

DESENVOLVER PRÁTICAS EM ARTE: *BITÁCORA* DE UMA VIAJANTE QUE COSTURA HORIZONTES

Por Aruma - Sandra De Berduccy *

Resumo:

Este artigo constitui um desdobramento da dissertação intitulada **DESENVOLVER** Linhas que provocam Práticas em Arte, elaborada no PPGAV, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins (VigaGordilho), cujo objetivo foi criar uma linguagem visual mediante ações provocadas pela linha, tomando-a como elemento material e imaterial. Para transformar em obras conceitos, técnicas, processos e práticas tradicionais de arte, principalmente das culturas andina e afro-brasileira e práticas da arte contemporânea. Através das ações contidas no verbo **DESENVOLVER**: ENVOLVER, VOLVER e VER. Ambos - Linhas e Acontecimentos - apresentam-se aqui como elementos maleáveis em constante mutação e interação, constituindo um conjunto de obras predominantemente híbridas.

Palavras-chave: Práticas em arte. Linha. Trânsito. Acontecimento. Processos de hibridação.

DESENVOLVER práticas em arte

Este artigo trata de uma experiência relacionada com Práticas em arte. Desprende-se da necessidade de diferenciar a Prática em Arte de produções de artistas que apresentam apropriações aleatórias ou jogos de palavras, desenraizadas, ilusórias ou extravagantes, sob o rótulo de "contemporâneo", na procura de provocar tensão e impacto por qualquer via, descuidando-se de uma condição fundamental para a criação em arte: a **Prática**.

Entende-se como **Prática em arte**, processos e procedimentos, técnicas e conceitos, comportamentos e produtos utilizados pelo artista para a criação. Segundo Vinhosa a **prática em arte**, além do domínio de certas técnicas expressivas já reconhecidas como artísticas, pressupõe o estabelecimento de uma conduta operacional que, antes de ser uma mecânica, implica a elaboração contínua de uma disciplina interior. (2005 p.156) Assim, certas ocupações rotineiras, como passear pela cidade, fotografar, conceituar, classificar, dentre muitas outras podem resultar em práticas em arte, na medida em que estejam relacionadas com a intenção artística e em que sejam meios ou ferramentas para que o artista responda suas próprias perguntas.

Como toda ação, a Prática em arte também engendra objetos, aparelhos ou procedimentos. Estes serão ferramentas imprescindíveis para a criação, e o artista deverá não somente conhecê-las em profundidade, mas sobretudo estar familiarizado com as funções para as quais esses objetos foram programados, se não deverá explorar todas as possibilidades além da sua programação. No caso da fotografia, por exemplo, o fotógrafo deverá evitar converter-se em um "funcionário" da câmera fotográfica, introduzindo elementos e intenções humanas não previstas, desviando assim as intenções ideológicas incluídas nos aparelhos. (FLUSSER, 1998).

Da mesma maneira, procedimentos oriundos de um fazer tradicional das culturas andinas, como é a feitura da linha para a tecelagem, geram objetos como o fuso ou a *pushka* (nome quéchua). A *pushka* é um objeto simples, que se torna dinâmico com a presença da tecelã, por isso não é um objeto isolado, a sua prática gera uma segunda atenção, por que não, uma conduta operacional. Sua simplicidade ganha complexidade com o movimento: O seu movimento natural seria enrolar e desenrolar (Envolver e desenvolver em espanhol). Sendo a manipulação da *pushka*, uma prática cultural, esta revela uma experiência de mundo. A utilização deste tipo de objetos para a criação contemporânea leva a um acúmulo de perguntas que tentei responder durante a minha pesquisa no mestrado em Artes Visuais, intitulada DESENVOLVER, linhas que provocam Práticas em arte.

Nessa pesquisa tomou-se a **linha**, como um elemento maleável sobre o qual a Prática seria exercida, e foi concebida nos dois aspectos que se encerram no seu significado etimológico, pois a palavra latina *línea* contempla os conceitos de *fi* e *limite* (AURÉLIO, 1999). Ambas as conotações são associadas respectivamente com a materialidade e imaterialidade da linha. Estas características permitem relacioná-la com elementos plásticos e virtuais. Assim sendo, a linha, em seu aspecto material, foi tratada como fios, tramas, urdiduras e objetos diversos através de processos e técnicas têxteis tradicionais e instalações. E, no seu aspecto imaterial, relaciona-se com o efêmero e simbólico contido em imagens e ações, gerando múltiplas possibilidades visuais e espaciais, que foram exploradas através do processo de criação de vídeo. Relacionando

simultaneamente estas particularidades a certos aspectos próprios da cultura andina, assim como a pensamentos de filósofos contemporâneos.



Figura 01 – Pushka

Pude discernir a importância das práticas e processos criativos da tecelagem, e as ações em elas contidas, graças à pesquisa desenvolvida desde o ano 2001 sobre técnicas têxteis tradicionais, assim como de corantes naturais na América Latina, a qual me proporcionou conhecimentos e experiências de primeira fonte. No aspecto teórico da pesquisa, busquei que as leituras e revisões de textos se realizassem simultaneamente ao trabalho prático, fazendo destas duas atividades uma prática diária do atelier. Descobri dessa maneira que a filosofia é mais uma ferramenta de trabalho na **Prática** do artista, no sentido de ser o trabalho da arte um laboratório onde convergem possibilidades de descoberta, saberes paralelos e pequenas verdades, que permitiriam criar um discurso com o qual o leitor, qualquer que este seja, possa deixar-se conduzir e, sobretudo, oferecer-lhe alguma contribuição ou aporte sobre experiências *sui-generis* da pesquisa em artes visuais na América Latina.

Abordou-se, o fazer metodológico a partir de dois conceitos que se complementam, ou seja, considere apropriado situar a metodologia desta pesquisa entre a *poiesis* e a *práxis*. Entendida a *poiesis* (poética) como a conduta criativa, no sentido proposto por Bachelard, no qual o poeta deve escrever, com lápis e papel, as imagens geradas no devaneio (BACHELARD, 1988 p.16). Acredita-se que, do mesmo modo, o artista

visual deve materializar essas imagens valendo-se de diversas técnicas e ferramentas.

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

Entre *poiesis* e *práxis*, existe uma ampla gama de matizes, com diversos níveis de complexidade, da mesma maneira que existem situações liminares ou marginais, que geram uma condição híbrida presente indiscutivelmente na realidade do mundo contemporâneo. Assim, palavras como: Trânsito, Memória, Não-lugar revelam minhas preocupações como artista, e evidenciam as incertezas e dúvidas sobre o próprio ser, estar e fazer no mundo e, essencialmente, como habitante de um planeta em crise. Uma preocupação planetária que demonstra angústia pela própria identidade. A idéia do trânsito como perda (despedida e morte), e os segredos jamais desvendados de culturas que parecem extinguir-se. Inquietações que evidenciam uma situação de instabilidade e incerteza. Como artista descobri, durante esta pesquisa, que uma forma de “tratar” essa angustia é a **Prática** da arte. É essa **Prática** que proporcionou algumas respostas, mas antes de encontrar essas respostas tive que ser uma viajante sem rumo fixo, que transcrevo em seguida como uma breve *bitácora* desse percurso.

NAVEGANDO NUM MAR DE PERGUNTAS

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

Antes de iniciar a pesquisa, esta frase, para mim de ressonância inquietante, proporcionou-me uma idéia das dimensões que podia adquirir o objeto da procura que empreendia. Trabalhar com a polissêmica **linha** oferecia inúmeras possibilidades, podendo-se formar com ela um infinito eixo de coordenadas, x e y, e dessa forma abranger todas as coisas entre distância e profundidade, seja neste *reino* ou em *outros reinos*,

como parece visualizar Ítalo Calvino. Tão ampla podia ser a dimensão do meu objeto que decidi começar pelo ponto onde se encontram a verticalidade e horizontalidade de qualquer eixo de coordenadas: o ponto zero, ou seja, a origem da palavra *linha*. Como já foi mencionado anteriormente, considerar etimologicamente a palavra **Linha** traz dois termos: *fio* e *limite*. Desta maneira é possível identificar dois aspectos inerentes à linha: materialidade e imaterialidade. Aspectos que, para um pensamento acostumado a separar binariamente as coisas, poderiam ser facilmente contrapostos.

Muitos autores questionaram o rigor da estrutura binária na linguagem e desestabilizaram-nas com operações simples demonstrando que cada uma destas dicotomias contém, intrinsecamente, elementos característicos do seu suposto “contrário”. Utilizando este procedimento, pode-se demonstrar por exemplo que, em definições de contrários ou termos extremos, como a luz e a sombra, o que define a sombra é a diferença - a luz - mais do que sua própria escuridão. Neste ponto, Hall lembra que “Nós sabemos que é a Noite porque ela *não* é o Dia”, observando que o significado das palavras procura o fechamento, ou seja, a identidade, mas este “fechamento” é constantemente perturbado pela diferença, chamando a atenção sobre a analogia que existe entre língua e identidade: “Eu sei quem eu sou em relação com o ‘outro’ que eu não posso ser” (2001, p. 40).

Pois bem, em uma primeira instância desta pesquisa considerei fundamental definir um lugar de origem, um ponto de partida, porque não dizer, senti o imperativo de assumir uma “identidade” que definisse o meu fazer em arte e que este, a sua vez, seja a instância de partida para a “nova poética” que se iniciaria no mestrado. Mas, definir uma identidade como ponto de partida para uma poética em arte resultou também uma tarefa difícil. Essa procura pela identidade levou-me a reconhecer que as identidades não são um conjunto de rasgos fixos, essenciais e permanentes, e levou-me a aceitar, também, a inexistência de uma identidade singular ou “identidade mestra”. Pois, há tempo tinha-me tornado no que Stuart Hall chama de “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Definida historicamente, não biologicamente, em palavras do autor:

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

Palavras com as quais Serge Gruzinski parece concordar:

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

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

Assim, inúmeros exemplos podem falar de hibridações, evidenciando a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais. Neste contexto resulta importante reconhecer situações que propiciam a hibridação como são o Marginal e o Fragmentário.

O Marginal, como tudo o que está fora ou longe do “centro de uma sociedade”, é difícil de ser percorrido a não ser que se pertença a ele. A condição do Marginal lembra essas situações urbanas extremas nas cidades contemporâneas: a marginalidade que se vivencia nas periferias das cidades. São regiões afastadas do centro urbano, em geral carentes em infra-estrutura e serviços básicos, e que abrigam os setores de baixa renda da população. Considera-se, também, que se é de alguma forma marginal quando se pertence a países periféricos, ou “subdesenvolvidos”, em oposição aos “desenvolvidos”. Estes últimos constituídos como o *centro* do sistema econômico mundial. Nestas sociedades massivas, que estimulam a constante concorrência, existem fatores que acentuam a situação marginal, como o ser mulher e/ou pertencer a um grupo étnico ou racial historicamente marginalizado. Como mulher que vem de um país no qual ainda persistem características coloniais e altos índices de subdesenvolvimento, não só no sentido econômico e tecnológico, senão

nos aspectos fundamentais (saúde, educação e serviços básicos), coincido com as situações de marginalidade acima apresentadas, motivo pelo qual me reconheço como habitante desses chamados “outros espaços”. Assumo essa situação de marginalidade junto com a dos processos de hibridação, porque ambas me permitirão exercitar a faculdade de transitar, sair e entrar destes mundos contrastados percorrendo espaços que talvez fossem vedados para alguns, mas que proporcionam certa liberdade de *trânsito*.

O marginal também poderia ser a condição do artista contemporâneo. Paola B. Jacques viu na obra de Hélio Oiticica esta condição marginal que lhe permitiu falar, no livro *A Estética da Ginga*, sobre a apropriação e a lógica fragmentária, presente tanto no cotidiano indiscutivelmente marginal de um morador de favela quanto no fazer do artista (2003, p. 21- 62). O primeiro utiliza resíduos de construções para se abrigar e abrigar sua família e o segundo apropria-se de imagens, vivências, objetos e técnicas do cotidiano para atribuir-lhes “outros” significados e sentidos. A mesma atitude predomina diante da tecnologia; a arte se serve de instrumentos e meios avançados e de consumo popular, como rádios, monitores de televisão, câmeras, entre outros, mas também se apropria de instrumentos e suportes tradicionais. O artista re-processa linguagens e as ordena segundo sua Prática. Ele tem a sua disposição, como instrumental de trabalho, um conjunto variado de imagens, meios e linguagens e, como o construtor da favela, coleta o que está ao seu alcance. O gesto de apropriação do artista permite ponderar com amplitude a presença do híbrido em linguagens poéticas contemporâneas. Pois o artista é quem se apropria dos fragmentos que seu entorno lhe oferece e cria, dessa forma, obras onde os limites fluem e são dinâmicos.

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

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

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

Neste ponto, os questionamentos sobre uma identidade para criar a minha poética visual diluíram-se para dar passo a outras perguntas: O que na minha **Prática** resiste a ser hibridado? O que é insolúvel? O que se mantém intocado? Será que a arte é aquilo que permite nomear o que não se pode hibridar? Então questionei o próprio fazer, coloquei-o no campo "instável e conflitivo da tradução e da traição", como sugere Clancini, "Para repensar o que nos une e nos distancia desta desgarrada e hiper-comunicada vida. As buscas artísticas são chaves nesta tarefa se logram ser linguagem e vertigem à vez" (2000, p.80).

Questionei o que é possível hibridar e o que não é na minha **Prática**. Tentei seguir atentamente os processos de hibridação que a minha obra ia experimentando, ou pretenderia experimentar, até o ponto em que lograsse encontrar o que não podia ser hibridado, sem descuidar da procura inicial da minha pesquisa enquanto prática: experimentar com as possibilidades materiais e imateriais da linha.

NA BUSCA DE UMA CARTOGRAFIA

O impossível não é a vizinhança das coisas (diversas), é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se [...] Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 2000 p.XI.)

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

O verbo é a condição indispensável a todo discurso, sem ele não é possível dizer que há linguagem. Para Foucault “o verbo afirma”. O autor reconhece, dentre todos os verbos, um dotado de uma função verbal “tênue, mas essencial”: o verbo *Ser*. Segundo ele “A essência inteira da linguagem se encontra nessa palavra singular” (2000, p.131). Para mim o verbo essencial tinha que estar relacionado com a **linha** e as **ações** que ela provoca, então decidi questionar minha prática. A prática de fazer o fio: cujos movimentos são Enrolar e desenrolar (*Envolver* e *Desenvolver* em espanhol) deu-me a resposta. Deste modo encontrei o *acontecimento*. Filosoficamente, o termo *acontecimento*, no sentido empregado por Deleuze, ocorre quando surge um problema, um questionamento, que favorece um processo imaginativo a constituir o virtual, pressupõe o tempo presente e visa a sua atualização. Quando o virtual, como entidade, adquire consistência, tal fato constitui um acontecimento, um ato de criação.

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

Um verbo-acontecimento tinha-se descomposto em quatro verbos em infinitivo, que por sua vez são acontecimentos. Cada um relaciona-se com meu fazer apresentando diversos matizes e escalas. São impessoais, intemporais, incorpóreos. Ações-acontecimentos que relacionam as palavras e as coisas. O sentido apareceu de um só golpe. O que temos são multiplicidades de dimensões, intensidades e naturezas variáveis. Situações de **trânsito**, que vão desde um nível de máxima concentração até os seus próprios limites e não pertence a uma lógica unitária e rígida, onde as **ações** realizadas neste espaço apresentam-se como seres polimorfos capazes de traçar linhas de fuga ou de variações; as mesmas afetariam um sistema dominante impedindo-lhe sua homogeneidade, possibilitando a criação de devires menores para re-inventar novas combinatórias. Por isso, em uma multiplicidade de **ações**, uma conjuntura dá passo à outra: como o movimento de um *zoom*, de um ponto desordenado de máxima concentração até um limite desconhecido.

Será que com essa cartografia fluida encontrarei o ponto limite que me permita descobrir o indômito, o que se resiste a ser híbrido?

Para empreender essa tarefa precisava de espaços para percorrê-los mediante as ações do desenvolver. Tinha que encontrar um lugar em concreto que me permitisse exercer uma prática em arte em *Site specific*. A minha cartografia concêntrica guiou-me à estrutura circular do Forte São Marcelo. Desse modo, a interação com a estrutura “envolvente” do mencionado monumento, assim como a sua situação no mar e sua relação histórico-espacial, com o trânsito dos navios, das culturas e dos bens simbólicos, resultaram espaços povoados de intensidades diversas.

DESENVOLVER, ENVOLVER, VOLVER E VER O FORTE SÃO MARCELO.

Em abril e maio de 2008 um conjunto de obras, mais uma ação performativa, foram apresentadas no Forte São Marcelo, com a curadoria de VigaGordilho, a direção musical de Bernardo Rozo e o apoio da Fundação Cultural do Estado Da Bahia – FUNCEB. Os verbos DESENVOLVER, ENVOLVER, VOLVER e VER, mais uma sala especial com a série de objetos chamados em quéchua *wakaychas*, deram nome aos espaços expositivos no Museu do Forte. A seguir descrevo brevemente esta mostra, também convido ao leitor a visitar o site desta exposição: www.desenvolver.br.vg

SALA WAKAYCHAS Apresenta um conjunto de pequenas caixas com elementos diversos que se relacionam com a memória intrínseca em materiais e conceitos das culturas andina, maia e afro-brasileira. *Wakaycha* nomeia qualquer objeto que é guardado com um sentido pessoal. As *wakaychas* podem ser sementes, búzios, moedas, bonecas de pano, pedras ou qualquer objeto catado da natureza e que tem significado especial e merecem ser guardados com todos os cuidados. São geralmente conservados em lugares escuros e secretos. Assim a sala Wakaychas ocupou o lugar central do Forte São Marcelo.

SALA DESENVOLVER Apresentou-se a vídeo-performance intitulada *Q'aiturastro, Rastro de linhas*. Filmada no deserto de sal de Uyuni, na Bolívia. Quando a *performer*, de cabelos trançados com pequenos novelos a maneira de *tullmas*, enfeites tradicionais de lã, começa a caminhar, os novelos desenrolam-se marcando o começo de um Trânsito. Um migrante em um *não-lugar*, um navegante em um antigo mar.

SALA DESENVOLVER O vídeo *horizonte sem horizonte* captura imagens de navios que circulam em um espaço invertido, são navios-objetos em realidades justapostas. A projeção deste vídeo, foi flanqueada por duas laminais de revestimento espelhado, dispostos em um ângulo que

possibilitou o reflexo e a distorção, da imagem em movimento e sua conseqüente multiplicação, criando um aspecto predominantemente horizontal. Assim, **horizonte sem horizonte**. Um ambiente intimista, onde a música de o Terremoto de Sipe-Sipe, um bolero de cavalaria, com que os combatentes bolivianos se dirigiam à *Guerra Del Chaco*, evoca a memória e convida a pensar em perdas, migrações e pilhagens.

SALA DESENVOLVER foi disposta a instalação **JATUNKOCHA profunda superfície** em uma área de 33 m², esta instalação esta formada por aproximadamente 150 estruturas cilíndricas, cujo comprimento varia entre 1,70 m até 30 cm, os quais foram envolvidos, em um processo coletivo, com barbante tingido. Estes tubos foram suspensos em uma estrutura de cabo de aço à altura do teto. Esta instalação cria um conjunto, como um só ser composto por inúmeras partes, cuja unidade modular refere-se nominalmente aos instrumentos de sopro andinos, conhecidos como **chiris** - instrumentos que se tocam no alto das montanhas - mas o conjunto deles 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 por Bernardo Rozo, com uma ampla gama de instrumentos e matizes de sopro, assim como de vocês em quéchua e sonidos onomatopéicos. Paisagens sonoras que multiplicam a experiência de caminhar por esse espaço.

SALA DESENVOLVER procurou-se o dialogo com um elemento presente nessa 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 que tiveram que suportar inimigos cativos, escravos e, posteriormente, presos políticos. Em lugar de cobrir aquele espaço, interagiu-se com ele colocando no seu interior várias estruturas cilíndricas.



Figura 02 – Aruma durante a performance no Forte São Marcelo

Performance na área exterior do Forte São Marcelo

Realizou-se durante várias horas na área externa do Forte São Marcelo. Apresenta uma prática tradicional, que deslocada desde o "interior da América latina" a este espaço colonial em particular adquire outros fluxos e sentidos. Nessa Ação a Prática foi a elaboração tradicional andina do fio a partir das fibras do velo de ovelha e alpaca. Quis deixar à linha provocar uma prática e exercer esse fazer silencioso, e milenar. Ao realizar essa ação em um dos lugares mais emblemáticos da colônia do continente, esta ação, questiona a dicotomia entre o tradicional e o contemporâneo, ao mesmo tempo que silenciosamente diz: nós seguimos fiando... *pushkasanquichejlla...*

PORTO FINAL

Durante esta pesquisa questionei minha a **Prática em arte**, para isso apreendi 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-las a resolver minha identidade e à procura do que se resiste a ser hibridado. É dizer, não reduzir a prática à técnica, si não 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**.

Na minha própria Prática, o TECER, FIAR, EDITAR, FOTOGRAFAR, FILMAR, não serão mais procura de identidade e sim da diferencia. Serão práticas para descobrir o dever da diferencia, a partir de agora, dependerá como essas diferencias produzem situações interconectadas, que a sua vez se traduzam em acontecimentos múltiplos, que produzam outros devires. **Práticas** comprometidas que construam enunciados coletivos que incluíam populações, multiplicidades, territórios, afetos, velocidades e intensidades.

Acredito que o artista é plenamente capaz de criar as condições para que novas combinatórias possam suceder. Uma experiência coletiva pode participar de uma experiência da 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. Não consiste em um só ato capaz de cambiar a terra, si não em multiplicidade de AÇÕES e novas combinatórias.

NOTAS

* Aruma - Sandra De Berduccy, Bolívia, 1976. Artista visual, Mestre em Artes Visuais EBA-UFBA. Combina técnicas têxteis andinas com vídeo, performances e instalações em *Site-specific*. Expõe desde 1991. Bolívia(1991-2009) Argentina(2003), Guatemala e El Salvador(2004), Estados Unidos(2004-2005) e Brasil(2006-2009). Correio Eletrônico: dberduccy@yahoo.com WEB:www.dberduccy.bo.nu Exposição DESENVOLVER: www.desenvolver.br.vg Blog: www.berdebertigo.blogspot.com

REFERÊNCIAS

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

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.

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>

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

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

FLUSSER, Vilém, **Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da Técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores,1998.

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

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

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

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

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