interculturalidade migratória, econômica e da mídia mostram que não há somente fusão, coesão, osmose, se não a confrontação e diálogo" (CANCLINI, 2003, p.72). Nos movimentos recentes provocados pela globalização (como os *skinheads, punks* na Europa ou Chiapas e o MST na América Latina) advertimos que a hibridação não só integra e gera mestiçagens; também segrega, produz e evidencia desigualdades e estimula reações (lembre-se a característica instável própria da mediação). Da mesma maneira, segundo Canclini, os fluxos crescentes entre centro e periferia devem ser examinados junto com as assimetrias entre os mercados, os Estados e os níveis educativos; isso ajudaria a evitar o risco de ver a mestiçagem e a hibridação como simples homogeneização e reconciliação intercultural. Neste contexto, resulta importante reconhecer situações como o Marginal e o Fragmentário.

O Marginal, como tudo o que está fora ou longe do "centro de uma sociedade", é difícil de ser percorrido a não ser que se pertença a ele. A condição do Marginal lembra essas situações urbanas extremas nas cidades contemporâneas: a marginalidade que se vivencia nas periferias das cidades. São regiões afastadas do centro urbano, em geral carentes em infra-estrutura e serviços básicos, e que abrigam os setores de baixa renda da população. Considera-se, também,

que se é de alguma forma marginal quando se pertence a países periféricos, ou "subdesenvolvidos", em oposição aos "desenvolvidos". Estes últimos constituídos como o *centro* do sistema econômico mundial. Nestas sociedades massivas, que estimulam a constante concorrência, existem fatores que acentuam a situação marginal, como o ser mulher e/ou pertencer a um grupo étnico ou racial historicamente marginalizado. Como mulher que vem de um país no qual ainda persistem características coloniais e altos índices de subdesenvolvimento, não só no sentido econômico e tecnológico, senão nos aspectos fundamentais (saúde, educação e serviços básicos), coincido com as situações de marginalidade acima apresentadas, motivo pelo qual me reconheço como habitante desses chamados "outros espaços", ou heterotopias, dos quais falarei nos seguintes capítulos. Assumo essa situação de marginalidade junto com a dos processos de hibridação, porque ambas me permitirão exercitar a faculdade de transitar, sair e entrar destes mundos contrastados percorrendo espaços que talvez fossem vedados para alguns, mas que proporcionam certa liberdade de *trânsito*.

O marginal também poderia ser a condição do artista contemporâneo. Paola B. Jacques viu na obra de Hélio Oiticica esta condição marginal que lhe permitiu falar, no livro *A Estética da Ginga,* sobre a apropriação e a lógica fragmentária, presente tanto no cotidiano indiscutivelmente marginal de um morador de favela quanto no fazer do artista (2003, p. 21- 62). O primeiro utiliza resíduos de construções para se abrigar e abrigar sua família e o segundo apropria-se de imagens, vivências, objetos e técnicas do cotidiano para atribuir-lhes "outros" significados e sentidos.

A mesma atitude predomina diante da tecnologia; a arte se serve de instrumentos e meios avançados e de consumo popular, como rádios, monitores de televisão, câmeras, entre outros, mas também se apropria de instrumentos e suportes tradicionais. O artista re-processa linguagens e as ordena segundo sua pesquisa e poética. Ele tem a sua disposição, como instrumental de trabalho, um conjunto variado de imagens, meios e linguagens e, como o construtor da favela, coleta o que está ao seu alcance. O gesto de apropriação do artista permite ponderar com amplitude a presença do híbrido em linguagens poéticas contemporâneas. Pois o artista é quem se apropria dos fragmentos que seu entorno lhe oferece e cria, dessa forma, obras onde os limites fluem e são dinâmicos. As instalações, por exemplo, constituem um gesto de apropriação de objetos e de espaços, comum na arte contemporânea.

De tal modo, os processos de hibridação podem ser conseqüências da apropriação e da união de fragmentos. O fragmento tem limites próprios, um sentido singular, intrínseco, que não pode ser compreendido numa lógica unitária. Seu espaço, como o espaço de nossa **linha**, "é o do não-lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção" (JACQUES, 2003, p. 91).

Como se viu até aqui, são vários os fatores que propiciam a hibridação, o marginal e fragmentário. Conceitos importantes para esta pesquisa, que não se apresentam como conceitos estáticos, ao contrário, graças a estes se pode ver a importância de ressaltar os processos de hibridação, antes do conceito de hibridez, propriamente dito. Garcia Canclini aconselha aplicar à hibridação um movimento de trânsito e provisionalidade com estas palavras:

> Se falarmos da hibridação como um processo ao qual se pode aceder e que se pode abandoar, do qual se pode ser excluído ao que podem subordinar-nos, é possível entender melhor como os sujeitos se comportam a respeito do que as relações interculturais lhes permitem harmonizar e do que lhes resulta inconciliável. Assim podem-se trabalhar os processos de hibridação em relação com a desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias à vez em classes e grupos diferentes, e portanto respeito das assimetrias do poder e o prestigio (CANCLINI, 2000, p.69).

Assim, em lugar de conceber a hibridação como um conjunto de misturas bem sucedidas, procurei identificar os seus condicionantes. Para aplicar este conceito de uma maneira não ingênua, é imprescindível uma consciência crítica de seus limites, considerando ademais aquilo que não se deseja, ou não quer, ou não pode ser hibridado. Vemos então a hibridação como algo ao que se pode chegar, do qual é possível sair, e no que estar implica fazer-se responsável do in-solúvel, aquilo que nunca se resolve por completo (CANCLINI, 2000, p.71). Assim, trata-se de reconhecer o que há de doloroso, o que não chega a ser fusionado, e a aceitar à vez o que cada um ganha e perde ao hibridar-se.

Neste ponto, os questionamentos sobre uma identidade para criar a minha poética visual diluíram-se para dar passo a outras perguntas: O que na minha **Prática** resiste a ser hibridado? O que é insolúvel? O que se mantém intocado? Será que a arte é aquilo que permite nomear o que não se pode hibridar?

Apresentou-se, desse modo, uma situação sem retorno; a *viagem* tinha realmente acontecido: por isso não podia mais representar "uma só identidade", como reconheço que fiz em muitas obras antes de 2006, obras que evidenciavam facilmente símbolos andinos em telas e

tecidos[6] (Ver Anexo 1). Mas a representação identitária já tinha iniciado seu próprio questionamento e contradição. Resisti a produzir versões estandardizadas, desenraizadas, ilusórias e extravagantes, sob o rótulo de "contemporâneo", o que vejo em muitos artistas que apresentam apropriações aleatórias ou jogos de palavras, na procura de provocar tensão e impacto por qualquer via. Não encontrei nestes artistas uma condição que acho fundamental para a criação em arte: a **Prática.**

Então questionei o próprio fazer, coloquei-o no campo "instável e conflitivo da tradução e da traição", como sugere Clanclini, "Para repensar o que nos une e nos distancia desta desgarrada e hiper-comunicada vida. As buscas artísticas são chaves nesta tarefa se logram ser linguagem e vertigem à vez" (2000, p.80). Questionei o que é possível hibridar e o que não é na minha **Prática**. Tentei seguir atentamente os processos de hibridação que a minha obra ia experimentando, ou pretenderia experimentar, até o ponto em que lograsse encontrar o que não podia ser hibridado, sem descuidar da procura inicial da minha pesquisa: experimentar com o espaço, sair da bidimensionalidade através da linha. Para fazer essas duas coisas, tive que repensar e organizar toda minha bagagem de desordenados fragmentos.

> Nascia a suspeita de que existe desordem pior do que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria do *heteróclito*. (FOUCAULT, 1995. p XII)

Da mesma maneira que Foucault, ao começar o livro as P*alavras e as coisas*, descobri a desordem de inúmeras ordens possíveis, achei-me na situação instável das possibilidades, mas reconheci nisso uma *desordem inicial*, um emaranhado objetivo e subjetivo. Enfrentei a confusão dos meus próprios "fragmentos". Podia conceber esse estado de caos como concentração, densidade e intensidade e visualizá-lo como o velo de lã sem enfiar: um emaranhado que aparece como uma unidade fibrosa e compacta à vez. Considerei aquele velo como uma origem mítica, que pode resultar um passo de um estado a outro. Mas como sair desse caos? Da

[6] Vejam-se amostras destas obras no Anexo 1 e nos seguintes *websites*:
http://www.dberduccy.bo.nu
http://www.ksphoto.com/Art
http://pigmentathesource.com

desordem natural? Precisava de um elemento, embora ainda amplo, que me permitisse começar a minha busca inicial do "espaço" e, com ele, a tridimensionalidade e a *leveza* para a minha obra. A forma de ganhar espaço é através de deslocamentos. Neste ponto decidi que seriam deslocamentos, é dizer, *ações*, que em uma primeira instância serviriam para realizar a "ação do crivo" necessária para sair do caos (DELEUZE, 1987). Porém, falar em **ações** é falar de algo demasiado amplo, precisava de um movimento ou uma séria deles. Devia achar um fio condutor, ou melhor, ainda criá-lo. Neste ponto, estas palavras de Michel Focault possibilitaram uma resposta:

> O impossível não é a vizinhança das coisas (diversas), é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se [...] Onde poderiam elas jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 2000 p.XI.)

Foi justamente na linguagem onde inicialmente resolvi a procura. Faltava-me uma palavra, era necessário fazer um exercício de terminologia: era imperativo começar a nomear, dar início, dessa maneira, ao ato criativo. Devia arrancá-la da linguagem corrente para *apropriar-me* dela. Uma palavra que incluía o meu fazer e me permita transitar espaços com a linha: só pode ser um verbo, é dizer, uma força ativa. Um verbo em infinitivo, sem passado nem futuro, por considerar que nos verbos em infinitivo existe algo que está em disposição permanente, um devir que não cessa de alcançar-nos e à vez preceder-nos. Todos eles são instante, sem passado nem futuro. Em eterno devir.

O verbo é a condição indispensável a todo discurso, sem ele não é possível dizer que há linguagem. Para Foucault "o verbo afirma". O autor reconhece, dentre todos os verbos, um dotado de uma função verbal "tênue, mas essencial": o verbo *Ser*. Segundo ele "A essência inteira da linguagem se encontra nessa palavra singular" (2000, p.131). Para mim o verbo essencial tinha que estar relacionado com a **linha** e as **ações** que ela provoca, então decidi questionar minha prática, colocando-a em terreno instável. Literalmente, detectei no processo de formação do fio, a partir da sua potencialidade na lã, ainda sem enfiar, uma concentração, na qual estariam contidas todas as possibilidades. A ação do crivo a realizaria a prática de fazer o fio: cujos movimentos são envolver e *Desenvolver*[7]. Deste modo encontrei o *acontecimento*.

[7] Desenvolver, na língua espanhola, têm o sentido português de "desenrolar". E o "desenvolver" do português teria a conotação de "*desarrollar*" em espanhol. Aplico as duas conotações como complementares neste trabalho.

Filosoficamente, o termo *acontecimento*, no sentido empregado por Deleuze, ocorre quando surge um problema, um questionamento, que favorece um processo imaginativo a constituir o virtual, pressupõe o tempo presente e visa a sua atualização. Quando o virtual, como entidade, adquire consistência, tal fato constitui um acontecimento, um ato de criação.

> Propriamente, o acontecimento, como o processo, não começa nem acaba, pois tem uma parte sombria e secreta que não pára de se subtrair ou de acrescentar a sua atualização. [uma Potencial criatividade]. Deleuze pensa que não existe predominância entre pensar e criar. (P. Mangadita. In: JACQUES, 2003, p. 6).

Pois bem, tinha achado o **Verbo** DESENVOLVER, um *acontecimento* pleno de possibilidades, que daí em diante seria propício para meu processo de criação. Contudo, ainda não tinha saído do caos dos meus fragmentos. "Só há uma maneira de sair do caos", diz Deleuze citando a Leibniz[8], "fazendo séries". A série para ele seria a primeira palavra depois do caos. "Um pensamento de tipo serial poderia ser capaz de elaborar a lógica do acontecimento, já que os acontecimentos apresentam-se em séries, séries convergentes e divergentes entre as quais se estabelecem diversas sínteses" (DELEUZE, 1987). Lembrando que os acontecimentos expressam-se mediante verbos no infinitivo para formar as séries que compõem o DESENVOLVER, recorri simplesmente à fragmentação do verbo, descobrindo a maleabilidade e polissemia a ele inerentes. Cada um desses fragmentos se converteu em séries independentes do próprio acontecimento de DESENVOLVER conforme esquema abaixo:

Fig. 3 Esquema do DESENVOLVER.

Um verbo-acontecimento tinha-se descomposto em quatro verbos em infinitivo, que por sua vez são acontecimentos. Cada um relaciona-se com meu fazer apresentando diversos matizes

[8] Aula de Gilles Deleuze sobre o acontecimento em Leibniz. França, 1987.

e escalas. São impessoais, intemporais, incorpóreos. Provêm do encontro com os corpos e atribuem-lhes sentido. Ações-acontecimentos que relacionam as palavras e as coisas. O sentido apareceu de um só golpe.

Deleuze diz que um acontecimento "é uma conjunção de séries *convergentes* que tendem a um limite" (DELEUZE, 1987), então cada uma dessas séries caracteriza-se por uma vibração, algo parecido a "uma série infinita que entra em relações de todo e de partes; baixo a influencia de algum elemento que atua como um crivo, (a ação de DESENVOLVER ocasionada pelo fuso) respeito de uma diversidade disjuntiva inicial". As características internas que definem e que constituem as séries são as intensidades, que seriam como as vibrações musicais, ou as tonalidades independentes representadas nas cores de Goethe. Sobre tais idéias, então, concebo a relação entre palavras, coisas, ações, acontecimentos e intensidades que se podem representar da seguinte maneira:

Fig. 4 Esquema1.

Segundo Deleuze existe uma "tendência das séries a um ponto comum de máxima concentração" (1987), imagem que pode remontar às circunferências produzidas por uma pedra ao cair na água. O ponto de convergência relaciona-se com o ponto de maior concentração, no centro, para depois se diluir até alcançar seus limites ou não. A presença desse ponto de convergência muda a representação do anterior esquema, e propõe um outro, desta vez baseado na convergência:

Fig. 5 Esquema2.

Criou-se, com esta representação, um esquema que mostra uma multiplicidade abrangente, um crescimento horizontal e rizomático. Horizontal no sentido entendido por Lechte, quando fala sobre um pensamento que paradoxalmente não leva a uma ordem de uniformidade (todos no mesmo nível), uma quase-ordem da diferença, em que:

> O eixo horizontal não acarreta a questão de limites entre identidades, como acontece com o pensamento representacional baseado no Mesmo, mas leva, em vez disso, à permeabilidade de todos os limites e barreiras. É por isso que o pensamento horizontal passa ao largo do (não se opõe ao) pensamento vertical da hierarquia burocrática cotidiana - o pensamento que acarreta a consolidação de identidades. (LECHTE, 2003, p.121)

E um crescimento rizomático, porque como no conceito de Deleuze, em um rizoma, não existe uma unidade, um eixo central, como existe, por exemplo, numa árvore. O que temos são multiplicidades de dimensões, intensidades e naturezas variáveis. Situações de **trânsito**, que vão desde um nível de máxima concentração até os seus próprios limites e não pertence a uma lógica unitária e rígida, onde as **ações** realizadas neste espaço apresentam-se como seres polimorfos capazes de traçar linhas de fuga ou de variações; as mesmas afetariam um sistema dominante impedindo-lhe sua homogeneidade, possibilitando a criação de devires menores para re-inventar novas combinatórias. Por isso, em uma multiplicidade de **ações**, uma conjuntura dá passo à outra: como o movimento de um *zoom*, como um relato que sucede ao interior do outro e vai ampliando seu raio de ação de um centro até a periferia, de um ponto desordenado de máxima concentração até um limite desconhecido.

Essa forma de apresentar o acontecimento aproxima-nos de definir o percurso desta pesquisa, e aparecerá ao longo deste trabalho. Mas também resulta interessante observar o diálogo desta representação concêntrica com a concepção do pensamento andino sobre as forças a que os seres estão submetidos; segundo o pensamento andino, como é representado pela antropologia:

> O mundo em que vivemos é um espaço caracterizado por forças centrífugas que vão passando da sua máxima concentração no centro (*taypi*) à sua máxima difusão nas bordas, da vida à morte, do selvagem ao social. (BOUYSSE; HARRIS, 1987 p. 27)

Como observaram as antropólogas Bouysse e Harris, nos saberes dos antigos povos andinos a maior concentração corresponde a uma inesgotável origem mítica, conhecida como *taypi*[9] (em quéchua: centro). O *taypi* evoca a concentração de forças e a multiplicidade potencial. Parece que esta posição central permite reduzir a contraposição entre contrários (*awqa*). "*Taypi* é o lugar onde podem conviver as diferenças, é o tempo mítico original, quando diversas nações [...] surgiram do mesmo centro" (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p. 12).

Será que com essa cartografia fluida encontrarei o ponto limite que me permita descobrir o indômito, o que se resiste a ser hibridado? Para empreender essa tarefa nas seguintes linhas, começarei por reconhecer esses espaços, para depois progressivamente percorrê-los mediante **ações**. Espaços povoados de intensidades diversas, as quais questionarão e provocarão **Práticas em arte**.

Para exercer essas práticas em arte, elegeu-se o Forte São Marcelo, identificando na sua estrutura características afines com esta pesquisa (Fig.6). Propondo uma montagem em *Site Specific*, distribuída em celas ou pequenas salas, ordenando-as segundo as ações contidas no verbo **DESENVOLVER**: ENVOLVER, VOLVER e VER. Desse modo a interação com a estrutura "envolvente" e concêntrica, do mencionado monumento, assim também com a sua situação no mar, sua conotação histórica com a colônia e a relação com o trânsito dos navios farão parte do conjunto das obras ali apresentadas.

[9] *Taypi* é um princípio que dá ordem ao universo mítico (MILLA, 2003), é a parte central e o lugar de origem de onde se desprendem todas as coisas.

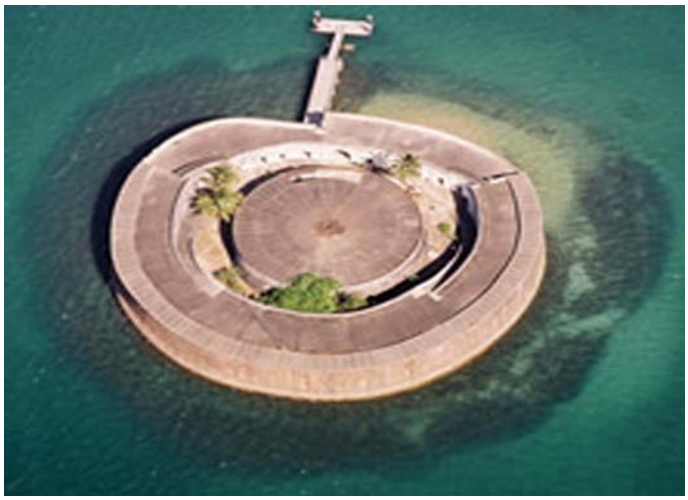
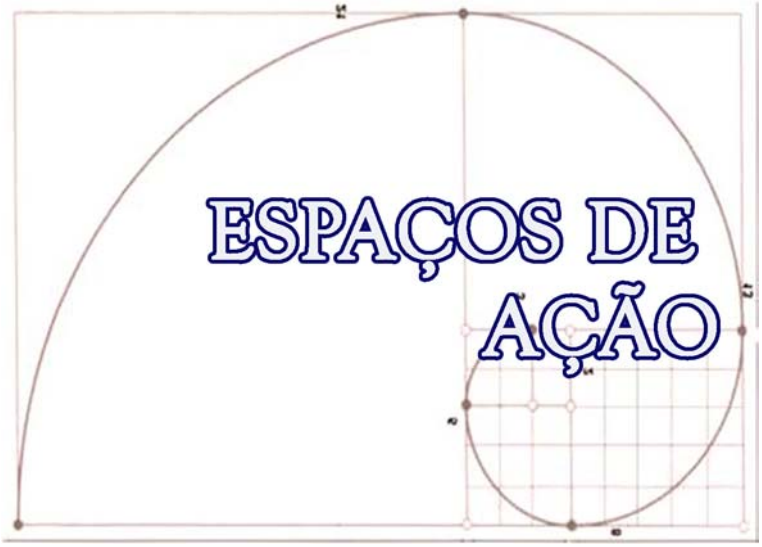


Fig. 6 Vista aérea do Forte São Marcelo.


ESPAÇOS DE
AÇÃO

2. ESPAÇOS DE AÇÃO

Poucos observam que o lugar onde está situada Copacabana, uma pequena cidade na beira do Lago Titicaca, na Bolívia, recebe o primeiro raio de luz ao começar o dia. Poder-se-ia pensar que aquela localização é um acaso, mas por que esta não poderia ter sido planejada? Copacabana está rodeada de antigos observatórios astrológicos e espaços rituais. Trata-se de uma cidade milenar onde vários cultos se misturam. Um lugar de peregrinações. Quem a visita não acha estranho que um barqueiro aimara se aproxime para oferecer um curto passeio no lago, até chegar a "*El Sapo*".

Considerado um lugar sagrado, "*El Sapo*" recebe inumeráveis oferendas de habitantes dos redores e de peregrinos. Depois de pouco tempo de navegação o barqueiro assinala na direção de uma rocha ao pé de um morro. Geralmente os viajantes não percebem mais do que um lugar onde, evidentemente, se rende culto, próprio dos costumes andinos. Mas não se consegue ver sinal de sapo nenhum. O barqueiro permanece em silêncio por um momento e põe, novamente, o motor em marcha em direção à margem do lago. A maior parte dos passageiros, ao chegar à terra, desce e agradece sem se perguntar porque não conseguiram ver "*El Sapo*". Eu mesma passei várias vezes por esse lugar tentando encontrar a misteriosa imagem.

Fig. 7 Amuleto que representa o Sapo e a rocha de "*El Sapo*" na beira do Lago Titicaca.

Um dia, quando navegava pelo Lago Titicaca, com outro destino, passei perto dessa rocha e ao invés de concentrar o meu olhar nela, enfoquei minha atenção na sombra, que era projetada pelo sol do meio dia naquela grande pedra, percebendo que a sombra da rocha era a imagem que efetivamente tinha a forma inconfundível de um enorme sapo (Fig. 7). "*El Sapo*" parecia flutuar sobre as águas azuis do lago. Guardei para mim a emoção de descobrir o segredo do barqueiro, uma emoção estética, considerando que presenciei uma espetacular obra de arte, ao tempo que uma forma

diferenciada de ver o mundo fazia-se evidente para meus olhos: o olhar particular da cultura andina (DE BERDUCCY, 2007, p.9).

Rocha e sombra, conectando materialidade e imaterialidade, formam um símbolo cultural plenamente vigente para a cultura andina: *El Sapo*. A descoberta daquela imagem composta pela sombra dessa enorme pedra, converteu-se no acontecimento determinante a partir do qual surgiriam outros acontecimentos. Para apreciar a verdadeira magnitude deste episódio, foi necessário ponderar as mesmas coisas que um observador deve considerar, quando enfrentado a um tecido andino. Por exemplo, segundo Verônica Cereceda, para observar um tecido da cultura *jalq'a* (Fig. 8) é preciso ter em conta:

> [1] Uma idéia de segredo. Um mundo que está ali, mas não se oferece plenamente ao olhar, este mundo não precisa de nós para ser o que é. [2] Uma idéia de "não construído pelo homem", não organizado por ou para sua compreensão. [3] Uma idéia de "umbral": a difícil percepção obriga a determos um instante para adequar não só nossos olhos, senão também nossa alma – como a porta de um lugar sagrado- [...]. [4] E um tema: o de universos andinos caracterizados por esses rasgos (obscuro, confuso, ambíguo) mundos de antepassados, de mortos, do sonho, espaços de deuses subterrâneos. (1993, p.30) [1]

Estes pontos, junto às referenciadas experiências de percepção, evidenciaram a necessidade de compreensão dos espaços - suportes e processos - utilizados na arte pré-colombiana, para o qual se deve "adequar a alma e o olhar", ou como diz o paradoxo: é necessário fechar os olhos para ver melhor.

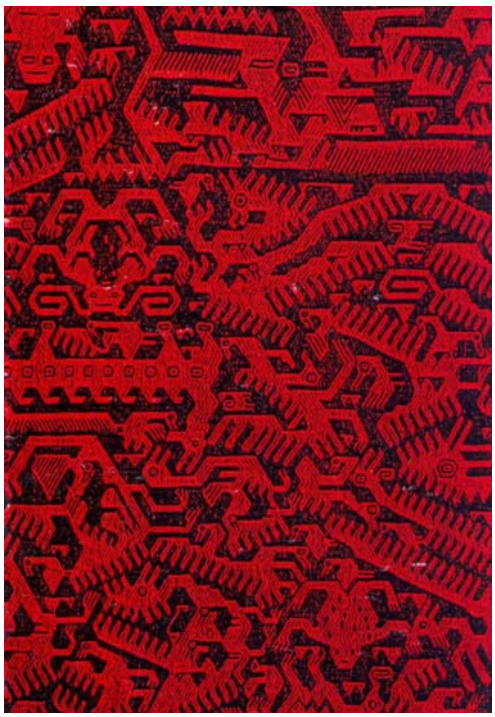


Fig. 8 Tecido da cultura Jalq'a – Bolívia.

Como esta antropóloga, vários autores, como T. Gisbert e S. Parga, observam que os tecidos andinos constituem todo um universo conceitual e simbólico que surpreende por sua relação com o espaço: no tecido podem-se ler à vez a região de procedência do possuidor da prenda, assim mesmo, as relações que mantém com outras comarcas. O tecido também descreve a paisagem. Mas uma outra

[1] enumeração minha.

dimensão abre-se se se considera o corpo como suporte para o tecido. A forma como estes são colocados no corpo tem um alto valor significativo, até na atualidade, sendo nas celebrações comunitárias o seu espaço de expressão por excelência. Da mesma forma:

> Outros contextos visuais mais amplos que o espaço reduzido do tecido também se oferecem a uma leitura. Aludiremos somente ao vasto espaço constituído pelo mundo que nos rodeia: As montanhas, encruzilhadas de caminhos, confluência de rios. Em tudo isto não só se lê uma sinalização para o trânsito; reconhecem-se também relações com os antepassados, com os seus vizinhos e com seus deuses. (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.13)

Neste ponto, surge a possibilidade de um novo olhar, ou seja, de renovar critérios estereotipados para compreender[2] a arte pré-colombiana a partir de suas relações espaciais. Para isto será imprescindível o interesse e o olhar do artista pesquisador aos suportes e sua relação com processos e espaços.

Assim sendo, imagens de *El Sapo* e do tecido *Jallq'a* podem ser vistos de dois pontos de vista igualmente válidos: o suporte, ou seja, o **espaço físico**, e o ritual, o **espaço simbólico** (estes poderiam lembrar, facilmente, materialidade e imaterialidade).

Nas seguintes páginas, examina-se o **espaço físico** no contexto da sua utilização na arte contemporânea, tocando diretamente as relações entre suportes e espaços, especialmente em lugares específicos - *Site Specific* -, tendo como referenciais os espaços rituais da cultura maia e andina, atualmente considerados "ruínas". Posteriormente, recorre-se às relações rituais do **espaço simbólico**, como espaços recorridos ancestralmente em ações rituais. Para contextualizar esta temática em toda sua amplitude, recorrer-se-á a experiências de artistas contemporâneose as minhas próprias experiências, que justamente relacionam as **práticas** em arte a estes espaços.

[2] A compreensão é a captação das relações internas e profundas mediante a penetração na intimidade. Entender um fato a partir de dentro, na sua particularidade, respeitando a originalidade e a indivisibilidade dos fenômenos, significa tratar de entender, através da interpretação, o sentido que as pessoas dão a suas próprias situações. No lugar de parcelar o real, como faz a explicação, a compreensão respeita a totalidade da experiência vivida; assim, o ato de compreensão reúne as diferentes partes em um todo compreensivo.

A incorporação do espaço nas Artes Visuais marcou um momento que se conhece como pós-modernismo artístico. Nesse âmbito, os artistas, cada qual a seu modo, alheiam-se das funções normativas da tradição modernista e tentam libertar-se de regras preestabelecidas: não se enunciam mais as mensagens messiânicas e Manifestos, próprios das vanguardas e das ideologias; nega-se a autonomia da arte e a separação desta do mundo, idéias que foram espalhadas pelo modernismo (PAINE, 2002, p. 529).

Como tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia, as obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, etc. Desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte. Impossível pensar a arte, a partir de então, em categorias como "pintura" ou "escultura". Na cena contemporânea - que se esboça num mercado internacionalizado das novas mídias e tecnologias e de variados atores sociais que aliam política e subjetividade (negros, mulheres, homossexuais, etc.) - explodem os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, abrindo-se experiências culturais díspares.

Neste contexto, nos diferentes discursos, tanto sociais quanto da arte contemporânea, aparecem continuamente termos como “País”, “Território”, “Espaço”, coisas todas que indicam um sentimento de pertença, algo emocional: o lugar é um vínculo, um laço que não é abstrato, teórico ou racional. Um laço que não está constituído a partir de um ideal inalcançável, pelo contrário, apóia-se, organicamente, sobre a possessão comum de valores enraizados: língua, costumes, jeitos característicos; coisas cotidianas, concretas, unidas em um paradoxo aparente, e que constitui o material e o espiritual dos povos.

Os artistas contemporâneos inauguraram uma outra relação com o espaço, inédita nas artes desde a Idade Média, incorporaram-no à obra e o transformam constantemente. A relação espaço-obra-suporte, na arte contemporânea, pode ser uma das formas de determinar o que se conhece como linguagem visual. Desta maneira, uma obra disposta em um ambiente expositivo que ocupa só o seu próprio espaço será chamada de *objeto*, se esta se estende além de seus próprios limites e interage com outros *objetos*, é chamada de *instalação*, quando estas instalações excedem os limites dos espaços convencionais e fechados e propõem a interação com a natureza, será chamada de *land-art*. Em outro âmbito, existe a possibilidade de que a obra tenha

o corpo como suporte, e abarca o espaço através dos movimentos do artista, será chamada de *performance* ou *ação performativa*. É muito importante não esquecer neste razoamento a mistura entre estas referidas linguagens. Neste sentido, Lúcia Santaella, quando fala da classificação da linguagem visual[3], lembra-nos que, ao tratar de misturas de paradigmas, o campo das artes é privilegiado, já que a:

> Ilustração dessas misturas pode ser encontrada nos fenômenos artísticos que receberam o nome de hibridação das artes e contemporaneamente comparecem de modo mais cabal nas instalações, onde os objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive. (SANTAELLA, 2005, p.183)

Inicialmente, com a instalação, a obra foi lançada no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir certo ambiente ou cena, cujo movimento está dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas peças, cores e objetos. Anúncios precoces do que viria a ser designado como instalações podem ser localizadas nas obras "Merz" de Kurt Schwitters, a primeira delas em Hannover (Fig.9).

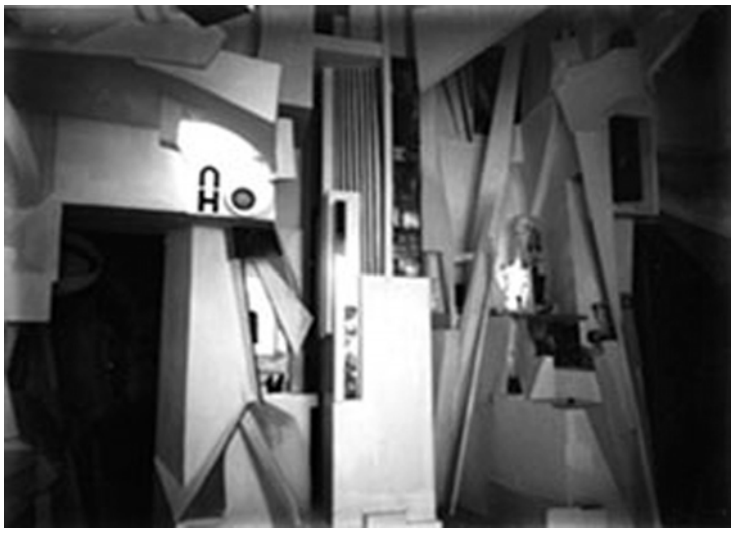


Fig. 9 *Merzbau* de Kurt Schwitters. 1923.

No inicio da de década de 60, Yves Klein realizou o que poderíamos considerar a primeira performance, O *salto no vazio* (Fig. 10 página seguinte). Uma composição fotográfica que retrata a Yves Klein lançando-se livremente no espaço, da janela de seu ateliê (um ano antes do primeiro vôo espacial tripulado). Nesta obra, além de existir um rompimento com o espaço

[3] Segundo a classificação da autora: os três paradigmas da imagem são pré-fotográficos, fotográficos e pós-fotográficos. (SANTAELLA, 2005)

tradicional, uma quebra de paradigmas na história da arte ocidental, existe também a ruptura com o lugar de criação do artista: o ateliê.

Os artistas contemporâneos, com suas pesquisas sobre suportes e com a sua necessidade de sair das galerias, questionaram a concepção espacial na arte. Assim, a história da arte, na sua totalidade, esta constituída por constantes quebras e entrecruzamentos de paradigmas. Um paradigma sucede o outro, de forma que a humanidade muda constantemente sua forma de compreender o seu entorno e, pelo mesmo, de perceber a arte e de, mediante esta, perceber e relacionar-se com o mundo.

Vejamos algumas possibilidades de explorar esses e "outros espaços" com a arte, dando atenção a experiências de artistas que relacionam sua **prática** com espaços físicos e simbólicos, reconhecendo em suas obras os antecedentes poucos convencionais da arte das culturas antigas.

Fig. 10 Yves Klein, Salto no vazio 1960.

ESPAÇOS FÍSICOS

O *Site* constitui uma outra forma de nomear o espaço contemporâneo. As obras montadas em ambientes específicos serão chamadas *Site-specific*. As poéticas que surgem da relação com o espaço incorporam aos seus processos criativos as particularidades de um lugar peculiar, real, tangível e com história. Tratam-se, em geral, de trabalhos planejados para um determinado local, em que a intervenção do artista dialoga com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *Site* liga-se à idéia de arte-ambiente, que sinaliza a tendência da produção contemporânea de voltar-se para o espaço, incorporando-o à obra. É possível afirmar ainda que as obras ou instalações *Site-specific* podem remeter à noção de arte pública que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, ou seja, os museus e as galerias. A idéia geral é que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo temporário ou permanente.

Para experimentar estas obras, é preciso que o espectador se coloque dentro delas, percorrendo os caminhos e passagens que projetam. A ênfase é colocada na percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. O trabalho de arte é concebido desta maneira, como fruto das relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador, com sua própria experiência. O espaço físico é aquilo que nos circunda, por tanto que pode ser tocado, manipulado, fotografado e penetrado.

Fig. 11 Robert Smithson *Spiral Jetty* (*pier* ou *cais espiral*) 1970.

Dentre as inúmeras propostas que desenvolvem o recurso de *Site-specific*, as obras de grandes dimensões ganham muitas possibilidades, já que propõem uma outra forma de ver a arte. A natureza é o *locus* mesmo onde se pode observar que a arte se enraíza. Artistas, como Robert Smithson, realizaram suas intervenções em espaços físicos

amplificados: desertos, lagos, *canyons*, planícies e planaltos. É o caso da obra *Spiral Jetty* (*pier* ou *cais espiral*), gigantesco caracol de terra e pedras construído sobre o *Great Salt Lake*, em Utah (Fig.11 Página anterior). Diante de obras como as de Smithson, é difícil não evocar a arqueologia de civilizações antigas, como as obras realizadas pelas culturas andinas. Estas transcenderam até chegar à época atual onde facilmente poderiam confundir-se e até superar algumas obras de exímios artistas contemporâneos. Poderia estender-me em exemplos, mas só mencionarei algumas destas obras, como as linhas de Nazca, na península de Ica – Peru, um deserto inteiro convertido em uma enorme cena para a *Land Art* (Fig. 12). O que as diferenciaria é o fato dessas linhas serem mais do que uma tentativa artística pois cada uma dessas linhas está orientada segundo os movimentos do sol e das estrelas, o que sugere que poderiam ter sido feitas seguindo os movimentos das estrelas, denotando um alto grau de observações e conhecimentos astronômicos.

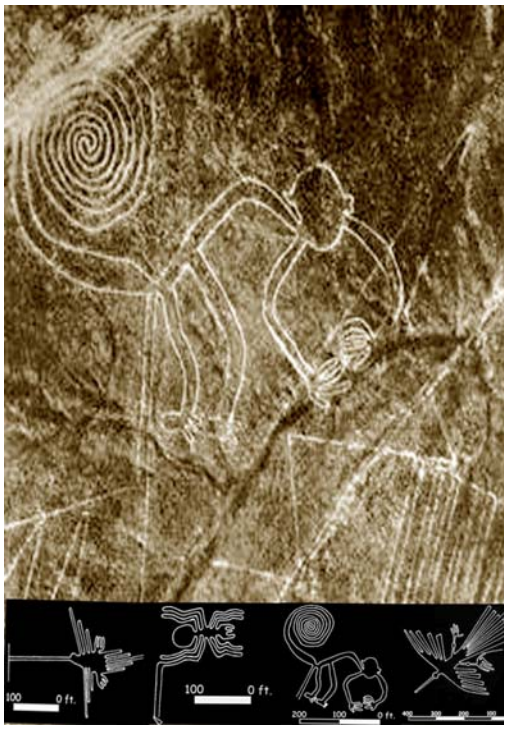


Fig. 12 imagens das linhas de Nazca. Entre 200 a.C. e 600 d.C.

Poucos reparam nas qualidades estéticas dessas peças monumentais que podem ter como suporte um deserto, ou ser uma arquitetura complexa, ou simplesmente uma intervenção realizada em paragens longe da vista ou da percepção comum das pessoas (Fig. 13 Página seguinte). Pode tratar-se, também, de espaços apropriados da natureza, e convertidos pelo imaginário coletivo, em lugares motivo de culto, desde tempos antigos até o dia de hoje, como a roca de *El Sapo* no lago Titicaca. A imagem-sombra do sapo flutuando sobre o lago revela não somente a utilização do espaço, senão também um conhecimento e uma busca de interatuar com os movimentos do sol, gerando uma obra dinâmica. Tratam-se sem dúvida de obras que se relacionam com esferas míticas, mas também ligadas fortemente a experiências com a observação do universo.

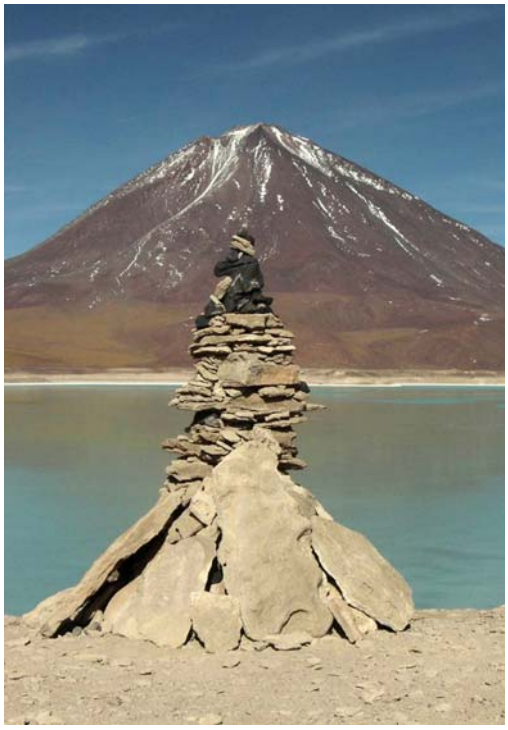


Fig. 13 Espaços rituais Projeção do Vulcão Licancabur- Bolívia.

Talvez os homens afastaram-se da natureza e já não consigam mais ler os símbolos contidos nos fenômenos naturais. Os lugares onde aconteciam os "ritos cíclicos" quase não têm sentido para o homem contemporâneo; têm sido abandonados e relegados à condição de ruínas. Este é o caso de lugares construídos com avançados sistemas numéricos e astronômicos, altos templos construídos sobre elevadas pirâmides maciças de pedra, como os da cidade maia de *Tikal* (Petén - Guatemala), cujos principais edifícios foram construídos a traves da projeção da constelação da Ursa Maior. Ou como *Uaxactún:* o observatório maia mais antigo que se tem referência (Fig.14 Página seguinte), o qual ainda encerrado hermeticamente na floresta maia continua marcando, silenciosamente, o passo do sol e dos astros. *Uaxactún* deixou, talvez, de interatuar com os homens, mas continua interagindo com o universo: estas ruínas são obras de arte que não perderão vigência enquanto siga existindo o movimento do sol e dos planetas. O movimento do sol completa as ruínas, dá-lhes vida.

Outros exemplos são os templos de *Kalassasaya* (Tiawanaku - Bolívia) construído a partir da projeção do Cruzeiro do Sul sobre a terra, e *Pilkokaina,* uma outra misteriosa construção na cordilheira dos Andes; ambos fazem pensar na existência da fragilidade dos homens e na perenidade da natureza.

Todos estes espaços, hoje conhecidos como ruínas, podem ser reconstruídos pela sensibilidade dos que penetram e percorrem em suas profundidades e escuridões, espaços abraçados pelo tempo. São vestígios que encerram vida, não somente na memória do que aconteceu nelas, senão pelo que acontece sutilmente em todas as coisas que têm contato com o tempo. Estão vivas: a luz escorrega por pequenas fendas, criando linhas que atravessam o espaço, árvores crescem nos muros; nelas existe um cíclico jogo entre luzes e sombras, sempre mutantes. O sol faz das ruínas obras de arte em movimento.

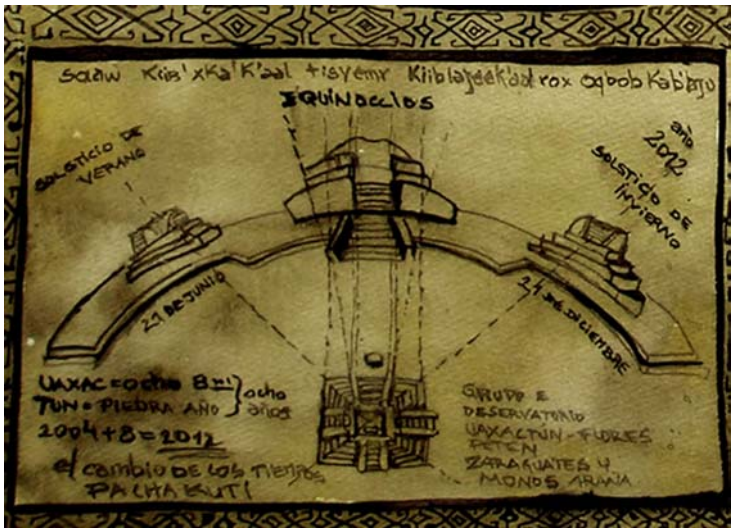


Fig. 14 Esquema do passo do sol nas ruínas de Uaxactún - Guatemala.

Todas as sociedades produzem ruínas, ainda mais cidades com tanta história, como Salvador-Bahia e suas muitas ruínas espalhadas em lugares inimagináveis. Uma delas é a antiga Fábrica *Fratelli Vita*, localizada à beira do mar, na Cidade Baixa. No interior desta ruína também a luz do sol penetra e realiza seu percurso.

Foi justamente nesta ruína, a antiga Fábrica de refrigerantes *Fratelli Vita*, onde tive a oportunidade de exercer a minha própria procura pelo espaço, sem perder o meu elemento principal: a **linha** e as possibilidades visuais e espaciais que esta produz. Constitui-se como uma das primeiras experiências realizadas no transcurso do Mestrado em Artes Visuais[4]. Através de duas obras consegui concretizar meus objetivos iniciais: a primeira intitulada ***Chordata Gryphus***, uma experimentação com linhas, e a segunda, **As indústrias**, instalação em *Site Specific*, é uma obra que propõe um sistema complexo, composto de diferentes linguagens visuais. Possui características híbridas e empréstimos de várias linguagens e situações interpretativas. Em ambas as obras procura-se, desde sua concepção, um diálogo com o contexto, um edifício abandonado e em ruínas, e o aproveitamento da luz e das características do espaço. Estas obras foram criadas e exibidas ao público no mesmo dia, junto com as obras de outros 20 artistas, em um evento chamado **RUÍNAS, Processos Criativos** (Anexo 4), nas ruínas dessa antiga fábrica. A seguir uma breve descrição e reflexão sobre essas obras.

[4] Obras realizadas na disciplina Teoria e Técnicas de Processos Criativos, ministrada pela Prof. Dra. VigaGordilho.

Chordata Gryphus.

***Chordata Gryphus*, ciclo vital de um ser de linhas.**

Sol tú que naciste en mi ojo derecho
Y moriste en mi ojo izquierdo
(HUIDOBRO, 1984 p.79)

Chordata Gryphus. Trata-se de uma obra de caráter processual e efêmero, na qual se procurou o diálogo com o contexto, a partir de certos elementos existentes no terceiro andar da fábrica abandonada, onde não existia teto e predominava um sol intenso. Lá foi inevitável não lembrar outras ruínas pré-colombianas que me eram familiares.

Obra 1 *Chordata Gryphus*.Vista Frontal

No intento de evocar esse diálogo que as ruínas-observatório têm com o sol, nasceu a idéia de criar uma interferência com linhas que projetassem o percurso do sol no interior da fábrica através de uma clarabóia de 6 x 6 metros, que ocupava o lugar central do edifício. Assim, projetou-se uma forma caprichosa e orgânica - mas também efêmera - um ser feito de linhas.

Chordata Gryphus é um breve ciclo vital de um ser de linhas, que nasce de um novelo e é tão efêmero quanto o dia: *Chordata* é uma palavra em latim, que significa "corda" e é, ao mesmo tempo, um *filo* que, segundo a taxonomia animal, inclui todos os seres que têm coluna vertebral, todos os seres simétricos, desde os anfíbios até os vertebrados, irmanando seres minúsculos com elefantes, lagartos com aves e a todos estes com o ser humano. *Gryphus* remete à idéia de hieróglifo, às inscrições das ruínas maias e andinas, gravadas em pedra; mas também *gryphus* é escritura com linhas; na obra, as linhas que projeta o sol no seu percurso e as linhas que evoluem momento a momento.

Fig. 15 Obra de Edith Derdyk, 1999.

Como já foi dito, a clarabóia cumpriu um papel fundamental, serviu como uma espécie de moldura para uma enorme estrutura formada por fios: foram metros e metros de linhas de barbante tingido. O processo de montagem foi árduo e somente foi possível com a ajuda de quatro pessoas. E, ao final do dia, ao tempo que o sol caía, o ser de linhas também desapareceu para se converter, novamente, em novelos.

Esta obra dialoga com o conjunto de obras da artista paulistana Edith Derdyk. Ela junta linhas e grampos, inventa formas que parecem cobrar vida: nas suas composições, as formações de linhas adquirem uma presença dinâmica, como se se tratasse da sombra de algum ser (Fig. 15). Na obra desta artista é constante a utilização de metros de fio preto que se desprendem de vários pontos próximos, um dos outros, e interatuam de maneira paralela, mas sem serem tramados ou tecidos, constituindo o conjunto uma estrutura que se dissemina no espaço.

Uma das primeiras instalações com fios foi *(Milhas de barbantes)*, realizada por Marcel Duchamp em 1942 (Fig. 16). No contexto de uma das exposições surrealistas em Nova York, Duchamp fecha uma sala com cordas, definindo, com sua intervenção, um ambiente particular que interferia nas obras da exposição.

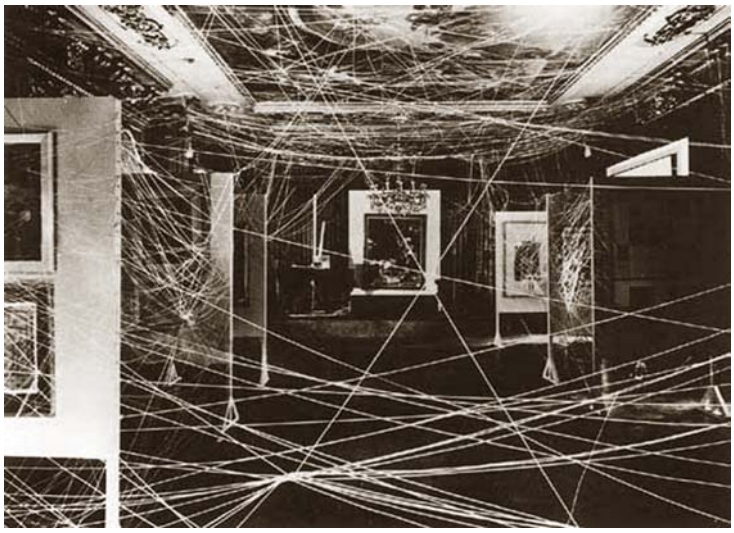


Fig. 16 Milhas de barbantes. Marcel Duchamp, 1942.

Durante as últimas décadas, artistas de distintas procedências experimentaram as instalações, como Gego, Gertrudis Goldmichdt, artista que nasceu em 1912 na Alemanha, e trabalhou e morreu na Venezuela. Fala-se desta artista porque no trabalho que ela realizou durante décadas podem-se observar os elementos-chave que tocam esta obra montada na antiga fábrica. Gego foi uma artista visual que trabalhou com um alfabeto que se põe de manifesto, segundo Victor Guédez, com o estabelecimento de três códigos; eles são: o ponto, a linha e o vazio. O ponto é a unidade visual mínima e associa-se com o conceito de "lugar". No caso de Gego, este lugar de reunião se estabelece mediante argolas, canudos, nós ou enlaces que são circunstanciais a sua gramática construtiva. Na sua vasta obra, a linha é a força ativa que se desprende de um ponto em deslocamento. Para Gego, as linhas podem ser uma estrutura reta, curva quebrada ou mista; de jeito similar têm uma trajetória e interatuam de maneira cruzada, paralela, tramada ou tecida. A linha tem a maior responsabilidade nas resoluções de Gego. O terceiro dos códigos do alfabeto desta artista é o vazio. Na obra de Gego, o vazio não é entorno ou âmbito que rodeia o objeto, é componente material e estrutural. Constitui-se como uma particular forma de silêncio e uma peculiar maneira de repouso, que a presença do fruidor ativa. Então se pode dizer: as obras de Gego são composições de linhas sensíveis, que atuam como uma cadeia articulada através de pontos estruturais e que está firmada mediante a presença de vazios (Fig. 17).

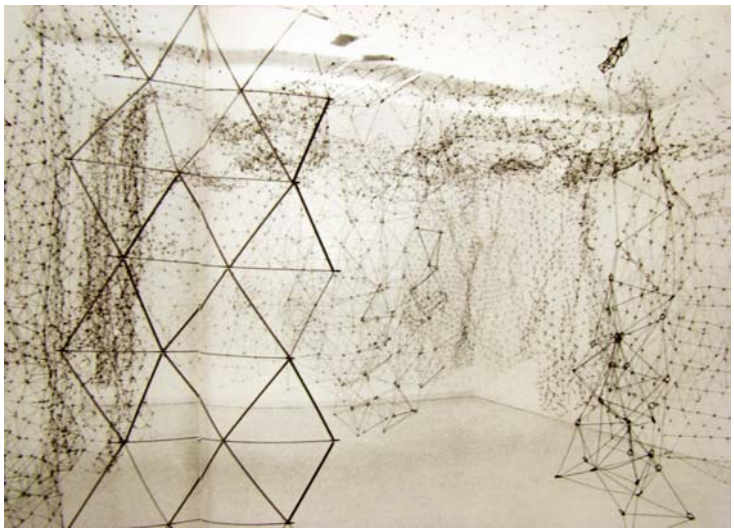


Fig. 17 Reticularea, Gego, 1968.

> Nesta ordem o significado de espaço é proposto novamente por esta artista, porque em lugar de algo incorpóreo, etéreo e gasoso, adquire implicações expressivas e expandidas. (GUÉDEZ, 1997, p.59)

Na serie *Telas,* de 1957, Gego se expressa mediante volumes aéreos que produzem vibrações e efeitos de desmaterialização formal; do mesmo jeito, as sombras que projetam formas que ela cria são um motivo inspirador para realizar esta pesquisa. Apesar de que ela não gostava de definir seu trabalho como linhas projetadas no espaço, é isto mesmo que chamou

minha atenção e provocou-me para a realização da obra *Cordatha Griphus*. Mas a minha intenção foi procurar além da experimentação formal da linha com o espaço. Assim, considero esta obra como parte de um processo de pesquisa que posteriormente empreenderá outros caminhos.

Obra 2 As indústrias. Vista lateral.

As indústrias: uma ponderação sobre o desperdício

As indústrias. Detalhe da pintura.

A experiência de montar uma obra em uma fábrica em ruínas resulta em um ato de abertura de possibilidades perceptivas, que convidam ao diálogo entre o espectador e o seu entorno, propondo aspectos tais como a reflexão sobre o fazer do ser humano na terra. A instalação intitulada **As indústrias** apresenta-se como uma ponderação sobre a dicotomia entre a natureza e as indústrias e tudo o que elas representam.

A primeira impressão, ao percorrer os espaços, foi a percepção dos tons cinzentos e esverdeados das paredes umedecidas, provocados pelas texturas de pintura descascada, mofo e concreto - próprias das ruínas -, constituindo-se um conjunto tonal harmônico somado à transparência azul do mar, que era possível visualizar através do que alguma vez foram janelas. No espaço onde a obra foi instalada, o olhar do observador percorre o muro mergulhando nas texturas, nos cantos, nas raízes que se entrelaçam com as paredes. Destas saem também canos enferrujados, cujas sombras caem do muro sobre o chão, mudando sigilosamente, segundo a segundo, com a luz do sol.

Nesse terceiro andar da fábrica abandonada já que não existem mais a cobertura nem o abrigo do teto, é possível encarar diretamente o céu e sentir a amplitude do horizonte. Mas esta visão da linha do horizonte apresenta-se fragmentada ou a "intervalos", graças às antigas janelas ao longo do muro. Dada a continuidade da seqüência de janelas ao redor do espaço da instalação, se realizou uma intervenção com pintura em uma delas, que foi fechada, dita intervenção foi realizada com dois tons de pintura azul. O mesmo tratamento foi realizado em um outro plano da instalação que pode ser visto através de uma pequena janela no muro.

Criou-se um efeito de profundidade e distância em relação ao espectador, estabelecendo-se, assim, um jogo de planos que dão continuidade à linha do horizonte em níveis diferentes.

A intervenção foi feita com economia de recursos: linhas de algodão colorido em ato silencioso escorregam pelos canos que alguma vez funcionaram como parte de uma verdadeira fábrica. São linhas imóveis, como capturadas no tempo, sem movimento nem som, em pacífico protesto contra o desperdício. As finas linhas lembram torneiras abertas. Parece que agonizam, desmaiam e se espalham no chão cinza, dando a impressão de que o que escorrega por elas e se espalha no chão não é outra coisa que o mesmo mar e o céu.

Posteriormente, encontrei em um trabalho de José Damasceno, uma forma similar de dar materialidade ao imaterial através da linha. Trata-se de uma instalação que dá corporeidade à luz por meio de grandes quantidades de linhas, questionando materialidade e imaterialidade e outorgando uma outra função à linha, pois esta pode aparecer nas instalações não somente como ela mesma, senão também adquirindo outras materialidades, no caso d'*As indústrias*, como água e céu, e a luz, na obra *Snooker*, 2001 (Fig. 18), de José Damasceno, como luz. Venâncio Filho comenta o trabalho deste artista relacionando-o com o paradoxo da materialidade.

> A luz de uma mesa de sinuca jorra um amarelo Van Gogh, um pigmento bólide desestruturado que dá a alucinatória inversão à materialidade luminosa. Sempre uma demonstração muito precisa, calculada, de extremo rigor. O delirante exige a mais absoluta claridade. (In: CANONJIA, 2002, p.27)

Fig. 18 José Damasceno, *Snooker*, 2001.

Uma visão do futuro?

As indústrias. Detalhe dos canos.

Na instalação **As indústrias**, o título tem um efeito multiplicador, pois a intenção de denominá-la assim foi criar uma generalização e representar a função, não de uma senão de todas as fábricas existentes. A partir desta associação se descobre na relação instalação-paisagem uma referência sobre a ação do homem e o papel das suas criações: as indústrias, utilizadas em função de interesses - como os das multinacionais, de apropriar-se da água -, esgotando os recursos, consumindo lentamente a paisagem. Uma indústria poluente que, como a maioria das indústrias, lentamente vai esgotando a água e o ar.

Mediante um gesto de respeitosa apropriação, a mesma fábrica foi representada, incorporando nela outros elementos como a pintura, texturas e linhas. Estabeleceu-se uma conexão espacial, existencial e temporal entre a figura e aquilo que ela denota, ao manter uma forte relação dinâmica com as características da fábrica. Por esta razão, a força desta obra se radica no fato de ser apresentada em uma fábrica que já não pode mais funcionar, como o subtítulo diz, será uma visão de futuro?

A instalação coloca a presença do espectador em uma situação dupla: como parte da humanidade que provoca aquela paisagem que explora a natureza e como observador passivo ante essa realidade de saqueio e desperdício. Para fazer esta afirmação, tomam-se como referencial episódios opostos à passividade, como os acontecidos em Cochabamba, Bolívia, no ano de 2003, onde a população manifestou-se contra a privatização da água, expulsando as multinacionais que pretendiam o monopólio da água dessa região.

As indústrias Vista Frontal.

ESPAÇOS SIMBÓLICOS

O espaço simbólico é onde a ação se organiza através dos movimentos, das palavras, dos sons, dos gestos, da ação em si, envolvendo a todos no mesmo lugar. É onde o espaço físico torna-se expressivo e a ação-ritual ganha vida através de um discurso simbólico. Para celebrar tanto um ritual quanto uma performance é necessário, antes de tudo, "sair" da vida habitual. E como se acredita ser o ritual co-natural ao homem, essa "saída" também faz, de certo modo, parte do cotidiano.

Através do ritual tenta-se perceber o mundo e nós mesmos, imersos nele. Diversas são as óticas pelas quais podemos encarar os rituais. Por um lado, podemos considerá-los como uma espécie de força integradora social, por outro, um modo de "dizer" algo "indizível":

> Toda a ação ritual é uma forma de linguagem, os rituais seriam a expressão de idéias complexas que não podem encontrar um resultado comunicativo a não ser através do mito ou da ação ritual. (TERRIN, Aldo. In: PORTUGAL, 2006, p.62)

Como uma ação simbólica que é, o ritual auxilia o homem na organização das suas experiências no mundo. É a partir da **ação** que nossas idéias e pensamentos se formam. Rito e mito possuem uma natureza modelar, certo valor de ensino, de contato com nossos primórdios, de volta ao início, atribuindo à nossa existência uma orientação vital. O símbolo, o mito e o ritual expressam, em planos diferenciados, o conteúdo essencial das atitudes humanas, o enfrentamento com o desconhecido e o oculto. Os símbolos culturais são aqueles que, de certo modo, expressam "pequenas verdades" dentro do contexto daquela cultura que os emprega e, por mais modificações que tenham sofrido ao longo do tempo, continuam sendo aceitos e utilizados.

Na cultura andina, a harmonização com o mundo está particularmente ligada a momentos de emergência; situações difíceis, como quando o homem se vê diante de catástrofes naturais. Além dos "ritos de crise", também podemos localizar os "ritos de cura", que são ritos que têm por objetivo a cura da mente, corpo e alma. Nesta cultura, o ritual está relacionado à imagem de umbral: lembra o trânsito e o passo de um estado a outro, uma procura de união entre intensidades. Esta idéia de união está presente nos atos cerimoniais relacionados com as águas, onde a figura do sapo, habitante das profundidades do Lago, lugar escuro e de forças subterrâneas, deslocado dessas profundidades e exposto ao sol, tem a capacidade de chamar a água da chuva, sendo que este pertence a um outro extremo do espaço: as alturas. Por isso o

sapo é considerado um ser de zonas liminares (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.27). Outro ritual parecido acontece quando as chuvas demoram a chegar aos vales; o *Yatiri*, "homem que sabe", chama a chuva: leva uma concha de mar à cima de uma montanha coberta de neve. Com isto, ele realiza um ato simbólico que "une" as águas das profundezas do mar com as águas da neve que pertencem ao outro extremo: o alto da montanha.

> neste mundo liminar chegamos em uma espécie de fusão entre os elementos, [...] as cimas das montanhas, são zonas de fronteira entre o céu e a terra. Nas cimas altas acumula-se a neve, sentem-se os grandes gelos, ou o calor extremo emitido pelos vulcões [...]. Outros Fenômenos meteorológicos, como o arco-íris e o raio, evidenciam a união de extremos. (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.24)

O deslocamento do sapo ou a concha como elementos de união poderiam dar-nos uma chave para compreender a arte andina antiga: a união de forças extremas mediante um ato que rompe seus limites. Através de tais atos de união, é possível invocar, perguntar e agradecer às entidades da natureza, mas também interagir com ela de uma forma estreita. Existem também atos simbólicos no cotidiano. O ato simbólico andino mais comum é o ato de agradecimento à terra (*ch'alla*), este ato simples que, ao espalhar licor sobre ela, "une" o que esta por cima com o que está por baixo, une desejos não pronunciados com a terra que os absorve.

Esta idéia esta presente também no momento ritual da queima da "mesa", como pedido ou como agradecimento, no momento da queima o fogo transforma em fumaça a oferenda e esta fumaça eleva-se, até chegar às altas montanhas (Fig. 19). Existem também inumeráveis rituais inseridos no cotidiano andino e muitos deles têm a ver com linhas e com a ação que as produz: o fio enfiado à esquerda tem propriedades de proteção, por exemplo, quando alguma pessoa querida vai embora, esta tem que amarrar uma linha vermelha enfiada à esquerda na munheca da pessoa que fica

Fig. 19 Dois momentos da queima da mesa ritual.

para evitar o *amartelo,* a dor da saudade. Em outras palavras, durante estes pequenos atos simbólicos:

> A dizibilidade do mundo é levada à sua expressividade através do agir estilizado e ordenado, como percepção imediata com o mundo mesmo. De fato, é o agir que está harmonizando com o mundo, não o pensar. (TERRIN, Aldo. In: PORTUGAL, 2006, p.64)

Como nos rituais, alguns artistas abrem mão de um amplo sistema simbólico, com suas ações utilizando-se de elementos de uma linguagem cotidiana, mas, ao mesmo tempo, afastando sua ação de ações comuns, instituindo uma espécie de "deslocamento da situação" que vivemos no dia-a-dia para obter um olhar refletido sobre este, dando lugar a uma transformação da realidade. Essa é uma das intenções dos artistas que utilizam o seu corpo e suas ações para a **Prática** criativa.

As performances do grupo Fluxus, por exemplo, desde seu início, entre 1961 e 1963, propõem uma projeção inédita a essa forma de arte. Os experimentos de Nam June Paik, assim como os de John Cage - por exemplo, *Theather Piece # 1*, 1952 -, que associam performance, música, vídeo e televisão, estão comprometidos com a exploração de sons e paisagens sonoras tiradas do cotidiano, desenhando claramente o projeto do Fluxus de romper as barreiras entre arte e não-arte. O nome de Joseph Beuys liga-se também ao grupo e à realização de performances - nome que ele recusava, preferindo o termo "ação" - que se particularizam pelas conexões que estabelecem com um universo mitológico, mágico e espiritual. A repetição de elementos e temas na obra do artista acabou por criar uma estrutura simbólica interna e própria:

> Quando nos aproximamos de seus trabalhos, cedo ou tarde nos apropriamos desta estrutura e passamos a ler sua obra através dela. A maioria dos objetos e múltiplos do artista são objetos-testemunhos, "vestígios" de ações; a verdadeira obra se dava em ação e estas sobras, como restos de rituais, marcam e cristalizam a idéia, a ação. (PORTUGAL, 2006, p.66)

Um objeto era sempre uma metáfora de algo que ia além da matéria. O feltro, o coiote, a lebre e a gordura. Beuys investia o objeto de uma perspectiva metafórica, digamos, edificadora. Nele, a matéria da qual o objeto é composto, por exemplo, a gordura, vem a ser o símbolo encarnado do que a constitui: energia condensada, ponto de convergência entre isto que é visível e aquilo que não o é. Na maior parte das vezes, no ambiente estavam os elementos

que o artista utilizaria e este ia sendo construído durante o decorrer da própria ação. Ao promover uma reestruturação do espaço físico, o artista acabava por alcançar um espaço significativo, manipulando símbolos que se tornaram marcas de seu trabalho. (Fig. 20). A presença e a escolha de seus elementos simbólicos demonstram o universol do artista. Quando consultado sobre a utilização de elementos xamânicos em suas obras diz:

> Muitas destas realidades são estados do tipo que muitas pessoas chamaram de elementos xamânicos. Entretanto, eles não o são em um sentido atávico. Quando eu faço algo xamânico, eu estou usando elementos xamânicos admitidamente como elementos do passado, com a intenção de expressar alguma coisa sobre uma possibilidade futura. (In: PORTUGAL, 2006, p.90)

O artista tentava estabelecer com o público uma relação mediante a qual fosse capaz de proporcionar um mergulho na ação, de modo que os espectadores saíssem do espaço da ação modificados, para que a mensagem e discussão que tentava promover não fossem entendidas apenas por vias racionais.

Fig. 20 Como explicar quadros a uma lebre morta. Joseph Beuys, 1965.

A busca por entendimentos de símbolos antigos, um olhar cuidadoso sobre a mitologia, faz-se necessária, uma vez que estes podem esconder em si, dentro de pequenas verdades, um sentido ampliado da existência. Abrindo mão de aspectos comuns aos que podemos observar em práticas rituais e nas ações como as de Beuys, resulta necessário estabelecer, mediante ações, um lugar e um tempo de reflexão, pois, talvez mais do que nunca, nesta época sejam necessários ritos cíclicos e ritos de cura. A seguir, podemos mencionar uma experiência na procura deste sentido ritual e protetor dentro de ações simbólicas, interagindo com o mundo: A vídeo-perfomance TEMPO (ver DVD em anexo).

TEMPO Vídeo-Performance

Mostra uma intervenção em *Site-specific,* realizada com linhas que envolvem uma árvore localizada à beira do mar, em Bom Jesus dos Pobres, no Recôncavo Baiano, a começos de 2007. Esta intervenção é efêmera, já que se desenvolve em um lugar alheio aos circuitos da arte, inclusive de qualquer espectador. Poderia facilmente ser considerada uma ação ritual, onde aparece uma evocação à idéia de ciclo, o sentido circular e progressivo e quase meditativo do envolver.

Foi concebida como um diálogo com a performance de Tomas Schmit realizada no festival *Fluxus*, em Ámsterdam (1963), na qual o artista, meticulosamente arrumado e vestido de traje, colocou-se no centro de um círculo de garrafas, todas vazias, à exceção de uma, que havia previamente enchido de água. Dirigindo-se para um ponto arbitrário do círculo, metodicamente dedicou-se a verter água da garrafa cheia à outra vazia que estava a sua direita. Esta ação - de passar o conteúdo de um recipiente cheio a outro vazio, no sentido dos ponteiros do relógio - prolongou-se até que toda água se havia derramado ou evaporado. Esta performance, intitulada *Zyklus fûr Wassereimer* (Ciclo para rimas de água), apóia-se em ações diretas, simples e sutis. A partitura permite sua execução com algo entre dez a trinta garrafas. A duração dependerá da velocidade e precisão demonstradas pelo artista à hora de verter a água, processo que poderia resolver-se em pouco tempo ou prolongar-se interminavelmente (STILES, 2002 p.141). Considera-se que esta performance dialoga com a obra TEMPO, justamente por essa situação cíclica e repetitiva inerentes ao ato de envolver.

Obra 3 Imagens do Vídeo-performance TEMPO.

No Vídeo-performance, as linhas, em uma cadência cíclica, vão cobrindo progressivamente uma pequena amendoeira; como sinal de uma intervenção sem agressão, as formigas que habitam a árvore, continuaram tranqüilamente seu percurso. A árvore, à medida que é envolvida, vai evidenciando uma forma

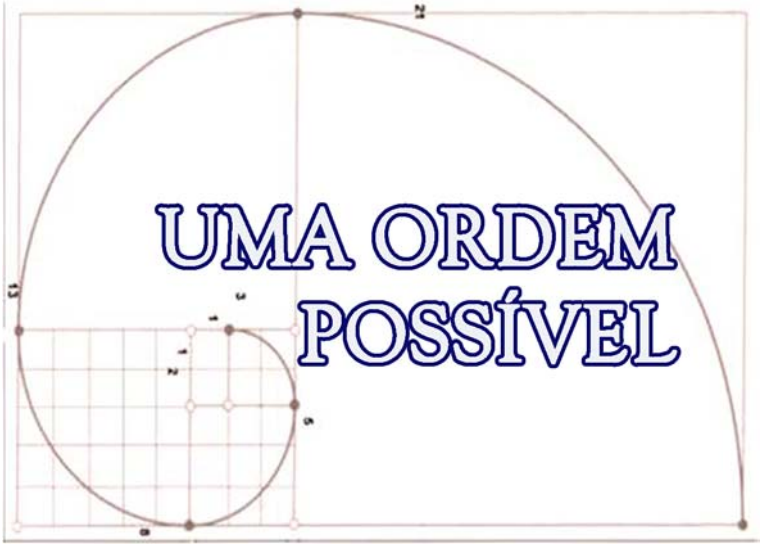
feminina. Pouco a pouco o ato que começou como uma experiência que relaciona a memória intrínseca nos materiais com elementos da cultura afro-brasileira que evocam *Oroco,* o *Orixá* do tempo, foi-se transformando em um ato silencioso que simboliza proteção e cuidado presente em todas as culturas e em todos os tempos.

Pouco depois de concluir este vídeo, paradoxalmente, toda esta zona do Recôncavo baiano sofreu um vazamento de tóxicos, afetando irreversivelmente os moradores, a flora e a fauna. Depois deste incidente esta ação tinha adquirido um outro caráter: tinha-se convertido em um ritual de cura, que como todo rito, possui um caráter de repetibilidade, o que não significa que dure para sempre. Em suma, é uma ação ritual que pede seu próprio tempo, assim como pede seu próprio espaço.

Durante a ação ritual, a suspensão do tempo acontece, pois sua duração não é medida convencionalmente, esta possui um tempo característico e intrínseco. No entanto, a experiência temporal é subjetiva. Além do tempo comercial e do tempo existencial, há ainda o tempo sagrado. "Pode-se designar o tempo no qual se põe a celebração de um ritual um tempo místico, às vezes realizado pela repetição pura e simples da ação dotada de um arquétipo mítico." (PORTUGAL, 2006, p.83).

Imagem do Vídeo-performance TEMPO.

Os mitos e os ritos possibilitam a instauração de um outro tempo, podendo mesmo alcançar a sua suspensão, em alguns casos mediante ação de repetição, como o envolver. Esta "quebra" do tempo cotidiano é fator primordial para que se alcance a fase liminar ou de transe. Por ser uma ação, o rito "manipula" o tempo estabelecendo uma "pausa simbólica". O rito acaba por estabelecer na vida do homem um momento de pausa, um momento propício para a reflexão, pois si existe alguma coisa que não condiz com a estrutura e a condição do rito é a pressa; ele se desenvolve em seu próprio ritmo. O rito ordena. O poder criativo, a fecundidade, reside, pelo contrário, na desordem. Este tipo de espaço simbólico também será explorado na tentativa de definir uma ordem possível através de ações.



UMA ORDEM POSSÍVEL

3. UMA ORDEM POSSÍVEL

> Nas terras que estão ao pé da Cordilheira Real dos Andes, quando uma menina completa treze anos a família presenteia-lhe com uma pele de ovelha. A partir desse momento, o lugar da casa onde esta pele será colocada vai determinar o espaço da jovem. Este *espaço* chama-se *Saxraña*. Nele penteará, ou seja, dará ordem a seus longos cabelos, com uma raiz que tem o mesmo nome: *Saxraña* (Fig. 21). Pentear-se-á devagar, de cima para baixo, no amanhecer, limite da noite e do que será o novo dia. Ainda com os olhos fechados, entre o sonho e a vigília, ela trançará seu cabelo. Assim, nesse ritual de encontro interior, com esse olhar para dentro, todos os dias, ela se prepara para tecer. Essa é a hora em que o *Saxra*[1], o ser mítico que governa os tecidos, aparece às tecelãs *jalq'a* para guiá-las ao mundo escuro e interior, espaço liminar, de onde se extraem as imagens que depois entrelaçam aos tecidos[2].

Nos tecidos da comunidade quéchua *jalq'a* (zona oeste da Bolívia), as tecelãs representam o mundo caótico e desordenado "trabalhosamente perceptível" (Fig. 8 Página 41) povoado de diferentes espécies de seres estranhos, chamados de *Khurus* (em quéchua significa indômito, selvagem, não domesticável), que desafiam toda lógica e perspectiva. Nos tecidos, os *khurus,* seres sem definição de sexo, estão em constante atividade de procriação. "*Los khurus siempre están haciendo sus wawas*. Tudo isso sugere que os esses seres habitam um espaço (ou tempo-espaço) onde a vida multiplica-se em profusão, mas sem diferenciar-se ainda..." (CERECEDA, 1993, p 38). Esta qualidade de caos, de desordem, as tecelãs a expressam com a frase em quéchua "*chaxrusqa kanan tian*" (tem que ser desordenado): a desordem é, pois, um valor.

Fig. 21 *Saxraña.*

Este mundo é habitado pelo *saxra*, o ser que propicia a criação. O mundo visual do *saxra* corresponde com o impreciso, com a percepção

[1] O *saxra* é uma deidade que entre os *jalq'a* corresponde não só aos interiores da terra e água subterrânea, como em outras partes dos Andes, senão também à deidade de passagens solitárias, especialmente momentos de penumbra; está fortemente ligada à criação.

[2] Texto do convite da exposição itinerante *En la hora del saxra*, realizada por Sandra De Berduccy no Museu de *Belas Artes Bonaerense*. Argentina, 2003.

difícil, com o escuro, com a cor cambiante, e em outra ordem das coisas, com a procriação (de animais e plantas), a riqueza e a criação artística (música, tecido, etc.). Cereceda afirma que a cultura "*Jalq'a* toma o tema do *saxra* e o transforma duplamente: de um mundo virtual em um mundo real [do qual podemos falar]; de uma experiência pavorosa [do caos], em uma experiência profundamente estética" (1993, p. 43).

Como já se disse anteriormente, o poder criativo, a fecundidade, reside na desordem (por não dizer o caos) que é próprio do *puruma*, um mundo perigoso de luz difusa. Mundo que, além disso, inclui seres "marginais", que vivem fora das normas das sociedades - que ameaçam porque pecam justamente contra a ordem; daí que representam a forma mais extrema do poder,

ao mesmo tempo fecundo e perigoso, que reside nas bordas. Lembremos a idéias de marginalidade e mediação propostas na primeira parte desta dissertação, ambas contêm um elemento perturbador que as fazem talvez instrumentos apropriados para conectar com as potências do escuro, o desordenado, o que não pertence à razão. E também, como já se expôs, estas culturas localizam sua origem mítica em um centro de maior concentração de onde todas as coisas convergem - o *taypi*. Da mesma forma, localizam nesse espaço caótico o momento da criação.

Por essa razão que os processos criativos da música e do tecido da cultura andina fazem sempre alguma referência a um componente interior, ritual e espacial. Que pode concretizar-se para os músicos no ritual de busca da nova melodia no território e tempo próprios do *sirinu*[3], e, para as tecelãs, no encontro com o *saxra* também em territórios liminares, e mais comumente no devaneio[4]. É possível penetrar e procurar esse "estado - espaço" criativo em lugares concretos, que têm características ligantes ou de ponte entre duas realidades opostas; procuram-no em lugares como as entradas das cavernas, os olhos d'água, lugares com grandes pedras, como *El Sapo*. Igualmente, *entre* o sonho e a vigília, ou em tempos específicos, como a aurora ou o pôr do sol, que se constituem como tempos intermediários entre as faces do dia. Este *estado-espaço*, do qual falam também muitas outras culturas chamadas de xamânicas, pode ser transitado: adentram nele músicos, tecelãs, além

[3] *Sirinu*, é o ser mítico que inspira a música.

[4] O devaneio, segundo Bachelard é o poder que permite ao homem penetrar nas coisas. O devaneio não é uma atividade vaga, difusa, mas uma atividade dirigida, é uma força imaginante que encontra seu dinamismo diante da novidade. É "a mais móvel, a mais metamorfoseante, a mais inteiramente livre das formas" (BARBOSA, 1993. p38)

dos homens de conhecimento, para depois dar materialidade às *imagens* neles recolhidas e logo compartilhá-las com a comunidade. Desta maneira, a criação artística, na antiguidade andina, ligava também um mundo interior e mítico com o mundo social e coletivo, não menos complexo. Exemplo disto são os processos de elaboração têxtil.

Desde a época pré-colombiana, a tradição têxtil andina tem desenvolvido, ademais de destreza no manejo das técnicas e sutileza no acabamento, uma infinidade de variações, que resolvem determinadas necessidades de desenho, dando por resultado uma diversidade de procedimentos. Estes diversos procedimentos, assim como os utensílios e a lógica mesma do tear, estão constituídos por elementos básicos que são constantes em todo tipo de têxtil. Os diversos processos da elaboração dos têxteis tradicionais são prolongados, requerem de um tempo especial, originariamente foram realizados durante o ano inteiro, acompanhando o ciclo agrícola, pois incluem muitas etapas onde participam a comunidade toda: desde pastorear as ovelhas até o tecido e enfeite dos bordes, para culminar nas festas onde estes tecidos expõem-se e são parte ativa dos rituais.

Para entender a importância do processo criativo nas artes tradicionais foi preciso transitar os espaços da cultura andina, desvendar e incluir-me nos seus domínios. Depois de vários anos de pesquisa e aprendizado de técnicas têxteis tradicionais, especialmente quando consegui dominar a técnica do fiado tradicional, foi possível comprovar que os processos do tecido na cultura andina fazem sempre alguma referência a um componente interior e, por que não dizer, meditativo, como origem. Quando se adquire destreza no enfiado, processo de torção mediante o qual o emaranhado de fibras forma-se em fios, chamados, em quéchua, *q'aitu,* não se necessita de uma atenção especial, converte-se em uma segunda atenção: algum motor íntimo vai criando o fio. Bernabé Cobo, cronista da colônia em terras andinas o confirma, mas também remonta-nos à antiguidade desta prática:

> Fiam as índias não só nas suas casas, mas também quando andam fora delas, ora quando paradas, ora andando, sempre que não levem as mãos ocupadas, não lhes é impedimento andar para que deixem de ir fiando, como vão as mais encontramos nas ruas, quando fiam sentadas costumam assentar o fuso sobre alguns de seus pratos pequenos de barro. (COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo.* Tomo II. Madrid, 1956 [1653] Cap XI; Pag 258 In: DE BERDUCCY, 2001, p. 32)

Desta forma, cada fiandeira-tecelã, com sua forma particular, manipula a lã e o fuso com tal destreza que pareceria estar executando uma espécie de dança, envolvendo o fio em um conjunto de movimentos de: tensão-distensão, movimento-repouso, etc. (veja o processo completo do fiado no Anexo 3). A partir do fiado, começa-se a dar materialidade à linha, partindo do emaranhado "uniforme", do caos existente na lã crua. Fio é, então, o conjunto de fibras unidas por torção que resultam em uma linha comprida; estas fibras entrecruzadas conformam a estrutura de todos os tecidos. A delicadeza dos tecidos andinos radica, em grande parte, na fineza e regularidade do fiado. O fio deve ser semelhante e regular, fino, mas o suficientemente forte e elástico para suportar a manipulação.

O fiado das fibras, sejam estas vegetais ou animais (Anexo 2), realiza-se com movimentos específicos das mãos: primeiro, os dedos da mão direita fazem girar o fuso e com este movimento reúnem-se as fibras da lã em um só fio comprido que inicialmente é reunido na mão esquerda, para depois *envolvê*-lo na parte inferior do fuso. Esta operação realiza-se até conseguir fio suficiente para formar dois novelos. Posteriormente, com um fuso maior, ambas as mãos fazem girar entre as palmas dois fios simples para que, torcidos juntos, constituam a linha final.

O dicionário de Ludovico Bertónio, dicionário aimara/castelhano mais antigo que se tem referência, designa esses movimentos das mãos com o verbo *phalatha*:

> 1) fazer girar algo "entre" as palmas, já sejam as fibras de palha para formar a corda, já seja um palito sobre outro pau seco, para produzir fogo;
>
> 2) fazer girar algo "com os dedos da mão".
>
> Curiosamente [...] são justamente os dois movimentos das mãos necessários para fabricar o fio com o qual se tece. (BERTONIO. In: CERECEDA, 1987. p.137)

Para Veronica Cereceda resulta sugestivo que este termo "*phalata*" também signifique "formoso", "bem feito". Será que a beleza do *phalata* parece, assim, com a beleza do que é "bem envolvido", do que é "bem torcido"? Trata-se de uma metáfora têxtil? E será que a passagem de um estado de caos a um outro estado podia ser valorada esteticamente? Se isso acontecia na antigüidade, acontecerá no contexto da arte contemporânea? Responder-se-á essas perguntas nas ações finais que formam parte desta pesquisa.

Antes lembremos que com estes movimentos, também se dá passo a um outro elemento que remonta a uma origem, o qual está formado graças aos movimentos de *envolver* e *desenvolver*:

o novelo. Nele estão concentrados quilômetros de linhas que podem caber na mão. Portanto, o novelo revela-se como ponto de partida, sua forma circular pode conter quilômetros de linhas diversas; nele se encontram concentrados materialidade e subjetividade; neste estado, o novelo apresenta-se como um pequeno cúmulo de possibilidades onde a obra toda se encontra em potência, nas palavras de VigaGordilho: "além do novelo de lã transformar-se em semente e fruto, ele é essencialmente ninho"

Obra 4 *Ovillos viajeros.*

Com o novelo e sua simplicidade estética, foram realizadas várias obras explorando as características que este possui, como na série fotográfica intitulada ***ovillos viajeros*** (novelos viajantes) (Obra 4 Páginas anteriores), onde novelos aparecem em diferentes cenas e/ou assumindo características diversas, como as de sementes, frutos, ninhos, etc. interagindo com espaços e lugares. Distribuíram-se essas imagens como adesivos, dando continuidade à itinerância desses novelos.

Obra 5 *Achachilas.*

O novelo enquanto acúmulo de memória, a qual está inserida na materialidade das fibras que o formam, aparece na obra ***achachilas***[5] (ancestrais) (Obra 5) que apresenta uma composição com novelos diversos, os quais foram pendurados, permitindo ao observador apreciar as diferentes cores, texturas e até o cheiro das fibras de tons naturais de animais como alpaca, lhama, vicunha ou ovelha.

Contudo, a fascinação e inquietação que os novelos me provocavam não estavam precisamente na aparência externa deles, senão literalmente em suas profundezas, pois, às vezes, encontram-se no interior dos novelos produzidos por tecelãs indígenas pequenos objetos heterogêneos. É um costume que, para começar a envolver o fio para formar o novelo, a fiandeira utilize alguns objetos, tais como sementes, pequenas pedras, pedras de raio ou restos de cerâmicas Estes são objetos geralmente simples, mas não carentes de importância. Com o tempo descobri que apresentam duas características: a primeira, se trata de artefatos próximos da fiandeira, é dizer, são objetos que ela recolhe do seu espaço próximo, sendo assim, podem dar a idéia do lugar e o contexto onde

[5] Apresentada na exposição Banco à Memória, no Forte de Montserrat, em Salvador. Exposição organizada pelo Grupo de Pesquisa "Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas", em junho de 2007.

a fiandeira começou a envolver o novelo[6].. E a segunda característica, é que estes objetos podem equiparar-se com uma espécie de assinatura, a qual só pode ser vista no final de uma obra. Por isso, sempre é emocionante achar esses objetos no final dos novelos alheios, pareceria que se tratasse de mensagens importantes e secretas, por este motivo guardo-os cuidadosamente em uma pequena caixa. (Fig. 22).

Fig. 22 Objetos achados no interior dos novelos.

A possibilidade de achar uma semente, pedra ou pedaço de cerâmica deixada por uma remota tecelã aimara ou maia-queqchi no interior dos novelos que levo comigo, às vezes durante muito tempo, remonta-me a um mundo de coisas secretas, de objetos guardados, tesouros pessoais. Estes são chamados de *wakaychas* ou *manqanchas* em quéchua e aimara, respectivamente. Um mundo inspirador para criar a primeira "*série* que me permitirá sair do caos".

[6] Um caso peculiar são os novelos de algodão de *Santiago Aguascalientes*, na Guatemala, que foram envolvidos em retalhos de papel jornal, onde ainda se podia ler a data e o lugar.

A idéia de acumular *wakaychas* remonta-se em tempos pretéritos. Minha avó iniciou-me no mistério das *wakaychas*: escondendo-as de mim. Ela foi uma mulher rodeada de costumes e rituais. Seus pequenos baús e latinhas lotadas de objetos antigos e diversos, que muitas vezes "as crianças não podiam presenciar", me convenceram que as coisas que ela escondia tinham um valor inapreciável. Só há pouco tempo, numa breve visita à casa materna, consegui explorar um pequeno baú que ela guardava sob chave (Fig. 23). Moedas e notas antigas, muitas chaves, mostravam um tesouro simples, mas ao mesmo tempo misterioso e carregado de significação. Quantos segredos da minha avó eu nunca descobri? Por que cada um desses elementos foram ciosamente guardados? Indo mais além, também pensava todos os segredos das antigas tecelãs, as verdadeiras mestras, que realizaram tecidos nunca igualados. Essa memória estaria inserida nos objetos que elas deixaram dentro os novelos? Pensar em o que não se tinha dito e o que se tinha esquecido provocou-me na criação da série de pequenas caixas chamadas *wakaychas*.

A série ***Wakaychas*** apresenta um conjunto de pequenas caixas com elementos diversos que se relacionam com a memória intrínseca em materiais e conceitos das culturas andina, maia e afro-brasileira. O verbo quéchua *wakaychay* significa preservar, conservar, guardar como tesouro. Daí a palavra *Wakaycha*, que nomeia qualquer objeto que é guardado. Esse objeto tem um sentido pessoal; seu valor, mesmo sendo jóia, supera o valor econômico. As *wakaychas* podem ser sementes, búzios, moedas, bonecas de pano, pedras ou qualquer objeto catado da natureza e que tem significado especial e merece ser guardado com todos os cuidados. São geralmente conservados em lugares escuros e secretos.

Fig. 23 A *wakaycha* da minha avó.

Na página seguinte: Conjunto de *Wakaychas*.

A origem da palavra *wakaycha* poderia encontrar-se na expressão *Wakaychana*, um vocábulo quéchua utilizado para designar os baús, móveis antigos que serviam para manter, numa ordem impecável, os tecidos e roupas. Mas também o termo *Wak'a* pode dar uma luz sobre sua significação. *Wak'a* assinala um lugar sagrado para a cultura andina: lugares de origem, geralmente escondidos, escuros e misteriosos. Por isso os colonizadores traduziram esse termo como "diabo", mas "identificá-los com Satanás não teve o efeito de erradicá-los totalmente, senão o de situá-los em um contexto clandestino e interior, onde o diabo cristão mudou radicalmente de caráter" (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.36) adquirindo a conotação de *Saxra*, termo que, segundo Bouysse e Harris, alude a seu caráter secreto e "clandestino".

Obra 6 *Wakaycha* Espiral.

O termo utilizado na zona aimara para denominar as coisas guardadas é *manqhancha*. *Manqha* (abaixo em aimara) tem uma carga metafórica de segredo e escondido. A mesma conotação que afetaria à denominação do espaço-tempo conhecido como *manqha pacha*, que foi equiparado a inferno. Para os andinos, as entidades que povoam o *maqha pacha* seriam os mortos: conhecidos como *chullpa*, *achachilas*, avôs (ancestrais) ou *puruma*, uma entidade indômita que habita nas margens da sociedade. Assim, como a Rocha de *El Sapo*, "as *wakas* eram objeto de um culto ao antepassado fundador e ao mesmo tempo desempenhavam funções astrológicas e astronômicas, indispensáveis para o funcionamento do calendário agrícola" (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.20).

Será por isso que o dono dos objetos guardados recorre a eles em momentos "críticos", como acontece nos rituais? Uma espécie de guia: objetos, porções de memória que nos unem aos nossos antepassados? Poderiam ser símbolos? E se se assumisse cada um dos objetos presentes nas *wakaychas* como um símbolo particular e pessoal? Serão as ***wakaychas***

uma relação pessoal e simbólica com nossos ancestrais, rituais pessoais onde intervém uma memória ampla?

Segundo Gilber Durand, todo conhecimento e compreensão da realidade se dão através dessa relação imagem–sentido que constitui os símbolos. Estes têm um alto valor evocativo, mágico ou místico que, por convenção arbitrária ou não, representa ou designa uma realidade complexa ou sintetiza observações que relacionam o mundo e fundam uma cultura. O mesmo autor destaca a importância do símbolo como elemento de união entre imagem e sentido:

> A função simbólica, [...] no homem, o lugar de "passagem" de reunião dos contrários: o símbolo em sua essência e quase em sua etimologia (*Sinnbild* em alemão) é unificador de pares de opostos. Em termos aristotélicos ele seria a faculdade de "manter unido" o sentido (*Sinn* = o sentido) consciente que capta e recorta precisamente os objetos e a matéria-prima (*Bild* = imagem) que emana do fundo do inconsciente. (DURAND, 1988, p.62)

Ao falar de símbolo penetramos em um mundo de amplos significados. Tendo os símbolos um princípio de analogia, ao representar ou substituir uma outra coisa por sua forma ou sua natureza, sempre evocam, representam ou substituem, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente. Cada sociedade, ou atualmente cada tribo urbana, escolhe seus símbolos. Estamos cercados de símbolos por toda parte. Tudo pode assumir significação simbólica, desde objetos oriundos da natureza a objetos confeccionados pela mão do homem, ou até formas abstratas.

Obra 7 *Wakaycha oriooo.*

Os elementos que estão dentro das *wakaychas* foram selecionados, ordenados e guardados porque existe familiaridade com eles. Não é uma relação racional, mas, ao contrário está fortemente relacionada com lembranças de experiências intensas, com certas pessoas ou objetos. Neste ponto se torna significativo citar a série das *caixas de afeto* trabalhadas por VigaGordilho. Nesta série que, segundo a artista, invoca a "memória afetiva"

(VIGAGORDILHO, 2004 p.149), cada uma das pequenas caixas brancas contém bonecas de pano branco, utilizados pela cultura afro-brasileira como vodus. Criadas para agradecer pela ajuda recebida, as caixas levam o nome das pessoas que a artista conheceu durante diversas viagens no interior do Brasil e na África. Da mesma forma, "Cada uma dessas caixas encerra um universo de significados, que revelam relações entre os seres e as águas e outros acontecimentos", assim "Seu gentil, não tira os pés do rio" e "Dona Macabo Mulengo, empregava as palavras sempre em diminutivo" (Ibid, 2008, p16) (Fig.24).

Fig. 24 aruma, não se cansa de pedir desejos.
VigaGordilho. 2007.

A artista coreana Kimsooja, por sua vez, toma da sua cultura o *bottari*, um pacote que contém objetos que são geralmente flexíveis, como roupa, colchas, livros. O atado é um tipo de bagagem improvisado que é muito comum na Coréia. Com a idéia de bagagem, o *bottari* pode conter coisas de pouco valor, mas imprescindíveis para aqueles que saem de seus repousos: esse pacote contém o absolutamente essencial. A artista lembra a descoberta do *bottari*: "Todo mundo tem *bottaris* ao redor". Diz a artista "O atado era algo novo a mim. Era uma escultura e uma pintura" (KIMSOOJA, 2006). Oferecia-lhe a possibilidade de mover-se de uma superfície plana para um volume simplesmente fazendo nós. Mas o *bottari* levou a artista a um campo inesperado de conotações ao interagir com eles em variadas performances (Fig.25). O *bottari* de Kimsooja é um elemento real que cumpre sua função de recipiente e ao mesmo tempo de um objeto simbólico que conceitua o gesto mundano de envolver, mas com um sentido móvel e provisório. Um artigo essencial para os migrantes

Fig. 25 Kimsooja em performance com os *bottaris*.

Como nos *bottari*, as *wakaychas* podem ser guardadas e envoltas em tecidos, em latas ou em pequenas caixas de madeira, como as *Caixas de Afeto*. Algumas das caixas da série *Wakaychas* foram construídas ou adaptadas para ter um duplo fundo, no qual se podem encontrar - ou talvez não - desenhos e pinturas com aquarelas sobre papéis com diferentes texturas, muitas vezes papel artesanal, construídos com folhas e frutos de lugares particulares, os quais também teriam uma conotação de *wakaycha*.

Os significados estão sujeitos a múltiplos câmbios, pois podem variar, inclusive de uma pessoa à outra, segundo os cânones culturais destas. É por isso que não aprofundarei sobre possíveis efeitos provocados em quem tem nas mãos uma *wakaycha*; simplesmente pontuarei os

significados culturais de alguns elementos recorrentes nestes objetos: a semente chamada *wairuru*, os búzios e linhas, entre outros.

Obra 8 *Wakaycha ánimas.*

Em muitas das pequenas caixas existe também o *envolver* de linhas para formar diversas composições, nas quais a ordem outorgada a cada um deles denota um sentido peculiar; esse é o caso da ***Wakaycha* Espiral**: (Obra 6 Página 75) onde pequenos caracóis catados nas praias de Salvador foram envolvidos com lã de ovelha tingida de diversos tons de azul e fiada a mão. Formando pequenos novelos, estes objetos foram dispostos em ordem centrífuga. Da mesma forma, o fundo da caixa tem desenhos que evocam o espiral. Uma forma lúdica, uma saudade de criança que nunca brincou no mar.

Com a mesma lógica de *envolver* estruturas tubulares utilizadas em outras obras, nasce a ***Wakaycha ánimas*** (Obra 8). Trata-se de pequenas canas de bambu, envoltas com duas linhas de lã de alpaca com cores naturais enfiadas a mão. Sua disposição lembra uma zona periférica da cidade de La Paz, conhecida como *Valle de la Luna* e *Las ánimas*, que são enormes morros de areia formados, durante milhares de anos, pela erosão hídrica e eólica. Estes morros formam conjuntos muito particulares (Fig. 26). Estes

Fig. 26 *Las ánimas*, La Paz- Bolivia

morros, nestes dias, estão desaparecendo sob o maquinário da construção civil. Neste caso, pretendo que *envolver* tenha um sentido de proteção para essas paragens.

Um poder similar de proteção, desta vez da cultura afro-brasileira, acompanha também os elementos de cor branca presentes na ***Wakaycha oriooo*** (Obra 7 Página 76): os búzios. Os búzios, utilizados para a adivinhação identificam o Orixá das águas salgadas, Iemanjá. O titulo dessa obra provêem da saudação aos antepassados para pedir-lhes manter em ordem e claridade os pensamentos; esta saudação realiza-se de manhã cedo colocando as mãos na cabeça, com as palavras em Ioruba: *Oriooo*, *Oriooo*...[7]. Estes búzios foram dispostos na parte central da caixa, flanqueada por canas de bambu envoltas com diferentes tipos de fibras brancas: lã crua de ovelha e algodão, entre outras.

Na ***Wakaycha Chasqui*** (Obra 9) (*chasqui,* mensageiro, em português). Nesta obra pode-se encontrar também o sentido simbólico e cultural sintetizado em uma pequena semente chamada *Wairuru*, que é uma pequena semente tropical, vermelha e preta, conhecida no Brasil como "Olho de cabra". Essa semente concentra vários domínios de significação: até começos do século XVII, a palavra *wayruru* designava algo muito charmoso, uma beleza extrema que parecia ter poderes de comunicação com o sobrenatural. Desde a antiguidade é amplamente apreciada, como confirma o cronista Bernabé Cobo:

> Estimam muito estas sementes os indígenas, afirmando valer contra o mal de coração e melancolias, tomando de seus pós em vinho e água de cheiro. Além disto, dizem que uma série delas ao pescoço, serve contra as tristezas do coração, e que confortam a vista e o cérebro**.** (COBO In: CERECEDA, 1987, p.170)

As propriedades mágicas e curativas destas sementes são amplamente aceitas até hoje no cotidiano dos povos andinos; utilizadas como amuletos, trazem sorte, saúde, dinheiro e amor. Guardadas junto com troços de pedra ímã e moedas antigas, preservam o bem-estar da família. Envoltos em lã preta, reproduzem-se e criam *wayruritos*, que além de serem instrumentos de adivinhação, são oferendas às deidades como o *Saxra* e o arco-íris.

Sua brilhante superfície manchada de escuro pode representar o ideal andino de beleza. Segundo Verônica Cereceda, o pensamento aimara escolheu-o como ideal de beleza, não por ser uma idéia plástica simples - uma cor inteira, um branco, um vermelho -, mas uma idéia complexa: um "conflito óptico" que "se expressa sobre a reduzida superfície de uma semente,

[7] Informação proporcionada por Dona Cici, Mestre *Griô* (Mestre da tradição oral afro-brasileira) na Fundação Pierre Verger, Salvador–Bahia.

onde inevitavelmente os contrários (opaco e brilhante: preto e vermelho) aparecem constrangidos" (CERECEDA, 1987, p. 173). O encontro desse vermelho claro e puro com um tom opaco muito escuro, em grandes superfícies nos pareceria de uma grande violência. Não obstante, no tamanho reduzido das sementes se dá melhor, como uma nota de encantamento: a minimização permite a união óptica das cores de uma diferença cromática.

Obra 9 *Wakaycha Chasqui.*

Falarei mais adiante (na Ação 3 - Envolver) sobre a união de ditas diferenças cromáticas. Por enquanto, minha intenção é situar os *Wairurus* da ***Wakaycha Chasqui*** como mensageiros (*chasqui*), como intermediação, que propicia a união de duas cores diferenciadas, no caso: pequenos novelos vermelhos e pretos, que têm a mesma semente no seu interior. Assim, é possível visualizar as múltiplas variedades e intensidades que podem existir entre a luz e a sombra, tanto em pequenas quanto em grandes proporções, tanto em uma pequena caixa quanto em um panorama mais extenso, tão intenso como a terra mesma.

O conjunto das *wakaychas* foi instalado na exposição final, em uma cela localizada em um lugar quase escondido e central dentro da estrutura do Forte (ver mapa da exposição em anexo). Nesta montagem (Fig. 27 Página seguinte) privilegiou-se a criação de um espaço pequeno e uma iluminação localizada que permita ao espectador a visualização de todos os detalhes, propiciando a proximidade dele com as obras. As *wakaychas* constituíram o início do percurso que conduzia às outras salas da exposição. Uma espécie de trânsito entre o interior, a memória das *wakaychas* e o inalcançável do DESENVOLVER.

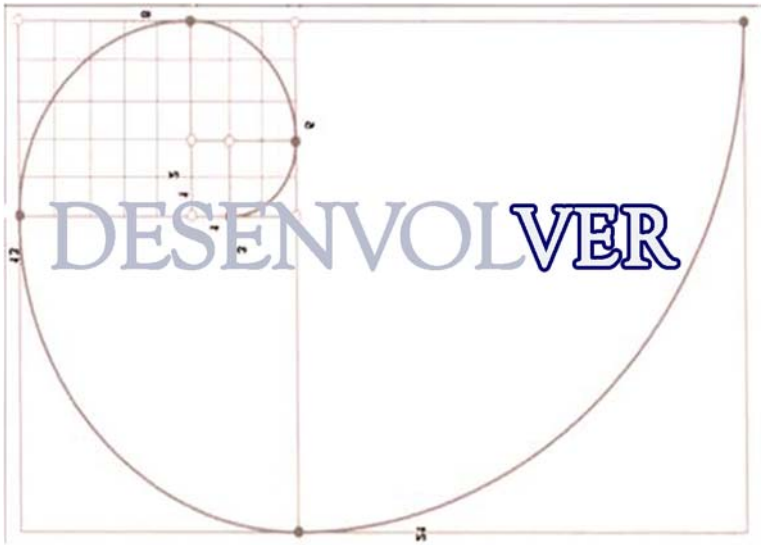
Fig. 27 Sala Wakaychas, instalada no Forte São Marcelo.

.

[Do lat. videre]

Conhecer ou perceber pela visão; olhar para; enxergar; contemplar.→ Alcançar com a vista; enxergar; divisar; distinguir, avistar.→ Ser espectador ou testemunha de; assistir a; presenciar.→ Percorrer; viajar, visitar.→ Encontrar-se, avistar-se com.→ Reconhecer, compreender→ Prestar serviços a; examinar.→ Observar, notar médicos perceber.→ Atentar em; observar.→ Deduzir; conclui.→ Imaginar, fantasiar.→ Tomar cuidado em; atentar em; reparar em.→ Examinar, investigar.→ Calcular, prever; antever.→ Estudar; ler.→ Ponderar, considerar.→ Projetar, planejar, idear. Conhecer, saber.→ Visitar.→ Ter elementos para perceber ou chegar à conclusão de (algo).→ Fazer experiência ou tentativa no sentido de obter (certo resultado).→ Calcular, avaliar.→ Reputar, [illegible] → Enxergar, divisar, avistar.→ [illegible] → Concluir, deduzir.→ [illegible] pela visão, pelo sentido da [illegible] → Contemplar-se, mirar-se, rever-se.→ Achar-se (em algum lugar).→ Encontrar-se, achar-se (em condição, situação)→ Encontrar-se, avistar-se, (em algum lugar).→ Encontrar-se, avistar-se, [illegible]

AÇÃO I



VER

O VER, como ação, é o acontecimento que inicia o trajeto. Parte do verbo latino *videre* (ver). Destaca o tempo presente, valoriza o olhar a partir da individualidade; conjugado ainda em latim, o presente da primeira pessoa do singular é *Vídeo.* A palavra *Vídeo* pode ser traduzida em português como *eu vejo* e em espanhol como *yo veo.* O *yo veo* re-significa o ponto de vista e também a situação do espaço-tempo na criação artística. A vídeo-arte, como se a conhece para diferenciá-la do vídeo caseiro, publicitário ou musical, presta-se para o emprego do corpo como suporte e motivo. Inúmeras e constantes experimentações de diversos artistas, desde 1964, dotaram a vídeo-arte da qualidade de ser um instrumento de expressão. No fazer do vídeo é determinante a "vontade" do artista, da forma como ele organiza sua experiência sensível.

> Materializar a imagem na vídeo-arte será estabelecer um lugar de olhar para, partindo deste, perceber e reconhecer o mundo, adotar um modo interior de organização dessas experiências para depois dar-lhes uma dimensão pública. A arte do vídeo propõe uma resposta pessoal aos fenômenos tecnológicos e de comunicação que impõem os chamados "novos meios". (TAQUINI, 2007, p1)

A vídeo-arte tenta dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia, desafiando as classificações habituais de exposição de arte e colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Nesse sentido, a vídeo-arte foi e continua sendo um reservatório de manifestações referidas às temáticas de gênero e questionamento de identidade. Pela sua independência, o vídeo pode constituir um espaço onde se dirimem problemáticas de grupos minoritários em conflito, dando voz e imagem a eles.

Colocado numa posição intermediária entre o espectador do cinema e o da galeria, o observador da obra é convocado a uma forma de olhar que implica um processo diferenciado, distante da imagem narrativa e seqüencial projetada na tela cinematográfica e da observação de uma obra "permanente", tal como costuma ocorrer numa exposição de arte. O campo de visão do espectador amplia-se ao transitar das imagens em movimento do vídeo ao espaço circundante da galeria. As cenas, sons e cores que os vídeos reproduzem, mais do que confinados ao monitor, expandem-se de modo geral sobre e ao redor das paredes, conferindo ao espaço um sentido de atividade: o olho do espectador mira a tela e além dela, as paredes, relacionando as imagens que o envolvem.

Uma das razões pelas quais edito vídeos, depois de investigar durante anos técnicas têxteis da América Latina, radica na descoberta que tanto a produção e edição de imagens quanto a escolha de materiais para tecido e o tecido em si proporcionam-me infinitas possibilidades relacionadas à composição de imagens-fragmentos, onde escolher, cortar, juntar e ordenar tornam-se um ato de criação. Tanto para tecer em qualquer técnica, quanto para editar vídeos, precisa-se de fragmentos; a poética residirá justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário. A edição, como o tecer, são **Práticas em arte** que ordenam fragmentos, seja de imagens ou de fios; enquanto que os mesmos tecidos podem servir como referentes para formar seqüências compositivas complexas, sem perder os sentidos e a referência cultural presentes neles. A materialidade desses fragmentos, no caso linhas enfiadas a mão, dentre outras, e a imaterialidade das imagens digitais dialogam e interatuam de diversas formas.

O vídeo, nesta pesquisa artística, resulta de um diálogo de experiências, um espaço onde imagens se aglutinam com diversas "junturas", propiciando o encontro de fluxos existentes, tal como em um *assemblage.* O vídeo propicia a justaposição de elementos heterogêneos, sendo a imagem o "outro lugar possível", o motivo unificador, onde estes poderiam ter encontro em infinitas possibilidades de ordem. Por mais inusitada que seja esta ordem, muitas vezes pode responder a certas particularidades culturais.

Por esta razão, apresentou-se na sala VER (Fig. 28 Página seguinte) da exposição do Forte São Marcelo a vídeo-performance intitulada ***Q'aiturastro***, **Rastro de linhas** (Ver DVD anexo). A partir deste vídeo surgem duas vias de reflexão, a primeira sobre o seu caráter de performance em *Site-specific* e a segunda sobre as conotações que pode ter na sua representação em relação a temas como as migrações e a memória. Através de uma construção simbólica e da evocação cultural, surgem sinais da existência de espaços que se conhecem como *não-lugar*, nos quais as diferentes culturas se encontram e dialogam.

Fig. 28 Sala VER durante a exposição no Forte São Marcelo.

Q'aiturastro

Q'aiturastro (do quéchua *q'aitu* fio de lã natural e *rastro* do espanhol, trilha, indício; significaria em português: Rastro de linhas) trata-se de um vídeo de 5 minutos que registra as imagens de uma performance realizada no *Salar de Uyuni*, nos Andes bolivianos (2007). O vídeo registra uma experiência sensível, propícia também para o encontro de imagens simbólicas, paisagens sonoras e a criação musical, com a trilha sonora composta por Bernardo Rozo, a partir da aleatoriedade (ROZO, 2007).

Obra 10 *Q'aiturastro,* Rastro de linhas..

O vídeo registra quatro movimentos da performance que relacionam a elaboração tradicional do fio de lã, chamado em quéchua *q'aitu*, com as práticas de migração das pessoas que por diversos motivos se vêem forçadas a procurar melhores perspectivas. Em cada um dos movimentos titulados com palavras quéchuas, são evocados diferentes elementos das culturas andinas, como a *pushka,* ou fuso (Fig. 41 e 43 Páginas 132 e 145 respectivamente), e os enfeites, estes últimos utilizados para o cabelo, chamados *tullmas* (Fig.33 Página 115). Estes elementos podem ser considerados como símbolos culturais, que vão mudando no processo das migrações de diversas comunidades para os contextos urbanos, ou mesmo para outros países.

A *pampa* branca

O *Salar de Uyuni* é um imenso deserto branco de sal petrificado, chamado antigamente *kachilaguna (Kachi*, em quéchua, sal, e *Laguna,* em espanhol, lagoa*)*, localizado nos departamentos de Potosí e de Oruro, no sudoeste da Bolívia, a 3.650m de altitude. Herança de um antigo lago salgado pré-histórico, o *Salar* tem aproximadamente 12.000km² de superficie. Lá o horizonte tem predominância: uma idéia de imensidade que pode ser comparada com a vastidão do mar, a sensação de caminhar nele é deslocar-se em um lugar que sai de toda

experiência topográfica antes conhecida. A perspectiva e as distâncias confundem-se, não existem caminhos demarcados dentro dele, só alguns aleijados pontos de referência; por isso, perder-se é muito comum entre esses espaços monocromos onde se impõem o azul e branco.

Esses tipos de extensões, sem variações visíveis, são chamadas em quéchua *Pampa.* Esta palavra significa espaço plano, sem grandes distinções de colinas ou quebradas. Estes espaços desabitados encontram sua manifestação nos tecidos andinos: na linguagem têxtil estes espaços são geralmente tecidos com lã escura. Esse espaço, também monocromático, ocupa uma porção considerável do tecido. Parece ser uma representação do *não-social*, o silvestre, daquilo não condicionado pela sociedade, um terreno sem cultivo, uma criança recém nascida, e também da entidade *puruma*, habitante do *manq'apacha*, o mundo escuro e secreto, mas criativo ao mesmo tempo.

Quis utilizar esta conotação que se tem dos espaços amplos na cultura andina em direta relação com a significação do sal para esta cultura. O sal, cujas propriedades físicas incluem o alinhar e conservar, também é usado nos seguintes momentos:

> no batismo, para diferenciar o menino assim "socializado" dos recém-nascidos que pertencem ao mundo não diferenciado dos diabos. [...] O sal é utilizado para defender à sociedade dos que poderiam agir contra ela. [...] também contra o granizo. Por outra parte, quando as pessoas entram em comunicação com os "diabos", têm que abster-se do sal. (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p.51).

Assim, o sal corresponderia ao mundo complexo e condimentado de Deus. Existem também na tradição oral andina certas histórias, como a "menina que conheceu o sabor do sal": narram que na antiguidade mítica personagens que saíram do ceio comunitário e conheceram "as vantagens da civilização", entre elas o tempero do sal, quando regressam para casa não podem ser as mesmas, pois não conseguem mais consumir alimentos sem sal, o que as enche de aflições e de contradições entre o próprio e o alheio.

Pois bem, depois de evidenciar essas possíveis associações, no vídeo *Q'aiturastro* o sal será tomado como "civilização", é dizer, como uma metáfora dos grandes centros urbanos, um espaço enorme que confunde a todos os seres, como acontece com os moradores multiculturais, anônimos - ou não - que se deslocam nas grandes capitais. Cidades onde o ser humano se descobre em solidão, situação que se vê agravada quando se trata de migrantes: um enorme *não-lugar.*

Reflito neste vídeo a minha própria condição de estrangeira em diferentes países, mas também lembro de duas amigas de adolescência, Katita e Basita, meninas quéchua-falantes do interior de Capinota[1]. Elas ensinaram-me a trançar meu cabelo com *tullmas.* Ao voltar à casa delas para procurá-las, depois de alguns anos, não as encontrei mais, tinham "*ido a trabajar*", tinham migrado, e até agora não tenho notícias delas.

Parte I . *Orqo* (Montanha).

A imensidade branca do *Salar* vê-se interrompida no horizonte por uma aleijada montanha, e em um plano mais próximo, por um emaranhado de negro que contrasta fortemente com a branca rigidez do sal cristalizado. A presença da performer-fiandeira pareceria finalmente esclarecer de que se trata aquela visão que pareceria uma projeção da montanha: velo de lã de alpaca preta, que imediatamente é começado a enfiar, da maneira tradicional.

Q'aiturastro, **Rastro de linhas.**

Parte II. *Ripuy* (Ir).

Estabelecendo um jogo com o tempo, mediante a imagem fixa e a imagem em movimento, surge a figura da performer, penteada da maneira tradicional, é dizer com os cabelos trançados com *tullmas,* mas neste caso as *tullmas* caem até o chão, em forma de pequenos novelos. A figura está vestida de preto, da mesma cor que os novelos espalhados no chão, os quais contrastam com o branco do sal. Quando a performer começa a caminhar, os novelos se desenvolvem esticando as tranças gerando nelas uma posição horizontal, como se existisse um "peso" que a performer parece arrastando com ela: A dor do deslocamento.

[1] *Capinota,* vale situado a 173 km de Cochabamba – Bolívia.

Parte III *Q'aiturastro* (Rastro de linhas).

Essa caminhada é uma procissão lenta e pesada que parecia não ter final, naquele mar de sal. O momento da partida? As longas horas em nos encontramos perdidos nas cidades, sem conseguirmos nos comunicar? Distâncias e separações, onde a única referência seria o próprio percurso.

Q'aiturastro, brincando um pouco com as palavras em quéchua e espanhol, *Kay-tu-rastro* também pode significar "aqui esta tu rastro". Uma tomada de consciência do próprio caminho, andando, uma forma de materializar o imaterial e imperceptível. Uma história qualquer entre tantas de milhares de migrantes que diariamente saem, se não na procura de melhores condições econômicas, na procura de seus próprios sonhos.

Parte III *Kutimuy* (volver).

Uma idéia parecida com o exílio: um tabu pesa sobre o retorno, ou o postergamento deste para um futuro remoto: Dá medo voltar para atrás. Volver seria pegar as linhas, juntá-las em um novelo, aglutinando todas essas experiências. Na conclusão, o novelo é lançado pela performer ao desconhecido: logo depois, se escuta (em *off*) o peso profundo deste objeto, quando entra em contato com o solo branquicento, levando-a imediatamente em direção a outros sentidos, quiçá para percorrer outras estradas.

As paisagens sonoras de um *não lugar.*

Essas preocupações com o exílio e as migrações faz parte também das obras de Kimsooja. Um outro tipo de relações se pode abranger na obra dessa artista - cujo trabalho, os *botaris,* foi citado anteriormente -, ela realiza vídeos, instalações, performances, evidenciando sua origem coreana mediante objetos próprios dessa cultura. O trabalho de Kimsooja caracteriza-se por realizar obras nas quais aborda temáticas como o nomadismo, ponto-chave da sua arte. Os panos - especialmente as colchas tradicionais coreanas de cores vivas -, as seqüências de luz, o som, os cantos dos monges tibetanos, gregorianos e islâmicos, sua própria respiração, todos eles são alguns dos recursos que utiliza como uma senha de identidade no seu trabalho, uma sutil forma de lembrar da situação social, o exílio, o trânsito, o anonimato, que os coreanos sofreram e sofrem atualmente. Agulhas, telas, fios, colchas fazem parte de seu universo criativo. Coser,

envolver, estender, dobrar, desdobrar, cobrir definem algumas das atividades mais constantes da artista.

Em 2005, Kimsooja realizou *Needle Woman* (Fig. 28), uma obra que recolhe imagens da artista de costas em seis diferentes cidades: *Patan* (Nepal), Jerusalém (Israel), *Sana'* (Yemen), Havana (Cuba), Rio de Janeiro (Brasil), N'Djamena (Chad), em uma vídeo-instalação distribuída mediante seis canais de vídeo simultaneamente, apresentado como *loop*, com 10'30" de duração, acompanhada de um total silêncio.(Fig.29)

Fig. 29 Kimsooja, *Needle Woman*. 2005.

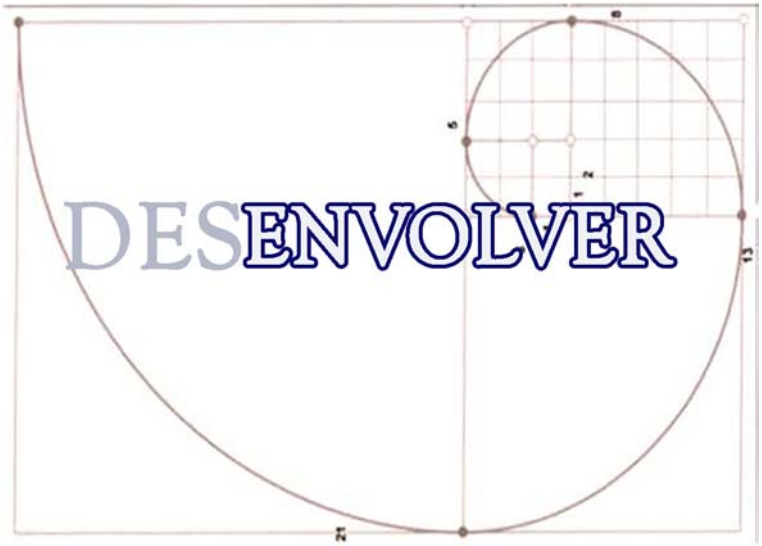
Em ***Q'aiturastro***, promovo o diálogo das imagens de vídeo registradas com a composição musical que joga com recursos aleatórios; se vincula de maneira profunda com aspectos extra-musicais ao revelar fenômenos socioculturais atuais que acontecem nas grandes capitais.

> O resultado final sublinha de forma sutil o caráter itinerante da performer que aparece em cena, cuja trajetória é desenhada pelos rastros de uma multiplicidade de culturas em contato. Nos sons de uma indefinida cultura milenar, que acabam entrelaçados com as convulsões rítmicas das grandes capitais, descobrimos que os sujeitos são capazes de ser universais sem o risco de se perder nas sombras de uma homogeneização cultural muda e anônima. Assim, consegue-se escutar o "peso" daquilo que carregamos no caminho que percorremos hoje em dia: o difícil passeio pelo mundo inteiro, cujo deslocamento se depara com paisagens frias e desoladas, mas que, ao mesmo tempo, são magníficas, cálidas e aconchegantes. (ROZO, 2007)

Desta forma o *eu vejo*, do verbo VER permite ampliar as possibilidades de criação com diferentes linguagens, obras multidisciplinares que diluem os limites espaciais, sem perder por isto as suas particularidades culturais.

[Do lat. volvere.] Mudar de posição ou direção; virar; dar volta; volver a cabeça. → Mudar, dirigir, voltar. → Pôr em movimento; revolver; volver o rosto. → Fazer girar, rodar, rolando. → Retrucar, replicar, tratar, alterar, transportar, voltar. → Dirigir, voltar, sobre si. → Restituir, devolver, apontar. → Decorrer, passar, retornar, voltar. → Regressar, voltar-se. → Dar-se, transmitir, dedicar-se. → Agitar-se, revolver-se, ou regredir; voltar-se. → Dar-se, correr. → Fazer, voltar-se. → Fazer efeito de volver.

AÇÃO II



VOLVER

Soy el marino que cose los horizontes cortados.
(HUIDOBRO, 1984 p.43)

VOLVER propõe uma matriz de reflexão a partir da idéia de heterotopia. Para contextualizar esta afirmação, dedicam-se segmentos desta proposta a visitar o pensamento de Michel Foucault, Umberto Eco e Ítalo Calvino. Também se recorre a cadências musicais e sons do cotidiano que evocam a memória e formas diferenciadas de conceber o mundo, a vida e a morte de quem, como eu, é habitante de lugares heterotópicos.

O termo heterotopia foi definido por Michel Foucault durante um encontro de arquitetos. Com este termo, este autor comprovou que existiam, em culturas e em épocas diversas, espaços específicos inseridos nos espaços sociais cotidianos, mas com funções diferentes e muitas vezes opostas. Denominou a estes espaços heterotopias. Do pensamento de Foucault, recupero alguns elementos que servirão para conceituar a obra **horizonte sem horizonte** no âmbito da heterotopia. Um desses elementos é o espaço, pois segundo o que Foucault escreveu em 1967: "nossa época atual é talvez a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época da cerca e do longe (e) do lado a lado" (FOUCAULT, 1967). Quando Foucault fez esta afirmação estava começando esse processo de profusão dos espaços justapostos, condição que resulta exacerbada no contexto atual.

Foucault interessou-se pela descrição de lugares com a propriedade de relacionar-se com outros de um modo que neutralizam, suspendem ou revertem o conjunto de relações designadas a eles. Esses lugares se classificam em dois tipos: as utopias, locais sem lugar real, projetados para o futuro ou associados a um passado, sempre em referência a um presente que se quer negar; e as heterotopias, locais reais e experimentáveis, que mantêm, no entanto, uma configuração isolada, nos quais a vida social pode aparecer contradita, invertida ou reduzida a somente alguns dos seus aspectos. São espaços reais que não estão vazios, isto é, que poderiam ser ocupados por coisas e pessoas, constituindo assim um conjunto de relações que definiriam situações interdependentes umas das outras.

A heterotopia se contrapõe ao espaço cotidiano e, simplesmente, está presente. Esta não projeta nenhuma fantasia, além disso, as heterotopias incomodam, pois desafiam as representações convencionais e a imagem do pensamento por estarem compostas por

justaposições de coisas que não estão usualmente próximas e porque incluem, com freqüência, a noção de Marginal. O conceito de heterotopia inclui também a aptidão de "justapor em um único lugar real vários espaços, vários locais que são incompatíveis neles mesmos". Neste sentido, justaposição de espaços e a situação liminar ou marginal são características da obra **horizonte sem horizonte** (ver DVD anexo)**.**

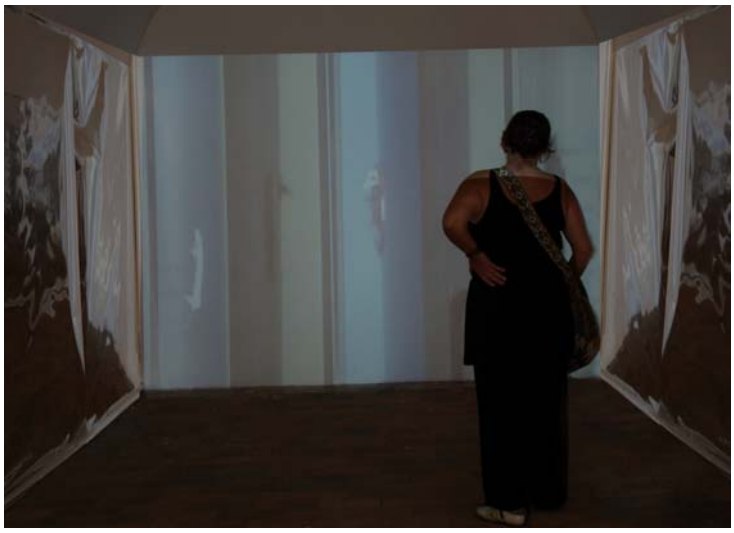
horizonte sem horizonte

Obra 11 horizonte sem horizonte. Instalada no Museo Tambo Quirquincho.

O vídeo **horizonte sem horizonte** captura imagens de navios que circulam em um espaço invertido, são navios-objetos em realidades justapostas. Em outubro de 2007, esta obra foi instalada no Museo Tambo Quirquincha, na cidade de La Paz - Bolívia, no contexto da Bienal Internacional de Arte SIART[2]. Onde a projeção deste vídeo esteve flanqueada por dois espelhos (1,50 x 1,20m), dispostos em um ângulo que possibilita o reflexo da imagem em movimento e sua conseqüente multiplicação. Em contraste com a escuridão do ambiente, a projeção, multiplicada pelos espelhos, cria um aspecto predominantemente horizontal (Obra 11).

A mesma projeção, durante a exposição no Forte São Marcelo, na sala VOLVER, teve um caráter mais experimental (Obra 12 Página seguinte). Ampliou-se a projeção a toda a parede frontal da sala, flanqueando-a por duas lâminas de revestimento espelhado, as quais, em lugar de refletir o percurso dos navios, ocasionaram sua distorção, provocando uma outra leitura para o espectador, que teve a possibilidade de penetrar na vídeo-instalação.

[2] A participação neste evento foi reconhecida com uma menção honorífica. Posteriormente, esta vídeo-instalação foi montada no Centro de Arte Contemporáneo do Espaço Patiño, em dezembro de 2007.



Obra 12 horizonte sem horizonte. Instalada na Sala VOLVER no Forte São Marcelo.

Com esta experiência conseguiu-se observar que em cada um dos lugares onde foi instalada a obra, esta adquiriu sentidos diferenciados. Lembre-se que o Tambo Quirquincha, atual museu de arte, foi antigamente um lugar de descanso, onde viajantes passavam a noite e comerciantes armazenavam alimentos; dito *Tambo* ocupou um lugar central na conquista espanhola da cidade de La Paz (antiga *Chuquiagomarca)*, da mesma forma que o Forte São Marcelo foi um lugar central para o desenvolvimento da conquista portuguesa. Este monumento histórico, antigamente conhecido como *Forte do Mar,* é uma estrutura arquitetônica militar, projetada em 1650 para a guerra defensiva no porto de Salvador, quando capital do Brasil Colonial. Sua planta circular implantada no meio do mar permitia a visão privilegiada, o que possibilitava à artilharia disparar em qualquer direção: uma solução encontrada para a defesa do porto da capital colonial do Brasil contra os ataques de navios piratas e de corsários invasores. Assim, **horizonte sem horizonte**, montada nestes lugares particulares, evoca a memória e convida a pensar em perdas, migrações e saques, mas também propõe ponderar que em uma obra de arte:

> A concepção de contexto toma um sentido mais amplo do que o associado apenas às condições físico-simbólicas dos lugares de exposição; remete também às condições de aprendizagem dos indivíduos. O que ultrapassa as regras se alojaria na experiência do sentido, em que o sentimento e a cognição estão unificados. (VINHOSA, 2005, p.143)

Com estes elementos simbólicos propicia-se um ambiente intimista, onde a música de um bolero de cavalaria e as imagens projetadas envolvem o espectador conduzindo-o a fazer suas próprias associações e relações. Cada visitante da vídeo-instalação, com sua própria relação com

a morte e com lugares heterotópicos, deixa de ser um espectador passivo: existe algo que ativa a memória. Assim, esta obra deixa de ser contemplativa. Com isto não quero denotar um sentido da obra, que é essencialmente aberta, nem escapar de um julgamento crítico sobre a realidade. O julgamento fica em suspenso, e uma maior liberdade (de sonhar e imaginar outras acumulações e disposições diferentes) ficará a critério daquele que olha.

Um pedaço flutuante de espaço.

Navios enormes, navios de carga, navios de passageiros, veleiros que vão e vêm, cada um diferente do outro. Esta diferença radica em que cada um deles é um mundo. Assim, neste ponto, é impossível deixar de citar Foucault quando fala do navio como:

> um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por ele mesmo, que está fechado sobre si e que ao mesmo tempo está exposto ao infinito do mar e que, de porto em porto, de margem em margem, de bordel em bordel, vai até as colônias a buscar o mais precioso que elas encerram nos seus jardins[...] a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopía por excelência. (FOUCAULT, 1967)

Pouco antes que ingressassem na Baía de Todos os Santos, em Salvador-Bahia, as imagens destes navios foram capturadas da minha casa-atelier no bairro do Rio Vermelho, de onde vejo passar diariamente esses navios-organismos, imaginando que vêm da África, da Europa, da Amazônia; imaginando também que as caravelas dos portugueses que "descobriram" estas terras fizeram esse mesmo percurso neste preciso lugar. Pois, antes da chegada dos europeus, esta região foi habitada pela nação *Tupínambae.* Em 1510 foi palco do naufrágio de um barco francês, de cuja tripulação fazia parte Diogo Álvares, chamado pelos indígenas *Caramuru*. Diz-se que *Caramuru* foi resgatado pelos indígenas, no lugar que depois seria o bairro de *Rio Vermelho*. Posteriormente, em 29 de Março de 1549, chegam Tomé de Sousa e sua comitiva, em seis embarcações: três navios, duas caravelas e um *bergantín,* com ordens do rei de Portugal de fundar uma cidade-fortaleza chamada de São Salvador. Nasce assim a cidade de Salvador. Foram navios que começaram este percurso, trazendo exércitos, sacerdotes e escravos, retornando depois, como diz Foucault, com "o mais precioso que as colônias encerram nos seus jardins" acumulado no seu interior.

Estes navios, sendo assim, heterogêneos, têm em comum o movimento, o mesmo trânsito os unifica, todos vão à direção de diferentes portos, flutuando na encruzilhada de mil caminhos que é o mar. A dimensão aberta do oceano e sua condição simbólica como território

indômito impõem a possibilidade e a incerteza. O mar, lugar de aventuras e de perdição, pode ser também espaço de criação e descobrimento, onde o navio se entrega, guiado pelo sol e as estrelas, ao infinito da imaginação e dos acasos. Sem esquecer a condição simbólica de elemento purificador, como sucede nos ritos da cultura afro-brasileira. No dia 2 de fevereiro, à beira do mar, no bairro de *Rio Vermelho*, realiza-se a celebração a *Iemanjá*, *Orixá* do mar, entidade protetora e purificadora do *Candomblé*. Da praia, inúmeros barcos levam mar adentro grandes oferendas de flores e pedidos, trazidas por milhares de pessoas.

A poética da acumulação

Cada navio, sendo uma unidade, e cada trecho de mar que percorre, um horizonte, as imagens se constituem como elementos ou objetos independentes. A imagem completa que se apresenta no vídeo não seria outra coisa mais que uma acumulação de navios-objetos. Uma tendência recorrente em que o artista, como faria um colecionador, acumula e ordena objetos, gerando uma poética da acumulação, mas uma acumulação que não está ordenada como uma enciclopédia, ou como um tesouro e tampouco evoca uma representação de um mundo ideal, uma utopia.

Esta obra é uma coleta de fragmentos de horizontes que contêm navios, cada um com sua própria velocidade, e que estão longe, no meio do mar. Qualquer ser estranho "poderia amontoá-los a todos e encerrá-los em uma caixa" (ECO, 1999, p.16). Distorcidos pela distância, estes navios-objetos efetivamente parecem muito pequenos, pareceria que se os pode pegar com a mão, mas essa fragilidade só é uma ilusão porque se trata, em alguns casos, de maquinarias de mais de 80 metros de comprimento, cujas imagens foram registradas sistematicamente em vídeo. O "Isso Foi" e o "isso que vejo se encontrou lá, nesse mesmo lugar" são expressões ditas ante esses registros, valiosas provas de uma presença, pois certamente esses navios existem e estiveram lá.

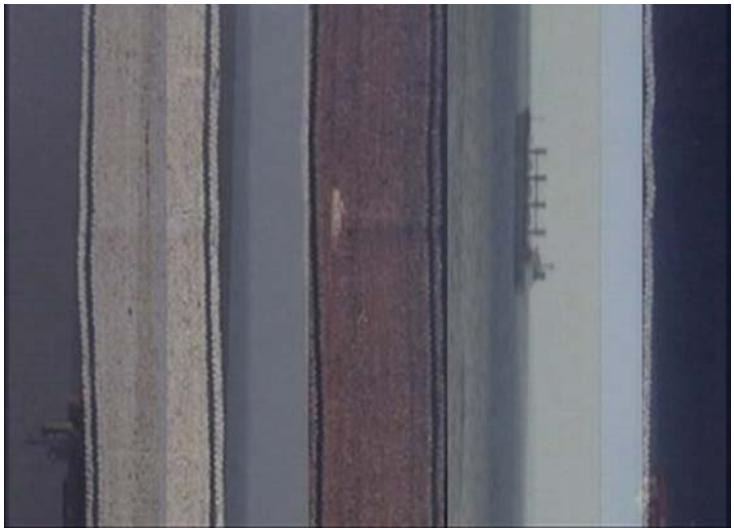
Escolhi o vídeo como linguagem para esta obra porque acho que estes horizontes, como imagens em movimento, se constituem em um olhar atento que revela detalhes, algumas vezes imperceptíveis, pormenores de fatos que pertencem irremediavelmente ao passado. Ao apresentar a permanência de um ato ou fato efêmero, que pode ser repetido inumeráveis vezes, cada uma dessas imagens pode ser distribuída ou ensamblada de diversas formas; as infinitas

possibilidades relacionadas à composição de imagens-fragmentos, onde escolher, cortar, juntar e ordenar tornam-se um ato de criação.

Neste ato criativo, exerço a função do marinho que corta e costura horizontes, imaginado pelo poeta Huidobro e citado no começo deste apartado. Assim, justapondo um horizonte vertical a outro, se aglutinam diversas "junturas". Propicia-se o encontro de fluxos existentes, tal como em um *assemblage*.

> todos os outros lugares reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, questionados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo que sejam, no entanto, efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 1967)

Localizáveis ou reconhecíveis, como o *não-lugar* que constitui o limite do mar e do céu, horizontes heterogêneos se justapõem na obra **horizonte sem horizonte**, sendo a imagem do vídeo o único lugar possível, o motivo unificador, onde estes poderiam ter encontro nessa ordem.



horizonte sem horizonte. Frame do Vídeo.

Umberto Eco diz que qualquer coleta de coisas similares dispostas em ordem não é mais que "a acumulação do diverso à luz de um motivo unificador, mesmo que seja mínimo" (1999, p.17). Neste ponto voltamos à ação do crivo necessária para sair do nosso "Emaranhado Inicial". Foucault, por sua parte, explicou o mesmo em 1966, no livro *As palavras e as Coisas*; quando leu um conto de Jorge Luis Borges, em que citava uma "certa enciclopédia chinesa", segundo a qual os animais se classificariam em: "a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sirenes, f) fabulosos, g) cachorros em liberdade, h) incluídos na presente classificação J) que se agitam como loucos [...]". Essa distribuição primeiro lhe fez rir, mas depois, sentiu o mal-estar da suspeita de que existe um grande número de ordens possíveis na "dimensão, sem lei nem geometria, do heterogêneo". O impossível não é a proximidade das coisas, mas o lugar onde elas poderiam aproximar-se (FOUCAULT, 1995 p. XII).

Na obra **horizonte sem horizonte,** a imagem do vídeo é a página em branco, o crivo, ou a mesa que dá sustento à diversidade. Neste caso, de navios. A imagem está distribuída de maneira simétrica ao longo de um horizonte vertical, desafiando assim a convenção da representação horizontal consagrada desde o Renascimento na cultura ocidental.

Foi interessante achar na obra de Nam June Paik, *Zen for TV*, (Fig. 30) a mesma preocupação com a manipulação do vertical e o horizontal. Mas nesta obra, minha verdadeira referência é um tecido andino, onde a distribuição vertical não contradiz em nada a concepção espacial presente nos tecidos tradicionais. No vídeo, os navios diluem-se encontrando paralelo nas linhas verticais de um tecido aimara, que é também utilizado para carregar, armazenar e transportar, talvez a mesma função dos navios.

Fig. 30 Nam June Paik, *Zen for TV.*

A composição do tecido, predominantemente vertical, apresenta-se em listas paralelas com poucas variações tonais. Estes tecidos em geral são feitos com lã natural de lhamas e alpacas. Os diferentes tons de marrom alteram-se entre claros e escuros, de modo a ir ressaltando a diferença entre intensidades. Este jogo entre intensidades presentes no tecido é chamado *allqa. Allqa* é todo contraste nítido, não só entre claro e escuro, mas também entre as cores que o olho capta como complementares. Trata-se do desenho presente em sacos grandes tecidos nas terras andinas, sacos que apresentam poucas variantes em diferentes regiões, mesmo muito afastadas entre si. Diferente do que sucede com outras peças tecidas, este desenho não se transforma de maneira essencial ao atravessar fronteiras de uma comunidade, nem inclusive de uma região à outra, ou seja, não expressa diretamente o grupo étnico. Este desenho em listas permaneceu estranhamente inalterável através dos séculos. Ainda na atualidade, ele é utilizado para carregar e armazenar alimentos. Funções de acumulação e deslocamento similares à dos navios, mas também com a função de armazenar que tem um *tambo,* do qual falamos anteriormente.

Tomei respeitosamente a referência cultural contida no tecido como um diálogo entre presente e passado, assumindo uma distribuição espacial que resultaria em um lugar de um mito, é dizer, de uma concepção diferente de ver e de organizar o mundo. Uma referência mítica a um lugar que tem sua própria distribuição e classificação das coisas. Como na China, lugar de origem da enciclopédia onde está a classificação dos animais do conto de Borges, que tanto impressionou Foucault.

Esse tecido é uma forma acabada, uma referência que remonta à certeza de uma identidade cultural pan-andina, porque "se constroem formas acabadas no momento em que se tem certeza da própria identidade cultural"; ao invés "se fazem enumerações quando se está ante uma série desconexa de fenômenos no interior dos quais se procura uma regra que ainda não foi definida" (ECO, 1999 p. 16). Assim, em **horizonte sem horizonte**, os navios são enumerações, trânsito e busca, um contínuo levar e trazer, não existe um lugar fixo, senão muitas perguntas. O tecido, ao contrário, é uma imagem terminada: um modelo de universo.

Um modelo de universo

Por que se quer gerar esse jogo de horizontalidade através da multiplicação com espelhos do que já está multiplicado? Para responder esta pergunta, seria interessante aproximar-nos do pensamento de Ítalo Calvino sobre a multiplicidade, uma das propostas que ele lança nas "vésperas do novo milênio". Este autor faz a apologia da novela como uma obra que se assemelha a uma grande rede: "uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros em uma sucessão que não implica uma conseqüente hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões diversas e ramificadas" (CALVINO, 1990, p.86).

Calvino também declara sua admiração por Borges; diz que cada texto do escritor argentino contém um modelo do universo ou um atributo do universo - o infinito, o inumerável, o tempo, o eterno, o compreendido simultaneamente e o cíclico. Diz que estes textos são sempre contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; seus contos adotam freqüentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em "estruturas míticas". E finalmente, a idéia central do conto em Borges inclui um tempo multíplice e ramificado no qual cada presente se bifurca em dois futuros, de modo que forma "uma rede crescente e vertiginosa de

tempos divergentes, convergentes e paralelos". Essa idéia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto e sim a "própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a cometer um delito absurdo e abominável" (1990, p.133). Uma analogia surge entre a obra **horizonte sem horizonte** e obras que incluem universos paralelos, tempos sobrepostos e, por que não, o reflexo dos espelhos que tanto horror causava a Borges, porque multiplicava o número dos homens. O espelho, segundo Foucault, provoca "uma sorte de experiência mista". É uma utopia, porque é um lugar sem lugar, e ao mesmo tempo funciona como uma heterotopia, no sentido de que transforma este lugar que se ocupa, no momento exato em que alguém se olha no vidro, em absolutamente real. Esse jogo de real e irreal nos aproximaria do terceiro princípio da heterotopia proposto por Foucault, onde ela, "Tem o poder de justapor em um só lugar real, múltiplos espaços, múltiplos lugares que são em si mesmos incompatíveis" (FOUCAULT, 1967).

Os espelhos ampliam infinitamente a visão do horizonte, convertendo a obra em um paradoxo; nos ajudarão, assim, a chegar a um **horizonte sem horizonte**, a desfazer e questionar a convenção de uma linha que une, para nossos olhos, os limites do mar e do céu. E ao mesmo tempo, por que não, refletir uma realidade como uma justaposição de culturas européias, africanas e indígenas. Que melhor lugar para isso que o Forte São Marcelo?

Uma cadência em rumo limite

El mar está cargado de naufrágios
(HIDOBRO,1984, p.47)

A música nesta obra convida a um papel ativo. Foram escolhidos para esta vídeo-instalação fragmentos do *Terremoto de Sipe-Sipe*, um Bolero de Cavalaria composto em 1939 pelos músicos bolivianos Daniel Albornoz e Felipe V. Rivera. A musicóloga Jenny Cárdenas define esta forma musical como um "clássico da música crioulo-mestiça da Bolívia"(CÀRDENAS, 2000).

Por ser um gênero de música marcial, a referência aos combatentes da *Guerra del Chaco*[3] é quase que imediata. Na contenda, os soldados partiam a um destino incerto, acompanhados

[3] Conflito bélico entre Bolívia e Paraguai entre 1932 e 1935.

pela cadência dessa melodia "exultante" e "jubilosa", a mesma que também despedirá os ex-combatentes dessa guerra, no seu próprio enterro. Esta relação com o ritual funerário se repete freqüentemente em velórios e enterros, mas também

> remete, logo, a situações pontuais e características em direta relação com momentos dramáticos da história política deste país. O sentimento que gera em amplos setores da sociedade boliviana [...] ao abrir espaços de reflexão sobre fatos passados ou que estão sucedendo, determinou que se inscreva como um elemento democratizante e ao mesmo tempo identitário. (CÁRDENAS, 2000)

Como o que sucede quando multidões estão reunidas nos momentos mais tensos das manifestações: tensão e morte, que a cadência do *Terremoto de Sipe-Sipe* não deixou de acompanhar, em outubro de 2003, quando lançada ao ar pelas caixas de som da *Central Obrera Boliviana*, na Praça *San Francisco*[4].

Por isso, a eleição desta obra musical não foi por acaso; essa música ressoa com constância em minha mente quando vejo o lento e diário transcurso dos navios. A velocidade desses grandes navios, distorcida pela distância, remetia-me à densidade da atmosfera "do terremoto", cuja dolorosa cadência me cativou de tal forma que a tenho escutado com obsessão durante anos, como uma maneira de entender e enfrentar meus próprios medos. Muitas vezes associei o terremoto com o *Réquiem de Mozart*, mas *Terremoto de Sipe-Sipe*, para mim, sempre teve um território definido, assim como uma relação cultural com a morte, a perda, e emoções que segundo uma nota que comenta a vídeo-instalação, no Tambo Quirquincha, publicada num jornal da Bolívia, é um sentimento sutilmente compartilhado:

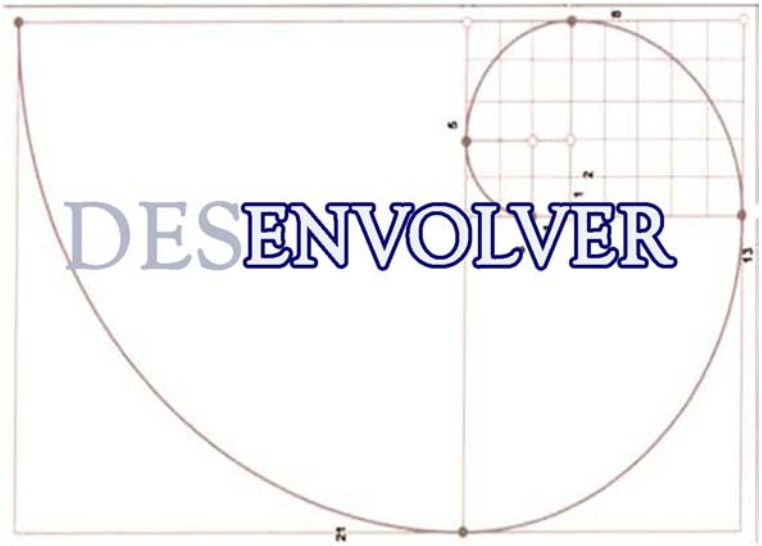
> Horizonte sem horizonte, de Sandra De Berduccy, é a obra que com maior força exibe o desenvolvimento de um discurso próprio que evoluciona. De Berduccy continua nesta peça com sua exploração do têxtil como linguagem, desta vez através do vídeo. Fala de tecido sem necessidade de tecer. O faz com uma seqüência interminável de navios que viajam pela trama pictórico-têxtil que vai mudando ao ritmo de um bolero de cavalaria. **É um vídeo que toca fibras íntimas do boliviano — o mar longínquo —, de forma emotiva e plástica.**[5] (VARGAS, La Razón, 2007).

[4] Na Bolívia, nesta data, injustas medidas econômicas tentaram ser implantadas pelo governo; a população reagiu e saiu às ruas, tendo como conseqüência a renúncia e fuga do presidente à época, Gonzalo Sánchez de Lozada, mas também um considerável número de mortos e feridos.
[5] Grifo meu.

[Do lat. involvere.]

Abranger, abarcar.→ Trazer em si; encerrar, conter.→ Implicar, importar.→ Seduzir, cativar, prender, enlear, aliciar, atrair, encantar.→ Cercar, rodear.→ Enredar; comprometer.→ Trazer como conseqüência; originar.→ Confundir; misturar.→ Cobrir, enrolando; embrulhar.→ Tomar parte; intrometer-se.→ Embrulhar-se; ocultar-se.→ Toldar-se, anuviar-se, turvar-se; cobrir-se.→ Misturar-se, mesclar-se, confundir-se.→ Relacionar-se afetiva e/ou sexualmente com outrem.

AÇÃO III



ENVOLVER

ENVOLVER é um ato que inclui repetição, sendo a esta um modo de exercer o tempo de maneira cíclica e diferenciada. A repetição precisa, então, de um deslocamento para ser diferencia. Quanto à materialidade, neste trabalho existem, no ENVOLVER, dois elementos: um que envolve (linha) e um outro elemento que é envolvido (estrutura cilíndrica). Estes elementos geram uma espécie de tramado conhecido como tecidos de um só elemento, cujo antecedente pode ser encontrado na técnica pré-colombiana, conhecida em espanhol como *enrrollado.* Dita técnica foi utilizada para a criação de adereços e peças que depois eram incluídas nos tecidos. Posteriormente foi utilizada, entre outras coisas, para a elaboração de *tullmas*, os enfeites para o cabelo, e em alguns instrumentos musicais. Ao explorar as possibilidades plásticas e visuais que estes elementos provocam, surgiram diferentes séries de obras a partir de envolver estruturas tubulares, as quais foram denominadas ***Chiris***; cada ***chiri***, como unidade, comporta-se dentro de um conjunto, como um módulo susceptível a inúmeras associações. Assim, os *chiris* formarão tanto a instalação penetrável ***Jatunkocha*** quanto uma série própria, realizados com degradações coloridas.

CHIRIS

As obras construídas tendo o ***Chiri*** como unidade aproximam-se dos princípios da tradição têxtil e da elaboração de alguns instrumentos musicais da região andina. Realizadas com base de estruturas cilíndricas de papelão, que depois de serem preparadas e acondicionadas, no tocante a tamanho e cor, foram envolvidas com linhas de diferentes tonalidades, tendo por base a forma tradicional do tecido de um só elemento. Cabe mencionar que quem utiliza esta técnica não precisa dar nós para realizar a junção dos diversos fragmentos de linhas coloridas. Quanto à utilização

Obra 13 *Puruma.*

de cor, estas peças utilizam o recurso cromático de degradações de cores, chamadas *k'isas*, muito comum em alguns têxteis aimaras e quéchuas. Da mesma maneira, têm inspiração nos instrumentos de sopro de mesmo nome, também originários das regiões andinas da Bolívia. Estes são formados de finas canas de bambu, cujo tamanho varia entre 80 cm até mais de metro e meio de comprimento, motivo pelo qual chegam a emitir sons graves e profundos. Estes instrumentos são envolvidos com uma fina linha de tons naturais de lã de alpaca e geralmente são tocados na cima das montanhas, em situações rituais.

Obra 14 *Uaxactún.*

Os *chiris* vêm em pares chamadas *arca* e *ira*; um deles terá três canas (*arca*) e o outro quatro (*ira*). Cada cana diferencia-se das outras graças às sutis diferenças tonais próprias da lã de alpaca que as envolve, constituindo listas que se vão ordenando da mais escura à mais clara, produzindo a impressão de que um mesmo tom transforma-se fazendo aparecer seus matizes de intensidades.

Estas degradações de cores e texturas, como se mencionou, são elementos recorrentes nos tecidos andinos, as quais nomearemos com o termo *k'isa,* segundo Verônica Cereceda. Resulta numa fina escala cromática, que graças a um efeito óptico de contraste aparece como a parte iluminada dos tecidos, como se fosse um estalo de cor brilhante. "Escolher as cores que encherão as posições no interior da escala é, na verdade, a arte de 'construir' uma impressão: fazer com que uma essência descontínua pareça uma continuidade" (CERECEDA, 1987, p.189). É precisamente esta ilusão que parece unir a parte escura e plana do tecido (*pampa*), com a parte de maior intensidade (*k'isa*), os tons desaturados da *pampa* apresentam-se em um dos extremos destas degradações. *k'isa* é um espaço de amável transição, "doce", "suave". Esta palavra quéchua também é um termo utilizado para chamar as frutas desidratadas, como banana e pêssego, doces tradicionais que eram procurados, antes da chegada do açúcar nas culturas andinas.

Diferenciam-se das listas presentes no tecido citado em VOLVER, porque neste os diferentes tons de marrom, dispostos em bandas, alternam-se entre claros e escuros, de modo a ressaltar uma diferença entre a sombra e a luz. Como já se disse, este encontro entre a sombra e a luz é chamado *allqa*. *Allqa* vai mediada por algum tipo de enlace, que conecta ou permite o encontro entre tons diferenciados (a diferencia nas cores ou na sombra e a luz). Nestes têxteis andinos, tais enlaces tomam com freqüência a forma de listas - duas ou mais - que se interpõem entre as franjas contrastantes. Ou a forma de estreitas listas ou finas fileiras. É interessante advertir que as retas que formam listas verticais, as *k'isas*, também são uma forma de unir elementos contrastantes como a luz e a sombra, nesse sentido o *allqa* seria um antecessor das *k'isas*. Para Cereceda, este tipo de desenhos e tratamento de cores repetem exatamente a estrutura dos *wairurus*, as pequenas sementes (1987 p. 190), presentes neste trabalho nas *wakaychas*. Nestas sementes existe um conflito óptico que se repete nos tecidos, já que aquelas aparecem divididas nitidamente em dois espaços: um de cor vermelha, muito intensa, brilhante e pura; o outro, de uma cor que o olho identifica a primeira vista como preto, mas que na verdade apresenta-se às vezes como um marrom escuro. Segundo esta autora, apesar destas pequenas variantes, o que permanece inalterável entre estes dois tons é uma relação de contraste. O que salta aos olhos é uma aberta diferença, uma oposição entre opaco e brilhante. Se expressa tanto sobre a reduzida superfície de uma semente, quanto na *allqa*, e nas degradações reduzidas de cor, cuja minimização permite a união óptica das intensidades

Obra 15 *Dendê.*

cromáticas. A estrutura das *k'isas* nos lembra, naturalmente, a estrutura dos *wayrurus*, mas *k'isas* manifestam um terceiro termo, um elemento conciliador na oposição da cor.

Esta articulação evocaria o trânsito entre concentração e diluição, deixando em evidencia um espaço de dissolução de limites que dá passo a escalas de diferentes intensidades, as quais também serão aplicadas nas composições cromáticas nas obras da série ***Chiris***. Esta escala de degradações pode oferecer infinitas variantes, se traduzidos aos tons naturais de velo de lã de ovelha, alpaca, lhama e vicunha.

A combinação de diferentes matizes de marrons, somados a outra variedade de matizes cinzentos, deram origem à obra intitulada *Puruma,* a entidade habitante de lugares liminares (Obra 14 p.110), que consta de um conjunto de oito estruturas cilíndricas, sendo a maior de 1,50 de altura. O cromatismo desta obra lembra as degradações chamadas em quéchua *k'ura k'isa,* quer dizer *k'isa* crua, que é aquilo que não passou ainda por nenhuma preparação e que não está alinhado, situação que lembra a do território indômito dos espaços desolados, ou o território de fértil criatividade e desordem habitado pelo *Puruma.* "Nestas regiões que colidem com um mundo de forças estranhas, as formas e as cores se podem borrar e desdobrar" (BOUYSSE; HARRIS, 1987, p. 27). Como acontece com as cores de Goethe, "o fenômeno cromático pressupõe o deslocamento de imagens".

Lembremos agora o esquema apresentado no início deste trabalho, onde o espaço de dissolução de limites permite a presença de uma infinita gama de tonalidades, cuja ordem e disposição com relação ao centro possibilitam o trânsito entre diferentes intensidades. (Fig. 31)

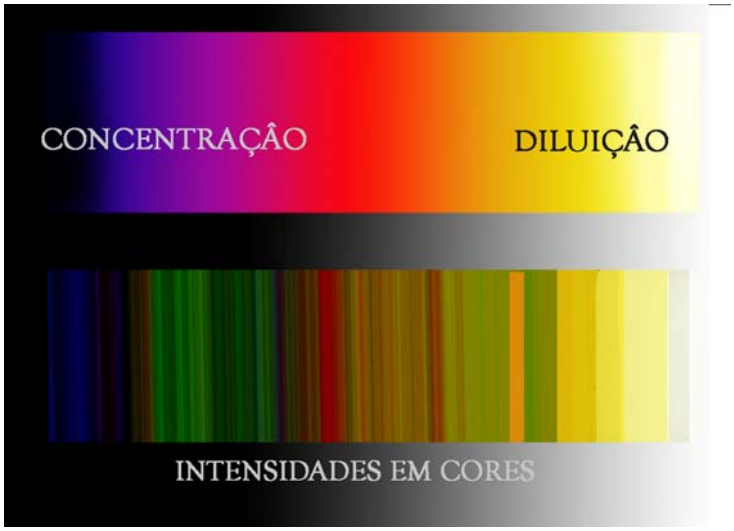


Fig. 31 Trânsito entre intensidades.

O mesmo fenômeno acontece quando se trata de cores. No caso, de lã de ovelha ou alpaca que passam pelo processo de tintura e fixação. Pois, para a lã passar pelo processo de tingimento precisa de mordentes e substâncias que ajudem a fixar as cores às fibras; dessas, o sal é, sem dúvida, uma das mais utilizadas. Neste ponto poder-se-ia fazer novamente referência ao sal como sinônimo de atividade racional, e de civilização, porque implica uma **Prática** criativa dirigida à expressão mediante cores. "Na verdade toda a maestria das *k'isas* é só possível quando a tecelã fabrica ela mesma suas cores, produzindo à vontade, através do tingimento, os graus com que formará suas escalas" (CERECEDA, 1987, p.187). Estas cores produzidas por tinturaria são chamados *p'ana* (Fig.32); são cores muito brilhantes e puras, lembram o espectro solar, e que teriam uma origem mítica no arco-íris:

Fig. 32 *K'isas* de um tecido tradicional da Bolívia.

> Se bem se diz, de uma maneira geral, que as degradações vêm do arco-íris, as mulheres se defendem de toda possibilidade de uma cópia. "eu não sei roubar-lhe suas k'isas (ao arco-íris)" diziam às vezes, criticando a alguma tecelã imaginária que pudesse fazer tal..."Eu saco as minhas do meu coração" (CERECEDA, 1987, p. 190).

O que as *k'isas* tentam lembrar do arco-íris é seu princípio lógico: o da mais perfeita união, onde, no entanto, cada identidade se conserva com força. Mas as cores das degradações tecidas, apesar de suas ilusões, são imutáveis e tingem uma matéria-prima que tem certo peso e permanência: a lã. Por suas cores, o arco-íris, além de enlace mágico com um plano sobrenatural, é considerado uma *waka* (lugar sagrado) que esta ligada à fecundidade e à riqueza metálica do mundo subterrâneo. Por isso, estas degradações também podem ser perigosas; devem ser utilizadas justo onde convém, sem se abusar delas, porque ao utilizá-las em excesso pode-se provocar uma grande confusão e uma visão nem sempre agradável. Estas degradações, pois, também possuem, nesse sentido, um caráter perigoso.

Os nomes das *k'isas*

Verônica Cereceda diz que as listas de cores que formam uma degradação não se lêem por si mesmas: "é a pequena escala que vai desde à sombra à luz que constitui uma unidade mínima de sentido" (1987 p. 188) e que recebe nome unitário a partir de seu tom central (do seu *taypi*). Se diz, assim:

k'isa cho'jjña (verde),
k'isa líriu (rosa intenso ligeiramente violeta)
k'isa jaruma (laranja),
k'isa larama (azul).
k'isa q'ellu (amarelo)

Estas gamas e escalas podem-se combinar e sofrem infinitas variações, inclusive adicionando mais cores, caso em que também recebem nomes específicos. Também é possível ver que, junto aos tons muito vivos e puros, as *k'isas* dão-se a liberdade de incorporar tons escuros e opacos, como o preto, para definir às vezes o extremo da sombra, ou o branco, para marcar um ponto de luz, aumentando o efeito do brilho do total da escala. Trata-se de estruturas realizadas a partir da subjetividade de cada tecelã; exigem uma cuidadosa seleção de suas cores pensando em uma continuidade entre o contraste de seus extremos (às vezes uma *k'isa* verde começa em um preto e termina em um amarelo), e onde as degradações devem criar a ilusão de uma transformação sem quebra, que lembre o efeito encantador do arco-íris.

Obra 16 *k'isa liriu.*

O encanto de envolver

As degradações de cor nos devolvem assim toda essa grata sensualidade que acompanha a beleza e o trânsito.
(CERECEDA, 1987 p. 200)

Terão as *k'isas* propriedades mágicas que lhes permitem enlaçar dois planos diferentes da realidade, tal como as tinham também as sementes de *wairuru* e o arco-íris? O fato é que o velo colorido faz parte também, junto com os *wairurus*, de diferentes mesas rituais (Fig.19 Página 60). As degradações de cor não são somente listas, breves e estreitas, senão também sugerem que estão implicadas em um processo de reprodução. Poderíamos considerar então, que o desenho de um tecido com *k'isas* é a expressão óptica e sincrônica do processo ritual de um trânsito.

No cotidiano, as mulheres seguram suas tranças com *tullmas,* enfeites feitos com lãs coloridas. Se diz que as *tullmas* fazem florescer os cabelos trançados e ao mesmo tempo indicam o lugar de origem de sua portadora e, segundo suas cores e complexidade, seriam uma forma de encantar e seduzir (Fig. 33),. Além das *tullmas*, variados objetos de lã dispõem suas cores em degradação; muitos deles participam de cerimônias onde "todo este estalo de cor atrairá a boa sorte e a procriação da tropa de alpacas e lhamas" (CERECEDA, 1987, p.203). De onde provém o poder de mediação das degradações de cor? As escalas cromáticas explicitam, claramente, que são um esforço por unir a sombra e a luz, passando através das cores, brilho que metaforicamente permitirá uma transformação em outro plano da realidade. Este poder transformador evidencia-se, segundo Cereceda, em algumas cerimônias de cura mágicas que se baseiam nas cores, como o ritual de cura mágica *Chipaya*[6]. Conhecido como "cura pelo arco-íris", no qual o curandeiro, ao longo da noite, entre invocações e libações, irá colocando sobre o coxim redondo do velo de lã anéis concêntricos de velo de ovelha, tingido de diversas cores, tal como podemos ver no desenho deste rito feito pelo próprio médico (CERECEDA, 1987 p. 213). Este desenho lembraria o nosso esquema concêntrico inicial (Fig.34 Página seguinte).

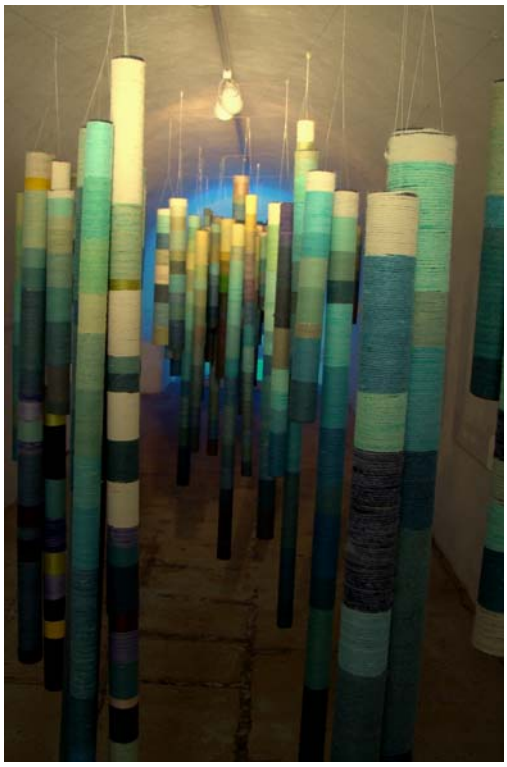
Fig. 33 *Tullmas* de Ch'allapampa.Lago Titicaca.

[6] A cultura *chipaya* está localizada na beira do Lago Poopó, no departamento de Oruro-Bolívia.

Fig. 34 Esquema do processo ritual da “cura pelo arco-íris”.

***JATUNKOCHA*, profunda superfície.**

Disposta, na sala ENVOLVER, em uma área de 33m^2, esta instalação foi formada por aproximadamente 150 estruturas cilíndricas, cujo comprimento varia entre 1,70m e 30cm, os quais foram envolvidos, em um processo coletivo (Fig. 35 Página seguinte), com barbante tingido. Estes tubos foram suspensos em uma estrutura de cabo de aço à altura do teto (Obra 17).



Obra 17 Instalação *Jatunkocha* Sala ENVOLVER.

Esta instalação cria um conjunto, como um só ser composto por inúmeras partes, cuja unidade modular refere-se nominalmente aos instrumentos de sopro, anteriormente descritos como ***chiris*** - instrumentos que se tocam no alto das montanhas -, mas cujo conjunto, ao ser penetrado, ganha outras conotações. O lugar de montagem constituiu-se em um espaço de trânsito que tenta evocar um mergulho no fundo do mar, envolvente para o espectador. A obra está acompanhada por uma sutil intervenção sonora, criada com uma ampla gama de instrumentos e matizes de sopro, assim como de palavras em quéchua e sonidos onomatopéicos. Paisagens sonoras que multiplicam a experiência de caminhar por esse espaço.

Fig. 35 Durante um dos mutirões convocados para ENVOLVER.

O título da instalação corresponde às diversas palavras quéchuas e aimaras que nomeiam o mar, as quais seriam *jatunkocha*, "grande lagoa", ou *mamakocha*, "lagoa madre". Segundo o dicionário de Bertonio, *cchamaca* significa também lago sem solo, e *tuta*, "mar profundo", mas também significa noite, em quéchua. Todas estas conotações remeteram-me à profundidade do mar, e ao mesmo tempo ao abismo existente no céu e as suas cores durante o dia, as quais evidentemente influem à sua vez na coloração do mar. Paradoxalmente, desde a remota antigüidade, os espaços profundos foram objeto de culto à chuva, que vem do alto do céu. Espaços extremos que fazem referência aos limites superiores entre terra e céu. Esta instalação refere às grandes extensões de água que deixam passar a fluência das forças subterrâneas. Às águas nos altos montes, a neve, e às águas profundas. Lembremos que nestas regiões que limitam com um mundo de forças estranhas, as formas e as cores se podem apagar e desdobrar. O excesso se expressa em paixão cega, arroubamento, perda da consciência ou identidade.

Assim, as estruturas cilíndricas foram cobertas por barbante tingido com diversos tons de azul, semelhantes às *k'isas larama* (azuis) e às *k'isas cho'jjña* (verdes), assim como por combinações destas (Fig.36). Evocando um grande tecido tridimensional, no qual é possível penetrar da mesma forma como se mergulha no mar ou, repetindo a experiência, de ser molhado pela chuva, estabelece-se assim uma provocação ao visitante.

Fig. 36 Barbantes tingidos.

Fig. 37 Obra de Jesús Soto.

Ao falar em instalações "Penetráveis" é difícil deixar de falar da produção do artista venezuelano Jesús Soto, cujo caráter lúdico faz com que os espectadores se vejam "impelidos a ingressar para vivenciar a plenitude do Espaço" (BRAZÓN, 2007 p.62). Segundo a historiadora Mariela B. Hernández, as obras de Jesús Soto (Fig. 37):

> São entidades limitadas, mas que, ao mesmo tempo, por serem "permeáveis" e "transponíveis", possuem fronteiras que atuam como passagens abertas entre O "interior" e O "exterior", e nunca como barreiras rígidas a serem forçadas pelo fruidor". Os Penetráveis deste artista também oferecem a oportunidade de vivenciar uma temporalidade "diferente". Pois entrar em um Penetrável é como dar um passo fora da vida real e distanciar-nos em certos aspectos do resto do mundo. Desse modo, transladamo-nos a uma esfera lúdica, na qual é possível viver situações excepcionais e ignorar as normas habituais. (2007 p.62).

Assim, da mesma forma que "O Penetrável não está feito apenas para 'passar por' ele, sua estrutura e materialidade favorecem e estimulam a ação no seu interior". A instalação ***Jatunkocha*** aceita o desafio de ser penetrada e abrir a possibilidade dessa experiência ao espectador.

SÉRIE *CHIRIS*

Foram realizadas várias experiências com estruturas tubulares envolvidas com varias gamas de cores de lãs, as quais constituíram as obras da série ***Chiris***, as quais poderiam ser fixadas a um suporte ou instaladas livremente em qualquer espaço. Por exemplo, na obra chamada ***Uaxactún*** (Obra 14 Página 110), utilizou-se a *k'isa cho'jjña*, ou seja, uma escala cromática que parte de tons escuros até o amarelo, sendo a cor verde a predominante, fixando os 10 cilindros em diferentes níveis. Já nas obras ***Dendê*** (Obra 15 Página 111) e ***Ocaso***, foram utilizadas variações das *k'isa q'ellu*, tons amarelos com cores vermelhas predominantes, no caso da primeira, lembrando os tons vivos existentes no azeite de *dendê* da culinária baiana. Em outros casos de variações de *k'isas*, uma mesma degradação pôde ser desdobrada a partir seja do seu ponto de sombra ou do seu ponto de luz, aparecendo como uma simetria espelhada. Este

desdobramento é a única possibilidade que tem uma degradação para combinar-se consigo mesma. Este seria o caso da peça intitulada *k'isa liriu* (Obra 16 Página 114).

Fig.38 Montagem da série *chiris* na Sala DESENVOLVER.

Esta série de obras foi exposta na sala DESENVOLVER, da exposição no Forte São Marcelo (Fig. 38), onde também se procurou o diálogo com um elemento presente na sala: a solitária, um dos lugares mais impressionantes desse prédio histórico. Trata-se de um espaço de aproximadamente 1 x 2 metros, antigo lugar de castigo a inimigos cativos, escravos e presos políticos. Em lugar de cobrir aquele espaço, interagiu-se com ele, colocando no seu interior várias estruturas cilíndricas pintadas com tons que vão desde o amarelo fraco até o preto. *k'isa jaruma*: intitulou-se esta obra com as palavras em quéchua ***yawarnina***, em português: sangue e fogo (Obra 18).

Obra 18 *yawarnina*, sangue e fogo.

Outra série de trabalhos em estruturas circulares relacionadas com o mar e o horizonte são ***altamar*** (Obra 19 Página seguinte) e ***vacaciones*** (Obra 20 Página seguinte); em ambas as obras cria-se a linha do horizonte através de um jogo de contrastes entre tons escuros e fracos.

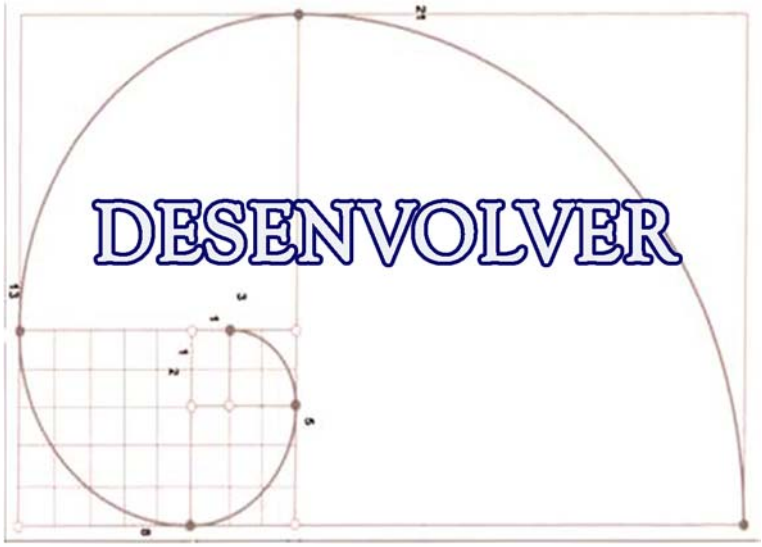
Obra 19 *altamar.*

Obra 20 *vacaciones.*

[De des + envolver.]

Fazer crescer ou medrar. → Fazer que progrida, aumente, melhore, se adiante. → Fazer uso de; pôr em prática; empregar; exercer, aplicar. → Dar origem a; originar, gerar, produzir.→ Expor extensamente, ou com minúcia.→ Tirar o acanhamento, a timidez.→ Tirar do invólucro; desenrolar.→ expandir.→ Aumentar as faculdades mediúnicas→ Movimentar-se com determinada velocidade.→ Tornar-se maior ou mais forte; crescer.→ Estender-se, prolongar→ Aumentar, progredir.→ Progredir intelectualmente; adiantar-se; instruir-se.→ Ter desenvolvimento.

AÇÃO IV



DESENVOLVER

Los hombres entre la yerba buscaban las fronteras.
(HUIDOBRO, 1984, p.34)

Até este ponto, um verbo-acontecimento, DESENVOLVER, tem se descomposto em quatro verbos no infinitivo, cada um deles acontecimentos. Cada um destes relaciona-se com minhas **Práticas em arte** de maneiras diversas.

Tomo novamente as palavras de Deleuze, quando diz que um acontecimento "é uma conjunção de séries *convergentes* que tendem a um limite" (DELEUZE, 1987). Durante a presente pesquisa, fui conformando séries de obras heterogêneas, tendo a Prática em arte como ponto comum entre todas elas. Um outro ponto em comum presente nas obras anteriores seria sua finitude, pois se apresentaram como obras concluídas, apesar de estarem ainda submetidas a algumas variações e experimentações na montagem. A partir de DESENVOLVER temos alcançado um ponto de diluição, com obras que poderão alcançar seus limites ou não; são obras em processo, fragmentárias, em trânsito. Nesse sentido, criaram-se obras híbridas, mantendo cada linguagem seu caráter autônomo, mas deixando uma espécie de "incompletude" que faz da experiência e percepção do espectador um outro fragmento que integra a obra. O trabalho em processo está precisamente nessa "incompletude" com a qual somos confrontados com o acaso, o aleatório, o ocasional, o efêmero, como o tear em processo, *Sawri Llawthapita* (Obra 21).

Obra 21 *Sawri Llawthapita.*

***Sawri Llawthapita*, tear em processo.**

As palavras aimaras *Sawri Llawthapita* denotam o verbo e o sujeito do ato de tecer: "ser-tecelão". Este tear tradicional adquiriu materialidade em diferentes lugares do continente: geraram-se através dele vínculos invisíveis entre as mãos de muitas tecelãs, que teceram fibras naturais e tranças de cabelo doadas por homens, mulheres e crianças.

Ao contrário do que acontece com um tecido terminado, um tear em processo, "incompleto", sugere movimento. Este tear, particularmente, propõe ações individuais e coletivas. Por isso, poderia ser concebida como uma *ação performativa* permanente. O tear, como obra processual, irrompe no espaço da criação coletiva e propicia assim uma dinâmica entre tempo e espaço dispostos em um percurso

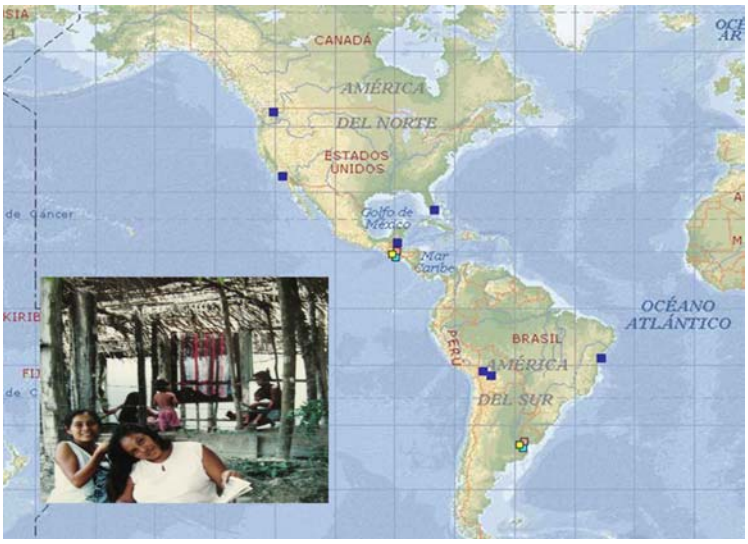


Fig. 39 Lugares onde foi tecido o tear.

O tear é desmontável, sua carga de elos e conexões é fácil de transportar. Por isso é possível continuar a tecê-lo em qualquer lugar. Só é preciso pendurá-lo em uma árvore ou em um gancho e procurar a tensão certa para trabalhar a vontade. Desde a concepção e a montagem do tear, em La Paz no ano 2003, junto com o artista peruano-norte-americano Aymar Copaccatti, a idéia de autoria e de pertença da obra se diluem[7]. Depois foi tecido junto com tecelãs e tecelões, conhecedores de diferentes técnicas, em países como Bolívia, Argentina, El Salvador, Guatemala e Estados Unidos. Agora o Brasil é uma estação mais do seu caminho. Em cada um destes lugares, o tecido continua evoluindo e enriquecendo-se de ares e experiências (Fig. 39). Sem data marcada nem pressa para concluir-se, continua crescendo intermitentemente.

[7] A primeira experiência de tecido coletivo deste tear foi registrada por um Programa da Televisão Boliviana Nacional, dedicado aos têxteis. Programa "Nuestras empresas". Dir: Fernando Arispe. Novembro 2003. 0:30:15 aprox. Também foi amplamente registrado na imprensa.

Esta obra tem como antecedentes alguns acontecimentos importantes, como o de ter nas minhas próprias mãos um tipo de chapéu (*gorro*) ritual procedente de *Tiawanaku*[8]. Estar perto de uma peça tão antiga gerava em mim uma mistura de emoções, era como um encontro com o mais sábio dos mestres; por isso me aproximei com cuidado e respeito. Então consegui ver, com assombro, que estava tecido com lãs coloridas e cabelos humanos. Não posso descrever com palavras a sensação que essa descoberta me provocou, mas muitas perguntas passaram por minha mente: seria só uma pessoa o "doador do cabelo", o tecelão ou a tecelã é o dono(a) do chapéu? Seriam várias pessoas? Em quais situações esse chapéu seria utilizado? Quantas coisas aconteceram até ele chegar às minhas mãos? Esse objeto, que para mim estava carregado de uma força impressionante, ainda apresentava um detalhe: como um adereço final, a peça tinha, também, uma fina trança de cabelo.

Milton Eyzaguirre, antropólogo, que compartilhou esses momentos comigo, diz, em uma entrevista publicada em um jornal boliviano, que a força do cabelo, na cultura andina antiga, radicava em que este continha a presença das pessoas. Nessa entrevista ele ainda afirma: "Não devemos esquecer que, na visão do mundo andino, pensa-se em mais do que uma alma pertencente a uma pessoa; então, aparentemente uma dessas almas se desprendia do corpo junto com os cabelos". Ademais, acrescenta que no antigo império do Cuzco "o Inca mandava objetos pessoais, incluindo seus cabelos, a qualquer outra parte do território, para ter presença em todos esses lugares" (LA RAZÓN, 2007).

Fig. 40 *Tocoyal* de Almolonga - Guatemala.

O encontro com esse objeto e essas referências ao significado inerente a eles deram começo a outras experiências e observações relacionadas com o cabelo. Pude comprovar que no cotidiano de algumas cidades da América Latina, o cabelo não deixou de ter importância. Nas ruas da cidade de La Paz, Bolívia, por exemplo, ainda é comum ver mulheres que penteiam seus cabelos com duas tranças que

[8] O ano de 2001, como parte da pesquisa sobre técnicas têxteis andinas, participei como voluntária na montagem de 300 peças de tecidos andinos para a exposição *Tres milenios de tejidos*, no Museo Nacional de Etnografia y Folklore em La Paz, Bolívia. Tiawanaku é uma cultura pré-colombiana, localizada ao sudoeste do lago Titicaca no atual departamento de La Paz – Bolívia. Foi um centro cerimonial da cultura andina, pertencente ao Período do Horizonte Meio (800 a 1.100 D.C.).

caem nas costas; estas tranças, como já falamos anteriormente, são seguradas por *tullmas,* tanto como enfeite de lãs coloridas, como lugar de procedência. Nas ruas de Salvador, igualmente, pode-se ver que muitas mulheres têm desenvolvido uma estética de origem africana, de penteados complexos que utilizam múltiplas e finas tranças. Também as mulheres da Guatemala ainda usam nas suas tranças fitas tecidas, compridas e coloridas, chamadas *tocoyal*[9] (Fig. 40 Página anterior), com as quais envolvem suas tranças, terminando como adorno na cabeça. Este símbolo cultural lembra *Ixchel*, deusa maia das mulheres, da lua e do tecido; a mesma que foi representada em cerâmicas e talhada em pedra com uma serpente como toucado. Todas estas referências às tranças de cabelo, ainda plenamente vigentes na geração de relações simbólicas, como matéria converteram-se na obra ***Sawri Llawthapita.***

As tranças são diversas: podem ser tão compridas e escuras, como os cabelos de Rebeca e das outras amigas da Guatemala; loiros quase brancos como os das crianças dos Estados Unidos; tingidos de vermelho como os da minha amiga Ceci; ou laranja intenso, como o *mega-hair* que ganhei de Mariana em Salvador. Ao receber tranças para serem tecidas, vinha a mim a imagem da jovem tecelã no seu espaço, penteando seu cabelo todas as manhãs, e pensava também no *gorro de Tiawanaku*, pois a partir dessas experiências gerou-se todo esse processo.

O tear tecido na Fundação Pierre Verger.

O "sentido mágico" do tear foi formando-se junto com o tecido: alguns casais pediam tecer próximas as tranças deles, as mães pediam juntar suas tranças com as das filhas, as amigas solicitavam a mesma coisa. Mas, quando o dono ou a dona das tranças, já tecidas, tentava reconhecer a sua, não o conseguia, porque estas já se tinham [con]fundido com as outras. Uma parte do seu próprio corpo se havia convertido em parte de outra unidade, também orgânica. Uma unidade fragmentária nos materiais que a nutrem: fragmentos do corpo, como são os cabelos. Esta obra inclui a situação do inacabado. "o

[9] Existem muitos tipos de *tocoyal* e, da mesma forma que as *tullmas*, eles indicam o lugar de origem, demonstrando inclusive hierarquia, como é o caso do *tocoyal* de *Santiago de Atitlán*: uma fina fita vermelha, que vai aumentando com a idade da portadora. Assim, as mais velhas têm *tocoyales* com tantas voltas que parecem um chapéu.

fragmento proclama silêncio e uma verdade sempre interna, dentro de si mesmo. Seu espaço é o do não-lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção" (JACQUES, 2003, p. 91).

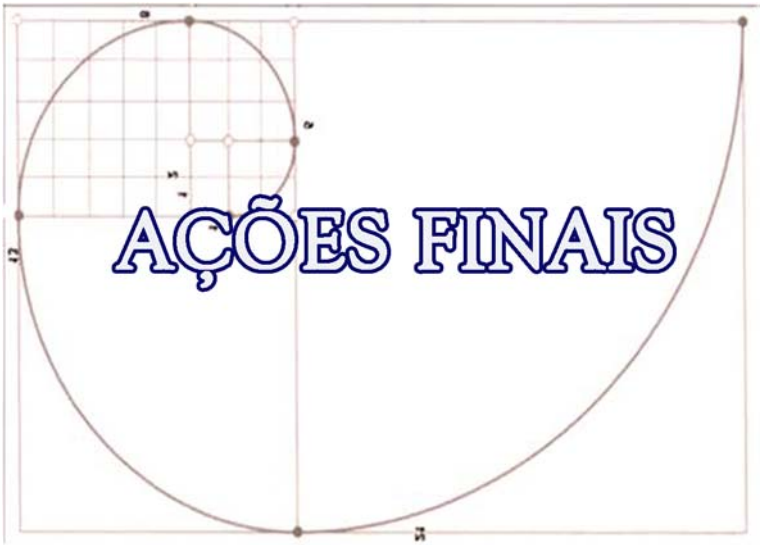
No Brasil a experiência ganhou um matiz particular, pois foi tecida com crianças que aprenderam a tecer nas aulas de teares, ministradas por mim no Espaço Cultural da Fundação Pierre Verger, em Salvador, (Página anterior) sendo a primeira vez que as pessoas que eu mesma ensinei a tecer teceram no tear itinerante. Esta obra também foi apresentada como parte das conclusões parciais da pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, no Seminário de Estudantes Pesquisadores em Artes Visuais – SEPAV, em novembro do mesmo ano. Da mesma forma, apresentou-se na exposição Guard(a)res, a meados do ano de 2006. No Forte São Marcelo foram organizadas oficinas onde também se realizou o tecido do tear interagindo com os visitantes.

Um tecido sem linhas.

Entre as experiências com teares tradicionais inconclusos, destacam-se obras com fotografias, como **Amigas** (Obra 22), que aproxima duas técnicas, confirmando a importância do fragmento neste conjunto de obras. Neste caso, a fotografia é cortada em finas listas de meio centímetro, posteriormente montadas como se se tratassem de tear tradicional, ou seja, com suportes de cana de bambu, onde o "tecido" era a imagem impressa. No primeiro exemplo, duas fotografias de 10 x 15 cm foram cortadas em franjas verticais e dispostas à maneira de uma urdidura na ordem de um tear tradicional e, posteriormente, tecidas com lã de alpaca. Foi deixada "incompleta", evidenciando assim o processo inerente ao tear.

Obra 22 Amigas.

O tear resulta num modo de fazer que abraça um processo e um procedimento compartilhado. Com este, não pretendo por um ponto final ao caminho excêntrico e fluido das ações-acontecimentos, do DESENVOLVER; ao contrário, assumo que esse desenvolvimento durará enquanto exista criação.



AÇÕES FINAIS

AÇÕES FINAIS

Chegou o momento de dar um alto e avaliar o aprendido. Embora por enquanto seja difícil saber se todo este percurso serviu para resolver as perguntas propostas no início desta pesquisa, ou, ao contrário, para aumentar o número delas. Considero que as ações provocadas pela linha seguirão seu DESENVOLVER, por isso não é possível "finalizar", com a tradicional "conclusão"; em lugar disso proponho certas AÇÕES FINAIS. Algumas destas, para serem realizadas, traspassarão o prazo de impressão das presentes linhas. O agradecer pela ajuda recebida e o meu próprio retorno a "casa" serão ações que marcarão o fechamento de mais um trânsito.

Durante esta pesquisa questionei minha **Prática em arte**; para isso aprendi a dominar vários procedimentos técnicos, ou seja, a conhecer os recursos dos materiais e equipamentos mínimos necessários para conseguir qualquer produção. Aspectos fundamentais para transpor em obras o que poderia permanecer em idéias. No entanto, enquanto tentava dominar as técnicas e tecnologias como a edição de vídeos, tentei tirar proveito conceitual e expressivo das mesmas, dirigindo-as a resolver minha "identidade" e à procura do que se resiste a ser hibridado. É dizer, não reduzir a prática à técnica, senão fazer uso delas reinventando-as e manipulando-as segundo necessidades vitais. E ainda mudá-las e combiná-las com o objetivo de preservar as intenções iniciais.

Assim, posso asseverar agora que a manipulação das técnicas deve estar a serviço da intenção do artista; só assim se poderá exercer uma **Prática em arte**. Dessa forma, ao aliar processo e procedimentos, técnicas e conceitos, comportamentos e produtos, o artista exerce sua **Prática**. A qual, além do domínio de certas técnicas expressivas, pressupõe o estabelecimento de uma conduta operacional; esta, segundo Vinhosa:

> antes de ser uma mecânica, implica a elaboração contínua de uma disciplina interior que ministra uma prática objetiva. Assim, certas ocupações rotineiras, como passear pela cidade, fotografar, conceituar, classificar, ler um livro, podem muito bem derivar de uma conduta operacional, pois podem nutrir a criação. (VINHOSA, 2005 p.156)

Esta conduta operacional, segundo o mesmo autor, deve estar inserida em uma "experiência de mundo" que vá além do "mundo da Arte", como se transcreve a seguir:

> A obra tendo saído de uma experiência de mundo que ultrapassa a do mundo da arte, e sendo este mais amplo do que o campo, a relação com a obra pode ter uma entrada ao mesmo tempo mais ampla e mais estreita. Mais ampla, porque a prática poderá sempre se valer de estratégias notadamente públicas. Mais estreita, porque a comunidade, antes de ser uma entidade a priori, se funda na experiência do sentido. Na condição que o receptor partilhe da visão de mundo do artista, os mundos deste e daquele entram em interface no momento mesmo em que o receptor '"produz" a obra. Assim, da atitude de artista à atitude do artista, a forma artística proposta pode escapar aos limites impostos pelo campo e se lançar no mundo. (2005, p.157)

Depois desta acertada reflexão, que traz novamente à tona o conceito de *práxis*, surgem mais perguntas: DESENVOLVER e os verbos que se desprendem dele incluem uma experiência de mundo? Estes estão relacionados com a vida ou são as minhas especulações individuais? Se não for assim, qual seria para mim a ação ou conduta operacional que insere uma experiência de mundo? Que ação individual pode provocar ações coletivas? Será que na minha prática utilizo, da mesma maneira que Joseph Beuys,"elementos do passado, com a intenção de expressar alguma coisa sobre uma possibilidade futura"? Exerço uma pratica do passado? Do futuro? É tradicional ou contemporânea?

Já dissemos que a única maneira em que o artista pode contestar a avalanche das suas próprias perguntas é mediante a **Prática**. E foi a Prática que possibilitou a resposta. Quis lembrar uma prática silenciosa, mas muito poderosa. Desta maneira, a Ação performativa, apresentada na área externa do Forte São Marcelo, em 25 de abril de 2008, dia da abertura das exposições simultâneas *Wakaychas* e DESENVOLVER, proporciona conotações simbólicas e estéticas que resultaria interessante analisar. Esta ação (Obra 23 e Página 134) apresenta uma prática tradicional, que deslocada a esse espaço em especial adquire outros fluxos e sentidos, questionando a dicotomia entre o tradicional e o contemporâneo e inserindo na obra a experiência de mundo.

Obra 23. Ação performativa no Forte São Marcelo.

Nessa Ação, a **Prática** foi a elaboração tradicional do fio a partir das fibras do velo de ovelha e alpaca (Anexo 3). Assim como foi descrito no corpo do texto desta dissertação o fiado é uma parte do processo de elaboração de tecidos, este processo agrupa indivíduos em torno de uma ordem produtiva comum. Como qualquer técnica engendra objetos, no caso: o fuso ou a *puschka* (nome quéchua). Objetos como este adquirem valor simbólico e se somam, em seguida, a um modo singular de compreensão do espaço e do tempo, pois a manipulação destes objetos engendra tradição e, por isto, memória.

Fig. 41Fuso ou *pushka*.

A *puschka* é um objeto simples, que se torna dinâmico com a presença da tecelã, sua simplicidade ganha complexidade com o movimento: não é um objeto isolado, a sua prática gera uma segunda atenção, porque não, uma conduta operacional. O seu movimento natural é envolver e desenvolver. Este objeto adquire, desta forma, o aspecto simbólico de "energia concentrada", será o que o diferencia de um simples objeto. Este objeto torna-se simbólico na medida que seu significado vai além do que sugere de imediato: funciona muito mais a partir de uma memória coletiva e difusa que de um conhecimento histórico dos acontecimentos. Sendo a manipulação da *pushcka* uma prática cultural, revela uma experiência de mundo. Quis deixar à linha provocar uma prática e exercer esse fazer silencioso, e realizar essa ação em um dos lugares mais emblemáticos da colônia do continente: o Forte São Marcelo. Esta ação apresentada como performance evidencia uma prática artística que no contexto simbólico em que a experiência tem lugar adquire outras conotações, o objeto não está separado das condições espaço-temporais, assim como essas não se dissociam de um sistema de representação intrínseco a uma prática. Ademais, procurou-se a interseção entre o objeto, o sujeito e o meio ambiente. O passo do sol cumpriu também um papel ativo nesta ação, pois, à medida que o sol ia se pondo no horizonte, a silhueta da fiandeira - performer ganhava espaço na ampla área central externa do Forte. Diálogo entre o sol, a antiga ruína e uma prática que também sobreviveu o tempo.

Lembre-se que o enfiado a mão é um das poucas práticas tradicionais que permaneceram inalteradas dentre as diversas manifestações artísticas das primeiras nações da América, pois somente algumas práticas conseguiram suportar o embate da colonização. Para o olhar europeu-barroco[1] dos colonizadores, o valor da arte andina estava exclusivamente nos materiais preciosos com que eram produzidas: ouro, prata, jade, entre outras. Esta perseguição teve como uma das suas conseqüências a designificação de alguns elementos, não somente iconográficos, senão de outros elementos simbólicos milenares, como sementes e folhas, que cumpriam uma função central nos cultos; as representações tiveram um destino similar. Finalmente, as cerâmicas e os tecidos foram entendidos como objetos ornamentais: uma arte menor. A estas atitudes desqualificativas soma-se a idéia persistente até os dias de hoje de que se trata de culturas carentes de sistema de escrita, desqualificando deste modo todo um sistema expressivo que vai muito além da língua falada e da sua representação gráfica.

Ação no Forte são Marcelo.

Apesar de tudo, a prática do fiado não foi objetivo direto da perseguição colonial. O fuso e a prática que ele propicia é um desses objetos desqualificados. Até os nossos dias, em países como a Bolívia, este processo é visto como arcaico e somente praticado por mulheres quéchuas e aimaras, a maior parte delas idosas, sendo este fazer relegado dia-a-dia pelos jovens, mais interessados pelas novidades do mundo globalizado que nas práticas de para eles "épocas passadas". Neste ponto considero importantes as palavras de Michel Mafessoli, quanto a esse tema das práticas e memória coletivas e o que elas impulsionam; o autor propõe:

[1] No século XV, na Itália, tinha começado o período que se conhece como Renascença, marcando o trânsito do mundo Medieval ao mundo Moderno, mas os países da península ibérica colonizadores da América do Sul demoraram em aplicá-lo plenamente até meados do século XVI. Isto explica os critérios ainda barrocos com que os colonizadores viam a arte das civilizações das Américas.

> Não se trata de nenhuma nostalgia de uma ordem social que se desvaneceu. Tampouco se trata de lamentar uma comunidade pré-moderna de contornos indefinidos, mas antes de reconhecer que, a um mundo que se acaba está e vias de suceder um novo estilo de existência. (MAFESSOLI, 1995, p 23)

Acredito que o artista é plenamente capaz de criar as condições para que a partir de essas **Práticas**, possibilidades futuras e novas combinações possam suceder. Uma experiência coletiva pode participar de uma experiência pessoal do artista como um elemento de coesão social. Sempre e quando seja uma ação que se inspire em uma dimensão do coletivo, abraçando nossas expectativas pessoais em relação à arte e ao mundo.

Na ação no Forte São Marcelo, a experiência privada tenta religar uma ação tão simples, ao mundo contemporâneo. Então, nesse determinado contexto, o fato de enfiar impugnou a oposição entre tradicional e contemporâneo. Mas não consiste em executar um só ato, capaz de mudar a terra, senão em multiplicidade de AÇÕES e novas combinações delas gerando devires. Para o qual o artista-pesquisador deve estar atento porque as respostas também estão no cotidiano...

Então, O que não pode ser hibridado?

Desta vez as mãos de outras tecelãs darão a resposta:

Fig. 42 Faixa tecida.

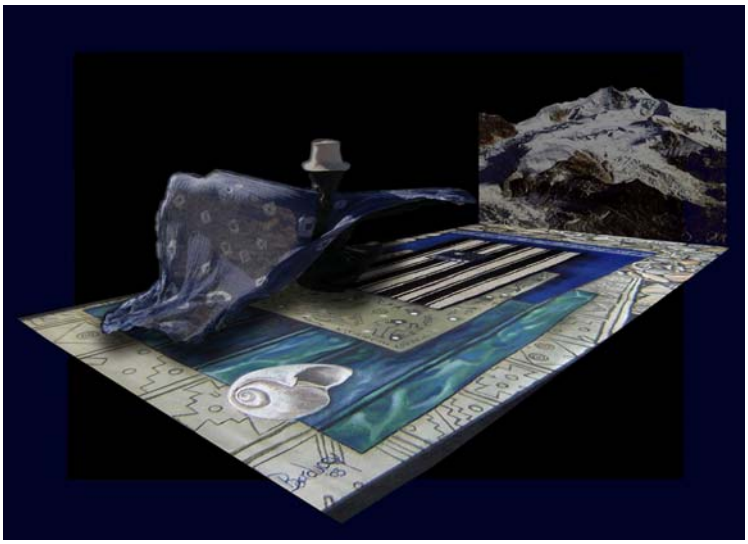
ase savim tejir los campesinas volivianas

Esta faixa, tecida da maneira tradicional, transcreve a pronuncia do espanhol, comum no quéchua falante (sem dúvida a tecelã o é). Traduzido ao português quase - literalmente:

assim sabem **tecer** as camponesas bolivianas

As mulheres com esse tecido respondem que a memória e algumas práticas não podem ser hibridadas, simplesmente porque seguimos conjugando no infinitivo o verbo TECER, como um acontecimento; como o mostra a tão original faixa: TECER ainda está no devir. O devir implica diferença: o TECER não é identidade, é diferença.

Nas minhas próprias **Práticas** TECER, ENFIAR, FOTOGRAFAR, FILMAR, EDITAR não serão mais procura de identidade e sim da diferença. Serão práticas para descobrir o devir da diferença; a partir de agora dependerá de como essas diferenças produzem situações interconectadas, que a sua vez se traduzam em acontecimentos múltiplos, que produzam outros devires. **Práticas** comprometidas, que construam enunciados coletivos, que incluam populações, multiplicidades, territórios, afetos, velocidades e intensidades.



Obra 24 *Una concha para el Hayna Potosí.*

Referências

ABBATE, Florência. *Deleuze para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2001.

AZNAR, Sagrario. *El arte de acción.* Madrid: Nerea S.A, 2000.

BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____, *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARBOSA Elyana. Gaston Bacherlard: o Arauto da Pós-modernidade. Salvador-BA: Editora Universitária Americana, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara. Uma nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____, *A Aula Inaugural,*Tradução e Pósfacio Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Cultrix, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *La muerte y la brújula.* Bs. As: CEAL, 1971.

BOUYSSE Thérèse-Cassagne, HARRIS Olivia, PLATT Tristan, CERECEDA Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol, 1987.

BRAZÓN Hernández, Mariela, *Cultura Visual: Arte e Memória na América Latina*. PPGAV- EBA- UFBA. Ano 1 No.10 Salvador, BA: EDUFBA, 2007. p. 51- 64

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo, 1990.

_____, *Noticias recientes sobre la hibridación*. In: *Arte Latina*: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas. Rio de Janeiro: MAM e Editora Aeroplano, 2000.

CERECEDA, Verónica, DÁVALOS, Jhonny. *Una diferencia, un sentido: los diseños textiles Tarabuco y Jalq'a.* Sucre: ASUR, 1993.

CHARLES, Merewether, *Disposición. Catálogo ARCO Latino 1997*, Danubio Madrid, 1996. p 6 -9

CLIFFORD, James. *Itinerários Transculturais.* Barcelona: Gedisa editorial, 1999.

DE BERDUCCY, Sandra. *El tapiz Pintar con hilos*. 2001. Tese (Licenciatura em Artes Plásticas) – Facultad de Arquitectura y Artes. Universidad Mayor de San Andrés, 2002.

_____, Cultura Visual: arte e memória na América Latina. PPGAV- EBA- UFBA. Ano 1 No.10 Salvador, BA: EDUFBA, 2007. p 9-18.

DELEUZE, Gilles, *Diferencia. y repetición*. Gijón: Júcar. 1988.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira São Paulo: Cultrix, 1988.

ECO, Humberto. Catálogo sobre a obra de Arman. Galerie Nacionale du Jeu de Paume. Sobre Arman. Ediciones Jeu de Palme. Paris: 1999.

ECO, Umberto *La definición del arte.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A, 1970

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Tradução de Marco Giannotti Câmara Brasileira do livro, 1998.

GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

GUÉDEZ, Víctor, *Gego y la docilidad constructiva*. In: Revista Art Nexus. No. 23 Bogotá: Enero-Marzo, 1997. P 58 – 62.

HALL, Stuart, A identidade cultural na Pós-modernidade.Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUIDOBRO, Vicente. *Sus mejores poemas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1984.

JAQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: Estética das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LECHTE JOHN, *50 pensadores contemporâneos essenciais do estruturalismo à pós-modernidade.* Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

CANONJÍA, Ligia. Violência e paixão, Catálogo Mostra Rio Arte contemporânea. 2002, p.9-27

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MILLA Villena, Carlos. *AYNI*. Lima: Quevecor World, 2003.

MORIN, Edgar, *A Cabeça bem feita.* Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PAYNE, Michael, *Diccionario de teoría crítica e estudios culturales* Buenos Aires: Paidós, 2002.

PORTUGAL, Ana Catarina. *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Tese de Mestrado Departamento de História PUC Rio de Janeiro, 2006.

ROZO, Bernardo, *Q'aiturastro (Rastro de linhas) Considerações etnomusicológicas sobre uma vídeo-arte.* Artigo Inédito. Salvador, 2007. Disponível em www.berdebertigo.bo.nu

SÁNCHEZ, Parga José, *Textos textiles en la tradición cultural andina.* Ecuador: IADAP, 1995.

SANTAELLA, Lúcia, e Winfried Nöth, *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SILVA, Juremir Machado, *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

STILES, Kristine, JENKINS, Bruce. *Fluxus y Fluxusfilms* 1962-2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

TAQUINI, Graciela. *Ver del Video algunas acotaciones* In: Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] Nº 24. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires. Agosto 2007

VIGAGORDILHO, *Cantos Contos Contas. Uma trama às Aguas como lugar de passagem.* Salvador: P555 Edições, 2004.

_____, *Onde as casas se vestem de céu?:Um conto para todas as idades.* Salvador: EDUFBA, 2008.

VINHOSA, Luciano, *Da prática da arte á pratica do artista contemporâneo.* In: Concinnitas, Revista do instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8. Rio de Janeiro: DIGRAF – UERJ, 2005.p. 143-157

Dicionários temáticos

PAYNE, Michael, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

AURÉLIO Dicionário Século XXI, Versão eletrônica 3.0, 1999.

Web:

CÁRDENAS, Jenny. El bolero de caballería en el contexto de la vida política urbana de Bolivia. Universidad de la Cordillera, 2000. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/programa/iaspm.htm> Acesso em 26 de mayo de 2007.

DELEUZE Criba e infinito, confrontación Whitehead-Leibniz. Aula de Gilles Deleuze sobre Leibniz, França, 1987 Traducteur : Ernesto Hernández B. Disponível em: http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=143&groupe=Leibniz&langue=3. Acesso em 1 de Fevereiro de 2008.

DERDYK, Edith. Disponível em: <http://www.pontecultura.de/Workshops/artinprogress/edith_derdyk1.htm> Acesso em: 20 de outubro de 2006

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de artes visuais disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_Ordem_Alfabetica&st_letra=G&acao=mais&inicio=85&cont_acao=4&cd_idioma=28555 Acesso: 6 de fevereiro 2008.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferencia proferida por Michel Foucault en el Cercle d'Études Architecturales, en Marzo de 1967. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em 20 de maio de 2006.

KIMSOOJA. Official Site disponível em: <http ://www.kimsooja.com> Acesso em: 25 de outubro de 2006.

_____, *Kimsooja convierte el Palacio de Cristal en un remanso de luz, destellos del arco iris y respiración* http://www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06042730.htm Acesso em: 5 de fevereiro de 2007.

Imprensa:

LA RAZÓN, *El peinado de las hijas puede revelar el tipo de relación con las madres.* La Razón, La Paz – Bolivia. 27maio 2007 Disponível em: <http://www.la-razon.com > Acesso em: 27maio 2007.

VARGAS, Miguel. La Razón, domingo 4 de novembro 2007. Edição digital disponível em: http://www.la-razon.com. Acesso em: 4 de novembro 2007.

ANEXOS

Anexo 1. Cartões postais. Mostra do trabalho anterior ao mestrado.

Anexo 2. Tipos de fibras animais

Chama-se fibra a cada um dos finos filamentos que constituem um fio; estas podem ser animais ou vegetais (como o algodão), as quais variam tanto nas suas propriedades plásticas: resistência, elasticidade, flexibilidade, cor, brilho, textura, etc., assim como nas suas aplicações. A lã é a principal fibra de origem animal utilizada em toda a zona andina; é extraída dos camelídeos originários do planalto andino: lhama (*Lama glama*), alpaca (*Lama pacus*) e vicunha (*Glama vicuña*). A estes animais, genuínos provedores de fibras, soma-se a ovelha (*Ovis aries*), que foi introduzida no continente durante a colonização.

Utilizam-se estas fibras em geral nas suas cores naturais, as quais podem variar em ricos tons intermediários do preto ao branco, passando por uma ampla gama de cinzas e marrons. Há, também, uma infinidade de nomes específicos para assinalar as diferentes tonalidades da lã, de acordo com sua localização sobre as diferentes partes do corpo do animal, chegando a formar-se ao redor desta um complicado sistema de classificação pela sua cor e qualidade (DE BERDUCCY, 2002, p18).

Lã de lhama	**Lã de alpaca**	**Lã de vicunha**	**Lã de ovelha**

Anexo 3. Processo de fiado.

Fig. 43 Variedade de fusos.

Fio é o conjunto de fibras unidas por torção que resultam em uma fibra comprida; estas fibras entrecruzadas conformam a estrutura de todos os tecidos. A delicadeza dos tecidos andinos radica, em grande parte, na fineza e regularidade do fiado. O fio deve ser semelhante e regular, fino, mas o suficientemente forte e elástico para suportar a manipulação.

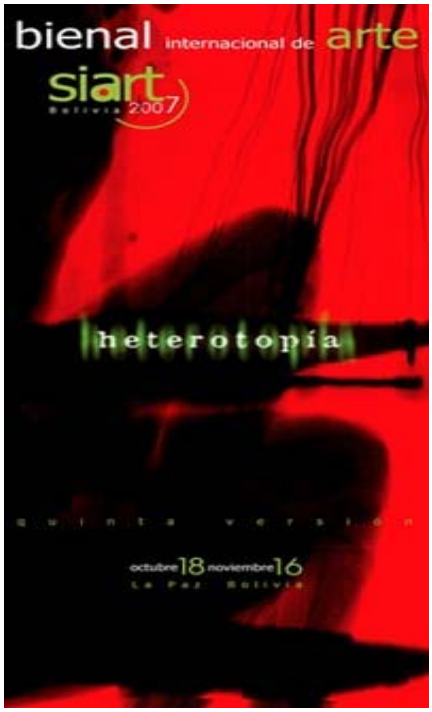
Dentre os povos andinos, desde a antigüidade, esta torção é realizada com um fuso (chamada *puschka* em quíchua e *qapu* em aimara). Estes instrumentos têm variações concordando a fibra com a qualidade do fio desejado, é dizer, existe diferença entre os fusos utilizados para lã de vicunha, a qual é mais fina, e para a lã de ovelha, mais tosca. Para este último, utiliza-se uma varinha de aproximadamente 30 cm de largura que conta, na parte inferior, com um disco de madeira que serve de contrapeso.

Fig. 44 Imagem do processo de enfiado.

Geralmente se enfia no sentido dos ponteiros do relógio (à direita), mas também em direção contrária a eles. Este tipo de enfiado tem um sentido mágico.

Quando a fibra já está fiada, se tomam duas meadas da mesma qualidade, juntando os cabos, e depois se torcem ambos, sempre em direção oposta ao lado que foi fiado, em um fuso chamado *Kanti* em quíchua e em aimara, *qapukanti*. Este fuso é maior e mais pesado que o utilizado para fiar e deve girar para o lado contrário do fiado. O resultado deste processo é um fio duplo mais forte e resistente. A esta manobra se denomina *kantido*. Este processo de união de dois novelos pode ter variantes como a combinação de uma ou mais cores.

Anexo 4



FOLHA DA BAHIA

CORREIO DA BAHIA

Reis da festa

Tradicional reduto dos descolados na Festa de Iemanjá, o restaurante Extudo promoveu, na noite de anteontem, um encontro para eleger os dois símbolos da farra etílico-musical do espaço durante o Dois de Fevereiro. Sarajane foi escolhida para representar a divindade homenageada nas águas do Rio Vermelho. Já o mitológico Netuno, deus romano dos mares (para os gregos, Poseidon), será encarnado pelo sempre irreverente Gerônimo. Em paralelo à escolha dos deuses do Extudo, o restaurante também realizou a abertura da exposição da artista plástica boliviana Sandra De Berduccy, organizada pela restaurateur Andréa Diniz, uma das sócias da casa. Veja as fotos.

Andréa Diniz abraça Gerônimo e Sarajane, eleitos Netuno e Iemanjá para a festa do Extudo

'Beat' Iemanjá

É por falar na festa em homenagem a Iemanjá, as DJs baianas Adriana Prates e Marcinha Cidreira, bombardeiam das pistas de dança da Bahia, prometem agitar o lounge e bar Ba-

Vega Gordilho apresenta o trabalho da artista plástica boliviana Sandra De Berduccy aos baianos

De Berduccy

En la Hora del Saj'ra
Exposição Itinerante

17 de Janeiro a 4 de fevereiro 2007
Abertura: 17 de Janeiro (Quarta-feira), 19:00h

EXTUDO
Rua Lydio da Mesquita, 04, Rio Vermelho. Fone: 3334-0871

Banco à Memória:

Que memória tu bancas?

Bancos, nesta mostra, tornam-se poéticas visuais, adquirem novos conceitos, ganham outras formas, propiciam assentos, ecoam lembranças e sons, em um trânsito híbrido e incessante da memória.
Sob estas questões, artistas, professores e mestrandos do Grupo de pesquisa "Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas", certificado pelo CNPq, em parceria com o CRA, criaram suas obras que aqui instaladas aplaudem o Memorial ao Prof. Milton Santos.

VigaGordilho
Artista-curadora

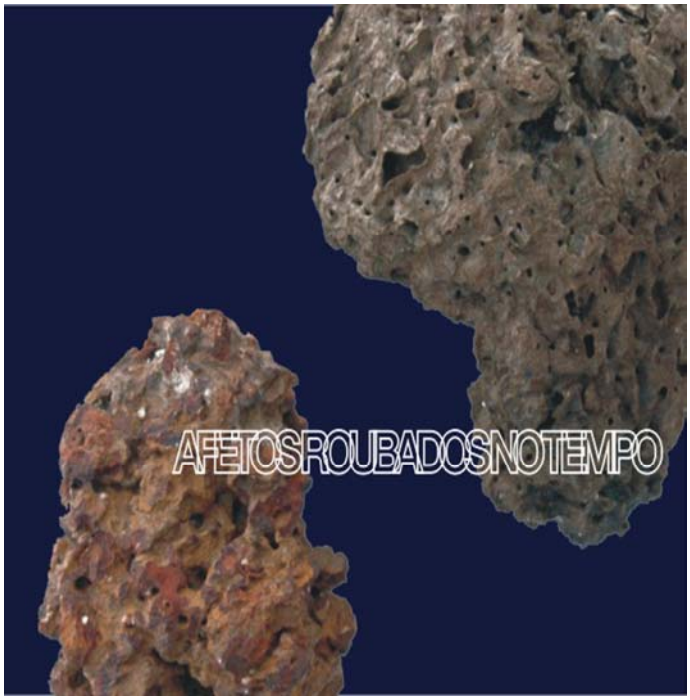
Integrantes do Grupo:
VigaGordilho (Líder)
Maria Herminia Hernández (Vice-Líder)
Rosa Gabriella de C. Gonçalves
Juarez Paraíso
Ricardo Biriba
Mário Bentes
Fábio Gatti
Virgínia Muri
André de Faria
Conceição Fernandes
Sandra De Berduccy
Maria Luedy (UNIFACS)
Geovana Dantas (Faculdades Jorge Amado)
Luis Aguilar
Neila Maciel
Ludmila Brito
Luiz Cláudio Campos

Mestrandos:
Cássia D´Antonio
Cristina Damasceno
Ledna Barbeitos

Artistas Convidados:
Mili Genestreti
Lica Moniz
Yumara Pessôa
José Henrique Barreto
Rosângela Costa

UFBA
MAV
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES - UFBA
fapesb
CAPES
CRA
Grupo de Pesquisa
CNPq Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas

Abertura:
Dia: 01 de junho de 2007
Local: Forte de Monte Serrat
Endereço: R. Rio São Francisco, nº 01
Monte Serrat - Cidade Baixa
Salvador - BA



Ruínas Fratelli Vita é um conjunto de poéticas visuais criadas por mestrandos da disciplina Processos Criativos do PPGAV – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, alunos da graduação da UFBA Escola de Belas Artes da UFBA, de pesquisadores que integram o Grupo de Pesquisa credenciado pelo CNPq Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas e de outros artistas, a partir das reflexões do campo de investigação de cada um. As obras promovem interferências nas ruínas da antiga fábrica de refrigerantes e cristais Fratelli Vita, Cidade Baixa, Salvador-Bahia, onde está sendo planejada a instalação do campus do Centro Universitário FIB, volta-se para estudar o mal.

A relação de especificidade do sítio, própria ao trabalho escultórico, ganha no local uma conotação mais ampla, porque os trabalhos transitam em distintas linguagens híbridas, na passagem da pintura à fotografia, da instalação às ações. Mesuradas no espaço da fábrica, criando um caleidoscópio dialógico, de sombras e de luzes. A feitura é processual, pois os artistas trabalham no local e propõem o uso da matéria enquanto coisa(s). As obras jogam também analogias com a memória do lugar (lembrança) e/ou do artista. Propõem se tornarem atravessamentos com um espaço não institucional. As apropriações artísticas na antiga fábrica serão realizadas no dia 9 de dezembro, sábado, das 09 às 18h, portanto, durante 9 horas de arte contínua. Venha, você é nosso convidado.

VigaGordilho
artista-curadora

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a FIB Centro Universitário da Bahia convidam para o projeto:

RUÍNAS
PROCESSOS CRIATIVOS

9 horas de arte

Na antiga fábrica de refrigerantes e cristais
FRATELLI VITA
localizada na Rua Barão de Cotegipe, 147, Cidade Baixa em Salvador/BA

Dia 9 de dezembro (sábado) das 9 00h às 18 00h

Agradecimentos:
Aos arquitetos Marcos Serrano, Jorge Marques, ao Guardião da Memória Fratelli Vita Jario Vita, ao electricista Marcos Cerqueira, ao mestre da obra Zacarias José Lavina, ao Diretor da FIB Jorge Lima, à equipe de seguranças, alunos e professores da Graduação e do Módulo IV do Curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA.

Realização:
MAV ppgav FIB

Apoio:
UFBA fapesb CNPq

IMPRESSO

RUÍNAS
FRATELLI VITA
PROCESSOS CRIATIVOS

Curso de Extensão

Poéticas da Fibra
Tapeçaria e Técnicas têxteis

Sandra De Berduccy
Artista Boliviana
Mestranda em Artes Visuais
PPGAV - EBA - UFBA

Coordenação:
VigaGordilho
Artista Plástica - Doutoranda em Artes
PPGAV - EBA - UFBA

Conteúdo em três Módulos:
Tear de Trama Variável (Alto/Liso)
Tear de Urdidura Variável (Baixo/Liso)
Tear de Cartões
Tecido Tridimensional
Tecido sem tear
Técnicas pré-hispânicas andinas
Ikat (Tingido e tecido)
Experimentação
Aplicação as poéticas contemporâneas
Paletras simultâneas

Sextas-Feiras Horário de 17 as 19 horas
Início: 2 de junho até 15 de Dezembro
Mensalidade: R$ 90.00
Inscrições: FAPEX: Rua Caetano Moura, 140 Federação
Local do curso: Escola de Belas Artes.
Rua Araújo Pinho, 212 - Canela Sala 15
Contatos: 8133-5221 - 9617-6146 (ppgav) 3346-4323
berdebertigo@gmail.com vigagordilho@hotmail.com

UFBA PPGAV FAPEX Grupo de Pesquisa CNPq Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas

Anexo 5

Convite e mapa da distribuição das salas.

Gazeta do Forte: uma nota sobre as exposições *Wakaychas* e DESENVOLVER.

Informativo da Abraf e Forte São Marcelo | Ano 1 | N. 3 | Abril de 2008

Gazeta do Forte

Cidade de Salvador, Ano da Graça de 2008

distribuição gratuita

FORTE SÃO MARCELO

Aruma interage com a estrutura do Forte

A artista boliviana aruma – ou Sandra De Berducey – apropria-se do Forte São Marcelo, no próximo dia 25 de abril, para a performance que abrirá as mostras Wakaychas e Desenvolver. A abertura acontece na sexta-feira 25 de abril, às 17h. Antes, a partir das 15h, a artista apresenta uma performance na área descoberta do Forte.

Com curadoria de VigaGordilho, as exposições reúnem obras de aruma em cinco salas do Forte São Marcelo.

A obra brinca, dança e canta simultaneamente no mar da Bahia e na Cordilheira dos Andes. Faz o nosso imaginário seguir as ações contidas no verbo "desenvolver" e interagir com a estrutura envolvente do Forte.

O trabalho da boliviana utiliza técnicas andinas tradicionais de elaboração de têxteis, ao mesmo tempo que testa as possibilidades dessa tradição junto a linguagens da arte contemporânea como o vídeo, instalações e performances.

O projeto foi premiado pelo "Diálogos Estéticos" da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e fica no Forte até 21 de maio. A própria artista orientará visitas guiadas nas quartas-feiras 14 e 21 de maio, das 14h às 17h.

Além das mostras, haverá oficinas de arte promovidas pela artista: "técnicas de envolver", acontece em 30 de abril, das 14h às 17h. "Técnicas de tear" está programada para sete de maio, no mesmo horário.

Cena de performance de Aruma, parte da mostra, no Forte São Marcelo

Cenas das mostras: têxteis e objetos

Fichas técnicas das Obras

Obra 1.....52
Título: *Chordata Gryphus*
Instalação aérea, progressiva, montagem e projeção de linhas.
Dimensões: 6 x 6 metros
Materiais: Linhas de algodão, clarabóia do prédio e luz do sol.
Obra executada em Site Specific, nas ruínas da Fábrica Fratelli Vita, Cidade Baixa, Salvador.
Ano: 2006.

Obra 2 54
Título: As indústrias
Instalação em *Site Specific*, inclui pintura e linhas de algodão.
Dimensões: 20m x 3m x 5m
Projeto: Ruínas Processos Criativos, como parte da disciplina Teoria e técnicas de processos criativos, Ministrada pela prof. Doc. VigaGordilho.
Ano: 2006

Obra 3.....63
Titulo: TEMPO
Duração do Vídeo: 0:07:14
Formato: DVD
Fotografia: Tinna Pimentel, Isabel Gouvêa, Bernardo Rozo e Sandra De Berduccy.
Performers: Sandra De Berduccy e Bernardo Rozo
Edição: Sandra De Berduccy
Música: Bernardo Rozo
Ano: 2007

Obra 4 70
Título: *Ovillos viajeros*
Técnica: Fotografia digital distribuída em adesivos
Dimensões: Variáveis
Ano: 2007

Obra 5.....71
Título: *Achachilas*
Técnica: novelos de fibras animais, enfiadas a mão.
Dimensões Variáveis
Ano: 2007

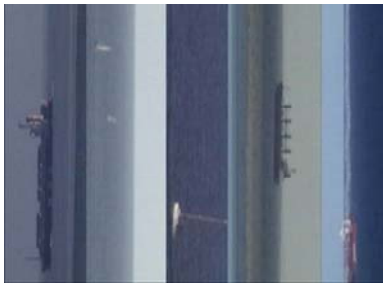
Obra 6.....75
Título: Wakaycha Espiral
Técnica: Búzios e lã de ovelha tingida
Dimensões: 16 x 22 x 5 cm
Ano: 2007

Obra 7.....76
Título: *Wakaycha oriooo*
Técnica: Búzios, bambu e fibras de algodão
Dimensões: 18 x 12 x 6 cm
Ano: 2007

Obra 8.....79
Título: *Wakaycha animas*
Técnica: Bambu e lã de alpaca enfiada a mão
Dimensões: 16 x 22 x 5 cm
Ano: 2007

Obra 9.....81
Título: *Wakaycha Chasqui*
Técnica: Bambu e lã de alpaca enfiada a mão
Dimensões: 18 x 12 x 6 cm
Ano: 2007

Obra 10.....88
Título: *Q'aiturastro*
Formato: DVD Duração: 00:05:20
Autor: aruma (Sandra De Berduccy)
Salar de Uyuni- Bolívia
Data de produção: Agosto - Novembro 2007
Fotografia: aruma, Paula Goitia, Clement Belon.
Música: Bernardo Rozo
Performer: aruma
Edição: aruma
Produção: Atelier de produção artística Berdebértigo

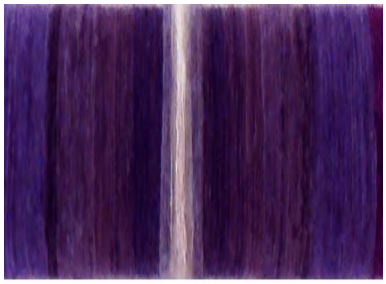


Obra 11.....97
Título: horizonte sem horizonte Instalada no Museo Tambo Quirquincho
Vídeo apresentado na Bienal Internacional de Arte SIART Arte Joven- Bolívia 2007
Formato: DVD Duración: 00:04:55
Autor: aruma (Sandra De Berduccy)
Locação: Salvador – Bahia – Brasil
Data de produção: Septiembre 2006 - Mayo 2007
Imagens, fotografia e edição: aruma
Imagem do tecido da zona de Macha tomada do livro Textiles en los Andes Bolivianos, T. Gisbert, S. Arce y M. Cajias. Editorial Quipus, Bolivia 2003.
Música: Fragmentos de *El terremoto de Sipe-Sipe*, bolero de cavalaria.
Autores: Daniel Albornoz y Felipe V. Rivera, 1939
Direção musical: Bernardo Rozo
Produção: Atelier de produção artística Berdebértigo.

Obra 13.....109
Título: *Puruma*
Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de alpaca e outros
Dimensões altura 120 e largura variável.
Ano: 2008

Obra 14.....110
Título: *Uaxactún*
Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida
Dimensões: 137 x 55 cm
Ano: 2007

Obra 15.....111
Título: Dendê
Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida
Dimensões: 130 x 35 cm
Ano: 2008



Obra 16.....114
Título: *k'isa liriu*
Técnica: Estrutura cilíndrica e lã de ovelha tingida
Dimensões: 130 x 10 cm
Ano: 2008

Obra 17.....117
Título: *Instalação Jatunkocha*
Sala ENVOLVER
Dimensões da instalação: Área de 11 m2.
Materiais: 150 estruturas cilíndricas, barbante tingido cabo de aço
Música Bernardo Rozo

Obra 18.....121
Título: *yawarnina*, sangue e fogo
Técnica: Estruturas cilíndricas e tinta acrílica
Dimensões variáveis
Ano: 2008

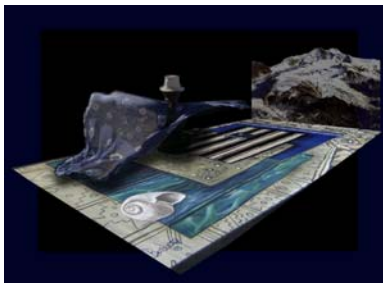
Obra 19.....122
Título: *altamar*
Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida
Dimensões: 130 x 45 cm
Ano: 2007

Obra 20.....122
Título: *vacaciones*
Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida
Dimensões: 70 x 80 cm
Ano: 2008

Obra 21.....125
Título: *Sawri llawthapitha*
Linguagem: Performance interativa – obra processual e itinerante
Instalação: Lugares públicos, férias, eventos culturais.
Registro: Fotografia, vídeo e imprensa.
Ano: 2003 -2007
Bolívia (Cochabamba, La Paz), Argentina (La Plata e Buenos Aires), El Salvador (San Salvador), Guatemala (Antigua Guatemala, Uaxactún - El Petén) e Estados Unidos (Florida - Seattle e California) Brasil (Salvador- Bahia).

Obra22.....129
Título: Amigas
Técnica: Fotografia e tear tradicional
Dimensões: 10 x 15 cm
Ano: 2006

Obra23.....133
Título: Ação performativa
Lugar: Forte São Marcelo
Fotografia: Fabio Gatty e Bernardo Rozo
Ano: 2008



Obra24..... 138
Título: *Una concha para el Huayna Potosí.*
Técnica: Fotografia e tear tradicional
Dimensões variáveis
Ano: 2006