



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 Estágio 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 consequência 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 diversos 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 <i>Merzbau</i> de Kurt Schwitters. 1923.....	44
Fig. 10 Yves Klein, Salto no vazio 1960.....	45
Fig. 11 Robert Smithson <i>Spiral Jetty</i> ( <i>pier</i> ou <i>cais espiral</i> ) 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, <i>Snooker</i> , 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 <i>Saxraña</i> .....	66
Fig. 22 Objetos achados no interior dos novelos.....	72
Fig. 23 A <i>wakaycha</i> da minha avó.....	73
Fig. 24 aruma, no se cansa de pedir desejos. VigaGordilho, 2007 .....	77
Fig. 25 Kimsooja em performance com os <i>bottaris</i> .....	78
Fig. 26 <i>Las animas</i> , 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, <i>Needle Woman</i> . 2005.....	93
Fig. 30 Nam June Paik, <i>Zen for TV</i> .....	103
Fig. 31 Trânsito entre intensidades.....	112
Fig. 32 <i>K’isas</i> de um tecido tradicional da Bolívia. ....	113
Fig. 33 <i>Tullmas</i> 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 <i>chiris</i> na Sala DESENVOLVER.....	121
Fig. 39 Lugares onde foi tecido o tear.....	126
Fig. 40 <i>Tocoyal</i> de Almolonga - Guatemala. ....	127
Fig. 41Fuso ou <i>puschka</i> .....	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 <i>Chordata Gryphus</i> . Vista Frontal.....	51
Obra 2 As indústrias. Vista lateral.....	54
Obra 3 Imagens do Vídeo-performance TEMPO.....	63
Obra 4 <i>Ovillos viajeros</i> .....	70
Obra 5 <i>Achachilas</i> .....	71
Obra 6 <i>Wakaycha</i> Espiral.....	75
Obra 7 <i>Wakaycha oriooo</i> .....	76
Obra 8 <i>Wakaycha animas</i> .....	79
Obra 9 <i>Wakaycha Chasqui</i> .....	81
Obra 10 <i>Q'aiturastro</i> , 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 <i>Puruma</i> .....	109
Obra 14 <i>Uaxactún</i> .....	110
Obra 15 <i>Dendé</i> .....	111
Obra 16 <i>k'isa liriú</i> .....	114
Obra 17 Instalação <i>Jatunkocha</i> Sala ENVOLVER.....	117
Obra 18 <i>yawarnina</i> , sangue e fogo.....	121
Obra 19 <i>altamar</i> .....	122
Obra 20 <i>vacaciones</i> .....	122
Obra 21 <i>Sawri Llawthapita</i> .....	125
Obra 22 <i>Amigas</i> .....	129
Obra 23 Ação performativa no Forte São Marcelo.....	132
Obra 24 <i>Una concha para el Hayna Potosi</i> .....	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, considere-se apropriado situar a metodologia desta pesquisa entre a *poiesis*<sup>1</sup> e a *práxis*.<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> A palavra Poética tem origem na palavra grega *Poiesis* que significa criação, confecção e fabricação.

<sup>2</sup> A palavra Práxis provém do grego *Práxis*, 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 *práxis*, vinculando significados ontológicos com situações sociais e políticas reais, apoiando-se organicamente sobre a posse comum de valores: língua, costumes, jeitos característicos e eventos cotidianos concretos.

Entre *poiesis* e *práxis*, 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 angústia 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<sup>3</sup> e aimara<sup>4</sup>, 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 impescinde 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

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 novo 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 novo foi o começo do percurso de Teseu, no labirinto de *Gnosos*. Esse novo 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'ayturaastro, 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,



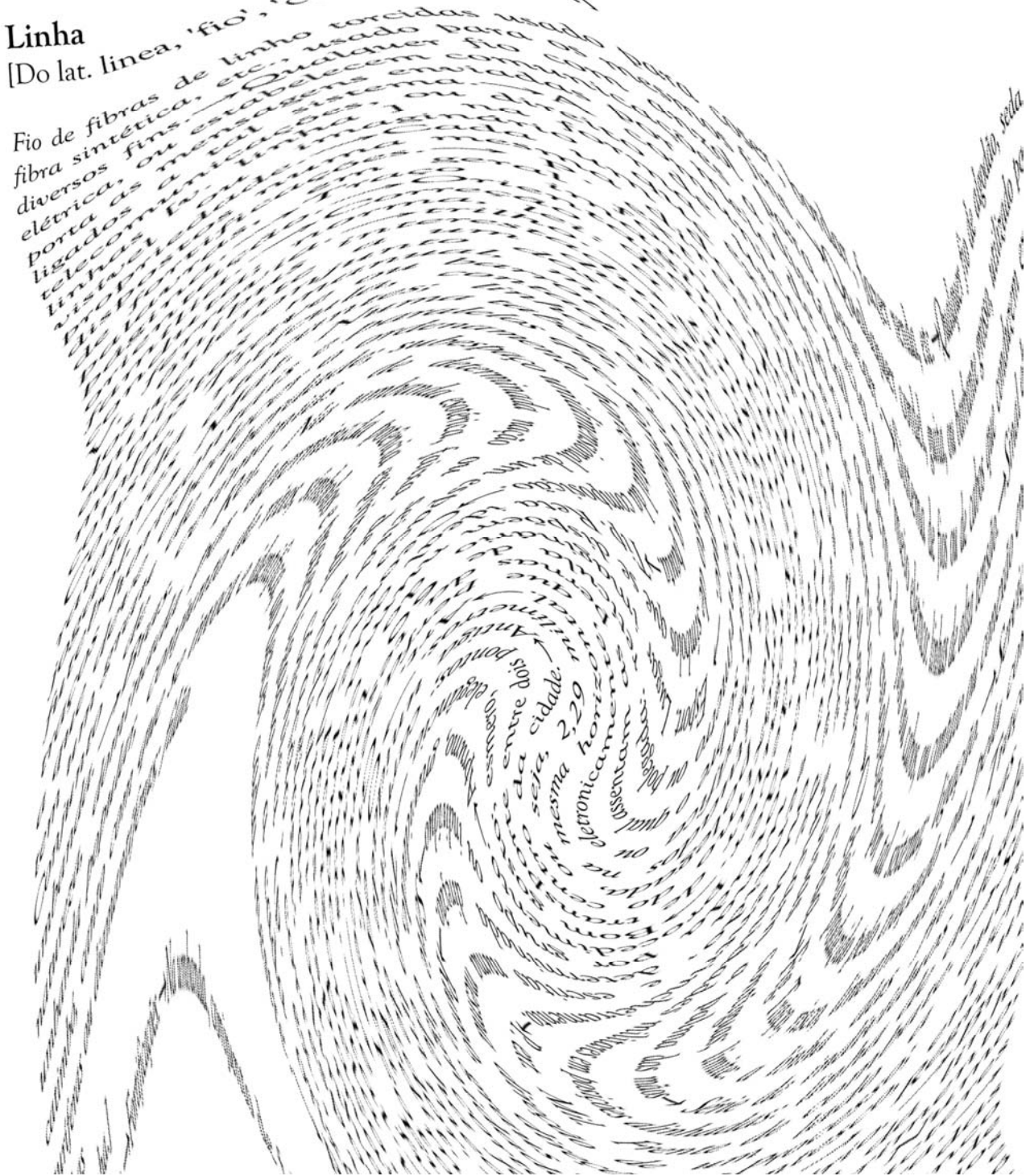
desta maneira, manter um diálogo entre a presente pesquisa e a estrutura concêntrica do mesmo. Desse modo, a interação com a estrutura “envolvente” do mencionado monumento, assim como a sua situação no mar e sua relação histórico espacial, com o trânsito dos navios, dialogam com o conjunto das obras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

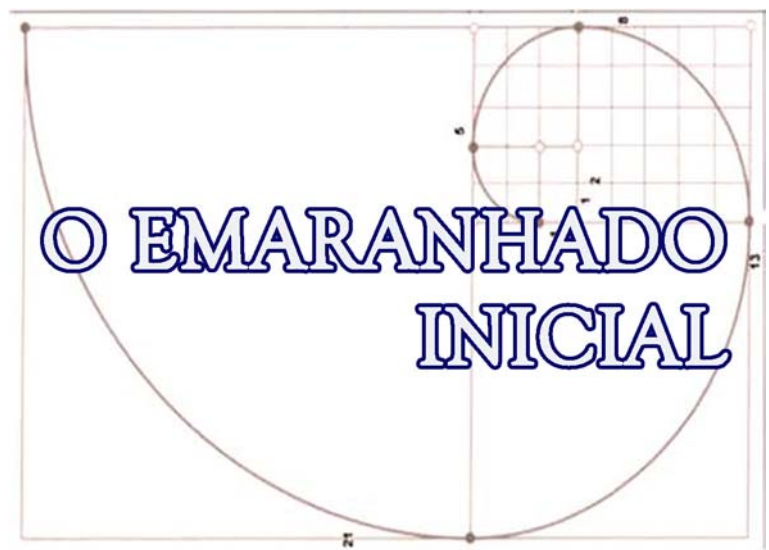
Sob esta introdução, utilizo também como separata os verbos no infinitivo, já referenciados, contidos na palavra DESENVOLVER, já que a extensa polissemia destas palavras gera ainda mais possibilidades de interatuar com elas. Optou-se também, na escrita desta dissertação, pelas imagens das obras relacionadas 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']





## 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:



Fig. 1 Escala de intensidades em tonalidades cinza.



Posteriormente, observei que este raciocínio poderia resultar muito simples e igualmente redutor. Já que limitar o esquema à 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”.

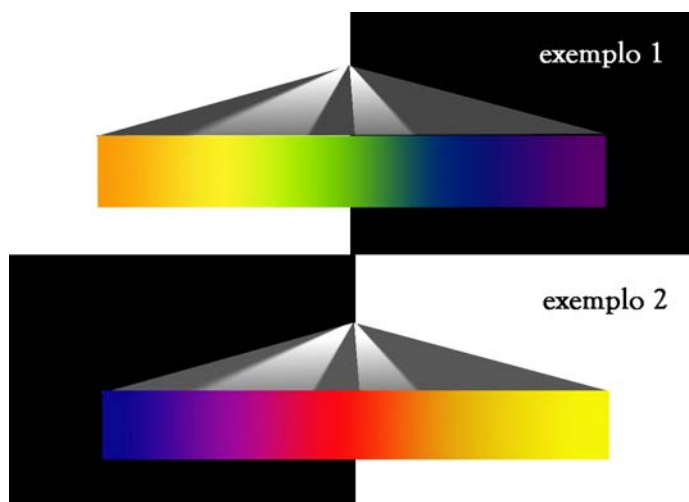


Fig. 2 Escalas cromáticas, segundo a Teoria das cores de Goethe.

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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup> e, o mestiço resulta um conceito que possui variadas conotações:

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 quéchuá, a aimara, a maia-queqchí<sup>3</sup>, 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).

<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>, exercitando constantemente a faculdade de sair e entrar dessas diversas realidades e de *traduzir* essas experiências<sup>5</sup>.

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:

---

<sup>4</sup> No livro “*Itinerarios transculturales*”, Clifford pergunta-se se a noção de viagem é mais adequada que outras utilizadas no pensamento pós-moderno: deslocamento, nomadismo, peregrinação (CLIFFORD, 1999, p.77).

<sup>5</sup> 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 abandonar, 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 prestígio (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 insolúvel, 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<sup>6</sup> (Ver Anexo 1). Mas a representação identitária já tinha iniciado seu próprio questionamento e contradição. Resisti a produzir versões standardizadas, 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 questioneei o próprio fazer, coloquei-o no campo “instável e conflitivo da tradução e da traição”, como sugere Clanlini, “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 *Palavras 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

---

<sup>6</sup> 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 Foucault 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 permitia 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*<sup>7</sup>. Deste modo encontrei o *acontecimento*.

---

<sup>7</sup> 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<sup>8</sup>, “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

---

<sup>8</sup> 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)

É 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. (BOUYSSSE; 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*<sup>9</sup> (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” (BOUYSSSE; 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**.

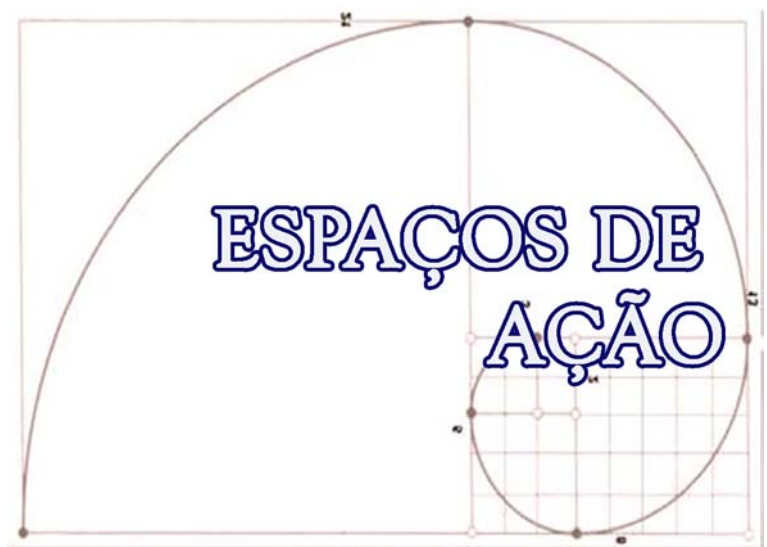
Para exercer essas práticas em arte, elegeu-se o Forte São Marcelo, identificando na sua estrutura características afines com esta pesquisa (Fig.6). Propondo uma montagem em *Site Specific*, distribuída em celas ou pequenas salas, ordenando-as segundo as ações contidas no verbo **DESENVOLVER**: ENVOLVER, 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.

---

<sup>9</sup> *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.



## 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)<sup>1</sup>

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.

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



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

---

<sup>1</sup> 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. (BOUYSSÉ; HARRIS, 1987, p.13)

Neste ponto, surge a possibilidade de um novo olhar, ou seja, de renovar critérios estereotipados para compreender<sup>2</sup> 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 contemporâneos e as minhas próprias experiências, que justamente relacionam as **práticas** em arte a estes espaços.

---

<sup>2</sup> 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 raciocínio a mistura entre estas referidas linguagens. Neste sentido, Lúcia Santaella, quando fala da classificação da linguagem visual<sup>3</sup>, 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 signícas 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

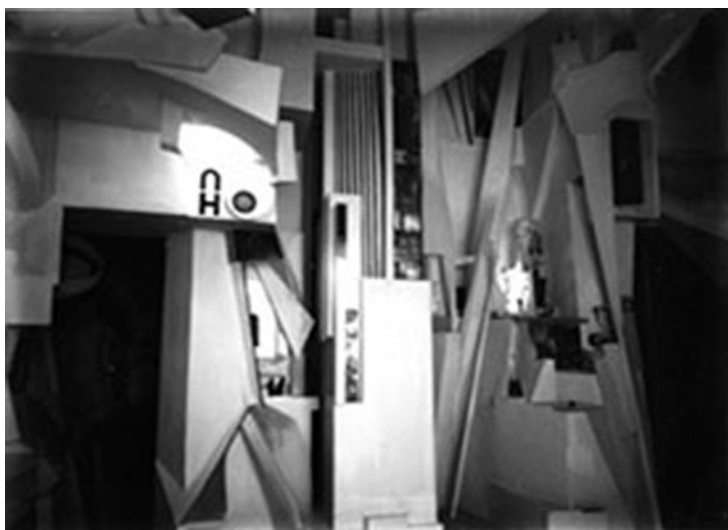


Fig. 9 *Merzbau* de Kurt Schwitters. 1923.

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).

No início da 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

---

<sup>3</sup> 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.

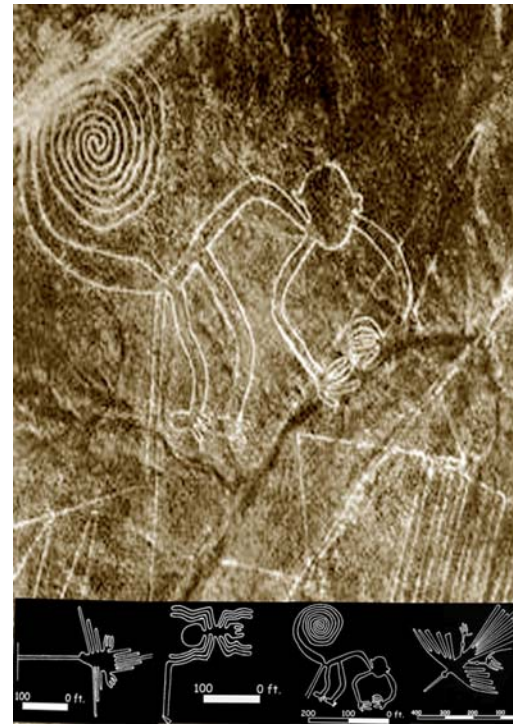


Fig. 12 imagens das linhas de Nazca. Entre 200 a.C. e 600 d.C.

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.



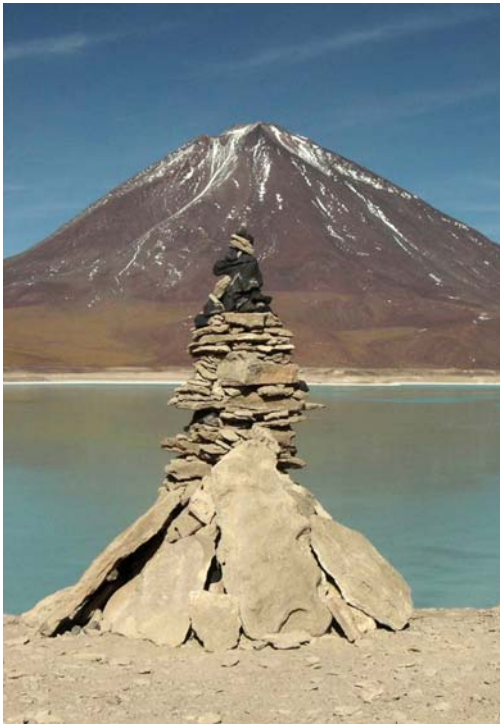


Fig. 13 Espaços rituais Projeção do Vulcão Licancabur- Bolívia.

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.



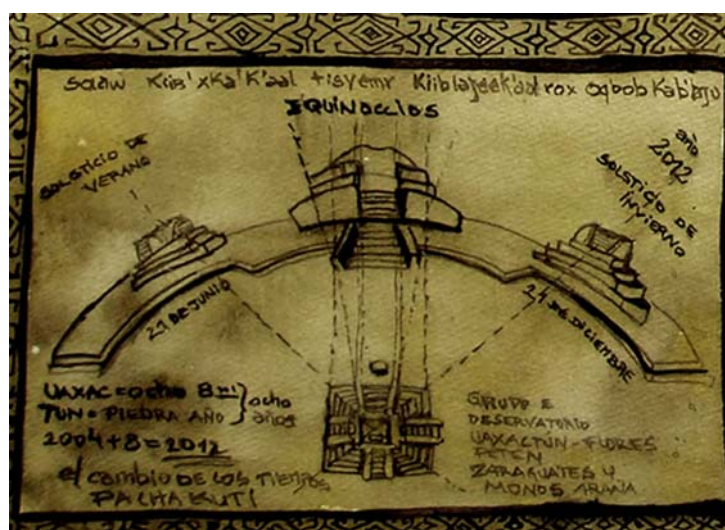


Fig. 14 Esquema do passo do sol nas ruínas de Uaxactún - Guatemala.

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<sup>4</sup>. 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.

<sup>4</sup> 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.

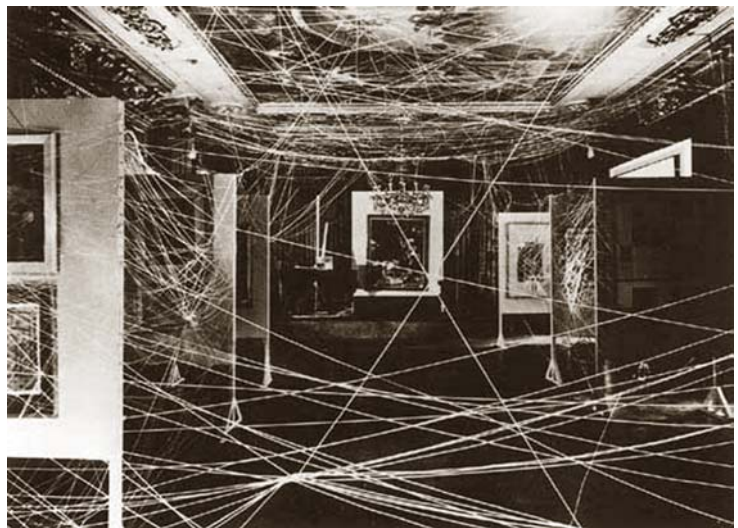


Fig. 16 Milhas de barbantes. Marcel Duchamp, 1942.



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

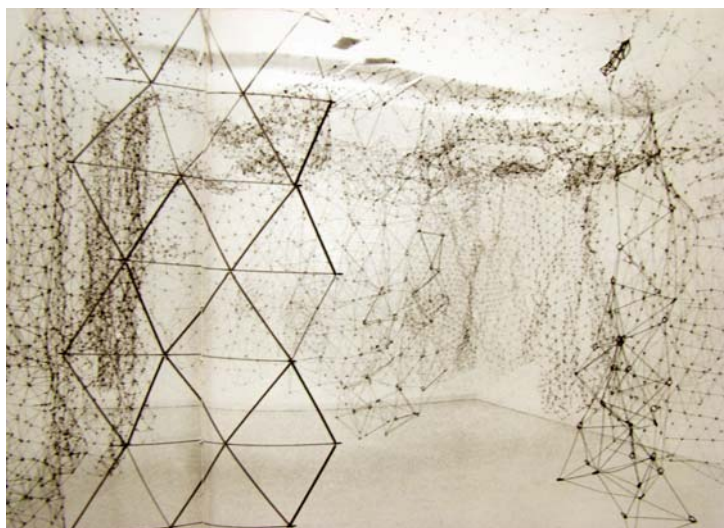


Fig. 17 Reticularea, Gego, 1968.

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).

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.

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 bólido 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 (BOUYSSSE; 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. (BOUYSSSE; 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 está por cima com o que está por baixo, une desejos não pronunciados com a terra que os absorve.

Esta idéia está 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 coioote, 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 universo 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.

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-performance TEMPO (ver DVD em anexo).



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



## 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 für 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.

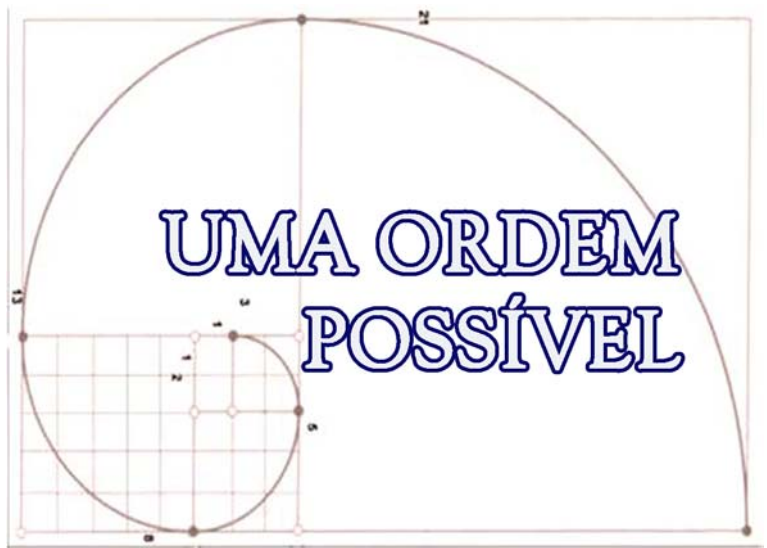
Durante a ação ritual, a suspensão do tempo acontece, pois sua duração não é medida convencionalmente, esta possui um tempo característico e intrínseco. No entanto, a experiência temporal é subjetiva. Além do tempo comercial e do tempo existencial, há ainda o tempo sagrado. “Pode-se designar o tempo 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).

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.



Imagem do Vídeo-performance TEMPO.





### 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*<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

Nos tecidos da comunidade quéchuá *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 quéchuá 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 quéchuá “*chaxrusqa kanan tian*” (tem que ser desordenado): a desordem é, pois, um valor.

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



Fig. 21 *Saxraña*.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>, e, para as tecelãs, no encontro com o *saxra* também em territórios liminares, e mais comumente no devaneio<sup>4</sup>. 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

---

<sup>3</sup> *Sirinu*, é o ser mítico que inspira a música.

<sup>4</sup> 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 quechua, *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*<sup>5</sup> (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

---

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>. 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”.

---

<sup>6</sup> 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 cuidadosamente guardados? Indo mais além, também pensava todos os segredos das antigas tecelãs, as verdadeiras mestras, que realizaram tecidos nunca iguados. 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” (BOUYSSSE; 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” (BOUYSSSE; 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



Obra 7 *Wakaycha oriooo*.

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.

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 voduns. 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 Coreia. 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



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

o 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

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*.

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- Bolívia

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 título dessa obra provém da saudação aos antepassados para pedir-lhes manter em ordem e clareza os pensamentos; esta saudação realiza-se de manhã cedo colocando as mãos na cabeça, com as palavras em Ioruba: *Oriooo, Oriooo...*<sup>7</sup>. 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,

---

<sup>7</sup> 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.

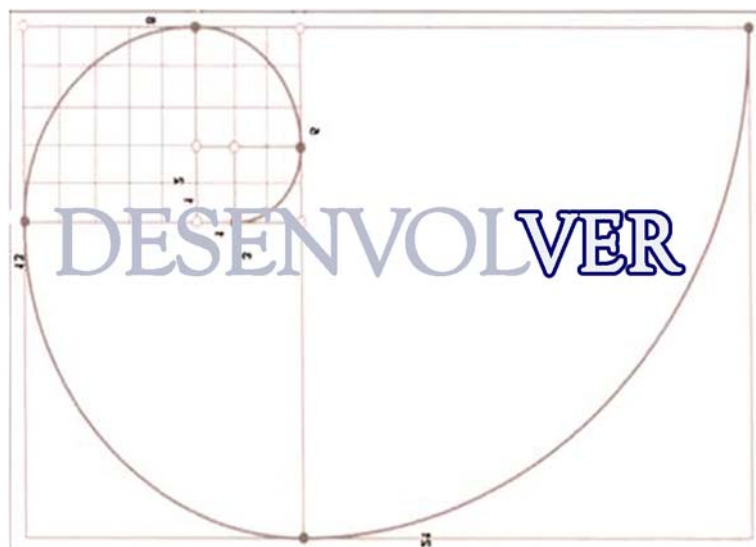


Fig. 27 Sala Wakaychas, instalada no Forte São Marcelo.

[Do lat. videre]

Conhecer ou perceber pela visão; olhar para;  
contemplar. → Alcançar com a vista; emergir;  
divisar, distinguir, avistar. → Ser espectador ou  
testemunha de, assistir a; presenciar. → Perverer;  
viajar, visitar. → Encontrar-se, avistar-se com. →  
Reconhecer, compreender. → Prestar <sup>serviços</sup> <sup>notas</sup>  
médicos a; examinar. → Observar, Deduzir.  
perceber. → Atentar em; observar. → Tomar  
concluir. → Imaginar, fantasiar. → em. →  
cuidado em; investigar. → repara; prever;  
Examinar, investigar. → Calcula; ponderar;  
antever. → Ler. → Fazer  
conceder. → Estudar, planejar, idear.  
Conhecer, saber. → Visitar. → Ter elementos para  
perceber ou chegar à conclusão de (algo). → Fazer  
opinião ou tentativa no sentido de obter. → Reputar,  
Calcular, avaliar. →  
Fazer. → Emerger, divisar, avistar. →  
de vista. → Concluir, deduzir. →  
de corpo. → Contemplar-se, mirar-se. →  
de conhecimento. → Achar-se pelo sentido da  
de situação, situação. → Encontrar-se, rever.  
de algum lugar. → Encontrar-se, achar.  
de conhecimento. → Encontrar-se, avistar-se,

# 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 *Video*. A palavra *Video* 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.