

Q'aituraastro

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



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

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

A pampa branca

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



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

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

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

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

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

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

Reflico neste vídeo a minha própria condição de estrangeira em diferentes países, mas também lembro de duas amigas de adolescência, Katita e Basita, meninas quéchua-falantes do interior de Capinota¹. Elas ensinaram-me a trançar meu cabelo com *tullmas*. Ao voltar à casa delas para procurá-las, depois de alguns anos, não as encontrei mais, tinham “*ido a trabajar*”, tinham migrado, e até agora não tenho notícias delas.

Parte I. *Orqo* (Montanha).

A imensidade branca do *Salar* vê-se interrompida no horizonte por uma aleijada montanha, e em um plano mais próximo, por um emaranhado de negro que contrasta



Q'aiturastro, Rastro de linhas.

fortemente com a branca rigidez do sal cristalizado. A presença da performer-fiandeira pareceria finalmente esclarecer de que se trata aquela visão que pareceria uma projeção da montanha: velo de lã de alpaca preta, que imediatamente é começado a enfiar, da maneira tradicional.

Parte II. *Rípuy* (Ir).

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

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

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

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

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

Parte III *Kutimuy* (volver).

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

As paisagens sonoras de um *não lugar*.

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

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

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



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

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

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

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

[Do lat. *volvere*.]

Mudar de posição
volver a cabeça. → Alterar, voltar, mudar, deslocar.

revolver: volver a
movimento; volver a
rolando. →

Retrucar,
alterar,
voltar. →

Restituir, devolver.
retomar, voltar. →

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

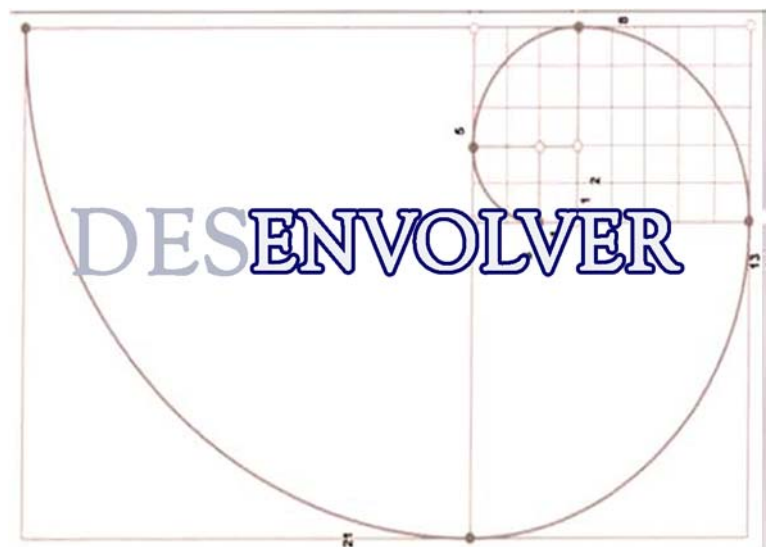
Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

Decorar, passar, voltar-se. →
Decorar, passar, voltar-se.

efeito de

AÇÃO II



VOLVER

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

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

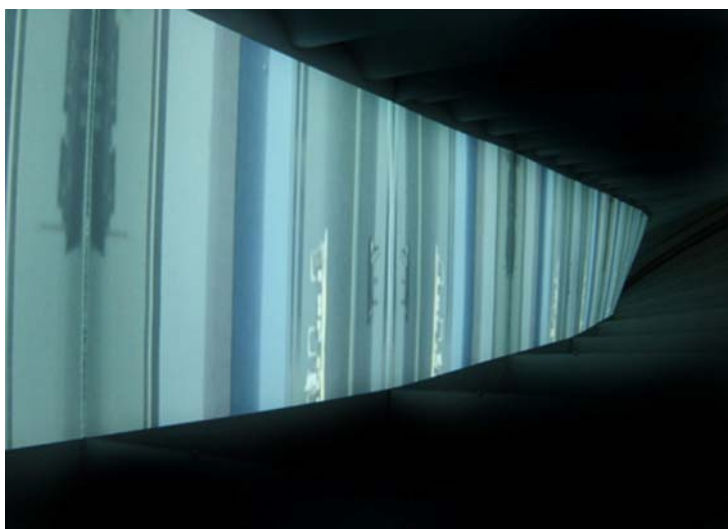
O termo heterotopia foi definido por Michel Foucault durante um encontro de arquitetos. Com este termo, este autor comprovou que existiam, em culturas e em épocas diversas, espaços específicos inseridos nos espaços sociais cotidianos, mas com funções diferentes e muitas vezes opostas. Denominou a estes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

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

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

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

horizonte sem horizonte



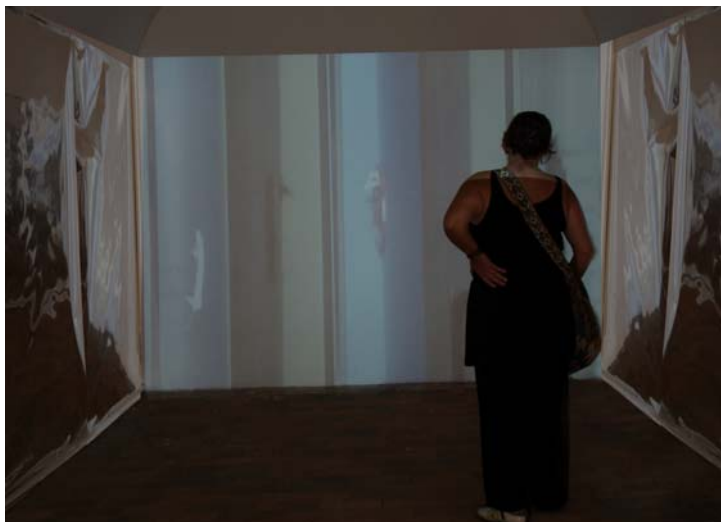
Obra 11 horizonte sem horizonte. Instalada no Museo Tambo Quirquincho.

O vídeo **horizonte sem horizonte** captura imagens de navios que circulam em um espaço invertido, são navios-objetos em realidades justapostas. Em outubro de 2007, esta obra foi instalada no Museo Tambo Quirquincho, na cidade de La Paz - Bolívia, no contexto da Bienal Internacional de Arte SIART². Onde a projeção deste vídeo esteve flanqueada por dois espelhos (1,50 x 1,20m), dispostos em um ângulo que

possibilita o reflexo da imagem em movimento e sua conseqüente multiplicação. Em contraste com a escuridão do ambiente, a projeção, multiplicada pelos espelhos, cria um aspecto predominantemente horizontal (Obra 11).

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

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



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

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

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

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

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

Um pedaço flutuante de espaço.

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

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

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

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



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

A poética da acumulação

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

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

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

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

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

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

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



horizonte sem horizonte. Frame do Vídeo.

Umberto Eco diz que qualquer coleta de coisas similares dispostas em ordem não é mais que “a acumulação do diverso à luz de um motivo unificador, mesmo que seja mínimo” (1999, p.17). Neste ponto voltamos à ação do crivo necessária para sair do nosso “Emaranhado Inicial”. Foucault, por sua parte, explicou o mesmo em 1966, no livro *As palavras e as*

Coisas; quando leu um conto de Jorge Luis Borges, em que citava uma “certa enciclopédia chinesa”, segundo a qual os animais se classificariam em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sirenes, f) fabulosos, g) cachorros em liberdade, h) incluídos na presente classificação J) que se agitam como loucos [...]”. Essa distribuição primeiro lhe fez rir, mas depois, sentiu o mal-estar da suspeita de que existe um grande número de ordens possíveis na “dimensão, sem lei nem geometria, do heterogêneo”. O impossível não é a proximidade das coisas, mas o lugar onde elas poderiam aproximar-se (FOUCAULT, 1995 p. XII).

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

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

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



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

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

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

Um modelo de universo

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

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

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

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

Uma cadência em rumo limite

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

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

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

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

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

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

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

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

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

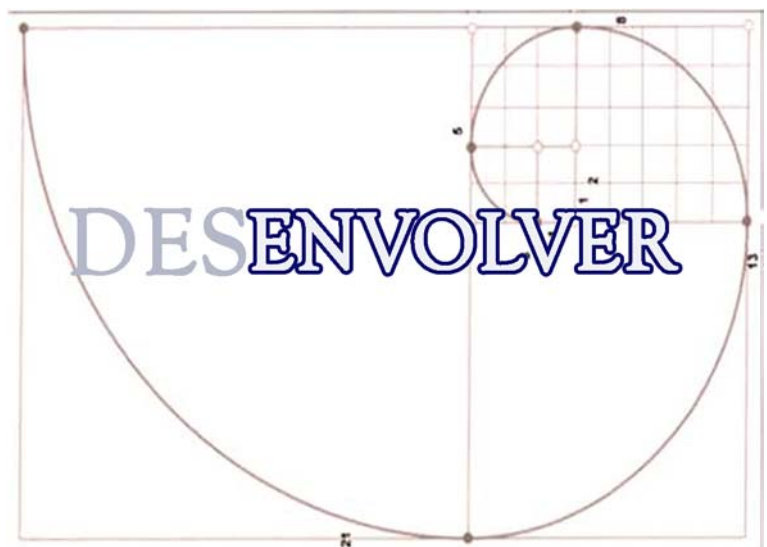
⁴ Na Bolívia, nesta data, injustas medidas econômicas tentaram ser implantadas pelo governo; a população reagiu e saiu às ruas, tendo como conseqüência a renúncia e fuga do presidente à época, Gonzalo Sánchez de Lozada, mas também um considerável número de mortos e feridos.

⁵ Grifo meu.

[Do lat. involvere.]

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

AÇÃO III



ENVOLVER

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

CHIRIS

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



Obra 13 *Puruma*.

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



Obra 14 *Uaxactún*.

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

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

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



Obra 15 Dendê.

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

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

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

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



Fig. 31 Trânsito entre intensidades.

O mesmo fenômeno acontece quando se trata de cores. No caso, de lã de ovelha ou alpaca que passam pelo processo de tintura e fixação. Pois, para a lã passar pelo processo de tingimento precisa de mordentes e substâncias que ajudem a fixar as cores às fibras; dessas, o sal



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

é, sem dúvida, uma das mais utilizadas. Neste ponto poder-se-ia fazer novamente referência ao sal como sinônimo de atividade racional, e de civilização, porque implica uma **Prática** criativa dirigida à expressão mediante cores. “Na verdade toda a maestria das *k'isas* é só possível quando a tecelã fabrica ela mesma suas cores, produzindo à vontade, através do tingimento, os graus com que formará suas escalas” (CERECEDA, 1987, p.187). Estas cores produzidas por tinturaria são chamados *p'ana* (Fig.32); são cores muito brilhantes e puras, lembram o espectro solar, e que teriam uma origem mítica no arco-íris:

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

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

Os nomes das *k'isas*

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

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

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



Obra 16 *k'isa líriu*.

O encanto de envolver

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

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

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



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

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



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

JATUNKOCHA, profunda superfície.

Disposta, na sala ENVOLVER, em uma área de 33m², esta instalação foi formada por aproximadamente 150 estruturas cilíndricas, cujo comprimento varia entre 1,70m e 30cm, os quais foram envolvidos, em um processo coletivo (Fig. 35 Página seguinte), com barbante tingido. Estes tubos foram suspensos em uma estrutura de cabo de aço à altura do teto (Obra 17).



Obra 17 Instalação *Jatunkocha* Sala ENVOLVER.

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



Fig. 35 Durante um dos mutirões convocados para ENVOLVER.

forças subterrâneas. Às águas nos altos montes, a neve, e às águas profundas. Lembremos que nestas regiões que limitam com um mundo de forças estranhas, as formas e as cores se podem apagar e desdobrar. O excesso se expressa em paixão cega, arroubamento, perda da consciência ou identidade.

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



Fig. 36 Barbantes tingidos.

O título da instalação corresponde às diversas palavras quéchuas e aimaras que nomeiam o mar, as quais seriam *jatunkocha*, “grande lagoa”, ou *mamakocha*, “lagoa madre”. Segundo o dicionário de Bertonio, *chamaca* significa também lago sem solo, e *tuta*, “mar profundo”, mas também significa noite, em quéchua. Todas estas conotações remeteram-me à profundidade do mar, e ao mesmo tempo ao abismo existente no céu e as suas cores durante o dia, as quais evidentemente influem à sua vez na coloração do mar. Paradoxalmente, desde a remota antigüidade, os espaços profundos foram objeto de culto à chuva, que vem do alto do céu. Espaços extremos que fazem referência aos limites superiores entre terra e céu. Esta instalação refere às grandes extensões de água que deixam passar a fluência das





Fig. 37 Obra de Jesús Soto.

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

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

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

SÉRIE *CHIRIS*

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

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



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

Esta série de obras foi exposta na sala DESENVOLVER, da exposição no Forte São Marcelo (Fig. 38), onde também se procurou o diálogo com um elemento presente na sala: a solitária, um dos lugares mais impressionantes desse prédio histórico. Trata-se de um espaço de

aproximadamente 1 x 2 metros, antigo lugar de castigo a inimigos cativos, escravos e presos políticos. Em lugar de cobrir aquele espaço, interagiu-se com ele, colocando no seu interior várias estruturas cilíndricas pintadas com tons que vão desde o amarelo fraco até o preto. *k'isa jaruma*: intitulou-se esta obra com as palavras em quéchua *yawarnina*, em português: sangue e fogo (Obra 18).



Obra 18 *yawarnina*, sangue e fogo.

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



Obra 19 *altamar*.

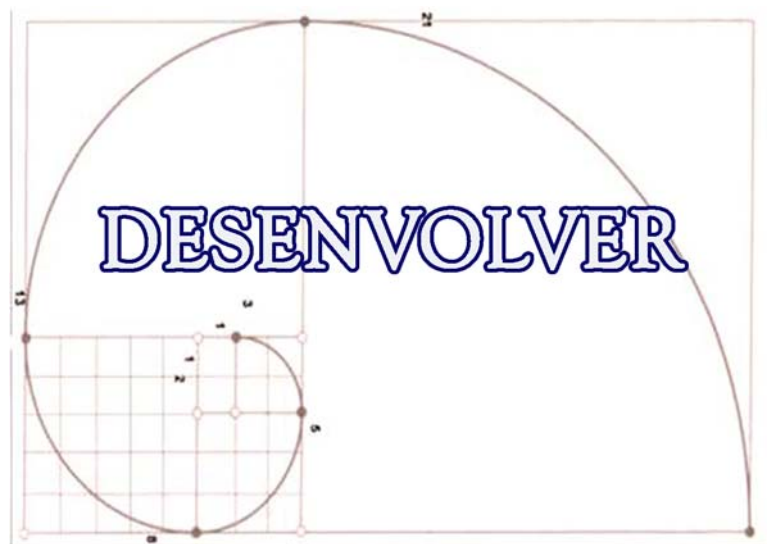


Obra 20 *vacaciones*.

[De des + envolver.]

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

AÇÃO IV



DESENVOLVER

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

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

Tomo novamente as palavras de Deleuze, quando diz que um acontecimento “é uma conjunção de séries *convergentes* que tendem a um limite” (DELEUZE, 1987). Durante a presente pesquisa, fui conformando séries de obras heterogêneas, tendo a Prática em arte como ponto comum entre todas elas. Um outro ponto em comum presente nas obras anteriores seria sua finitude, pois se apresentaram como obras concluídas, apesar de estarem ainda submetidas a algumas variações e

experimentações na montagem. A partir de DESENVOLVER temos alcançado um ponto de diluição, com obras que poderão alcançar seus limites ou não; são obras em processo, fragmentárias, em trânsito. Nesse sentido, criaram-se obras híbridas, mantendo cada linguagem seu caráter autônomo, mas deixando uma espécie de “incompletude” que faz da experiência e percepção do



Obra 21 *Sawri Llawthapita*.

espectador um outro fragmento que integra a obra. O trabalho em processo está precisamente nessa “incompletude” com a qual somos confrontados com o acaso, o aleatório, o ocasional, o efêmero, como o tear em processo, *Sawri Llawthapita* (Obra 21).

Sawri Llawthapita, tear em processo.

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

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

tempo e espaço dispostos em um percurso



Fig. 39 Lugares onde foi tecido o tear.

O tear é desmontável, sua carga de elos e conexões é fácil de transportar. Por isso é possível continuar a tecê-lo em qualquer lugar. Só é preciso pendurá-lo em uma árvore ou em um gancho e procurar a tensão certa para trabalhar a vontade. Desde a concepção e a montagem do tear, em La Paz no ano 2003, junto com o artista peruano-norte-

americano Aymar Copaccatti, a idéia de autoria e de pertença da obra se diluem⁷. Depois foi tecido junto com tecelãs e tecelões, conhecedores de diferentes técnicas, em países como Bolívia, Argentina, El Salvador, Guatemala e Estados Unidos. Agora o Brasil é uma estação mais do seu caminho. Em cada um destes lugares, o tecido continua evoluindo e enriquecendo-se de ares e experiências (Fig. 39). Sem data marcada nem pressa para concluir-se, continua crescendo intermitentemente.

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

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

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

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



Fig. 40 *Tocoyal* de Almolonga - Guatemala.

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

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

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

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



O tear tecido na Fundação Pierre Verger.

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

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

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

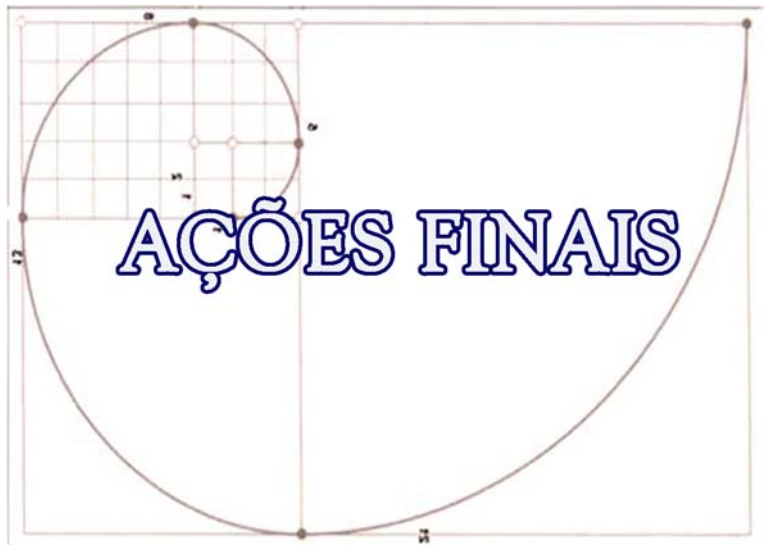
Um tecido sem linhas.

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



Obra 22 Amigas.

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



AÇÕES FINAIS

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

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

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

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

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

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

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

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



Obra 23. Ação performativa no Forte São Marcelo.

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

A *puschka* é um objeto simples, que se torna dinâmico com a presença da tecelã, sua simplicidade ganha complexidade com o movimento: não é um objeto isolado, a sua prática gera uma segunda atenção, porque não, uma conduta operacional. O seu movimento natural é envolver e desenvolver. Este objeto adquire,



Fig. 41 Fuso ou *pushka*.

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



Lembre-se que o enfiado a mão é um das poucas práticas tradicionais que permaneceram inalteradas dentre as diversas manifestações artísticas das primeiras nações da América, pois somente algumas práticas conseguiram suportar o embate da colonização. Para o olhar europeu-barroco¹ dos colonizadores, o valor da arte andina estava exclusivamente nos materiais preciosos com que eram produzidas: ouro, prata, jade, entre outras. Esta perseguição teve como uma das suas conseqüências a designificação de alguns elementos, não somente iconográficos, senão de outros elementos simbólicos milenares, como sementes e folhas, que cumpriam uma função central nos cultos; as representações tiveram um destino similar. Finalmente, as cerâmicas e os tecidos foram entendidos como objetos ornamentais: uma arte menor. A estas atitudes desqualificativas soma-se a idéia persistente até os dias de hoje de que se trata de culturas carentes de sistema de escrita, desqualificando deste modo todo um sistema expressivo que vai muito além da língua falada e da sua representação gráfica.



Ação no Forte São Marcelo.

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

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

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

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

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

Então, O que não pode ser hibridado?

Desta vez as mãos de outras tecelãs darão a resposta:



Fig. 42 Faixa tecida.

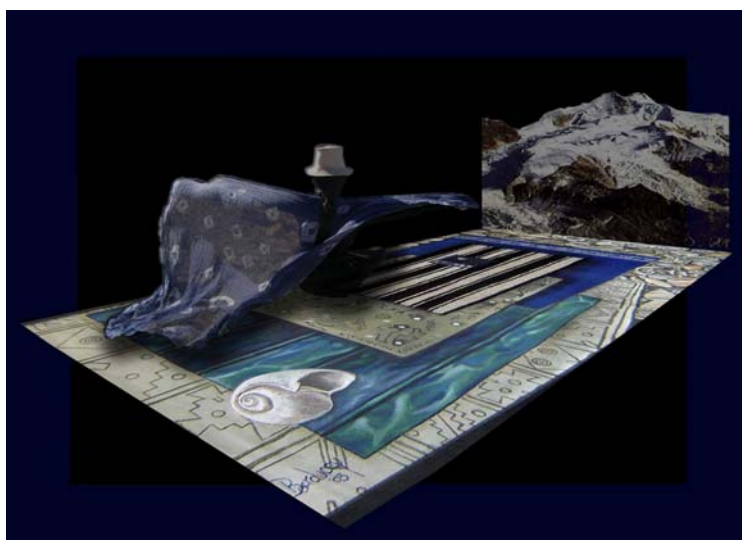
ase savim tejir los campesinas bolivianas

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

assim sabem **tecer** as camponesas bolivianas

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

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



Obra 24 *Una concha para el Hayna Potosí.*

Referências

- ABBATE, Florência. *Deleuze para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2001.
- AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. Madrid: Nerea S.A, 2000.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____, *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA Elyana. Gaston Bachelard: o Arauto da Pós-modernidade. Salvador-BA: Editora Universitária Americana, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara. Uma nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____, *A Aula Inaugural*, Tradução e Pós-fácio Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Cultrix, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *La muerte y la brújula*. Bs. As: CEAL, 1971.
- BOUYSSSE Thérèse-Cassagne, HARRIS Olivia, PLATT Tristan, CERECEDA Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- BRAZÓN Hernández, Mariela, *Cultura Visual: Arte e Memória na América Latina*. PPGAV- EBA- UFBA. Ano 1 No.10 Salvador, BA: EDUFBA, 2007. p. 51- 64
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- _____, *Noticias recientes sobre la hibridación*. In: *Arte Latina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: MAM e Editora Aeroplano, 2000.
- CERECEDA, Verónica, DÁVALOS, Jhonny. *Una diferencia, un sentido: los diseños textiles Tarabuco y Jalq'a*. Sucre: ASUR, 1993.
- CHARLES, Merewether, *Disposición. Catálogo ARCO Latino 1997*, Danubio Madrid, 1996. p 6 -9
- CLIFFORD, James. *Itinerários Transculturais*. Barcelona: Gedisa editorial, 1999.
- DE BERDUCCY, Sandra. *El tapiz Pintar con hilos*. 2001. Tese (Licenciatura em Artes Plásticas) – Facultad de Arquitectura y Artes. Universidad Mayor de San Andrés, 2002.
- _____, *Cultura Visual: arte e memória na América Latina*. PPGAV- EBA- UFBA. Ano 1 No.10 Salvador, BA: EDUFBA, 2007. p 9-18.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia. y repetición*. Gijón: Júcar. 1988.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira São Paulo: Cultrix, 1988.
- ECO, Humberto. *Catálogo sobre a obra de Arman. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Sobre Arman*. Ediciones Jeu de Palme. Paris: 1999.
- ECO, Umberto *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A, 1970
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Tradução de Marco Giannotti Câmara Brasileira do livro, 1998.
- GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

- GUÉDEZ, Víctor, *Gego y la docilidad constructiva*. In: Revista Art Nexus. No. 23 Bogotá: Enero-Marzo, 1997. P 58 - 62.
- HALL, Stuart, *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HUIDOBRO, Vicente. *Sus mejores poemas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1984.
- JAQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: Estética das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LECHTE JOHN, *50 pensadores contemporâneos essenciais do estruturalismo à pós-modernidade*. Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- CANONJÍA, Ligia. *Violência e paixão*, Catálogo Mostra Rio Arte contemporânea. 2002, p.9-27
- MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MILLA Villena, Carlos. *AYNI*. Lima: Quevecor World, 2003.
- MORIN, Edgar, *A Cabeça bem feita*. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- PAYNE, Michael, *Diccionario de teoría crítica e estudios culturales* Buenos Aires: Paidós, 2002.
- PORTUGAL, Ana Catarina. *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Tese de Mestrado Departamento de História PUC Rio de Janeiro, 2006.
- ROZO, Bernardo, *Q'aiturastro (Rastro de linhas) Considerações etnomusicológicas sobre uma vídeo-arte*. Artigo Inédito. Salvador, 2007. Disponível em www.berdebertigo.bo.nu
- SÁNCHEZ, Parga José, *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Ecuador: IADAP, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia, e Winfried Nöth, *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SILVA, Juremir Machado, *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- STILES, Kristine, JENKINS, Bruce. *Fluxus y Fluxusfilms 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- TAQUINI, Graciela. *Ver del Video algunas acotaciones* In: Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] N° 24. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires. Agosto 2007
- VIGAGORDILHO, *Cantos Contos Contas. Uma trama às Aguas como lugar de passagem*. Salvador: P555 Edições, 2004.
- _____, *Onde as casas se vestem de céu?: Um conto para todas as idades*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- VINHOSA, Luciano, *Da prática da arte á pratica do artista contemporâneo*. In: Concinnitas, Revista do instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8. Rio de Janeiro: DIGRAF - UERJ, 2005.p. 143-157

Dicionários temáticos

- PAYNE, Michael, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- AURÉLIO Dicionário Século XXI, Versão eletrônica 3.0, 1999.

Web:

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

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

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

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

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

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

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

Imprensa:

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

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

ANEXOS

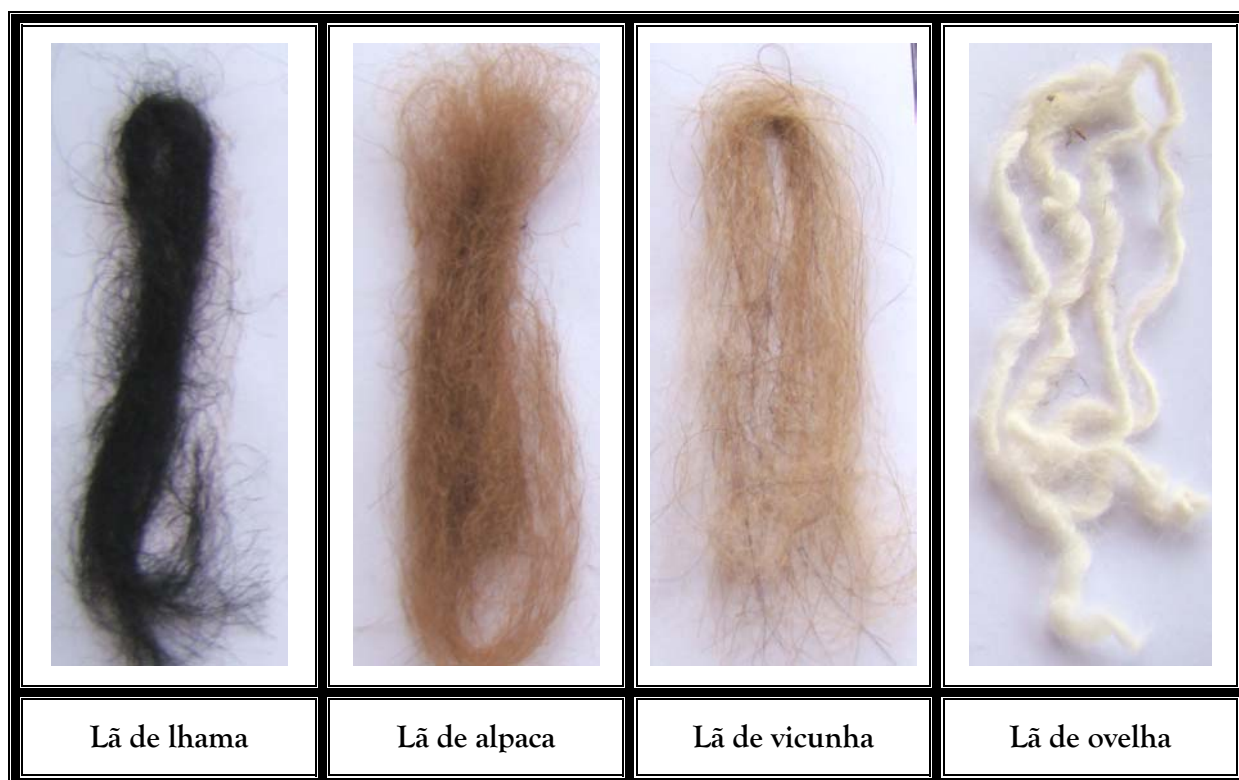
Anexo 1. Cartões postais. Mostra do trabalho anterior ao mestrado.



Anexo 2. Tipos de fibras animais

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

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



Anexo 3. Processo de fiado.



Fig. 43 Variedade de fusos.

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

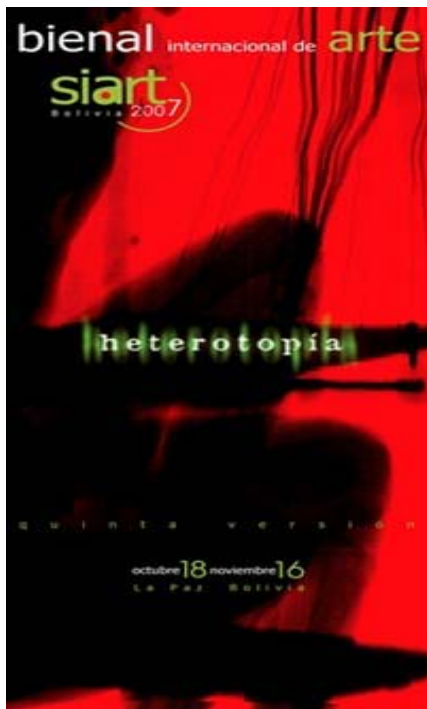
Dentre os povos andinos, desde a antigüidade, esta torção é realizada com um fuso (chamada *puschka* em quíchua e *qapu* em aimara). Estes instrumentos têm variações concordando a fibra com a qualidade do fio desejado, é dizer, existe diferença entre os fusos utilizados para lã de vicunha, a qual é mais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



Fig. 44 Imagem do processo de enfiado.

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

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



Banco à Memória:

Que memória tu bancas?

Bancos, nesta mostra, tomam-se poéticas visuais, adquirem novos conceitos, ganham outras formas, propiciam assentos, ecoam lembranças e sons, em um trânsito híbrido e incessante da memória.

Sob estas questões, artistas, professores e mestrandos do Grupo de pesquisa "Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas", certificado pelo CNPq, em parceria com o CRA, criaram suas obras que aqui instaladas aplaudem o Memorial ao Prof. Milton Santos.

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

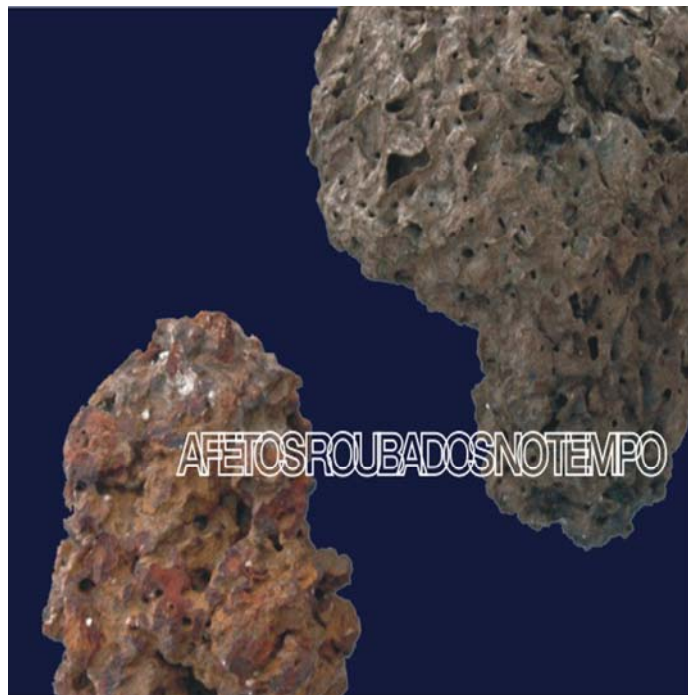
Mestrandos:
 Cássia D'Antonio
 Cristina Damasceno
 Ledna Barbelto

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

Viga Gordilho
Artista-curadora

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

Grupo de Pesquisa CNPq: Memória, Consciência e História em Poéticas Visuais Contemporâneas



Ruínas: Trabalho Visa de um conjunto de projetos visuais realizados por integrantes do disciplina Poéticas Visuais da UNIFACS - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UNIFACS - Faculdade de Artes Visuais, sob a orientação da professora Maria Herminia Hernández, coordenadora do Grupo de Pesquisa e Orientação em Poéticas Visuais Contemporâneas, certificado pelo CNPq. Matrícula: Conceição e Maria Luedy por Sandra de Berduccy. Orientadora: Maria Herminia Hernández. Local: Cidade Baixa, Salvador, Bahia, onde está instalado, planejado e instalado do campus do Centro Universitário FIB, realizado para estudar o FIB.

A cidade tem a importância de ser uma projeção do trabalho acadêmico, gerando um local onde se encontram as artes, o tempo e as técnicas tradicionais com as técnicas contemporâneas, a partir da utilização da fotografia, da instalação e do vídeo. O trabalho é desenvolvido em um espaço de trabalho no local e pensado para ser uma memória visual, que se torna um espaço de memória visual, que se torna um espaço de memória visual, que se torna um espaço de memória visual.

Projeto de instalação, onde se encontram as artes, o tempo e as técnicas tradicionais com as técnicas contemporâneas, a partir da utilização da fotografia, da instalação e do vídeo. O trabalho é desenvolvido em um espaço de trabalho no local e pensado para ser uma memória visual, que se torna um espaço de memória visual, que se torna um espaço de memória visual.

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

RUÍNAS

PROCESSOS CRIATIVOS

9 horas de arte.

Na antiga fábrica de refrigerantes e cristais

PRATELLI VITA

localizada na Rua Barão de Cotepipe, 147, Cidade Baixa em Salvador, BA.

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

Artista convidado: Viga Gordilho

Artista convidado: Viga Gordilho

Artista convidado: Viga Gordilho

IMPRESSO

Poéticas da Fibra

Tapeçaria e Técnicas têxteis

Sandra De Berduccy
 Artista Convidada
 FIB/AV - UNIFACS

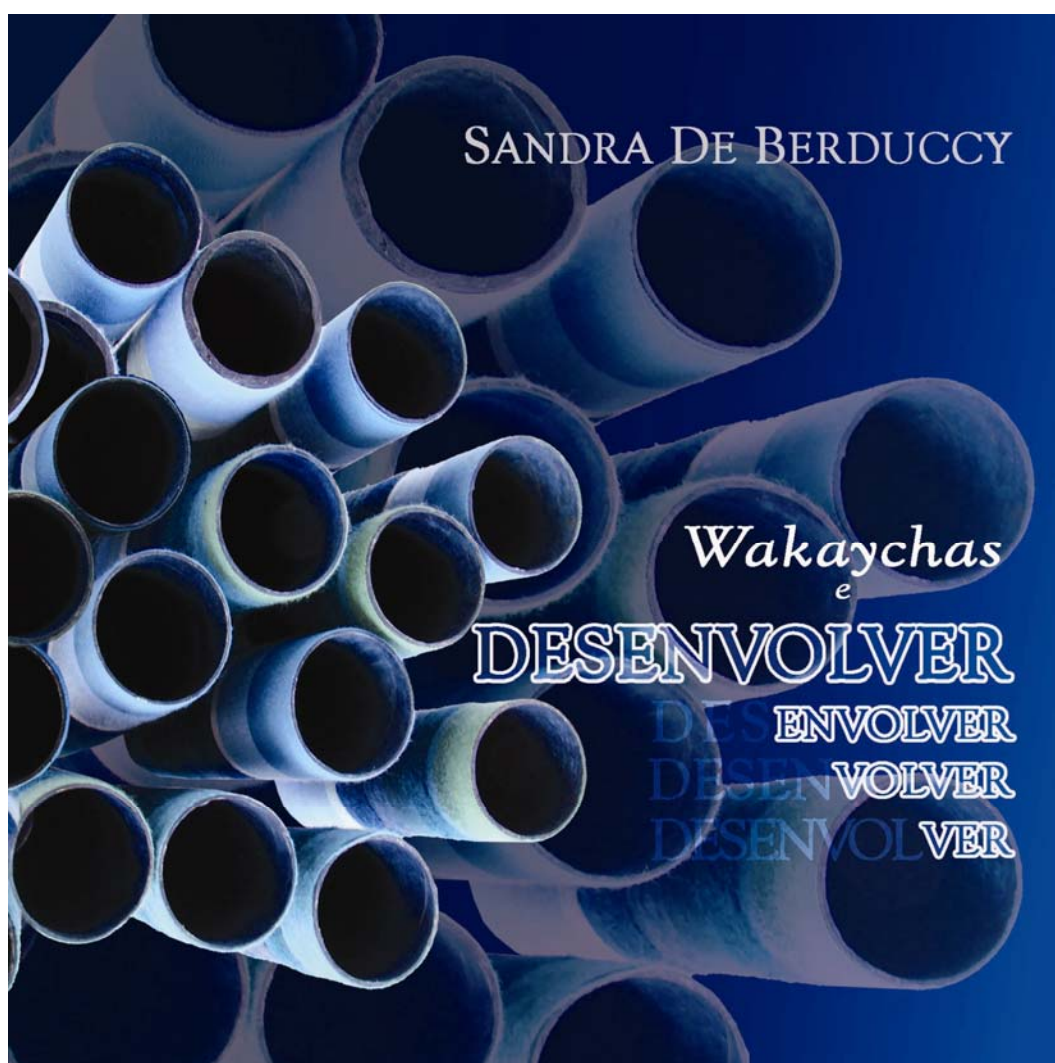
Orientadora:
Viga Gordilho
 Artista Convidada
 FIB/AV - UNIFACS

Comissão em três Módulos:
 Têxtil (Tapeçaria, Bordado, Lã)
 Têxtil (Lã, Bordado, Lã)
 Têxtil (Lã, Bordado, Lã)
 Têxtil (Lã, Bordado, Lã)
 Têxtil (Lã, Bordado, Lã)
 Têxtil (Lã, Bordado, Lã)

Sextas-Feiras Horário de 17 as 19 horas
 Início: 2 de junho até 15 de Dezembro
 Mensalidade: R\$ 50,00
 Inscrições: FAPEXB: Rua Cactano Moura, 140 Federação
 Local do curso: Escola de Belas Artes,
 Rua Araújo Pinho 212 - Cidade Baixa, Sala 15
 Contatos: 8133-5221 - 9617-6146 (ppgav) 3346-4323
 berdebertigo@gmail.com viga.gordilho@hotmail.com

Anexo 5

Convite e mapa da distribuição das salas.



Informativo de Abril e Forte São Marcelo | Maio 2008

Gazeta do Forte
Cidade do Subúrbio, Ano da Graça de 2008
distribuição gratuita

Aruma interage com a estrutura do Forte

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

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

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

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

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

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



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

Cenas das mostras: têxteis e objetos

Fichas técnicas das Obras



Obra 1.....52

Título: *Chordata Gryphus*

Instalação aérea, progressiva, montagem e projeção de linhas.

Dimensões: 6 x 6 metros

Materiais: Linhas de algodão, clarabóia do prédio e luz do sol.

Obra executada em Site Specific, nas ruínas da Fábrica Fratelli Vita, Cidade Baixa, Salvador.

Ano: 2006.



Obra 254

Título: *As indústrias*

Instalação em *Site Specific*, inclui pintura e linhas de algodão.

Dimensões: 20m x 3m x 5m

Projeto: Ruínas Processos Criativos, como parte da disciplina Teoria e técnicas de processos criativos, Ministrada pela prof. Doc.

VigaGordilho.

Ano: 2006



Obra 3.....63

Título: *TEMPO*

Duração do Vídeo: 0:07:14

Formato: DVD

Fotografia: Tinna Pimentel, Isabel Gouvêa, Bernardo Rozo e Sandra De Berduccy.

Performers: Sandra De Berduccy e Bernardo Rozo

Edição: Sandra De Berduccy

Música: Bernardo Rozo

Ano: 2007



Obra 470

Título: *Ovillos viajeros*

Técnica: Fotografia digital distribuída em adesivos

Dimensões: Variáveis

Ano: 2007



Obra 5.....71

Título: *Achachilas*

Técnica: novelos de fibras animais, enfiadas a mão.

Dimensões Variáveis

Ano: 2007



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



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



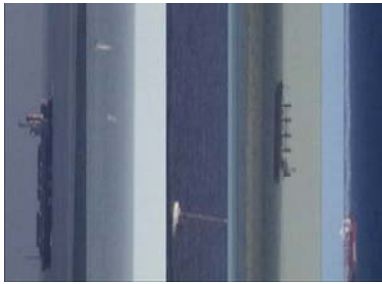
Obra 8.....79
Título: *Wakaycha animas*
Técnica: Bambu e lã de alpaca enfiada a mão
Dimensões: 16 x 22 x 5 cm
Ano: 2007



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



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



Obra 11.....97

Título: horizonte sem horizonte Instalada no Museo Tambo Quirquincho

Vídeo apresentado na Bienal Internacional de Arte SIART Arte Joven- Bolívia 2007

Formato: DVD Duración: 00:04:55

Autor: aruma (Sandra De Berduccy)

Localização: Salvador - Bahia - Brasil

Data de produção: Septiembre 2006 - Mayo 2007

Imagens, fotografia e edição: aruma

Imagem do tecido da zona de Macha tomada do livro *Textiles en los Andes Bolivianos*, T. Gisbert, S. Arce y M. Cajias. Editorial Quipus, Bolivia 2003.

Música: Fragmentos de *El terremoto de Sipe-Sipe*, bolero de cavalaria.

Autores: Daniel Albornoz y Felipe V. Rivera, 1939

Direção musical: Bernardo Rozo

Produção: Atelier de produção artística Berdebértigo.



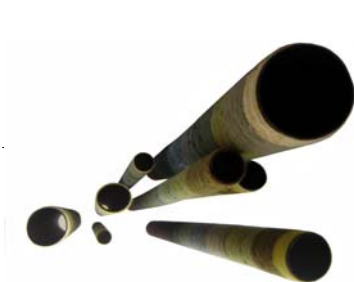
Obra 13.....109

Título: *Puruma*

Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de alpaca e outros

Dimensões altura 120 e largura variável.

Ano: 2008



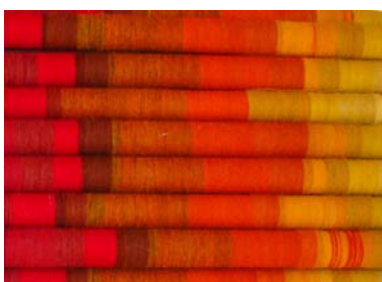
Obra 14.....110

Título: *Uaxactún*

Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida

Dimensões: 137 x 55 cm

Ano: 2007



Obra 15.....111

Título: *Dendê*

Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida

Dimensões: 130 x 35 cm

Ano: 2008



Obra 16.....114

Título: *k'isa liri*

Técnica: Estrutura cilíndrica e lã de ovelha tingida

Dimensões: 130 x 10 cm

Ano: 2008



Obra 17.....117

Título: *Instalação Jatunkocha*

Sala ENVOLVER

Dimensões da instalação: Área de 11 m².

Materiais: 150 estruturas cilíndricas, barbante tingido cabo de aço

Música Bernardo Rozo



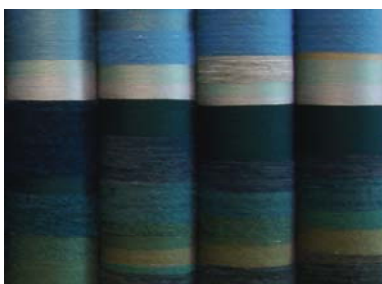
Obra 18.....121

Título: *yawamina*, sangue e fogo

Técnica: Estruturas cilíndricas e tinta acrílica

Dimensões variáveis

Ano: 2008



Obra 19.....122

Título: *altamar*

Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida

Dimensões: 130 x 45 cm

Ano: 2007



Obra 20.....122

Título: *vacaciones*

Técnica: Estruturas cilíndricas e lã de ovelha tingida

Dimensões: 70 x 80 cm

Ano: 2008



Obra 21.....125

Título: *Sawri llawthapitha*

Linguagem: Performance interativa – obra processual e itinerante

Instalação: Lugares públicos, férias, eventos culturais.

Registro: Fotografia, vídeo e imprensa.

Ano: 2003 -2007

Bolívia (Cochabamba, La Paz), Argentina (La Plata e Buenos Aires),

El Salvador (San Salvador), Guatemala (Antigua Guatemala,

Uaxactún - El Petén) e Estados Unidos (Florida - Seattle e

California) Brasil (Salvador- Bahia).



Obra22.....129

Título: Amigas

Técnica: Fotografia e tear tradicional

Dimensões: 10 x 15 cm

Ano: 2006



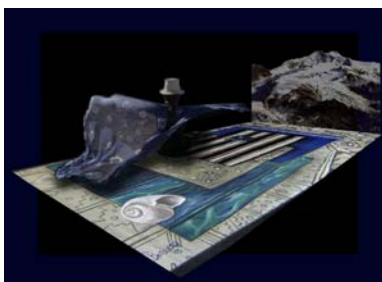
Obra23.....133

Título: Ação performativa

Lugar: Forte São Marcelo

Fotografia: Fabio Gatty e Bernardo Rozo

Ano: 2008



Obra24..... 138

Título: *Una concha para el Huayna Potosí.*

Técnica: Fotografia e tear tradicional

Dimensões variáveis

Ano: 2006