**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

**INSTITUTO DE CULTURA E ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA**

# Oceano [in]vestido

## tessituras da distância

## inventário de artista

**Fortaleza/CE**

**2014**

ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA

# Oceano [in]vestido

## tessituras da distância

## inventário de artista

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes(Mestrado), do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro.

Fortaleza/CE

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

F123o Façanha, Ana Cristina Mendes.
Oceano [in]vestido : tessituras da distância inventário de artista / Ana Cristina Mendes Façanha. – 2015.
193 f. : il. color., enc. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Artes.
Orientação: Prof. Dr. Wlameri Kellen Ribeiro.

1.Vestuário na arte. 2.Desempenho(Arte). 3.Criação na arte. I. Título.

CDD 704.949391

ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA

Oceano [in]vestido

tessituras da distância

inventário de artista

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes(Mestrado), do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro.

Aprovada em: 26 / 03 / 2015

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Walmeri Kellen Ribeiro
(Orientadora – Presidente da Comissão – UFC)

Prof. Dr. Eduardo Jorge de Oliveira
(1º Examinador – UNICAMP)

Profª. Drª. Galciani Neves
(2ª Examinadora – UFC)

Deisimer Gorczevski

Profª. Drª. Deisimer Gorczevski
(3ª Examinadora – UFC)

**Meu agradecimento é elástico, Tem a força de um abraço.**

Nele cabe conhecidos, desconhecidos, próximos, bem próximos e os distantes.
Cabe todo mundo que tem passado por mim ao longo desses dois anos...
Dos bem próximos, minha base, minha muito amada família
[Airton, Naiana, Mariana, Daniel e Henrique]
meu *cobertor macio*.
Minha orientadora Walmeri Ribeiro, no desenraizar.
*A descoberta começa quando se retira o cobertor;*
os artistas anfitriões fortemente próximos, embora distantes
]Alina, Miro, Nathalie, Lucas e Lais[ generosamente
*"permitiram" e "desejaram"* estar comigo... *tudo é como um desafio para suas transformações.* Sem eles essa dissertação não existiria;
Os professores da banca de avaliação Eduardo Jorge, Galciani Neves e Deisimer Gorczevski pelo olhar atento, valiosos diálogos e incríveis contribuições. *Na troca de informações e seu armazenamento em memórias individuais ou coletivas;*
A Universidade Federal do Ceará e, em especial, ao Programa de Pós-graduação em Artes (professores, colegas de turma e a sempre solícita secretária Amanda) por auxiliarem na expansão dos diálogos e divagações de artista...
*Eles se tornam o catalisador da síntese de novas informações*;
Minha amiga Bia Perlingeiro, na sua presença constante,
na escuta amorosa de meus *diálogos interno e externo;*
Fátima Souza, amiga, madrinha, por
me acompanhar desde que me inventei artista,
me ajudando a perceber e descobrir que *o ser humano não é uma árvore.*
Minha mãe Clara, por sempre ter costurado nos tecidos de minha vida,
me ensinado a bordar meus sonhos, onde *tudo é incomum,*
*é um oceano de informação caótica;*
Meus irmãos Claudinha, Ticiana e Adriano por saberem que eu sou diferente e me abraçarem. Por entenderem que sou uma pessoa que tem
a *estranha habilidade de exilar o corpo nos pensamentos;*
Mary e Ilma, por tomarem conta de minha casa, enquanto
horas a fio me permito *permanecer estrangeira;*

Paula Lourenço e Ana Paula, por me acompanharem no início, na construção do experimento.
Mesmo quando as escolhas *causam estranhamento,*
Elas me acolhem e me apoiam em minhas descobertas.
Davi Ruff, por me ajudar a colocar a soltura do processo
no papel, um *mar de informações...;*
Sebastian e Marquinho por me ajudarem com a plataforma,
*não importa sua forma, incubador da criatividade*
*a serviço do novo...;*
Luciana Eloy, pela cuidadosa tradução do resumo para o inglês,
aceitando sair de *seu ambiente costumeiro*
colaborando nesse processo;
Minhas amigas, meus amigos, todos que fazem e fizeram
parte da minha vida, pois a *criação de informações novas*
*depende da síntese de informações anteriores.*
A FUNCAP pela bolsa concedida que amparou a realização
desta pesquisa e que me possibilitou colocar
*um véu sobre a realidade.*
O tempo... *o outro dos outros...*
Meu pai, minha filha Marcela - meus anjos da guarda.

A VIDA,
DEUS...

*[trechos do ensaio "Exílio e criatividade", de Vilém Flusser, incluído no livro The freedom of the imigrant.]*

# RESUMO

**Modos de deslocamento**

Essa dissertação fala de uma experimentação em processo, fundamentada em colaboração à distância, envolvendo cinco artistas brasileiros que moram fora do Brasil e eu, residente em Fortaleza. O encontro com o texto “Exílio e criatividade” de Vilém Flusser é o ponto inicial dessa pesquisa. Cecília Almeida Salles e Gilbert Simondon, por sua vez, norteiam a escuta do percurso e os atravessamentos ao longo do processo. No trajeto, a partir dos indícios e atenta aos disparos, um experimento artístico emerge e se desenvolve no trânsito da imobilidade para a mobilidade. A experiência é registrada em um diário biográfico e poético compartilhado com os artistas cocriadores, enquanto anfitriões do experimento, recebido como hóspede. Essa escrita (inventário) é construída em paralelo, onde de longe, acompanho os deslocamentos. A viagem vai sendo atravessada por distintas passagens e paisagens, no entanto, questões como de exílio e estrangeiridade dialogam com o processo criativo. De instabilidades em metaestabilidades, inventam-se caminhos performativos pelos quais observo como são afetados pelo gatilho da criação. Relaciono os acontecimentos dessa pesquisa às surpresas e transformações movidas pelos processos de individuação, bem como as percepções por estes acendidas - a relação com o vestuário, por exemplo, é uma delas.

Palavras-chave: processo criativo, colaboração, disparo, experimento, deslocamento.

# ABSTRACT

**Means of shifting**

This dissertation speaks about an experimentation in processes, founded on distance collaboration, envolving five brazilian artists living abroad, and I, in Fortaleza. The encounter with Vilém Flusser's text "Exile and creativity" was the inicial point of this research. Cecília Almeida Salles and Gilbert Simondon, in turn, have guided the hearing of the path and the crossing lines throughout the process. As I follow the route, attentive to the clues and the triggers, an artistic experiment emerges and is developed in the transit from mobility to immobility. The experience was registered in a poetic and biographic diary shared with the co-criators artists, while hosts of the experiment, received as a guest. This writing (inventory) was built in parallel, where, from a distance I followed the shiftings. The journey had been crossed over by diverse landscapes and passages, however, questions about exile and foreingnness dialogued with the creative process. From instabilities by metastabilities, performativives ways have been invented, by wich, I observe how they are affected by the creative impulse. I relate the research events to the transformations and outcomes revealed by the processes of individuation, as well as the perceptions lightened by them – the relation with clothing, for example, is one of them.

Keywords: creative process, collaboration, trigger, experiment, shifiting,

# SUMÁRIO

Oceano [in]vestido

tessituras da distância

inventário de artista

*"(...) um dos méritos da arte (...) é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer"*

*(Merleau-Ponty, 2004: p.2*

*)*

# PROPOSIÇÃO

Essa dissertação se inicia com o projeto "*Manual de convivência*", seu título inicial. Esse manual demandava em seu percurso téorico e artístico a criação de um manual como dispositivo a acionar formas de convivência à distância com outros artistas de áreas interdisciplinares, bem como o registro dos modos de evidenciar o próprio processo. A preocupação inicial se nutria com os aportes de Roland Barthes em suas reflexões quanto às formas de como viver juntos, nos modos de encontro e no continuar o percurso. A proposta era assimilar como o termo simples. O "com" se traduziria nos laços e interações a serem experienciadas ao longo do projeto. Já tinha como princípio o desejo da viagem, entretanto não sabia o destino, sabia apenas que queria conviver com outros mundos, de modo a criar possibilidades. Nesse sentido trago resquícios do texto *Como viver juntos* de Roland Barthes.

No desejo do projeto inicial, o processo de criação artístico envolvia formas que oscilam entre a construção de uma biografia e o desenvolvimento de linhas de fuga de um "eu" do artista. Assim, a proposta era articular uma pesquisa que fosse capaz de dialogar com estas oscilações. Isso ainda continua reverberando no trabalho atual. Vale esboçar o entendimento por *manual* - o termo "manual" é ambíguo quando pensamos no imperativo da palavra enquanto "instrução", "modo de agir". Por outro lado, a palavra imprime um *savoir-faire* típico de uma artesania, isto é, daquilo que é manejado, que é pacientemente trabalhado pelas mãos. O uso desse segundo sentido remete à questão da presença. É a partir disso que surge o interesse pela convivência. Em alguns momentos, Barthes nos dá a certeza de que se trata de uma tarefa impossível, em outros, ele nos mostra o quanto temos que reinventar formas outras de relação. Assim, criação artística exige esforço, resistência, mas também partilha e uma convivência que nos leva a inventar outras formas de encontro.

> (...) O que é desejado (na relação como viver junto) é uma distância que não quebre o afeto (...) uma distância penetrada, irrigada de ternura (...). Aqui alcançaríamos, aquele valor que tento pouco a pouco definir sob o nome de delicadeza (palavra um tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação = utopia propriamente dita, porque forma do Soberano Bem (BARTHES: 2003, p. 260).

Barthes nos insere na dinâmica do viver junto/viver só e incita-nos a pergunta: quais seriam os desejos que nos fazem querer estar junto com outros, nos mobilizam à procura do encontro? Por mais contraditório que a priori pareça, viver junto depende do gosto em estar

só. O estar só é a fantasia necessária para a convivência e ao mesmo tempo, para a busca de nossa “idiorritmia”. Expressão recorrente nos escritos de Barthes: (*ídios* = próprio + *rhythmós* = ritmo), tempo que não é o tempo cronológico, permite um cohabitar espacial e temporal de forma particular, que nos faz, por isso, únicos. Essa expressão vem do vocabulário religioso e designa, por metáfora, um jeito de conciliar um viver individual e um coletivo. São maneiras e gestos comuns que possibilitam um ajuste entre uma singularidade e outra, no lugar da imposição de um único ritmo, a mobilidade geral de um *rhythmós*, ou seja, fluidez de um individuo, “interstícios, fugitividade do código” (BARTHES: 2003, p. 16).

O desejo atento em perceber a “idiorritmia” dá sentido ao desejo da viagem que se delineia atenta aos próximos disparos que certamente vieram no decorrer do processo e se transformaram em um experimento que se estendeu através de seu deslocamento e configura uma escrita. Ele é iniciado por mim e enviado para o primeiro artista que o recebe, o acolhe e, conforme seu desejo de recepção, hospedagem e proposição, dá continuidade ao processo da forma que lhe convier. Em termos de temporalidades e experiência de convívio entre eles (experimento hóspede e o artista anfitrião), seu hospedeiro se encarrega do envio para o artista seguinte que, também ao seu modo, dá margens às aventuras dessa viagem. Assim por diante, o percurso segue um mapa traçado.

As interferências são livres e as questões de cada artista criam um processo de acumulação, acrescentadas ou diminuídas na medida da convivência em cada lugar de acolhida. A estadia se dá de acordo com a disponibilidade de cada artista que determina o tempo do percurso da viagem do experimento. E por falar em viagem, mapeando então o desejo nos perguntamos: onde ela começa realmente? É preciso afirmar que essa proposição acontece por um desejo de viajar. Se alguém me pergunta o que eu gosto mais de fazer, eu respondo sem reservas:

viajar.

No livro Teoria da Viagem - poética da geografia, Michel Onfray (2009) me faz entender o meu real desejo na escolha dos lugares, no percurso e na vontade de cruzar os mares, romper fronteiras, mergulhar no desconhecido. Trata-se de uma viagem para estar em contato com o mundo, seguir ao encontro do outro, com mundos que dialogam entre si.

Seguiremos revendo a trajetória e suas pistas.

Motivos de mar,

para marear

e atravessar.

*Sentir-me água*[2], penso em uma proposta sendo desenvolvida a partir do modo de escorrer em fluxo de rio para mar. A imagem é de um experimento que segue como essa imagem, imprecisa e transformável. Por entre as mutações, água representa esta transição, divagando em um sonho líquido, síntese das coisas que estão em vias de transformação.

## O começo da viagem: mapa do desejo

Tenho uma afinidade com o mar, que traça um caminho da fonte seca ao marítimo habitar e, transpondo pontes, inaugura possibilidades de atravessar, sensorialmente, águas trépidas, úmidas, férteis, do porvir. Inicio esse percurso pela lembrança de um corpo que foi provocado pelas sensações da falta d'água. Naquele momento, percebia as sensações que chegavam com muita inquietação, imaginando a sede e o incômodo que ela gera no corpo, na garganta, na pele.

Uma vez provocadas em uma pesquisa corporal, quase como uma imobilidade em relação à seca e à escassez, experimentei essas sensações na performance *Abraço líquido*, em que pude vivenciar a angústia, do desespero e de alguma forma, mesmo contida, do impulso de suprir a falta que a água pode fazer. Tudo isso foi mote para pesquisas iniciadas em uma residência de artistas brasileiros e europeus, em junho de 2007, na fonte seca Bornègre na região da Provence, no sul da França, promovida pela ONG Ponte Cultura, uma ponte cultural entre os continentes da Europa e América do Sul, com sede na Alemanha.

Dessa pesquisa, a necessidade de suprir a falta me levou a inscrever-me em ambientes aguadeiros: as fontes secas e as abundantes, rios, mar e mangue, sendo movida ao contato mais próximo com a natureza. Assim, a experiência se materializou nos videos performance citados a seguir:

[2] Um dos itens do trabalho "manual de identificação", em que listo dez itens-experimentos de identificação com um anfíbio. Os outros são: 1. viver em dois mundos, 2. ficar parada, 3. não ter medo do escuro, 4. apreciar a lua, 5. se olhar no espelho, 7. criar ventosas, 8. necessitar a queda, 9. mergulhar, 10. acordar o silêncio.

foto 1, 2 e 3 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes
Abraço líquido, Contra o fluxo e Enquanto por ali discorria… (de junho de 2007 a outubro de 2009)
Video performance

E agora, o mar, espero ser espaço *entre* os lugares da viagem. Assim Onfray afirma:

> Nós mesmos, eis a grande questão da viagem. Nós mesmos e nada mais. Ou pouco mais. Certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos reencontrarmos ou, quem sabe, de nos encontrarmos. A volta ao planeta nem sempre é suficiente para obter esse encontro. Tampouco uma existência inteira, às vezes. Quantos desvios, e por quantos lugares, antes de nos sabermos em presença do que levanta um pouco o véu do ser! (ONFRAY: 2009, p.75).

A partir da reflexão acima, nos perguntamos se será mesmo inalcançável o essencial de si. Aqui surge o desejo de atravessar fronteiras e ‘ganhar o mundo’ pois é sabido que algo se modifica enquanto se é estrangeiro. Nessas mudanças, novas relações se estabelecem consigo próprio e com aqueles que encontramos pelo caminho. A viagem revela os vários momentos desse processo iniciado no mestrado em que os encontros nem sempre são os esperados, bem como a viagem é tomada de desencontros com algo para além do que se busca. Nada como uma experiência de estrangeiridade para se obter um encontro com o impreciso, o que foge do controle de si.

Surge daí a necessidade de estabelecer encontros e fazer escolhas. Como fonte relevante para a definição da viagem, o texto "Exílio e criatividade” de Vilém Flusser foi o disparo que ocorreu deixando-me uma sensação familiar. Dessa forma, a escolha em trabalhar com artistas brasileiros residentes em outros países sobreveio após o embate com as questões vivenciadas em exílio, pontuadas por Flusser nesse texto, trazendo para mim inquietações acerca das sensações e desejos de escape que esse texto me colocou. A partir dessa leitura, procurei para um trabalho em colaboração, artistas que por vontade própria deixaram de morar no Brasil e tornaram-se “exilados” voluntários.

A leitura do texto citado acima, inicialmente resistente, suspende o meu lugar comum, colocando-me em confronto com ideias radicadas em uma zona de conforto, imbuída pelo viés de uma insegurança que tinha a contenção, a paralisia e agora pensada imobilidade como princípio norteador. Essas descobertas entram em curto circuito e, nesse momento se conectam com as escolhas iniciais desse projeto. Percebo, no pensamento de Flusser, o *"hábito como um cobertor macio"* sendo aquilo que é confortável e que serve de desculpa para permanecer no mesmo lugar [imóvel], pela segurança que isso lhe traz, tal qual uma *"piscina de lama agradável de se estar"*, eximindo-me da viagem, ou melhor, de um desenraizamento, ou mesmo, em *"estar aberto à expulsão"*, ]móvel[.

*Expulsão* é uma palavra forte com significado, em princípio, distante de mim. Mesmo assim, ela persiste em chamar-me a atenção. Investigo isso quase que como um inquérito pessoal na tentativa de entender de onde vinha essa sensação que se desdobra em vontade criadora. A possibilidade da resposta veio como um parto difícil, e de fato, tudo me levava a crer que essa sensação estava ligada aos resquícios do meu nascimento, à minha condição, nascida na cidade de Fortaleza, onde tudo está de passagem e em espera, entre portos, com chegadas e partidas. Nas últimas décadas, por exemplo, o fluxo de pessoas ficou mais intenso, quando a migração ganhou um sentido duplo. Não se trata apenas de partidas, mas existem, contudo, chegadas.

Fortaleza tem essa característica. Enquanto cidade natal, seus filhos anseiam romper suas fronteiras de proteção, já enquanto sonho de morada, os que a ela chegam se tornam filhos, quão receptivo é seu confortável acolhimento. Nessa morada, propõe-se troca e escuta num lugar que vem sendo porto de viajantes. Seja chegando ou partindo, seus moradores dividem com a cidade os rumos percorridos, as interferências recebidas, as trocas estrangeiras em que as fronteiras se borram, se misturam e se contaminam. Ressalto ainda que, historicamente, Fortaleza se consolidou como entreposto para navegadores entre as capitanias do sul e do norte do Brasil.

## Diário de uma poética

Quanto ao meu nascimento, partilho dessa memória para a leitura do mundo como um lugar de riscos. No meu caso, a saída do útero, que é nosso primeiro lugar confortável, foi muito drástica, feita por meio de fórceps. A partir dessa informação e desse histórico,

desenvolvo nesse projeto os seguintes aspectos: imagino o conforto, a segurança[3] sendo comparada à [imobilidade] sendo substituído pelo novo, o imprevisível percebido como ]mobilidade[.

Com a relação entre [imobilidade] e ]mobilidade[, entendi porque o número 5, dia do meu nascimento, é tão caro para mim, tendo uma força enorme no meu cotidiano e é utilizado nesse trabalho pela quantidade de locais por onde o experimento passa. Esse número é como uma chave, me serve de identificação e senha para acessos e, agora, justifica o número de pessoas envolvidas no projeto. No momento mesmo em que me vem a pergunta: seriam como cinco acessos, passagens pelo novo e indeterminado?, percebo a contaminação acontecendo no fluxo da ]mobilidade[. Entretanto, um algo a mais se aflora a partir desses atravessamentos e dispara um gatilho perceptivo propondo um olhar para as sensações, por|entre compreensões que subitamente me estimulam a um decisão, a uma resposta|ação. Nesse trabalho, esse disparo dá uma guinada no processo.

Seguindo o processo...

## DISPARO

Por tratar-se de um processo de descobertas desencadeadas pelos disparos, chego ao processo de individuação, Gilbert Simondon vem a somar com o conceito de individuação. No seu pensamento, a individuação é ativada por aquilo que ele chama de "disparação", processo que estabelece comunicação entre disparidades de diferentes ordens de grandeza para dar lugar a uma dimensão nova, dessemelhante em relação aos materiais que entram em comunicação inicial no processo. Este está em constante relação de causalidade com o meio e é impressionante como as comunicações são potentes. Mesmo sendo entre situações que parecem simples, de qualquer natureza, estas comunicações impulsionam novas compreensões, possibilitando novos desdobramentos que provêm das interferências entre o

[3]Para acrescentar às minhas impressões, encontro uma matéria sobre a pesquisa do professor e pesquisador americano, fundador da Association for Pre and Perinatal Psychology and Health (APPPAH) Dr. Karlton Terry. Ele pesquisa o nascimento provocado pelo stress pós-traumático. Em seus estudos, o nascimento por fórceps ou ventosas provoca ao indivíduo a necessidade em receber ajuda do exterior. Através desta experiência, o padrão de vida aprendido e depois generalizado pode ser a perda de energia em situações desafiantes e de transição (por exemplo: num exame ou mudança de casa) e a incapacidade de finalizar coisas sozinho, precisando sempre de outra pessoa para conclui-las. Antes dele, o psicanalista e psicólogo austríaco Otto Rank (1884-1939), dissidente de Freud, ainda em 1924, em seu livro *Trauma do nascimento*, antecede e ratifica as pesquisas acima como choque profundo quer a nível físico quer a nível psicológico. (http://www.paisefilhos.pt/index.php/criancas/dos-0-aos-2-anos/6837-o-primeiro-trauma-do-bebe)

meio e o indivíduo. Os disparos antecedem à percepção e atentamente movimentam o corpo no sentido de responder às perguntas potenciais que propõem possíveis ações no decorrer das próprias metamorfoses desse trabalho.

O autor percebe o sujeito como parte de um todo em transformação e que é, ele mesmo, variação. Assim, não se trata de pensar, primeiro, em ideias fixas que permanecem estáveis. Pelo contrário, a cada dia, um encontro [comunicação] permite mudança, a cada dia uma nova experiência, uma nova dica para o processo que segue mutável, instável e diferente em si mesmo emerge. Segundo Simondon "no ato de experienciar, corpos e meios adaptam-se e constroem-se, mutuamente. Pode-se dizer que ocorre uma associação entre corpos e meios nas experiências da vida" (SIMONDON a*pud* OLIVEIRA: 2012, p.102), não uma experiência pessoal, mas um modo de individuação que vai além da obra e do humano em si.

Simondon é uma leitura importante para pensar no processo em curso, o que me faz mapear os *modos de deslocamento,* nas *tessituras da distância* nas quais o experimento se movimenta em conexões e giros que estão sendo feitos ininterruptamente, de modo a reverberar no processo como um todo. Nesse caso, imbricado na relação entre os artistas anfitriões e o experimento em seu percurso da viagem, na passagem em cada lugar percorrido, na ação de cada um, em um diálogo em construção e em trânsito entre hóspede e os anfitriões. Assim, o experimento chegará aos artistas como hóspede|estrangeiro e independente do que ele traga, tanto sofrerá interferências como interferirá no cotidiano de seu anfitrião. Logo, ele passará também a ser um disparo de movimento e instabilidade.

Desse modo, Simondon diz que a experiência humano-obra-meio está em constante transformação, situada entre *o que não é mais* e *o que não é ainda*. É aquilo pelo qual um meio qualquer pode ser definido como produção das operações transformadoras vindas através dessas disparações que garantem sua abertura a uma transformação em estado contínuo, um *devir*. A individuação vem a ser experimentada como *devir* do ser e não como modelo de ser. O indivíduo "não é todo o ser" e "resulta de um estado do ser em que ele não existia nem como indivíduo nem como princípio de individuação" (SIMONDON: 2005, p. 25)[4].

O autor destaca que indivíduos e meios são duas fases distintas desse processo, a relação enfatiza o que está *entre*, ela define o *Ser*. Esse provém de uma estrutura, de uma pré-disposição a partir de uma singularidade inicial, pré-individual repartida segundo as várias ordens de grandeza. Dessa forma, o ponto mais importante no pensamento de Simondon é que

[4] (https://cteme.files.wordpress.com/2011/05/simondon_1958_intro-lindividuation.pdf)

esta relação vital comporta uma processualidade que não se resume a uma adaptação do indivíduo a um meio já dado, pelo contrário, está em constante mutabilidade.

A percepção existe como receptor sensível das “disparações”:

> A percepção não é a apreensão de uma forma, nem a solução dada de um conflito, mas a descoberta de uma compatibilidade, a invenção de uma forma. Esta forma que a percepção modifica, não somente é a relação do objeto e do sujeito, mas ainda a estrutura do objeto e aquela do sujeito. (Idem: 1989, p. 76).

A situação perceptiva inicia o processo e implica uma compatibilização entre indivíduo-meio. Essa situação atravessa as diferenças em ordens heterogêneas. Transformação tanto do indivíduo quanto do meio, multiplicando os eixos que compõem essa relação.

Simondon sublinha então, a necessidade de estabelecer uma distinção entre dois níveis de separação da situação perceptiva. O primeiro nível dá-se de acordo com o princípio de assimetria, implicando uma diferença de potencial que cria uma heterogeneidade no campo, configurando polaridades afetivas. O que podemos relacionar ao incômodo causado pelas sensações onde em primeira instância não é possível definir algo estranho, entretanto, familiar.

## Estranho familiar

Nesse estágio, acontece o conflito, o embate, o curto circuito. Apenas num segundo nível, a lei da boa forma se aplica, produzindo um equilíbrio estável nos subconjuntos destacados. Para além de um conjunto de transformações convergentes na direção de uma possível estabilidade e, também de um equilíbrio que a princípio parece trazer conforto, há um momento em que a diferença de potencial, o embate, alcança um grau limite, onde o sistema possui um grau máximo de ativação. Aí há um colapso, aquele momento em que somos colocados contra a parede. Vê-se assim a necessidade de uma tomada de decisão.

O chamado da criação, entretanto, o equilíbrio “passageiro” surge quando o que ele chama de “problema perceptivo” se resolve. Essa resolução acontece quando há uma abertura ao embate e essa abertura se renova a cada confronto. O que Simondon reforça é que o ponto chave para a justa compreensão do fenômeno perceptivo se encontra precisamente nessa face ‘problemática’, e não em sua face de problema já solucionado. Nessa face ‘problemática', a experiência dessa investigação tem sido movida pela abertura à escuta, pelo estranhamento

das sensações familiares, das percepções acerca do meu nascimento, do número 5, a resistência [imobilidade] em embate com o risco ]mobilidade[.

No embate com essas sensações, dialogo com Cecília Almeida Salles, nas bases do projeto poético, lembrando-me de onde tudo parte. Segundo ela, "trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto poético". (SALLES: 2009, p. 42). Ela reforça que "os desejos, interesses e paixões, ou seja, aqueles que parecem ser princípios direcionadores que mobilizam o artista em direção à construção de suas obras podem pertencer a "arquivos internos" dos artistas, que aparecem em suas tomadas de decisão, por exemplo." (Idem: 2012, p. 753).

É nesse ambiente criativo que é percebido um dos modos de desenvolvimento do pensamento: matrizes geradoras. Estas matrizes, como estão sendo aqui apresentadas, são um tipo de arquivamento, não necessariamente físico: alguns dados que constituem essas matrizes fazem parte das reflexões do artista. A sensibilidade e a percepção entram como chaves para o encontro com o projeto poético em um regime de metaestabilidades, no qual os diferentes extratos que sou, ou que me habitam, se acendem e se fazem presentes. Assim, sendo um ser não acabado, me proponho a experiência de possível ]mobilidade[ na configuração de viagem, à recepção do outro que é imprevisível e longe do meu controle.

**O experimento viaja entre distintos exílios**

Distancio-me da situação de estabilidade, substituindo-a pela "metaestabilidade", haja visto que, quando o outro aceita participar desse projeto, uma rede de pessoas se conectam e se propõem a seguir com o processo em que novas aberturas se dão distantes de meu controle. É certo que essa experiência traz em si seus riscos, podendo ter um matiz de desconfortos próprios da instabilidade, pois, ao contrário da estabilidade, a morada das certezas, essa experiência se propõe ao risco do estrangeiro e é nesse espaço instável que acontecem os voos onde as dúvidas instigam o ir além. Nesses trâmites vou me possibilitando a fazer conexões.

Desse modo, volto ao texto de Flusser e inicio destacando e enumerando trechos com a intenção de criar um "manual de riscos do exílio". Ora, o exílio nem sempre tem regras claras, o exilado é acometido por diversas situações, contingências, ou seja, pelo que é inesperado durante essa abertura às incertezas. Vejamos a seguir alguns trechos do ensaio "Exílio e criatividade", de Vilém Flusser, incluído no livro *The freedom of the imigrant*.

***O exílio, não importa sua forma, é incubador da criatividade a serviço do novo.***

1. *O exilado foi arrancado (ou arrancou-se) de seu ambiente costumeiro.*
2. *Costume e hábito são um véu sobre a realidade.*
3. *No exílio tudo é incomum - é um oceano de informação caótica.*
4. *O exilado deve processar dados - Processar dados é sinônimo de criação. Podemos falar da criação como um processo dialógico.*
5. *Criação de informações novas depende da síntese de informações anteriores. Essa síntese consiste na troca de informações e seu armazenamento em memórias individuais ou coletivas.*
6. *O hábito pode ser um cobertor macio - Arredonda os cantos e amortece os barulhos.*
7. *A descoberta começa quando se retira o cobertor - tudo se torna incomum, monstruoso e inquietante.*
8. *Estranha habilidade de exilar nosso corpo em nossos pensamentos - uma saudade irresistível do corpo nos assola, e então remigramos.*
9. *Experiência de exílio extremo é reveladora - Para o exilado é como se ele tivesse sido expulso do seu próprio corpo.*
10. *As coisas rotineiras causam estranhamento - Ele se volta para a descoberta e a verdade.*
11. *Tudo parece estar em constante mudança, tudo é como um desafio para suas transformações.*
12. *Sem a coberta do hábito, o exilado se torna um revolucionário, mesmo que sua meta seja somente a própria sobrevivência no exílio.*
13. *Exilados são pessoas desenraizadas que buscam desenraizar tudo à sua volta para criar raízes.*
14. *O exilado terá consciência do lado vegetal/vegetativo do seu exílio. Talvez ele descubra que o ser humano não é uma árvore.*
15. *"Permitir" e "desejar" - Eis uma velha questão. Mas para o exilado a questão não é teórica, como uma dialética entre determinismo e liberdade, mas prática.*
16. *A questão da liberdade não é a de ir e vir, mas a de permanecer estrangeiro.*
17. *A chegada de exilados provoca diálogos - Eles se tornam o catalisador da síntese de novas informações.*
18. *O oceano de ondas de informações que o banham no exílio - Quando esses diálogos internos e externos geram sentido, tudo e todos se transformam criativamente.*
19. *O exilado é o Outro dos outros. Isso significa que ele é diferente dos outros e que eles permanecem diferentes para ele.*

Podemos observar uma síntese da situação de exílio em que o exilado permanece diferente para ele e para os outros. Eis uma questão: o exilado na maioria das vezes é também um estrangeiro no seu local de origem, ele tem o exílio como uma saída, uma possibilidade de encontro com o outro e consigo mesmo. O exílio altera tradições e na medida que é atravessado pelas diferenças, ele produz outras, que não pertencem mais a ele nem ao seu local de origem.

## DECISÕES

Na esteira dessas pistas, o texto de flusser, então disparador para a criação do experimento dá início à busca dos artistas participantes (anfitriões do experimento viajante), sendo eles brasileiros "exilados voluntariamente" do Brasil e, por sua vez, lançados ao desenraizamento, a um novo lugar de moradia, movidos pelo risco que a experiência de arte os convocara.

Dois dos artistas, ambos homens, são completamente desconhecidos, sendo encontrados a partir do contato com suas obras.

**Miro Soares**[5], mineiro residente em Paris, encontrei a partir de seu texto *Notes on mobility as a tool for creation in artist's cinema*, na revista eletrônica INTERARTIVE[6].

**Lucas Dupin**[7], contatado por intermédio de uma amiga virtual do facebook, artista inglesa da performance que me apresentou ao artista brasileiro, mineiro idem, residente em Oxford, no Reino Unido.

As mulheres, **Alina d'Alva Duchrow**[8] residente em Tunis, **Nathalie Fari**[9]**,** em Berlim, e **Laís Pontes**[10]**,** em Chicago, são previamente conhecidas, embora, apenas Nathalie tenha uma aproximação maior, tendo sido apresentada pela Ponte Cultura em Nuremberg e trabalhado em colaboração comigo em um projeto nascido desse encontro, intitulado "em espera" para a Exposição "*libe leidenschaft*" (amor paixão) que foi realizada na Alemanha (no ano de 2012) e em São Paulo (no ano de 2013). As demais, como eu, nascidas em Fortaleza, foram embora há bastante tempo.

Os diálogos feitos através de email têm uma força de grupo desde o início deste projeto. O convite para participar nessa proposição foi acolhido imediatamente. Essa acolhida aciona um termo importante, a hospitalidade, isto é, "a acolhida, o asilo, a hospedagem" (DUFOURMANTELLE: 2003, p. 117) passam pelo endereçamento ao outro.

A questão da hospitalidade diz de uma relação. O anfitrião (hospedeiro) se propõe a hospedar o estrangeiro, nesse ato, ele espera acomodá-lo e pede compreensão, no cotidiano, na língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo. Note que, na sutileza desse trânsito, não é forçoso entre outros fatores e

---

[5] (http://mirosoares.com)
[6] (http://artmobility.interartive.org/2013/09/imprecise-itineraries-miro-soares/)
[7] (http://www.lucasdupin.com.br)
[8] (http://alinaduchrow.com)
[9] (http://www.atelierobraviva.org/?q=node/3)
(http://www.nathaliefari.com)
[10](http://www.laispontes.com)

coordenadas se fazendo presentes na composição estrutural e dinâmica da situação. Aí se instala um campo tensional de prerrogativas relacionadas aos princípios da hospitalidade.

Seguindo e ouvindo o processo, o experimento (a ser ainda concebido) se desenha após a marcação dos pontos de localização de cada passagem da viagem. A linha parte de Fortaleza para a região do Magreb no continente africano, primeiro na Tunísia, seguindo ao continente europeu, para a França, em seguida à Alemanha, depois ao Reino Unido. Depois atravessa novamente o Atlântico em direção ao continente norte-americano, para a cidade de Chicago. De lá, retorna para o Brasil, à Fortaleza, lugar de origem.

A proposta é ser recebido em cada um dos lugares citados, onde fica hospedado por cada artista durante um período estabelecido pelo hospedeiro, cerca de 15 dias em média. Em *Da Hospitalidade* Jacques Derrida em entrevista à Anne Dufourmantelle (2003), discute sobre os aspectos da hospitalidade, descrevendo-os de início como ato de receber, hospedar, abrigar e alojar incondicionalmente alguém, numa hospitalidade absoluta que não requisita um nome próprio, uma identidade ao hóspede (portanto, a hospitalidade passa a ser inexistente, assim deixando o hospedado à vontade, sentir-se parte). Dessa maneira, a hospitalidade está relacionada ao direito de asilo, ao ato de abrigar alguém, emprestando ao "estrangeiro" um estatuto de pertencimento.

A partir de Jean-Luc Nancy, em *Vers Nancy - Ten Minutes Older The Cello (2002)*[11] filme de Claire Denis, é preciso ressaltar que é necessário receber os estrangeiros para estabelecer uma situação de troca. Mas a maneira como é imposto, normalizado e padronizado esse ato – a recepção das diferenças e o respeito aos outros – indica que o hospedeiro acaba ignorando seu caráter estrangeiro. Por outro lado, ele reforça que o *estrangeiro é sempre um intruso, e como todo intruso, uma ameaça*. Nesse lugar, o “experimento viajante” não deixa de ser um intruso quando essa ameaça altera o cotidiano de seu hospedeiro, pois em algum momento ele vai ter que dedicar-lhe uma parte do seu tempo.

[11] (https://www.youtube.com/watch?v=97VLl_H9oSc)

## Movimentos

foto 4 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

O desejo da partida se materializa ao ser traçado o desenho da viagem - no *mapa mundi*. Do *mapa mundi*, primeira imagem de orientação, surge o primeiro esboço para compor o experimento. Nele, uma linha faz o trajeto da viagem - de Fortaleza para Tunísia; de Tunísia para Paris; de Paris para Berlim; de Berlim para Oxford; de Oxford para Chicago e de Chicago de volta para Fortaleza. Desse desenho-croquis, uma forma emerge, surpreendentemente, mais uma vez, um indício.

Nessa perspectiva, o próprio trajeto me trouxe de volta algo de muito significativo, à minha origem profissional na área têxtil: a possibilidade em criar para esse projeto um objeto vestível, raiz de minha experiência na vida prática com produção de vestuário, separada em relação à arte. E agora, nesse ponto, essa experiência profissional vem como alavanca para ser fundamental na criação da experiência artística desse experimento.

Como atuante na esfera da moda, muitas vezes fui taxativa em relação aos limites entre arte e moda, separando ambos em seus determinados lugares, embora fosse claro para mim que minha forma de criar nascia da experiência com os tecidos e a criação de roupas. Em minhas performances, me motiva pensar o figurino, tendo-o como parte integrante e conceitual do trabalho.

Como pensar um figurino para uma obra? Na obra "*enquanto por ali discorria*", por exemplo, o figurino foi crucial para o trabalho em termos conceituais. Nessa ação, escolho para usar uma peça simbólica como provocadora da ação. O vestido branco delicado expõe a brancura da ânsia contraposta à cor terrena da lama do mangue, numa metamorfose que se disfarça em uma espera calma, trazendo ao corpo uma atenção interna e imprecisa, carregada de memória e apegos. Aos poucos o corpo em performance é arrebatado pelo ambiente. Não à toa, o vestido escolhido para essa ação é uma camisola de seda e renda branca. Essa roupa tanto carrega a matéria, o que restou da experiência, sem o corpo, bem como incorpora o que fica aglutinado de outros corpos - o corpo do mangue. Assim, o vestido ganha uma nova cor, uma nova pele, resíduo da memória da experiência. A memória desse figurino é composta por toda sua dimensão simbólica, visto que essa vestimenta foi a "camisola do dia" usada em minha "lua de mel". Esse símbolo configura os sabores prescritos de uma iniciação, de tornar especial e único o contato com um outro corpo e, pelo requinte de elaboração e simbolismos associados a seu uso inaugural que era socialmente prescrita para as noivas/esposas recém-casadas (em primeiro casamento), na lua de mel, dormirem com seus noivos/maridos.

Aqui nesse trabalho, essa peça, foi reinventada para uma ação artística, violando a observância quase absoluta dessa prescrição, percebida como imperativa de autêntica instituição social a um nova possibilidade de encontro e a imensa necessidade de metamorfose. uma experiência de encontro com a natureza mais selvagem, como um momento inaugural. A entrada nele, um local marginalizado, me suspende do lugar de consenso e em experiência de arte, me inicia em um novo modo de lidar com o mundo.

foto 5 e 6 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

foto 7 e 8 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes
Enquanto por ali discorria…(2009)
Video performance

Na lida com os materiais em minha experiência com o vestuário, o elástico é algo recorrente nessa trajetória. Inevitavelmente foi relacionado à linha que circundou os lugares formando uma borda. Um círculo de força, talvez, mas também ]móvel[, sabendo-se que ele propõe um movimento próprio da elasticidade. Um significado ambíguo, certamente, mas esse material, de fato, me remete diretamente ao meu projeto poético. O elástico age como a linha que tanto contrai [imobilidade] como se expande ]mobilidade[, elemento que denota resistência, mas também aproximações. Elemento familiar em meu processo criativo, culminando na experiência que se materializou na série de esculturas *espasmos* (2007)[12] e nesse processo é pensada com linha que liga os lugares da viagem.

[12] ***Espasmos*** é uma série de esculturas feitas de ferro e recobertas com tiras de tecidos elásticos. Essa materialidade vem de minha experiência em mapear movimentos, rompantes do corpo. A partir do desenho feito no papel, em que são traçadas linhas também rompantes. Nesse mapeamento, a pesquisa é provocada pela necessidade em entender as sensações percebidas ao longo das experimentações na prática de dança. As qualidades de movimentos contidos são motes dessa pesquisa. A passagem do desenho para a escultura veio para representar o corpo, a tridimensiolidade e a contenção. Desse caminho advém o universo dos materiais e técnicas que escolho: ferro, tecidos, contenções, representações, imagens...

foto 9 e 10 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Espasmos (2007)
Escultura tecido sobre ferro

O mar como materialidade situa-se entre a borda de elástico percebido no mapa. O mar seria então um intervalo. O mar, o Oceano Atlântico, como espaço “entre” os lugares da viagem. O mar que é passagem, é um espaço que propõe viagem, suspensão e deslocamento.

Cildo Meireles traz no trabalho *Marulho* (1991-2001), o mar como esse lugar de conexão, espaço de negociação e troca, onde as diferenças se misturam e se diluem. Sobre esse trabalho, o curador Moacir dos Anjos traz uma reflexão acerca dos muros e segregações. Há um coro de vozes em vários idiomas que se tornam um só coro, onde inicialmente não se distingue. Isso denota um espaço poético tencionando com as águas territoriais. O território marinho é fronteiriço, ninguém invade a fronteira do outro sem prévia autorização. Do mesmo modo, com o espaço aéreo. Em experiência de imersão nessa instalação, cada língua pode ser percebida individualmente, como que preservada, porém, o coro de falas ao mesmo tempo da palavra água provoca ao visitante um ruído só, é como se a diversidade pudesse se dissolver, embora elas continuem, com suas diferenças mantidas. A heterogeneidade dessas vozes faz o corpo e compõe o que é fluido e indeterminado.

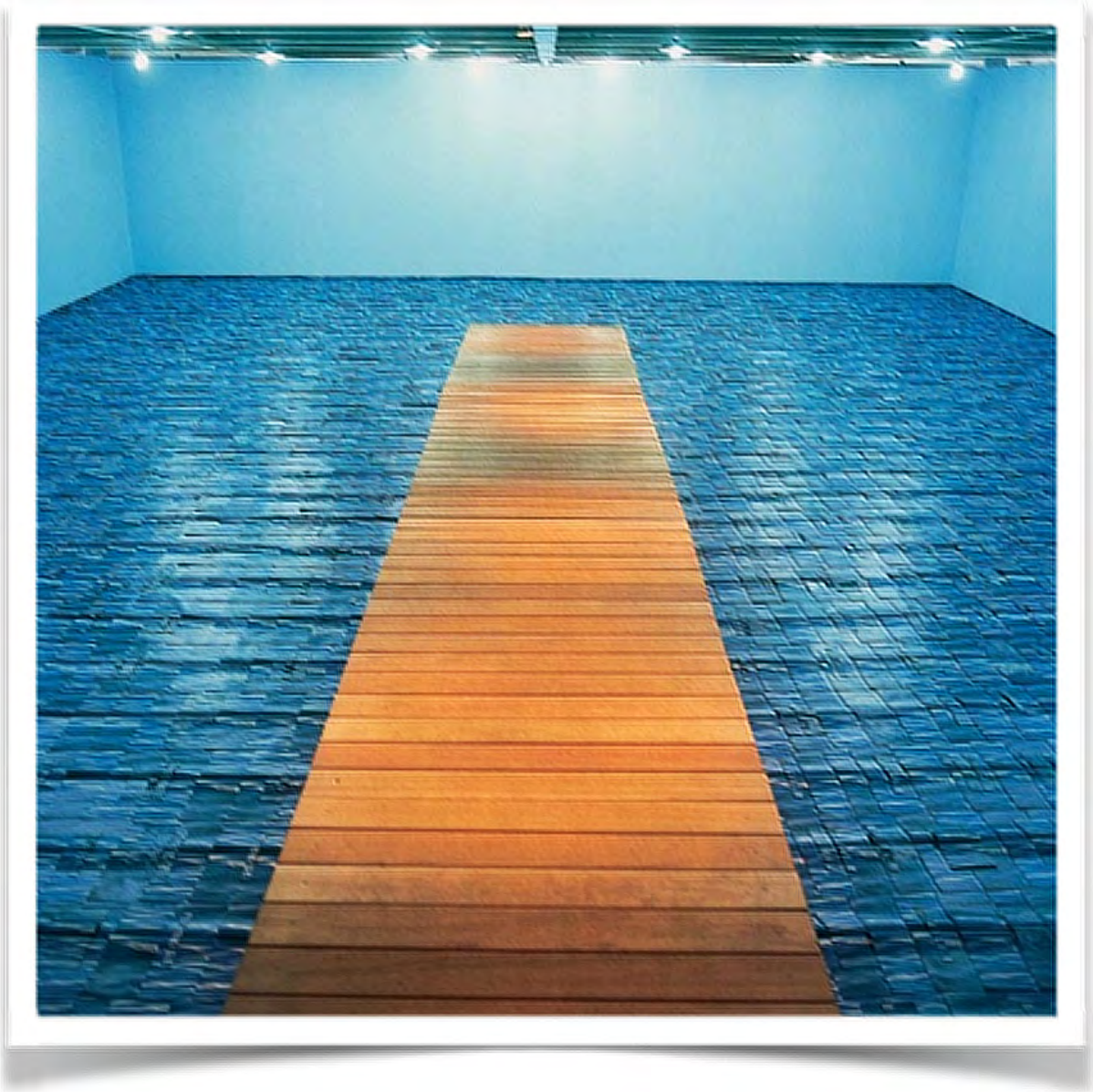


foto 11 - http://www.milaonasmaos.it/tag/musica/

Marulho (1991-2001)
Instalação

Com sua fluidez, a arte contemporânea traz uma heterogeneidade de singularidades, uma discontinuidade de tempos, inclusive capazes de por em questão o que é "contemporâneo", desdobrando-se uma espessura de linguagens, em proposições onde não há o a *priori* e o *posteriori* mas também inscrevem-se como processos. Assim, na indeterminação, o experimento segue em constante movimento. Nesse sentido, em cada processo de individuação, algo é atualizado, transformado, de metaestabilidade em metaestabilidade. Nessa lógica de pensamento, os sistemas metaestáveis são irredutíveis à ordem da identidade e da unidade sob a coordenação de um princípio capaz de "prefigurar a individualidade constituída, com as propriedades que ela terá quando constituída"

(SIMONDON, 2005, p.23). Portanto, imprecisões, espessuras, indeterminações são próprios do processo que não ambiciona a estabilidade e aceita de bom grado as incertezas e ressonâncias com que se apresentam à percepção.

**O mar me propõe esse estado.**

Decompondo o processo em uma apresentação, inscrevo as linhas de força desse trabalho:

**1. O mapa;**

**2. O desenho croquis;**

**3. O elástico;**

**4. O mar.**

Signos potentes ao processo. Imagens que me conduziram a revisitar minha trajetória artística.

> De um princípio de individuação anterior à própria individuação, suscetível de explicá-la, de produzi-la, de conduzi-la. (SIMONDON: 2005, p.23).

O caderno de anotações é parte do experimento que segue a viagem. Todo o processo vai sendo tecido e os deslocamentos são registrados (documentação dos processos de criação – esboços, anotações, registros audiovisuais). A escrita foi iniciada por mim, de modo a colocar cada artista-anfitrião a par do processo anterior. Cada um estará livre em delinear sua experiência com o experimento. O caderno vermelho de anotações é o lugar de divagações e registro dos movimentos pelos quais o processo se desenvolve (o *mapa mundi*, o desenho-croquis, referências da materialidade do mar, as fases do objeto vestível). Esse lugar compõe alguns passos ficcionalizados. Um caderno novo, em branco, que desde as primeiras linhas vem como um espaço aberto, movido pelo processo, com temporalidades próprias.

Os primeiros registros do processo esboçados no caderno formam um conjunto de imagens (iniciadas pelo mapa), as referências e experiências que permitem o desenrolar da idéia. Independentemente de uma cronologia, o processo sugere etapas de realização. Importa ressaltar que os registros vão acontecendo à medida que o processo se coloca em ação, a escrita como parte do experimento e não somente como reflexão. Ambas caminham juntas, inseparáveis na própria materialidade que gradualmente cria forma. Esses documentos de processo evidenciam uma ação e um movimento “que envolvem o ato criador, colocando a criação em um contexto mais amplo: sabemos que vivemos uma existência eminentemente móvel” (SALLES: 2008, p. 51).

No movimento em processo, o caderno como diário de bordo permite mudanças de rotas e aponta caminhos. A previsibilidade do desenho em que um vestido é revelado (como parte do experimento) inicialmente cria ruídos.

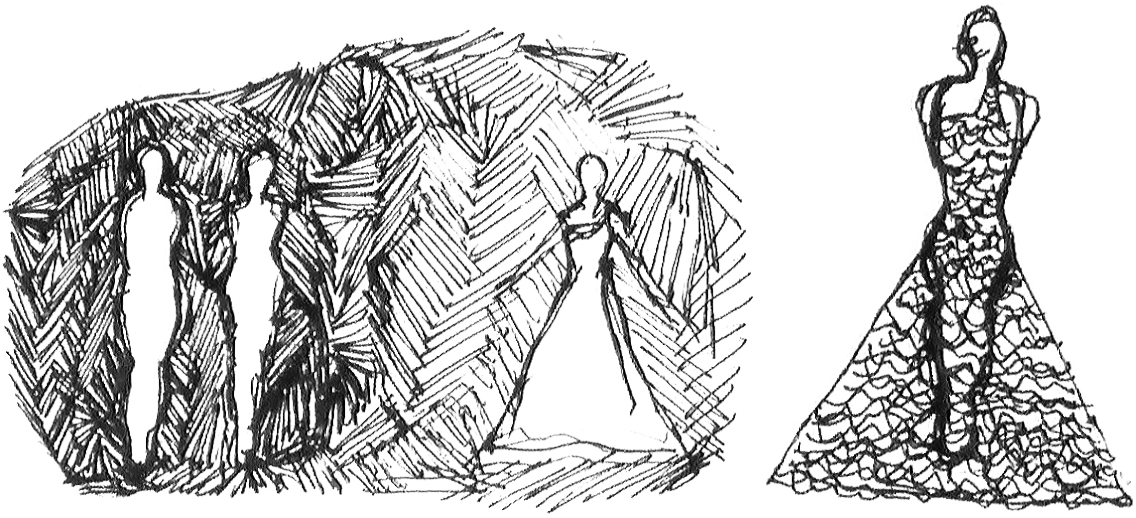


Foto 12,13 e 14 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Caminho pelas bordas elásticas, antes de encarar a sugestão do desenho. Em um primeiro momento, ele é substituído apenas pelo procedimento, tendo em vista uma obviedade irritante, embora surpreendente. Sigo, portanto, as pistas do desenho sugeridas pelo vestuário, assim como a escolha da utilização do elástico. Inicialmente a motivação foi criar uma espécie de cápsula, de casulo, um guarda-corpo que também trouxesse a sensação recorrente de borda, limite ao corpo.

A *cápsula-casulo-guarda-corpo* vem a ser feita com ideia de campo de proteção, envelope, podendo ser comparada ao *cobertor macio* que Flusser cita em seu texto sobre "Exílio e criatividade" já citado anteriormente, ou seja, o exílio do próprio corpo. Desse modo percebo meu exílio em um ambiente familiar cercada de diferenças e formas distintas de lidar com a vida, com o mundo. Para fazer parte, me acomodo, embora sinta no corpo a tensão que contrapõe a aceitação, mantendo-me [imóvel] aos devaneios de artista que tem vontade de cruzar mares, ganhar o mundo. Por vezes minha vontade é partir embalada para o exterior, ao novo, para viver como estrangeira, embora eu saiba que ser estrangeira também significa ser intrusa e assim, uma ameaça, como bem diz Nancy no filme citado acima. Minhas experiências efetivas como estrangeira, seja em residências artísticas ou em formações, o ato de me distanciar do amparo de meu "cobertor macio" para o desconhecido são furos, pequenos orifícios na [imobilidade] adaptada, estável, e, por isso, de um efeito, contra a maré, c*ontra o fluxo*, rarefeito e surpreendentemente fértil, mesmo que o ambiente que me acolha seja instável ]mobilidade[.

"Cápsula-casulo-guarda-corpo" pensado em duas fases: A primeira fase se consolidou em um tecido produzido na cor da pele e a segunda também seguindo o mesmo processo de feitura, no entanto, evocando o mar, tons azuis, uma forma de pensar aproximação e saída, expulsão da pele.

Essas fases são construídas no ateliê, situado dentro de uma fábrica de confecção de vestuário no centro da cidade de Fortaleza, moldada a partir do próprio corpo. A disposição dela inclui um galpão de produção nos fundos e salas de modelagens, criação e uma sala para a administração. A sala de criação foi transformada no ambiente de ateliê para esse projeto, tornando-se, nesse caso, o espaço-tempo, o meio associado que abriga as relações dinâmicas entre a criação e o artista. Isso acontece a partir de uma recorrência de causalidade nesse meio que o experimento criou em torno de si mesmo e que o condiciona da maneira como ele é condicionado. O conceito simondoniano de meio associado é importante para nosso procedimento artístico, uma vez que propõe um pensamento processual em experimentação

num constante fazer-se com o meio em que se associa, onde tanto produz como é produzido por ele, no caso, o primeiro meio, o corpo e, o segundo, o lugar.

Esse lugar é um espaço de 5x6, onde três paredes são de 3 metros de altura e a quarta tem sua lateral esquerda aberta com apenas um parapeito (coincidentemente também chamado guarda-corpo). Trata-se de um mezanino com visão geral para a produção e é tencionado pelas interferências de ruídos, vozes e urgência de trabalho contrapondo-se ao tempo dessas fases. A energia é latente, todavia, me abstraio no meu próprio tempo e me preparo para a ação de moldar o corpo sobre uma folha de papel *craft*, especial para a modelagem.


Foto 15 e 16 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Entro em ação. Visto uma malha aderente ao corpo e, em um primeiro momento, deito sobre o papel para perceber o lugar de ocupação. A intenção é calcular o quão contida eu poderei ficar, imaginando o menor espaço possível. Em seguida, com o cuidado de não perder a contenção conquistada, sento lenta e cuidadosamente e inicio o desenho do contorno do corpo com um lápis pelos membros inferiores. Ao chegar nos quadris, deito e continuo pelo tronco, suprimo os braços e chegando ao limite do meu corpo, recorro ao auxílio de uma assistente[13] para continuar essa ação até finalizar na parte superior da cabeça. Após essa ação, reforço a linha de todo o contorno.

[13] Ana Paula Gomes é uma colaboradora da fábrica. Ela é muito próxima e solícita em minhas experiências.

Foto 17, 18, 19 e 20 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

**Eis o molde da cápsula-casulo-guarda-corpo!**

Foto 21 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

## Tessituras

A próxima fase do processo (guarda-corpo pele) consiste na escolha dos tecidos. Minha pesquisa tem um foco: encontrar um tecido que me remeta à pele, à maciez, à elasticidade, à opacidade. Essa procura leva um tempo considerável, uma vez que, essa materialidade tem uma peculiaridade própria, o que talvez distancie dos tecidos sintéticos e

tecnológicos inseridos no cotidiano. Sendo assim, encontro um tecido mais próximo do meu desejo de pele. Este ganha drapeados, rugas produzidas com a linha elástica, cuja feitura é concebida como um desenho abstrato. No lugar do lápis, a sequência de pontos faz a linha, a costura, um percurso conduzido aleatoriamente, como dança, feito à máquina. O modo de fazer forma um enrugamento no tecido proposto a se esgarçar, que estica quando da ação de vestir o corpo.


Foto 22, 23, 24 e 25 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Para o guarda-corpo mar, simultaneamente, é iniciada a fase da busca dos tecidos azuis, em referência à água. Em sua fluidez, nas transparências, nas sobreposições de nuances, nos reflexos e no movimento em si. Essa fase é fascinante. Os tecidos me levam à sensação que a pintura propõe, à sensação de aquarela. Sendo à base d’água, as tintas se diluem, se misturam, borram suas fronteiras, sem que cada uma perca sua inteireza.

Possível ]mobilidade[.

Diante dos tecidos escolhidos, que fazem uma sobreposição de tons azuis, o processo de feitura da textura é executado da mesma forma com a linha elástica.

Foto 26, 27 e 28 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

É chegada a hora de cortar os tecidos produzidos, ambas as texturas (pele e água) são deitadas sobre a mesa e o molde do corpo serve de medida para os guarda-corpos.

Foto 29 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Nesse momento, um conflito se instaura e me desestabiliza, quando, ao cortar o tecido, percebo que não é a forma que molda o corpo e sim o corpo que molda a forma. O corpo enfatiza o estado de pré-individuação da matéria, que nesse trabalho implica no tecido diante da pele pelo viés da modelagem.

Foto 30 e 31 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Na verdade, a experiência de fazer a modelagem foi imprescindível, foi a base para concluir que o corpo dá forma ao molde. Sim, mas antes de sua utilização ao ato do corte, sou acometida por um estalo (disparação) que esse molde já teve sua função enquanto processo, pois a forma somente é dada com o preenchimento do corpo. Ao entrar no guarda-corpo, este corpo, ou qualquer outro que se propor a essa experiência, é o que determina a forma do mesmo.

Nesse processo, compreendo que o pré-individual significa ser ativo a novos disparos que possibilitam transformações e atualizam novos processos de individuação através da invenção que se transborda. A invenção não é feita para atingir um fim, realizar um efeito previsível anteriormente, é realizada à ocasião de um problema, mas seus efeitos ultrapassam a resolução do problema graças à eficácia do objeto criado quando é realmente inventado, não constituindo somente uma organização limitada e consciente de meios em vista de um fim perfeitamente previsto antes da realização. A invenção cria um potencial que não se supre. Há nela um salto, um poder amplificante que ultrapassa a simples finalidade e a pesquisa limitada de uma adaptação.

As funções iniciais do processo de invenção podem às vezes ser secundárias, simplesmente úteis como co-adjuvantes, recarregando uma subsequente aparição de uma nova onda de propriedades. Cada uma age no lugar de resolver um problema, aportando um ganho funcional. A resolução de um problema cria um objeto (ainda artificial) possuindo propriedades que ultrapassam o problema. A verdadeira invenção busca ultrapassar seu fim, a intenção inicial de resolver um problema não é senão uma preparação, um colocar em movimento. Se fosse somente a organização de um dado, sem a intenção de criação e transbordamento, se limitaria somente à resolução de problema. O salto amplificante ultrapassa as condições do problema e é necessário na criação por meio de invenção que

propõe ultrapassar obstáculos que suscitam uma organização limitada a uma finalidade discreta e estrita. É característica da invenção que até pode inicialmente caminhar pelas bordas, no entanto, na sequência atenta, se transborda.

Essa é a condição funcional, energética, do sistema pré-individual - a metaestabilidade. O ser individuado é ao mesmo tempo só, e não só é só quando individuado e não só pois carrega a carga pré-individual da carga que ele provém e emerge. Ele é, portanto, limitado e ilimitado. Na medida em que ele carrega em si esse feixe de tensões em potencial, essa realidade metaestável transborda. Ele é excessivo e incompatível consigo mesmo e pode reter em si sua própria contradição. Somente a metaestabilidade, enquanto modo de organização imanente de um sistema heterogêneo, coloca as condições do problema, (pois é o momento da disparação enquanto potencializador de novos transbordamentos) uma vez energia potencial para possíveis atualizações que dão passagem a outras e a outras.

A cada movimento de concretização inicia-se uma invenção nova. É uma solução ao problema que constitui o "resíduo" de abstração, ou seja, da não compatibilidade efetiva de certo número de funções e de estruturas entre a atualização e o estado precedente. Simondon diz que "A invenção técnica poderia, assim, servir de paradigma aos processos de criação que se exercem em outros domínios" (SIMONDON: 2008, p. 184). O ser individuado é inventado. Existir como invenção é o modo de ser do objeto técnico. O sujeito é o conjunto pré-individual/indivíduado e é mais do que o indivíduo. O nome de indivíduo é dado abusivamente a uma realidade mais complexa que comporta nele o que não cessa.

O pré-individual é o que podemos chamar de natureza naturante. A principal formulação filosófica de Simondon é a crítica da noção de indivíduo. É a partir da concepção da existência de um processo de individuação e de uma realidade pré-individual que podemos compreender sua posição sobre a invenção. Para Simondon o objeto técnico exterioriza ou simboliza a natureza pré-individual do homem e o suporte para o que chama de transindividualidade. O sujeito é constituído pela individualidade mais a carga de realidade pré-individual.

Com essa percepção, os guarda-corpos são construídos. Para esse trabalho tenho o apoio da experiência profissional da costureira Paula Lourenço que colabora comigo na costura. Em experiência de imersão dentro de cada uma das cápsulas-casulo-guarda-corpos, a sensação de insistência de uma [imobilidade] recorrente me questiona e continua se manifestando. O incômodo vem com um novo disparo que se atualiza, fazendo-me perceber que o conflito se tornara um padrão que tende a persistir o colapso de fato.

Proteção?

Os indícios me levam a crer, todavia, as perguntas exigem resposta, portanto, todas as atenções focam-se no sentido de depurá-las num processo investigativo em volta do "problema perceptivo".

> Meu Corpo, topia implacável. E se, por sorte, eu vivesse com ele em uma espécie de familiaridade gasta, como se com uma sombra, ou com as coisas de todos os dias que no fim das contas não enxergo mais e que a vida embaçou; como as chaminés, os tetos que, todas as tardes, se ondulam diante de minha janela?(…) É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado (FOUCAULT: 2013, p. 7).

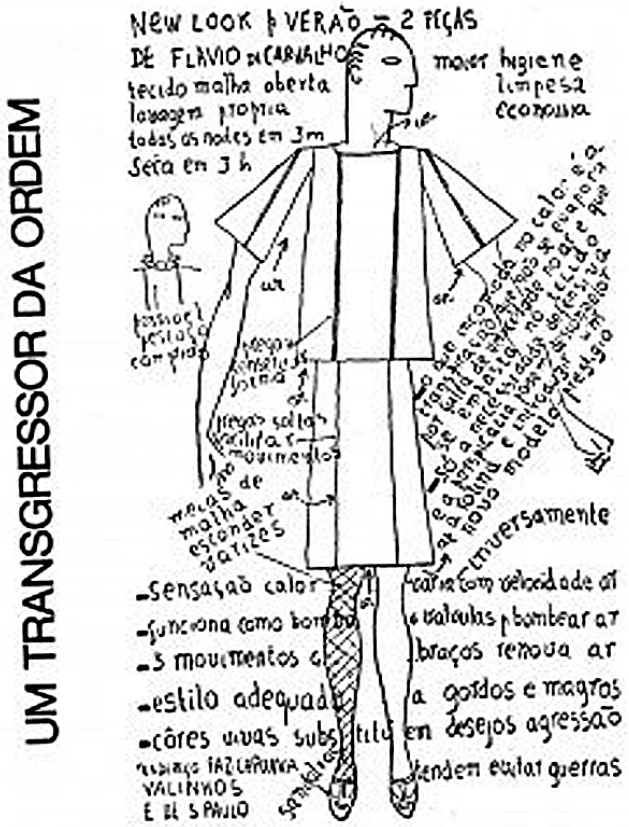



Foto 32 - http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.132/4581

Reportando para a História da Arte, Flávio de Carvalho em sua pesquisa de concepção do new look, um Traje de Verão de sua *Experiência no 3*, trouxe reflexões sobre as roupas que remetiam aos trajes primitivos, sendo inspiração em fazer uma veste com aberturas para a ventilação. Antes fez um estudo sobre o uso das crinolinas[14] femininas, ou

[14]1. Tecido feito de crina. 2. Espécie de saia para entufar um vestido. = MERINAQUE, SAIA DE BALÃO. Confrontar: creolina. **"crinolinas"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha), 2008-2013, (http://www.priberam.pt/dlpo/crinolinas) (consultado em 12-01-2015).

como ele chamou: *verdugadas* ou *cestas*. O uso da forma feminina arredondada, para ele, é uma forma de retornar ao período primitivo de cio e alegria, encontrada nas esculturas de ídolos e deusas da fertilidade, que têm as pernas, coxas e braços curtos, os quadris volumosos e o torso comprido.

Nesse estudo, Flávio entende que há uma ligação entre as verdugadas e as imagens de ídolos de fecundidade das remotas épocas da história do homem. Ele conclui que essas mulheres-ídolos, tidas como engaioladas, tinham o mesmo hábito dos povos primitivos em deformar, pelo inchaço, os braços e as pernas, através do uso de anéis apertados. Elas, com suas mangas estufadas e os quadris salientes provocados pelo uso de cintas e espartilhos. Ficavam praticamente imóveis, por conta da contenção causada pelo uso dos pesados vestidos da época. Talvez, o retorno de Flávio, de alguma forma contamina esse processo, em que as cápsulas-casulo-guarda-corpo trazem a sensação de [imobilidade], enquanto a ideia do artista, como ele mesmo descreve em seu croquis, seria encontrar uma forma de sair dela e criar um traje de verão, trazendo ao homem uma maior ]mobilidade[, ou seja, estaria próximo do conceito das vestimentas do homem em farrapos, o que seria um retorno ao traje primitivo.

foto 33 e 34 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

foto 35 e 36 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

## Investigação | Laboratório | Problema perceptivo

Movimento 1 - formulação das perguntas
Movimento 2 - retorno à origem das escolhas

(Premissa básica = responder sem pudor)

- Até que ponto essa imobilidade é real?
- Onde se localiza essa imobilidade?
- Qual o objetivo da escolha por um trabalho em processo colaborativo?

Na análise do processo, a imobilidade é percebida no corpo:

A. como forma de proteção em um lugar seguro;
B. como princípio gerador recorrente, do qual, o resultado é previsto;
C. como álibi para uma justificativa caso o resultado não esteja a contento, tendendo a ser descontinuado.

A [imobilidade] é o princípio, mas paradoxalmente também uma barreira que me mantém protegida em um lugar seguro, onde eu posso deter o controle mediante o medo de correr risco. Através de um constante mapeamento no corpo, percebo essa [imobilidade] inicialmente localizada nas costas reverberando para os braços. Me dá a sensação de que algo necessitava romper a minha pele. Imagino que esse algo é determinante e é o que está preso. Seria *eu* dentro de minha pele, exilada dentro de meu próprio corpo? A região percebida é localizada nas escápulas. Desse modo, imagino asas, imagino voo, soltura, viagem [impedida pelo próprio corpo]. Assim, a ]mobilidade[, nesse trabalho, se propõe a partir dessa descoberta, se colocar como estrangeira diante do novo, em viagem, em deslocamento. Nesse processo o deslocamento implica na construção de sentido.

> Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele. (GIL: 2004, p.47)

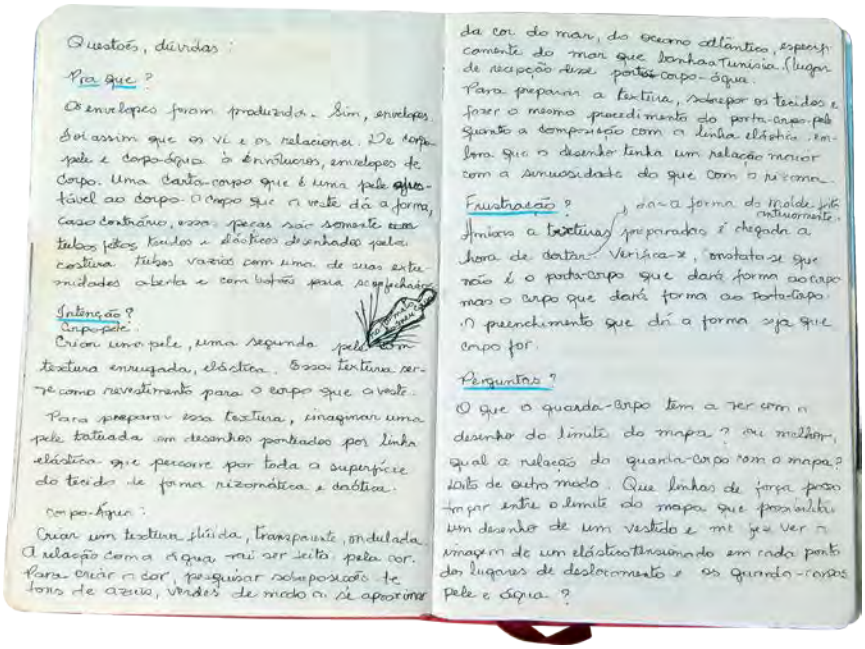
Essa construção vem sendo pautada em incertezas com foco na percepção às emergências, às variações do processo. É nessa dimensão anterior às formas e aos sujeitos que a experiência estética do mundo pelo mundo afetam o indivíduo, antecedendo-o e complicando-o na invenção de suas expressões, relações, modos de viver, sentir e embrenhar pelo fluxo do indeterminado, incerto e colocar-se a perceber e atravessar-se pelas transformações. Isso conduz a todo o problema da percepção, lido aqui a partir de Simondon.

Quando observo o meu diário de trabalho, começo a fazer conexões. Percebo também a [imobilidade] por vezes, na garganta, como um nó que impede a voz. O que seria? O que causaria? Quando sinto esse nó, normalmente estou em crise, tal qual o que acontece na fase que Simondon chama de ‘problema perceptivo’ [embate, conflito], em que precisamos tomar uma decisão. Nessa tomada de atitude, a tendência é prender, é controlar a palavra, proteger da inadequação. O medo a retrai e o processo de individuação é rompido, é como se o acesso afunilasse no sentido de impossibilitar a passagem.

E quanto ao controle, como seria se eu não a [me] controlasse? Poderia então pensar em várias instâncias, tais como: correr riscos, comprometimento do resultado, inadequação, perda do sentido, transparência, possível erro, lidar com as frustrações.

A partir daí também me pergunto para que a necessidade de trabalhar com o outro? E me vem, no mesmo instante uma série de proposições: o outro me impulsiona como disparador, o outro me favorece, o outro me move, me possibilitando sair do lugar, o outro colabora comigo, me fortalece e eu o fortaleço, os riscos são divididos – o trabalho ganha força. Ou ainda pode existir também o outro que bloqueia, o outro-fronteira, o outro que barra.

Nessa cadência, encontra-se a imagem do elástico a favorecer o encontro, movendo-me a exercitar a expansão que alarga o movimento e parte do lugar de onde estou para os demais e vice versa. Por outro lado, existe a parte da retração. O elástico quando tencionado, no seu vigor, se retrai.


Questões, dúvidas:

Pra que?

Os envelopes foram produzidos. Sim, envelopes. Foi assim que os vi e os relacionei. De corpo-pele e corpo-água. À evolução, envelopes de corpo. Uma carta-corpo que é uma pele aju-tável ao corpo. O corpo que a veste dá a forma, caso contrário, essas peças são somente um tubos fechados, tecidos e elásticos desenhados pela costura. Tubos vazios com uma de suas extremidades aberta e com botões para se fechar.

Intenção?
Corpo-pele.
Criar uma pele, uma segunda pele com textura enrugada, elástica. Essa textura ser-ve como revestimento para o corpo que a veste.

Para preparar essa textura, imaginar uma pele tatuada em desenhos pontuados por linha elástica que percorre por toda a superfície do tecido de forma rizomática e dobrica.

Corpo-água:
Criar um textura fluída, transparente, ondulada. A relação com a água vai ser feita pela cor. Para criar a cor, pesquisar sobreposição de tons de azul, verdes de modo a se aproximar da cor do mar, do oceano atlântico, especi-camente do mar que banha a Tunísia (lugar de recepção desse porta-corpo-água).
Para preparar a textura, sobrepor os tecidos e fazer o mesmo procedimento do porta-corpo-pele quanto a composição com a linha elástica, embora que o desenho tenha um relação maior com a sinuosidade do que com o rizoma.

Frustração?
Antes a textura preparada e chegada a hora de costurar. Verifica-se, constata-se que não é o porta-corpo que dará forma ao corpo mas o corpo que dará forma ao porta-corpo. O preenchimento que dá a forma seja que corpo for.

Perguntas?
O que o guarda-corpo tem a ver com o desenho do limite do mapa? ou melhor, qual a relação do guarda-corpo com o mapa? Dito de outro modo. Que linhas de força posso traçar entre o limite do mapa que possibilitou um desenho de um vestido e me fez ver a viagem de um elástico tensionado em cada ponto dos lugares de deslocamento e os guarda-corpos pele e água?

foto 37 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

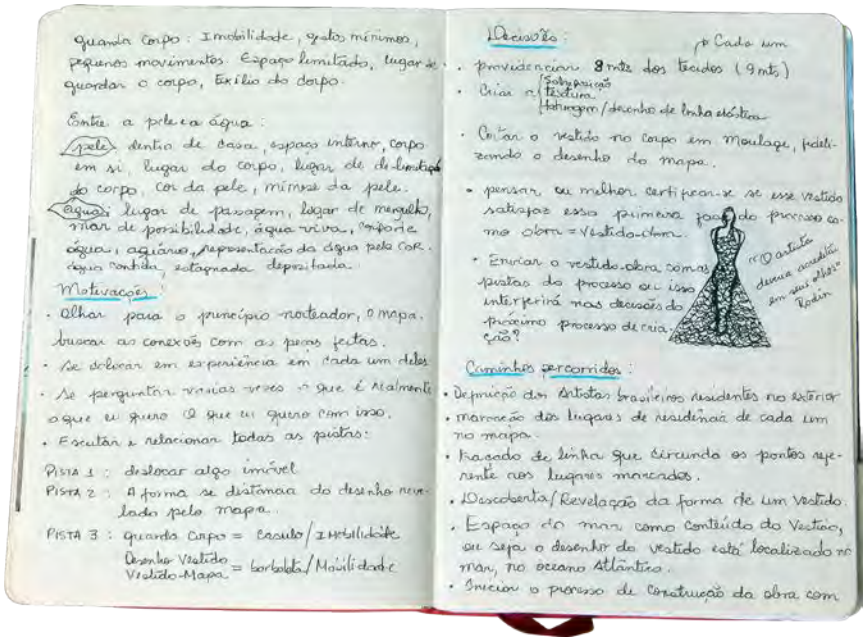



foto 38 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

(Anotações de processo no caderno, podendo ser visto completo no anexo)

## O VESTIDO, AFINAL

O desenho do percuso.

No ateliê, na experiência imersiva de entrar e permanecer nas cápsulas-casulos-guarda-corpos, me permito experimentar as sensações. De fato, surgia um profundo recolhimento e contenção, a [imobilidade] do corpo [adaptado, protegido...] com direito à falta de ar. Na sala, estava Paula Lourenço, a assistente que me acompanha nesse processo, profissional na área de confecção, técnica em modelagem e costura. Embora seu ato seja criativo, ele acontece bem distante da arte. No entanto, a mesma é contaminada pelos afetos da arte e, ao observar minha ação, me pergunta algo precioso:

*"como o casulo vai alçar seu voo antes de se tornar borboleta?"*

Nesse momento de confronto permitido pela pergunta, todas as questões anteriormente colocadas em processo investigativo colocam-se em "cheque". O caminho se bifurca, transforma-se. Exemplo prático de um processo de individuação em que como um ser pré-individual é passível de transformações constantes. No momento em que é disparado um novo estalo perceptivo, podendo ser um incômodo, este arma um novo processo, lembrando

que o ser pré-individual é metaestável, é excessivo e incompatível consigo mesmo. Nessa realidade metaestável, ele se transborda, expandindo-se a cada processo. “O ser original não é estável, é metaestável; ele não é um, é capaz de expansão a partir de si mesmo (...) ele é contido, tensionado, superposto a si mesmo. O ser não se reduz ao que ele é; é acumulado em si mesmo, potencializado” (SIMONDON: 2005, p. 284).

Salles complementa que na arte “a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testes, soluções, encontros e desencontros” (SALLES: 2009, p. 39).


**cápsula-casulo-guarda-corpo**
**[imóvel] = fase I e fase II**

***¿borboleta?***
**]móvel[ = fase III = vestido**

Após todas essas fases descritas, as experiências e os incômodos. Enfim… A tessitura do vestido, tal qual o desenho do croquis propostos pelo traçado do percurso do mapa**.** O vestido é construído. Sobreposições de tecidos fluidos transparentes e o elástico como materiais. O tecido é produzido da mesma forma dos guarda-corpos.

foto 39, 40 3 41 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

foto 42 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

foto 43 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes
Móvel, feminino, azul como o mar. *oceano[in]vestido*
(título do objeto-vestido)

A vestimenta associa-se ao período que se insere. Aqui, na sequência dos acontecimentos em processo, o vestido se separa da função de vestuário e em um desenho pode reunir o trajeto, a materialidade, o projeto poético, o objeto artístico em si. Configura-se, portanto, como um ato de deslocamento.

Nessa pesquisa, ele pretende esvair-se no tempo, de modo a refletir e implicar-se no corpo que vier a carregá-lo. O indivíduo através das transformações do corpo, sejam elas na primeira ou na segunda pele, se conecta ao mundo que o envolve. O corpo é o espaço do imaginário, mas através dessa segunda pele (vestimenta) amplia infinitas possibilidades de se reinventar. A roupa possibilita ao corpo e vice versa, um texto, e, juntos difundem um discurso, construindo um sujeito, localizando-o no espaço. As noções de tempo se transformam e nessa reinvenção, aqui, o vestido vem do meu lado artista, embora sua materialidade tenha as bases do lado estilista. Minha habilidade profissional na área têxtil vem a ser experimentada de outra maneira no corpo.

Nesse contexto, extrapolando os limites da segunda pele, possibilitando-me vivenciar múltiplas experiências e "identidades", encontro um par, o 'estilista-artista' Hussein Chalayan, nascido em 1970, na Nicósia, no Chipre. É considerado hoje um dos criadores mais originais no cenário de vestuário do mundo, no entanto, ultrapassa a mera função do vestuário. Ele pensa seus projetos num modo de "criar uma ponte entre diferentes mundos e disciplinas" (CHALAYAN apud CLARK: 2011, p. 15). Ele leva a roupa para o contexto da arte, encontrando formas ao corpo no seio do mundo que o rodeia, relacionado ao espaço e ambiente, salientando as influencias e contextos sócio-culturais. Diluindo as fronteiras entre a artista e a estilista que venho me inventando, o vestido vem para borrar o limite entre esses dois lados.

Chalayan em seu processo criativo concebe as roupas

Foto 44, 45, 46 ,47, 48, 49 e 50 - Afterwords (2000) http://chalayan.com/afterwords/

como ambientes habitáveis, conectados à história de cada um. Suas criações exploram a relação da tecnologia com o corpo, e também analisam a forma como o vestuário pode envolver o corpo numa relação espacial, não apenas como função de segunda pele, mas ampliando esta função, proporcionando a interatividade. Esta função ampliada do corpo foi chamada de terceira pele, que qualifica o corpo para que ele possa se adaptar às condições mais diversas do meio em que está inserido.

As roupas de Chalayan oscilam entre o orgânico e o tecnológico e envolvem o corpo formando uma camada de proteção que contém a pessoa que a veste, ao contrário da maioria das roupas que revelam a pessoa que está usando-as. São como uma extensão da forma humana. Suas roupas são próteses espaciais: "(...) uma terceira pele operativa, uma pele artificial, inteligente, reconstruindo o nosso corpo invadido e colonizado por tecnologias diversas (...)" (GOUTHIER apud REINHART: 2005, p.48).

Em sua infância, o estilista variava entre duas culturas completamente diferentes, vivia com sua mãe em sua terra natal e com o seu pai em Londres. Desse modo, ele explora essas oscilações do mundo que o cerca, questionando-se sobre tradições, religião, sexualidade, erotismo, etc. Para ele, o corpo é um espaço a ser explorado e a roupa o integra e age como casa, podendo ser levada para onde for.

## Convite

No dia 19 de outubro de 2013, enquanto o vestido é feito, inicio o contato|conversa coletiva com o grupo todo que receberá o experimento de modo a aquecer a nossa rede nos preparativos para a viagem. Enviei para os cinco artistas o seguinte email[15]:

> **Ana Cristina Mendes** anacristinamendes.arte@gmail.com
> 19/10/13
> **para Alinadalva, Lucas, Miro, Nathalie, lais, Cco:ana**
>
> Queridos artistas Miro, Alina, Lucas, Nathalie e Laís!Como vão vocês? Tudo bem?
>
> Chego com boas notícias! Aqui começamos efetivamente nossos diálogos e agradeço imensamente a cada um de vocês pela disponibilidade de tempo e

[15] Coloquei o texto-convite de email (parte inicial do processo) na íntegra, embora hoje algumas questões tenham sido repensadas, assim como o termo "salto", uma vez que no decorrer do processo, a imobilidade nao "saltou" para a mobilidade. Longe do salto, ela foi colocada em prova na experiência simondoniana e, através dos embates do 'problema perceptivo', ela foi sendo mapeada e percebida como um princípio inicial que gradativamente encontrou sua saída. A passagem se deu em processo e não em salto.

atenção que dedicarão a essa pesquisa. Estou muito feliz por aceitarem o convite rumo ao salto da imobilidade à mobilidade.Constatei uma combinação perfeita entre nós. Singularidades se afinaram em todas as respostas que foram comum a todos: o desejo de encontro, de relação, de colaboração. E a minha intuição diz que aqui se forma uma equipe incrível, de uma potência ímpar movida de afeto e fruição. Temos o desejo e este nos será como disparo para essa viagem. Acredito que esse mar enorme que nos separa vai parecer tênue, mas também fértil de possibilidades. Vamos que vamos!Falando em mar: o nosso percurso de deslocamento se dará pelos lugares marcados no mapa que envio a vocês em anexo e, como irão perceber, o Atlântico é o nosso limite. Ele está entre nós, é nosso espaço "entre" os lugares que estamos.

Identifico-me com os conceitos definidos por Michael de Certeau, que diferenciam lugar e espaço. Para ele, o lugar é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. “Um lugar (...) implica uma indicação de estabilidade.” (2009, p. 184) O lugar pertence ao local onde as coisas coexistem estavelmente e organizadamente. Elas estão em seu devido lugar. Aqui, há uma relação maior com o estável, o previsível, o ordenado.

Já o espaço tende a uma movimentação desordenada e entrópica. Nas palavras de Certeau, o espaço ocorre: sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. “O espaço é um cruzamento de móveis. Movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. Diferente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um próprio.” (2009, p. 184). O espaço então dialoga com aquilo que é instável, que se move e não avisa que irá se mover. Remete às variáveis do tempo e seus consequentes movimentos desordenados.

Nesse momento estou em processo com a obra que inicia os modos de deslocamento. Na terça-feira dia 22, ela se deslocará para a Tunísia, onde Alina, ao recebê-la, dará continuidade ao processo por mim iniciado. No período de 15 dias (em média) de permanência, em que será necessário registro de processo (documentação dos processos de criação – esboços, anotações, registros audiovisuais, etc), a obra recebida tanto pode ser usada na proposição de uma outra obra, como também pode ser modificada, alterada, transformada, acrescentada, reutilizada ou desdobrada. O resultado dessa obra seguidamente deverá ser enviado para o próximo artista indicado por mim. Os mesmos procedimentos deverão ser atendidos em todos os processos de cada um dos participantes.

Quanto a linguagem artística (performance, video, fotografia, instalação seja qual for o dispositivo, desenho, pintura, etc) essa é de escolha de cada artista. No entanto, é importante a discussão acerca da performatividade como modos de

ação, que não necessariamente vêm de artistas da performance, mas de pessoas que vivem uma experiência estética.

Como referência a esse trabalho, André Breton, fundador do movimento Surrealista, utilizou os cadavre-exquis, método no qual existe um objeto criado coletivamente em que cada autor vai subsequentemente continuando uma ínfima parte visível de um texto ou pintura/desenho, adicionando a sua própria ideia à composição final.

Diferente do Surrealismo, que seguia em seus princípios, as suas definições estético-filosóficas de automatismos e de uma certa produção inconsciente na criação artístico-literária, essa pesquisa tem como princípio norteador para uma experimentação em processo de colaboração à distância, em que os projetos poéticos de cada um estejam presentes. Contudo, uma vez postos em deslocamento, suas especificidades venham a admitir contaminações, assim como venham asomar elementos de composição à experiementação proposta em processo. Trata-se portanto, de um projeto em rede, em permanente mobilidade, que se concebe quando são estabelecidas conexões nas experiências de cada um.

Nessa pesquisa, a rede é composta de cinco artistas pesquisadores brasileiros deslocados do Brasil, e eu, como proponente, locada aqui.

Todo trabalho em colaboração exige uma abertura de escuta e proposição, quee muitas vezes exige desprendimento, pensamento em movimento e formas de lidar com o mundo, possibilitando assim, uma reflexão crítica sobre os processos colaborativos.

Então, queridos, estamos nos caminho, distantes e juntos!

Vamos seguindo rumo aos nossos saltos!

Obs. 1 - Na sequência, peço por favor que enviem e confirmem o endereço de vocês, só tenho o endereço do Miro e da Nathalie (retirado do website):

- Miro Soares - 22, Place de La Chapelle 75018 Paris, France
- Nathalie Fari - Brunnenstrasse 163 D-10119 Berlin, Germany

Obs. 2 -Como as obras serão enviadas via correio, UPS, DHL, etc, por favor me enviem o valor da postagem para que eu possa rembolsá-los, ok?

Seguimos conversando por esse email, certo? Quaisquer dúvidas, desejos, contribuições, esclarecimentos e outras coisas mais, esse espaço é todo nosso! Podemos transitar por ele à vontade!

Abraço grande e gratidão,
Ana.

A ideia dessa proposta apresentada acima, em forma de email aos artistas convidados, favorece a cocriação, a experiência de fazer junto sem estar colado. Não estando

no controle, deixo a obra respirar, viajar livre, em aventura, estrangeira, onde o encontro com o outro a leva a novas descobertas e a partir delas surgem transformações. Em *Teoria da viagem, poética da geografia,* bem disse Michel Onfray (2009, p.75), "(…) Quantos desvios, e por quantos lugares, antes de nos sabermos em presença do que levanta um pouco o véu do ser!" Assim, o experimento viajante, longe de ter uma forma dada, vai transbordando de passagem em passagem. Cinco passagens abertas propiciam cinco experiências singulares, únicas em seus modos de deslocamento.

Assim, estrangeiro, ensaia ganhar corpo em colaboração.

## Processo colaborativo

Todo trabalho em colaboração exige uma abertura de escuta e proposição, em que muitas vezes exige desapego, pensamento em movimento e formas singulares de lidar com o mundo para enfatizar uma criação conjunta. Nesse fluxo trago a reflexão sobre os processos colaborativos. O termo "processo de criação colaborativo" é empregado para destacar uma prática coletiva, na qual a criação se estabelece a partir do diálogo entre os participantes envolvidos. Estes partilham de um projeto poético, "princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista" (Salles: 2009, p.42). Segundo a pesquisadora, agem como matrizes geradoras, onde projeto poético e escolhas de recursos se conectam. Nessa forma de trabalho, os participantes envolvidos, com práticas independentes e singulares decidem criar algo juntos tendo a abertura para contribuir acerca de um experimento para a realização de uma possível obra artística.

Desse modo, esta é uma proposta de construção a partir de trocas, de interferências entre singularidades, que traz como princípio criativo a "liberdade" de criação, uma vez que partindo de uma proposição minha, sofre restrições criativas. Uma criação que vai sendo tecida, num processo calcado na incerteza[16].

Falando em tessitura, o termo *complexus* colocado por Edgar Morin "significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando os elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo" (MORIN: 2007, p.38). Nessa trama, é preciso conceber a articulação, a identidade e a diferença em todos as fases do processo de trabalho em que esses aspectos se

[16] Edgar Morin situa o princípio da incerteza como um dos sete saberes necessários à educação do futuro, tendo em vista que ele se constitui em um buraco negro. Capítulo 3, "A propósito dos sete saberes", do livro Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios.

mediam e mediação não é apaziguamento, é reflexão, ativação de sensibilidades, aproximação, estranhamento. É convite para convivência. De qualquer modo, pensa-se em rede quando a complexidade é proposta, ora, o entendimento de complexidade provém de "*complectere"*, cuja raiz *plectere* significa trançar e enlaçar.

Nesse processo, a complexidade surge movida por: metaestabilidades, variações, imprecisões, indeterminações, e sobretudo transformações.

A potência dessa experiência tem a dificuldade, a incerteza como pontos fortes na proposição que nutrem processos múltiplos de individuações em que a clareza e a resposta rápida passam longe. A questão é saber se há uma possibilidade de responder ao desafio dessa incerteza e da dificuldade.

Ao propor, para essa experiência, um pensamento complexo, tendo como princípio norteador um processo colaborativo de criação, apresentei para os artistas o jogo surrealista "*cadavre exquis"* como regra para ação. Este jogo, proposto pelo poeta surrealista André Breton, que após insinuar a ideia de colaboração em suas publicações ao escrever junto com Philippe Soupault, lança a prática da técnica de escrita automática no livro *Les Champs magnétiques*, de 1920. O jogo proposto por ele podia abarcar tanto a linguagem verbal como a visual, sem nenhuma preocupação com a autoria ou com o talento dos jogadores, "mais que isso, os *cadavres exquis* funcionavam como um instrumento para facilitar a busca central do Surrealismo: a evolução do conhecido para o desconhecido" (PIANOWSKI: 2007, p. 2).

As regras originais dessa proposta são simples e, ao mesmo tempo, desafiantes: alguém inicia uma frase ou um risco em um pedaço de papel e o entrega ao próximo participante, para que este continue o texto ou o desenho. Uma terceira pessoa acrescenta mais um trecho à sentença, ou elemento à composição passando-a adiante. E assim sucessivamente. No entanto, cada jogador só é autorizado a ler ou ver a contribuição do participante imediatamente anterior a ele; o conteúdo inteiro do papel só é revelado no final.

Com o desejo que parte da intenção de sair do controle, chego a essa referência de colaboração surrealista, embora hoje, termos como "colaboração", "cooperação", "interação", "coletivo" e "participação" sejam incorporados ao repertório crítico e ao imaginário criativo do cenário da arte contemporânea, muito do que se apresenta como colaborativo pode ser perfeitamente entendido como "participação", um tipo de ação que está "associada com a criação de um contexto em que participantes podem tomar parte em algo que outra pessoa [no caso, o artista] tenha criado" (LIND: 2006, p. 17). O processo proposto desenha-se nas malhas da colaboração, contudo, é no processo que isso vem a ser entendido.

A bagagem aumenta a cada lugar, vai criando consistência processualmente, à

medida que cada artista, em cada lugar de passagem a recebe e colabora a seu modo em seus deslocamentos. Como uma outra referência para esse processo de criação colaborativo, revisito as caixas editadas pelo Grupo Fluxus, que contêm grande variedade de trabalhos e objetos.

As caixas Fluxus consistiam em trabalhos (filme, gravura, print etc) ou apropriação de objetos de pequena escala acomodados em malas ou pequenas caixas que passavam de um artista para outro. Elas continham cerca de 20 envelopes com trabalhos de integrantes do grupo Fluxus de todo o mundo. Distribuídos, além dos meios convencionais, por meio de correio ("FluxPost") e loja Fluxus, cartões eram enviados e muitas vezes também reunidos nas caixas ("Flux Yearbox" 1963 a 1966, "Flux Cabinet", 1963, "Water Yam", 1963, "Fluxus envelope paper: Events", 1967, "Fluxus Paper Games: Rolls and Fold", 1968 entre outras) chegavam a pessoas (promovendo um mecanismo de envio cadenciado como de uma 'corrente postal', ou seja, após o usufruto de tais cartões, enviar a caixa para um amigo), permitindo trocar a percepção anestesiada por percepção-criação. As caixas também eram prenhes e à medida que novos eventos (novas instruções) surgissem poderiam ser acrescentados às mesmas.

O princípio Fluxus de mutabilidade e expansão constante se materializou de modo mínimo e textual para, com seu uso, oferecer troca e potência. Para citar algumas dessas instruções e seu trânsito, a obra "Composição # 1"(1961), atribuída a La Monte Young e publicada em pequeno folder, consistia em "Desenhar uma linha reta e segui-la". Sua primeira execução foi feita por Nam June Paik em 1962 durante o festival de Wiesbaden, quando o Fluxusartista coreano usou seus cabelos molhados de tinta para criar uma linha sobre papel onde ajoelhado se deslocava, ficando conhecida também como "Zen for head". Ben Vautier, Fluxusartista de Nice, também apresentou sua leitura da partitura aberta de La Monte Young em Concert Fluxus art total (Turim, 1968) e posteriormente na Rua Fluxus (17ª Bienal Internacional de São Paulo, 1983), fazendo com que a obra não estivesse limitada a um tempo ou espaço definidos, mas fosse um fluxo que poderia retomar seu curso quando alguém dele usufruísse.

As caixas Fluxus, bem como seus cartões, deveriam ficar em trânsito constante e escapar dos habituais sistemas de posse e colecionismo frequentes nas Artes. O mecanismo de distribuição deveria circular para que o maior número possível de pessoas saíssem de sua sensibilidade compartimentada e estéril. Nos tempos atuais, depois que as utopias sucumbiram ao longo do longo século XX, o artista se vê despojado da crença do dom de criar objetos capazes de transformar as pessoas e de mudar o destino do mundo. Os objetos

criados na distância do ateliê e despejados no mundo foram simplesmente abandonados. Na contemporaneidade, o artista é retirado do ateliê e despejado no mundo.

## Desejo elástico além mar

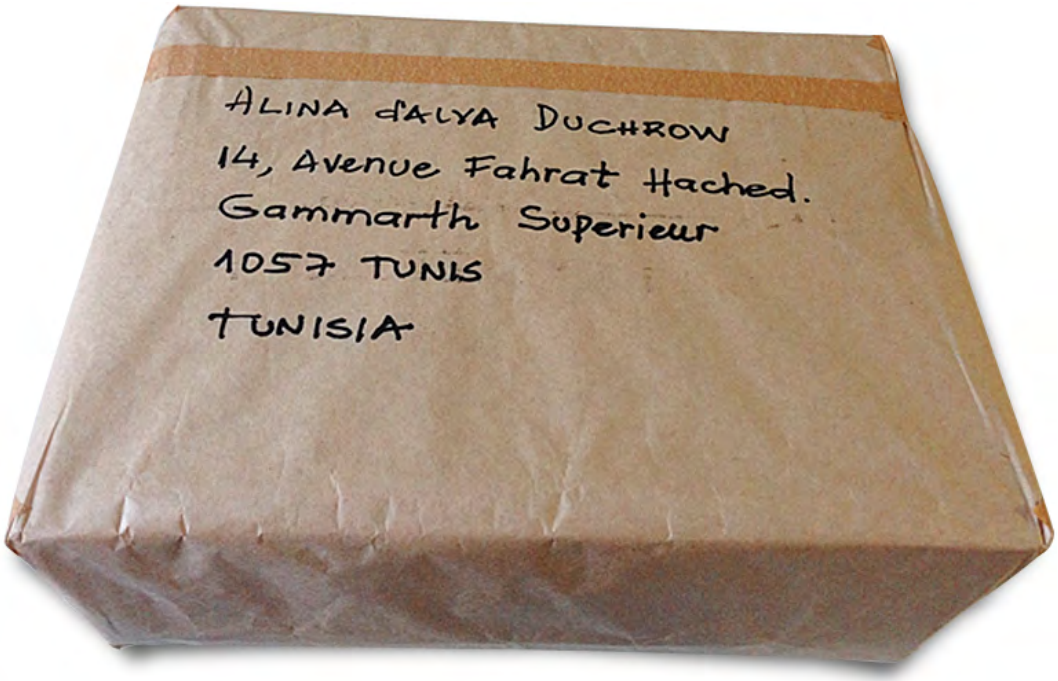



foto 51 - Arquivo Arquivo da artista - Ana Cristina Mendes

O experimento segue viagem, costurando afetos por drapeados e ondas de sentimentos misturados a desejos elásticos além mar. São desejos de expansão, onde o momento do encontro com o outro se aproxima. Um convite desafiador à possibilidade do perder-se. "Perder as certezas como quem perde a si mesmo e põe-se a caminhar, colocando-se à disposição do próprio caminho, para com ele apreender como e por onde se anda"[17].

É chegada a hora de seguir, entregar-se à aventura da proposição em que se destina, cruzar o Atlântico, investir mar, atravessar limites aberto aos encontros, ainda que eles não prometam nada, ou até mesmo que os transforme completamente. A premissa é seguir à mercê da viagem e de seus companheiros dessa viagem, seus anfitriões.

O experimento embarca[18] no dia primeiro de novembro de 2013. Diante do prédio dos Correios, surge um misto de sentimentos: em princípio, abrir mão do controle sobre o experimento, permitindo o risco de voltar outra coisa, como também a alegria da partida para

[17]In Tese de doutorado do performer Flavio Rabelo disponível em (http://pt.scribd.com/doc/225147494/Cartografia-do-Invisivel-paradoxos-da-expressao-do-Corpo-em-Arte). Acesso em 25/11/14.
[18] Através da agência dos Correios, Fortaleza.

o estrangeiro. A proposição é clara: seguir e a partir desse momento, ser autônomo, ou melhor, experimentar o encontro com seus anfitriões, companheiros de viagem, um por vez. Daqui, como extensão da experiência, estou presente, rastreando o trajeto, ainda que em suspensão e muito silenciosamente.

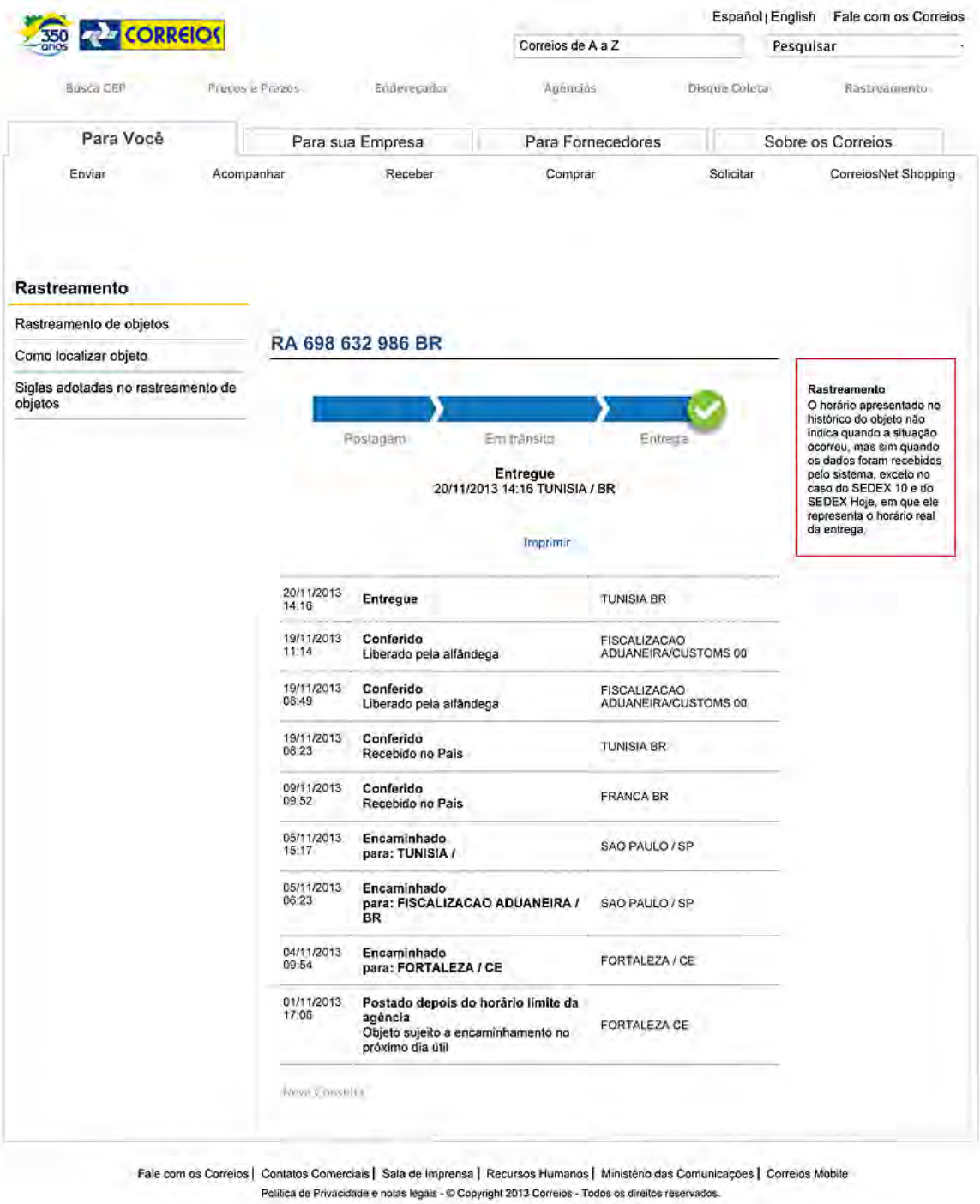



foto 52 - Arquivo Arquivo da artista - Ana Cristina Mendes

Esse envio causa um tensionamento em mim, claro, pois é óbvio que perde-se o controle sobre o processo, nada é garantido. O outro é uma surpresa. Aqui, a potência causada pela alegria de viajar, abrir-se ao novo, no entanto, com tom de despedida. Percebo o experimento estrangeiro, livre de cobrança e disponível para as descobertas. A partir de sua primeira estada, sua relação com cada artista anfitrião dependerá da acolhida e participação de cada cotidiano. Cada um pode tanto movimentá-lo na proposição de uma ação, como também pode modificá-lo, alterá-lo, transformá-lo, acrescentá-lo ou desdobrá-lo. O encontro entre cada artista e o experimento é uma experiência singular. Nessa direção, Salles reflete sobre os percursos, as relações com o acidental e as modificações de rumo: "O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão." (SALLES: 2006, p. 22)

Este experimento [vestido e caderno] age como trabalho em processo que não vislumbra tornar-se obra. Ora, esta de um modo geral, tem o objetivo de valoração em um roteiro mais ou menos previsível: do ateliê do artista para a galeria de arte, de lá para uma coleção pública ou privada. Em seu circuito, a obra de arte deixa a realidade do ateliê do artista para incorporar outras realidades, que podem ser "totalmente contraditórias à própria obra e normalmente servem tanto a benefícios comerciais como à ideologia dominante" (BUREN: 2004, p. 18).

Nesse processo, a decisão foi suprimir as práticas de produção de objetos artísticos, que abre mão do controle e do reduto protegido [imobilidade] do ateliê em busca dos significados de sua arte, optando pela efemeridade do evento despojado do olhar, passando a enfrentar novos riscos e novas armadilhas em um ambiente completamente estrangeiro. Há o risco: no trajeto, na recepção, nos deslocamentos.

Postos no espaço mundo - trajeto, recepção, entremeios. Esse espaço destacado já na carta-convite aos artistas, mediado por Michael de Certeau, como sendo possibilidade de cruzamentos e desdobramentos de móveis, Movimentos. São as instabilidades, as desordens, as incertezas que propiciam o fluxo do movimento. Movemos sem avisar que vamos nos mover, sem pré-determinações.

Com efeito, os artistas anfitriões distribuídos por esse espaço mundo colaboram com os deslocamentos do experimento, realizam escolhas. São coresponsáveis ao colaborar, cocriadores na realização do projeto artístico. Desde o início, este tem como princípio direcionador lidar com a singularidade de cada um deixando-a presente e misturada ao mesmo tempo.

Daqui acompanho o processo de viagem do experimento por correspondências via email. Enquanto ele encontra-se em trânsito, é também possível o rastreamento da postagem, disponível pelos correios via internet. Faço o monitoramento à distância do percurso em que ele se locomove. Nessa fase do processo, percebo que não me desligo, chamo a minha atenção quanto a proposta em deixá-lo viajar sem a minha interferência. Ainda que de longe, sinto que ela está sob vigília, embora, infalivelmente, surjam outras questões que saem do meu controle, a passagem pelas fronteiras, a aduana, o extravio, a possível abertura da caixa por estranhos. Penso nos entremeios e atravessamentos que me colocam em suspensão.

Há um diálogo interno e externo a mim. Claro que a internet, o contato com os artistas anfitriões favorece o diálogo, embora a atenção se volte ao acompanhamento invisível, sem imposições. Algo pouco fácil, quando sabe-se da tendência controladora. Penso na imagem do elástico, este que evoca o contato fazendo a liga imaginária dessa rede composta pelos artistas e eu, mantendo-me tencionada entre o lugar em que eu estou e cada um dos lugares de acolhimento, sobretudo, à criação de algo que se transforma com esse contato, com o tempo que cada um dispõe em receber, acolher, doar para esse experimento que vai se desdobrando sem anseio e sem estatutos formais de obra de arte. Elasticidade também enquanto movimento da própria criação. Salles completa, “A criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade. Limite dado por restrições internas ou externas à obra, que oferecem resistência à liberdade.” (SALLES: 2009, p.66)

Aqui, vontade enorme de furar o bloqueio de informações - a inquietação da espera, o sintoma que a proposta impõe – o conflito com o tempo, com vácuo nas informações que depende do outro.

**Criar laços com o fora.**

**Limite_____liberdade**
**estriado_____liso**
**[imobilidade]~]mobilidade[**

**Tensão ou transição? - elástico, linha esticada, móvel...**
**linha entre os pontos de parada.**

No espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas.

Seria utópico me destituir das paradas, mas seria possível imaginar-me nesse lugar invisível de mar?, ocupando um espaço entre os pontos, silenciosa, compondo uma espécie de espaço liso [móvel]? Penso na imagem do *fleet in being*, citado por Deleuze e Guatarri, acerca do pensamento de Paul Virilio. Um submarino estratégico, silencioso, mas sempre presente. Atravessa o mar, invisível. "mas não se trata mais da travessia de um continente, de um oceano, de ir de uma cidade a outra, de uma margem a outra, o *fleet in being* inventa a noção de um deslocamento que não teria destinação no espaço e no tempo." (DELEUZE; GUATTARI: 2008, p.62)

Ele realiza, ele segue em viagem circular absoluta, ininterrupta, visto não comportar nem partida nem chegada. Talvez como Bas Jan Ader, o artista holandês que nos anos 70, em sua última obra desejou atravessar o oceano Atlântico, da California à Inglaterra. Ele planejou enfrentá-lo sozinho numa arriscada aventura, nunca antes imaginada em tais condições. Ader tinha como objetivo concluir o seu projeto *In Search of the Miraculous*. O barco que o levou nao ficava imerso como fleet in being, mas era considerado uma casca de noz no meio do mar, mínimo perante à imensidão do que se propunha habitar por um longo tempo. Apesar das adaptações que foram feitas ao *Guppy 13 Pocket Cruiser*, um pequeno veleiro de passeio muito popular à época na Califórnia, não parecia o mais indicado para a travessia. Desafiar o Atlântico sozinho foi para Ader apenas mais uma forma de ensaiar o risco que sempre foi interesse de sua pesquisa. Por-se em supensão e em confronto ao limite frente às suas quedas e fracassos, dessa vez, o levou ao desaparecimento. O corpo de Jan Ader não pertencia nem pertence ainda a um mundo sólido, concreto. "*Desvanecido algures em pleno Atlântico, o artista desmaterializou-se e transformou-se numa vaga e mera esperança de corpo, inconclusivo. Ainda que essa esperança pudesse ser dissipada com uma súbita aparição do seu corpo morto, tal traria consigo apenas um singelo e aprazível vestígio de vida, assente no reanimar da suspensão da sua performance, e na oferta desse tal ansiado desfecho conclusivo à mesma.*"[19]

[19] Adriana de Matos, "O corpo de Bas Jan Ader", em *Paraquedas* 1 (2013). Disponível em: revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/bas-jan-ader/ (acesso em 10/03/2014)


foto 53 - http://free-parking.tumblr.com/post/84787482339/various-works-by-bas-jan-ader-including-his-final In Search of the Miraculous (1975)

O experimento em sua travessia, aérea em ]mobilidade[, a travessia do mar em sua metáfora de aproximações, os artistas em suspenso, à espera de seu hóspede e eu, longe da ideia de desaparecimento, tal aconteceu com Jan Ader, contudo, com sensações e desejos de risco, do que é estrangeiro a mim, em que a localização geográfica parece ter perdido definitivamente seu valor estratégico, e, inversamente, esse mesmo valor é atribuído a outros modos de deslocamento. **"**O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades." (DELEUZE; GUATTARI: p. 185-187).

É o próprio processo.

Por outro lado, o tempo de espera me inquieta e, nessa inquietação eu mantenho o elástico tensionado, conectado ao movimento, à ]mobilidade[ de cada um. O tempo da espera, é sabido desde Penélope, é o tempo feminino e o tempo que tece (durante o dia) e destece, desfaz, durante a noite... Oportunamente, Latour (1994) reúne uma análise das inovações tecnológicas do final do século XIX proposta por Hugues (HUGHES *apud* LATOUR: 1988) e retoma um ponto fundamental para a elaboração de uma rede, uma malha sem costura,

composta por elementos humanos e não humanos que explora os fluxos para manter o movimento.

Os desdobramentos e passos processuais são movidos pelos artistas, um de cada vez, a criação também se funde em rede, uma vez que a rede é um veículo que nos transmuda em "passantes" mergulhados nos fluxos de informações, de imagens, de sons, de dados... Graças à rede, tudo é vínculo, transição e passagem. A rede é meta-ligação entre os artistas anfitriões e eu em volta do experimento viajante...

Seguindo o pensamento acerca do conceito de rede e justificando a opção em virtude da plasticidade do pensamento em criação. Pierre Musso (*in* Parente: 2010) aponta que:

> Ela é, ao mesmo tempo, o vínculo de um elemento com um todo, o vínculo entre diversos estados de um todo e o vínculo da estrutura de um todo com o funcionamento de um outro. Graças à rede, tudo é vínculo, transição e passagem, a ponto de confundirem-se os níveis que ela conecta: que se trate da interação entre elementos, da engendração de uma estrutura por uma outra ou ainda do funcionamento de um sistema complexo. (p. 33)

Ao apontar o "vínculo" parece plausível pensar na trama entre diversos estados de um "todo" e é possível perceber a condição de circunstância da rede e a ideia de movimento da própria rede no sentido da engendração entre os artistas como um "todo". como proposto por Salles:

> Essa abordagem do processo criativo talvez seja responsável pela viabilização de leituras não lineares e libertas de dicotomias, tais como intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não-autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retrospectivo. (SALLES: 2006, p. 17)

Com o avanço das tecnologias, especialmente as digitais, entra a questão da interatividade e também uma grande ruptura na materialidade da obra de Arte. O espaço digital envolve novas possibilidades de produção de obras, que pode inclusive, diluir o aspecto físico do objeto. Relaciono os dispositivos digitais também ao elástico como liga entre os artistas anfitriões e eu. Ou seja, essa liga acontece independente da distância através dos emails que trocamos. É onde, mesmo não interferindo, recebo as informações da viagem, do processo de cada um em contato com o experimento. Vou acompanhando os processos movidos pelas decisões de cada um, abertos aos "erros e acasos construtores" (Idem: 2006, p.132). Cada processo é registrado no caderno. Cada registro, ao final de cada passagem é escaneado pelo artista anfitrião e enviado para mim por email. Dessa maneira, daqui vou percebendo de longe as interferências, as impressões e caminhos do processo criativo.

# O EXPERIMENTO NO MUNDO, EM SUAS TESSITURAS DA DISTÂNCIA

*Tudo que não invento é falso.*

(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*).

O experimento está no mundo, costurado em suas tessituras da distância. O que é possível inventar, imaginar a partir dos rastros? No rastro, uma forma para criar junto com outros artistas, o vestido como um disparador.

Um estado de invenção - o vestido, o caderno – materialidades que compõem o experimento.

O lugar da fala, o caderno, move vozes misturadas de todo o processo, de sua origem a seu trânsito. Vozes que se complementam, contagiam-se sem apontar caminhos. Cada passagem, um movimento. Em cada estada, a espera é necessária, a escuta do tempo de cada um. A cada chegada, uma forma nova de lidar com o material, de esperar que esse tempo dê a ver. No momento oportuno, o limite começa a borrar-se, ambos se permitem habitar esse espaço *entre.*

Nesse lugar, o corpo é o espaço e o vestido é também corpo que se obriga a uma reinvenção constante e que só encontra a potência de sua expressão no encontro. Os escritos do caderno são importantes na medida em que não se define enquanto tábula rasa, mas um agente que condiciona e interage como o lugar de dialogo. O caderno enquanto forma de escritura é uma materialidade que não está restrita ao suporte. Ela atravessa as páginas porque conta de experiências que se atravessam e atravessam o processo, o leitor, qual seja, a imagem que elas passam.

## Passagem 1 - Tunis por Alina d'Alva Duchrow


foto 54 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow

No dia 20 de novembro de 2013, após uma longa viagem de vinte dias para a Tunísia, primeira estada do percurso, recebo o email comunicando a chegada do experimento na moradia da artista Alina d'Alva Duchrow. Aqui inicia a etapa do processo de relação entre hóspede e anfitrião.

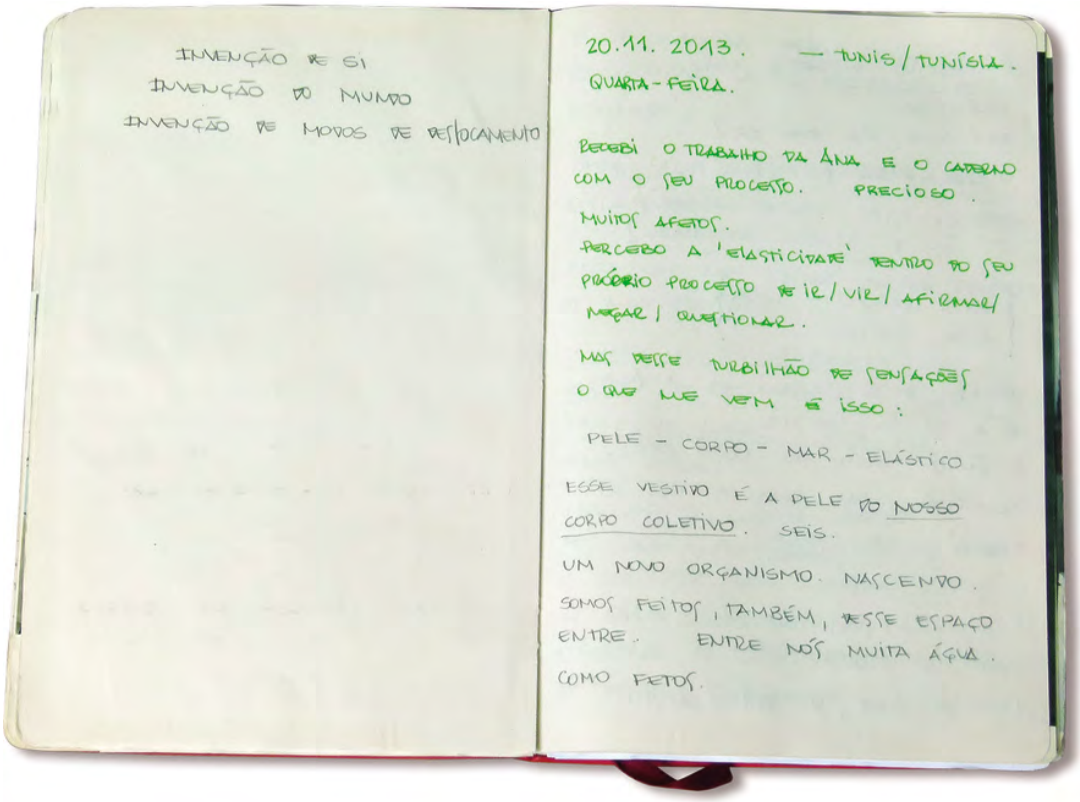
De: Alina d'Alva halina.dalva@gmail.com
Para: Ana Cristina Mendes anacristinamendes.arte@gmail.com

Oi querida,
Recebi teu pacote! Registrei cada momento e foi muito emocionante abri-lo.
Prolonguei a surpresa o mais que pude. Estou com o caderno nas minhas mãos e vou lê-lo com cuidado, já com muita atenção a como o teu processo me afeta.
O objeto é incrível e eu tenho a impressão que ele pode abarcar muitos mundos.
Preciso de um tempo pra mergulhar nesse material e então te dou um retorno.
Tenho a impressão de ter algo muito precioso nas mãos.
Um beijo,
Alina

foto 55, 56 e 57 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow

"Abarcar muitos mundos." Essa foi a afirmação da Alina que retomo como forma do chegar, de ser recebido, do atingir o outro, do encontro. O e-mail confirma a alegria da sintonia, da aventura e, permite que a imagem da linha elástica inicialmente traçada no mapa ganhe vida. Nesse momento, com apenas uma mensagem, os limites geográficos parecem se diluir. Eu, o experimento, a Alina, a Tunísia, o Brasil. Todos estão de alguma forma em contato. Minha presença invisível se faz através do experimento e das mensagens de email e das escritas sobre o processo, que, querendo ou não dão um direcionamento. O encontro acontece em pleno fervor, iniciando o relacionamento do experimento hóspede e o cotidiano da Alina anfitriã.

É de se imaginar que daqui, em suspensão, sigo atenta aos contatos por e-mail, sem cobrança ao tempo deles. O meu cotidiano é impregnado pela sensação da espera. Passam-se dias sem notícias, somando o tempo de viagem aos dias de espera, uma verdadeira quarentena. Em 10/12/13, Alina me envia um e-mail com o PDF do registro de seu processo nas páginas do caderno:


INVENÇÃO DE SI
INVENÇÃO DO MUNDO
INVENÇÃO DE MODOS DE DESLOCAMENTO

20.11. 2013. — TUNIS / TUNÍSIA.
QUARTA-FEIRA.

RECEBI O TRABALHO DA ANA E O CADERNO COM O SEU PROCESSO. PRECIOSO.
MUITOS AFETOS.
PERCEBO A 'ELASTICIDADE' DENTRO DO SEU PRÓPRIO PROCESSO DE IR / VIR / AFIRMAR / MAGAR / QUESTIONAR.
MAS DESSE TURBILHÃO DE SENSAÇÕES O QUE ME VEM É ISSO:
PELE - CORPO - MAR - ELÁSTICO
ESSE VESTIDO É A PELE DO NOSSO CORPO COLETIVO. SEIS.
UM NOVO ORGANISMO. NASCENDO.
SOMOS FEITOS, TAMBÉM, DESSE ESPAÇO ENTRE. ENTRE NÓS MUITA ÁGUA.
COMO FETOS.

foto 58 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Desde o início ela dedica ao seu hóspede “experimento viajante”, um tempo que é precioso, uma vez que o cotidiano de Alina é bastante ocupado, ela partilha seu tempo de artista com o de mãe, esposa e dona de casa. A relação se fortalece pelo desejo de arte, e pelo

fôlego da vontade criadora, de invenção, em "abarcar[20]" mundos. E assim se fez. Quando Alina mencionou a atitude de Habiba, uma senhora árabe que mora em sua casa lhe ajudando na lida diária. Ela foi surpreendida quando vê Habiba esfuziante chegando até ela toda vestida com vestido, sentindo-se bela e com vontade de dançar. Essa mulher nativa da Tunísia, onde os costumes se limitam a fidelidade à religião islâmica, atreve-se a ceder ao desejo em vestir o vestido, ou seja, independente de seus preceitos e restrições, o experimento lhe captura, ou melhor, o abarca em uma reinvenção de si que provoca decisões que dão corpo à relação entre hóspede e anfitrião.

Nesse arrebatamento, de acordo com Eugênio Barba "A ação necessária é aquela que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um susto de energia, mesmo na imobilidade" (BARBA: 2009, p.184). Um corpo potencializado é capaz de criar "ações necessárias" de modo a desenvolver ações espontâneas, para lidar com o acaso, com as novas proposições, no caso, o convite que Alina vem a fazer em comporem juntas um video-performance. Habiba há de encarar as rupturas ou, como se pode chamar, deslocamentos.

O corpo também é determinado pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que um corpo não seja separável de suas relações com o mundo, posto que é exatamente uma entidade relacional. Assim, o vestido é corpo, é um espaço de arrebatamento e invenção para Habiba. Ela como um mundo atingido, em negociação de uma relação possível, onde o desejo é maior que os riscos que a experiência propõe instigar. O corpo é ]mobilidade[, movimento e, nessa acessibilidade, penso na deslocação que o experimento provoca.

O vestido, de fato, como ressaltou Alina, proporcionou um novo mundo, um encontro de culturas. Sua relação com o experimento tomou um rumo após essa situação. Aqui, bem cabe trazer o conceito de antropofagia, mas voltado para o perspectivismo ameríndio. "Conceito antropológico sobretudo extraído de um conceito indígena baseado na ideia de que antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, nos experimentarmos no outro, sabendo que tais posições - eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. (...) Tarefa que não está jamais imune ao perigo já que submete nossas certezas ao risco." (VIVEIROS DE CASTRO In SZTUTMAN: 2007, p.14)

---

[20] Etimologia da palavra 'abarcar' segundo o dicionário Houaiss: lat.vulg. **abbrachicāre* 'alcançar com os braços, abraçar' der. do lat. *brachĭum,ĭi* 'braço, a parte desde a mão até o cotovelo'; ver *braç- brachĭum*

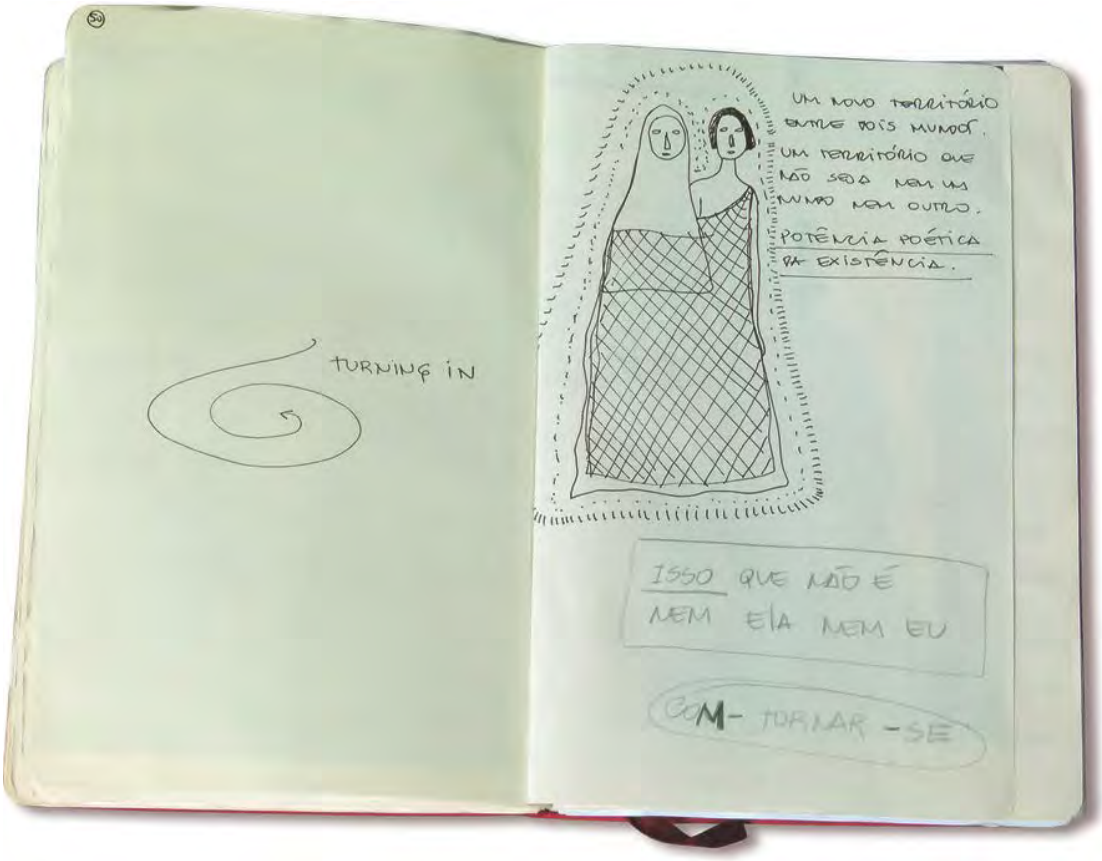



foto 59 - Arquivo da artista - Ana Cristina Mendes

E o risco posto em movência tomou o rumo da troca, do intercâmbio com outra cultura. Acrescenta-se a ele outros elementos, próprios da cultura, peças de vestimenta de Habiba, além de ser um espaço de encontro, como diz Alina, um híbrido, onde duas pessoas o compartilham. A brasileira Alina e a tunisiana Habiba unem-se e tornam-se “um”, a partir da relação que criam com o vestido. Alina mora na Tunísia com a família, mas seu primeiro lugar de morada no exterior foi a Alemanha, país natal de seu marido. Alina traz consigo mudanças, exílios como ela os denomina. Embora contagiada com a cultura e com o modo de viver desses dois lugares, suas raízes e seu jeito brasileiro continuam preservados. Da mesma forma, o experimento possui um lado intocado, embora contagiado, expandido, que cria mundos. Nesse sentido, até onde Alina pode ir? O que esse tecido elástico pode cobrir/abarcar/envolver na sua vida?

Passagem ao desconhecido - do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural - uma possibilidade de mistura/hibridação que compreende, desde então, conotações complexas de encontros possíveis entre mundos diferentes e ambíguos. O vestido como provocador do encontro pressupõe um modo de compartilhar corpos fisicamente distintos e separados por fronteiras, às quais a mistura dos corpos vem a dissolver pela vestimenta. O fenômeno da mistura tornou-se realidade cotidiana entre Alina e Habiba, visível no video-performance

desenvolvido pelas duas. Multiforme, informe, o vestido associa seres e formas que, *a priori*, pelas diferenças culturais era impossível. Este experimento surpreende Habiba e sacode as referências tradicionais, inventando um novo mundo fragmentado, heterogêneo e imprevisível.

**Misturar,**
**entrecruzar,**
**cruzar,**
**superpor,**
**justapor,**
**interpor,**
**imbricar,**
**fundir,**
**dissolver,**
**contaminar…**

foto 60 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow

São algumas palavras entre tantas outras aplicadas às possibilidades da viagem, do encontro, da relação entre o experimento hóspede e o artista anfitrião. Assim, além de abarcar distâncias além mar, a diluição de fronteiras torna-se algo incondicionalmente verdadeiro. Nessa primeira estada da viagem, o experimento é acolhido de modo a inverter esse papel, passando a acolher duas culturas e ganhando com esse acolhimento, além dos contágios invisíveis, objetos próprios da cultura árabe – um véu, um anel e um alfinete.

Nessa relação concebe-se a criação de um espaço "entre dois mundos", a complexidade deste encontro, desse espaço possível, compartilhado, misturado. Esse ambiente inventado, pode-se dizer, depende de um grau significativo de exposição à alteridade[21]: enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar este querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a potência vital se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade como as oscilações discutidas por Eduardo Viveiros de Castro na cosmologia ameríndia.

[21] Em seu original a palavra *alteridade* esta relacionada à ideia de 'alteração, mudança. Num dicionário de filosofia, encontro algumas pistas que ajudam a entender esse significado: Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro. A alteridade é conceito mais restrito que diversidade e mais extenso que diferença. A diversidade pode ser também puramente numérica, não a alteridade. Por outro lado, a diferença implica sempre a determinação da diversidade, enquanto a alteridade não implica. (ABBAGNANO: 2007, p. 35)

Este tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria – "a prova dos nove", segundo afirma duas vezes o Manifesto Antropófago[22], prova da pulsação de uma vitalidade. (ROLNIK: 1998, p. 8). Nesta faixa de sintonia, pode-se captar uma voz que vem do Brasil, voz muito antiga na tradição desse país, que em algum momento recebeu o nome de "antropofágica"[23].

Pensemos agora nos contágios e o coletivo como mundo. A partir da relação que Alina estabeleceu com o experimento, retomo o processo de individuação, em que as invenções implicam no coletivo, na relação com o outro. Não sendo completo, o indivíduo depende dos contextos coletivos, ou seja, um sujeito que se completa com outro. Aqui, de forma colaborativa, o experimento encontra e recebe do outro algo que une "mundos" até então individuais. Impregnados de contágios de mundos outros, deixam de ser individuais para encontrar amplitude em um presente individual consubstanciado, para apresentar–se em sua condição processual e deixar que essa presença assuma sentido, constituindo, assim, um espaço para troca e ação.

Para Simondon, o sujeito e o coletivo (como mundo) são campos interdependentes de tensão e resolução. (...) o indivíduo 'se apresenta' no coletivo, unifica-se no presente através de sua ação (...) o coletivo é a comunicação que inclui e resolve as disparações individuais na forma de uma presença que é sinergia das ações, coincidências de futuros e passados na forma de ressonância interna do coletivo[24]. O coletivo é mais que a soma de suas partes individuadas, correspondendo antes a uma dimensão do devir[25]. O indivíduo é mais que um indivíduo, hospedando também o pré-indivíduo – o coletivo opera, igualmente, em dois níveis.

Simondon reforça que é possível dizer que o segundo nascimento do qual o indivíduo participa é aquele do coletivo, que incorpora o próprio indivíduo e constitui a amplificação do esquema que ele carrega. Nesse sentido, cabe relacionar a antropofagia

---

[22]"Manifesto Antropófago" (1928), in *A Utopia Antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade. Globo: São Paulo, 1990.

[23]A inspiração do sentido de antropofagia vem de uma prática que os índios Tupis tinham em comer seus inimigos, não qualquer inimigo, mas apenas os valentes e destemidos guerreiros. Assim, eles possibilitavam uma certa relação com a alteridade, já que esse ato, quando consumado, para eles intensificaria uma potência vital de proximidade. O ato de deixar-se afetar por estes diferentes, desejados a ponto de absorvê-los no corpo, possibilitaria que as virtudes destes se integrassem às suas almas. Eles acreditavam que ganhariam as qualidades e características da vítima e assim promovessem seu próprio refinamento. Nos anos 30, a antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração praticado pelos índios. O chamado *Movimento Antropofágico* extrai e reafirma a fórmula ética da relação com o outro para fazê-la migrar para o terreno da cultura.

[24]Simondon, Gilbert (1958), L'individuation des êtres vivants', in *L'individuation – à la lumière des notion e d'information,* Grenoble: Millon / Collection Krisis, 2005, p. 219.

[25]O indivíduo, para Simondon, pode ser caracterizado como o *efeito* ou o *resultado* temporário de um devir em processo, não como seu fim ou seu primeiro termo. O sujeito é, antes de tudo, um campo de tensões onde o indivíduo e o não–individuado (pré–indivíduo) são negociados.

comentada acima ao processo ocorrido no encontro entre Alina, Habiba e o experimento, em que o ambiente, as informações e os signos presentes entre anfitrião e hóspede se traduzem nesse encontro em um processo de individuação enquanto compartilhado.

Sabe-se que nesse processo, os sujeitos|objeto são compostos transformadores de individualidade e pré–individualidade: o indivíduo é tangível e concreto, enquanto o pré–individuo é o que ainda não está determinado. Sujeitos são corpos ressonantes pelos quais as negociações entre *o que é e o que ainda não é* vêm a ser articuladas.

Para Alina, no caderno, ela pensa o vestido como

> O Corpo sem Órgãos que é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado, por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Ele é a matéria que ocupara o espaço em tal ou qual grau. Grau que corresponde às intensidades produzidas" (DELEUZE & GUATTARI: 2008, p. 13).[26]

Agora pensemos numa experiência de abrigo. Até que ponto o experimento propõe uma experiência de abrigo do corpo enquanto vestido? Como é de fato estar abrigada em um lugar estrangeiro? A noção de exílio se inverte. Longe ou em casa a sensação de exílio permanece, mesmo que na própria terra. Penso no conforto|abrigo que esse exílio pode causar. Aqui, a experiência se faz potente enquanto Alina e Habiba ocupam um espaço neutro, um *entre-lugar*[27] criado independente da hierarquia por Alina citada, quando ela menciona Habiba ser sua ajudante. Esse espaço é, sobretudo, de relação, uma relação em que a ajudante, deixa de ser empregada, e as duas - mulheres - se envolvem com o objeto. Ele se torna o abrigo e diálogo de duas culturas. As fronteiras se dissolvem nessa ação. O vestido cria um outro lugar sem pertencimento, não é nem de uma nem de outra. Nessa experiência as duas ocupam esse lugar e possibilitam um território neutro, designado "passageiro" em português e "*msafer"* em árabe.

---

[26] DELEUZE & GUATTARI. "*Como criar para si um corpo sem órgãos*". In: *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

[27]entre-lugar nao é uma abstração, um não-lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente "uma inversão de posições" no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia, a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical (SANTIAGO: 1982, 19/20).

foto 61, 62 e 63 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow

Durante essa experiência, do lado de cá eu observo a relação hóspede|anfitrião pelo olhar e pela execução de Alina e Habiba. As duas dão fluxo ao trabalho e, por conseguinte, a esse texto. Só é possível analisar este trabalho, mesmo que proposto por mim, a partir do olhar do outro, o que é fundamental na nossa pesquisa. Portanto, com Dufourmantelle e Derrida (2003: p.180), entendemos que o outro é um lugar que convida o sujeito a se reconhecer como hóspede, trazendo essa relação para a tradução que Alina faz de meu trabalho que chega a ela como hóspede. A tradução produzida é o efeito do lugar do outro, assumido pela anfitriã, nessa condição. O que agora na escrita se inverte.

Da ação das duas em contato com o vestido, com a colaboração de uma amiga artista e fotógrafa africana, natural de Bénin Tobi Ayedadjou[28] foi construído o video-performance de titulo *msafer*[29] - um video composto por uma sequência de fotografias feitas ao longo da experimentação em que as duas compartilham o vestido. Primeiramente Habiba[30] chega ao vestido que se encontra no chão da sala da casa de Alina. Ela o veste e fica alguns instantes sozinha. Em seguida a chegada de Alina que o adentra por baixo de forma suave e sinuosa como que buscasse se acomodar ao espaço que outra pessoa já habita. As duas, em contato, se propõem a um encontro de corpos e cultura, a uma dança sintonizada, permitindo uma nova percepção, ou mesmo uma interrogação: O que é corpo? O corpo como começo e recomeço; estranho e familiar; estrangeiro e nativo. Inapreensivel, inesgotável. Nessa ação o tecido elástico traz a possibilidade de alargar individualismos, estando os corpos a ocupar o mesmo ambiente, dentro do vestido, furando os protocolos e inaugurando um novo campo fértil de possibilidades e relações, de novos modos de conviver

[28](http://www.tobiayedadjou.com)
[29] Todos os registros das interferências dos artistas podem ser conferidos em (http://inventario-seachange.tumblr.com)
[30] Vale salientar o significado do nome Habiba que em árabe quer dizer: amiga.


foto 64 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow

e de estar em que ritmos corporais e singularidades individuais se unem. O vestido como *entrelugar* desses corpos|mundos e de outros porvir.

Recebo o video de Alina via internet, eu diria que, pelo tempo de espera, a elevada carga de ansiedade alterou o nível de minha expectativa. Assim, a primeira impressão me vem como estrangeira, deixando-me confusa. Estranhei a concepção e a construção do video em que Alina opta em trabalhar. A ação é fracionada em uma sequência de fotografias em que se inclui um áudio de piano, uma música com traços árabes. Estranhei a composição, no entanto, percebi dança a partir do movimento tanto da passagem das imagens quanto do movimento das duas. Confesso que meu foco teve mais intensidade para a força da ação em si, do encontro provocado, no sentido de buscar nas imagens o que elas me dizem. Talvez, a dança tenha sido familiar, haja visto ter uma presença forte em minhas performances. Essa característica muitas vezes veio borrar as fronteiras das linguagens (dança + artes visuais) na performance propriamente dita. Ocorreu a tal potência-corpo tão desejada pela qual a artista e pesquisadora da performance Eleonora Fabião (2008) preza quando se refere ao corpo em experiência.

Nesse sentido observo a experiência das duas. Percebo a força da palavra 'abarcar', um abarcar que vem da ordem do invisível, da invenção, algo proveniente do desejo de um fazer que permita a verdadeira presença performativa. Em outro sentido, o desejo de encontro das duas possibilita essa presença, a ação que fala pelo gesto que se faz na permissão de ambas em união, essa que marca a potência-corpo atingida pela performance. Fabião defende que o corpo, ao transpor as questões de forma, função, substância e sujeito, em contrapartida às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, torna-se infalivelmente potente antes mesmo de corpo ser. Assemelha-se assim como o mundo, que também se torna vivo antes mesmo de corpo ser. É como se esse corpo se potencializasse pela experiência de afeto independente de qualquer coisa.

foto 65 - Arquivo da Artista - Alina d'Alva Duchrow
Imagens da ação|video-performance Msafer
Pode ser conferido em (http://vimeo.com/98280999).

## Passagem 2 - Paris por Miro Soares

Depois de quarenta dias de estada na Tunísia, o experimento segue viagem para a França. Mais precisamente para o *18º arrondissement* de Paris, bairro onde reside o artista Miro Soares, segundo anfitrião do experimento. No dia da chegada, ele não estava em casa. Sendo assim, o pacote retorna para o depósito da DHL, um pequeno depósito cheio de pacotes do mundo todo, empilhados. Miro vai buscá-lo e desde o início documenta a sua estadia.


foto 66, 67 e 68 - Arquivo do Artista - Miro Soares

Ao contrário de Alina, Miro não se identifica com o vestido. Pelo que percebo através de sua escrita, ele demora a se relacionar com o experimento, embora seja evidente a sua dedicação e investimento na escuta da relação. A minha impressão inicial ao ler suas páginas no caderno foi de uma atenta análise e crítica dos processos anteriores (o meu e o de Alina). Na verdade, a sua escrita foi posterior à experiência, sendo feita no formato de relato redigido no computador, impresso e anexado às páginas do caderno. Miro contribui com suas provocações e questionamentos. Assim o faz, desde o início, quando "coloca fogo na discussão"[31] questionando até mesmo para que serve exatamente o caderno, ou mais precisamente, a que tipo de texto serve exatamente o caderno e para quem se dirigir.

A primeira leitura de seus escritos me trouxe muita inquietação, o que é um bom sinal, uma vez que percebo a adrenalina de um encontro às escuras[32], próprio de viagens. Sua escrita impacta meu corpo, causando-me um incômodo que pode ser comparado ao da criação, ou melhor, anterior a ela, refletido pelas disparações ocorridas nos processos de individuação. As questões que ele aponta passam a ser minhas também.

O processo de criação de Miro segue na relação em fluxo. Afinal, desde o princípio, todos eles, artistas anfitriões se disponibilizam de forma inteira, no sentido abrangente, em que vida e arte são indissolúveis.

Lido através do olhar deles, das percepções de cada um, tanto quem hospeda quanto o que é hospedado são estrangeiros um para o outro, tornando a estranheza algo estabelecido na relação, mas também, com desejo de assimilar aquilo que é próprio ao estrangeiro, a vontade de pertencer, embora essa assimilação sempre venha a gerar dúvidas, sendo, de certo modo, ilusório. Essa relação oportuniza transformações nas quais os sujeitos chegam a se unir mesmo que não se completem. As diferenças convivem, ainda que continuem existindo, resistindo e deixando-se dar a ver o que a relação propõe. Então, o vestido chega como um hóspede intruso e estrangeiro.

> O intruso está no estrangeiro assim como o estrangeiro está no intruso. Uma chegada que não se dá amistosamente nem é recebida com preparativos antecipados, mas uma chegada que não cessa, que não cansa de chegar e, ao chegar, desestabiliza, por meio da falta de familiaridade e de direito, o centro da intimidade. (NANCY: 2006, p. 11-12)

---

[31]Caderno, texto de Miro Soares, pg 67 (pg 3 de seu PDF).

[32]É um ato de socialização desenvolvido entre duas pessoas até então desconhecidas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Encontro_às_cegas)

A questão de gênero acerca do vestido é, sem dúvida, um meio de gerar discussões durante o convívio de Miro e seu hóspede. Percebe-se uma resistência inicial em seus escritos no caderno. Inevitável perceber que mesmo afirmando que essa não era a questão mais importante, o experimento, sobretudo o vestido, o incomodou não só pelo fato de ser um objeto de uso feminino como também pelo fato de sentir que ele, impunha limites, não permitindo uma abertura maior, relacionada ao seu projeto poético.

No modo de ver de Miro, já é um certo desafio trabalhar sobre um objeto de outra pessoa, o que aumenta ao trabalhar com um objeto que não é familiar.[33] Não seria esse o maior risco da viagem, da situação de exílio, da convivência, do contato entre anfitrião e hóspede?

Seria muito cômoda uma convivência entre iguais, assim como seria muito fácil apontar caminhos para que esse convívio trouxesse tranquilidade no que se refere ao conforto na lida com o outro. É nesse espaço que está a discussão dessa viagem, em que sair do controle se torna fundamental nesse projeto. Eu diria que também à parte do que é "familiar" para mim, pois nesse sentido meu exercício é justamente esse. Sair do controle é como estar de olhos vendados, sendo conduzido por alguém, algo que me desestabiliza e, pelo que percebo, gera tensão entre a minha saída de controle e a resistência que Miro tem quanto à interferência no trabalho de outra pessoa. É um terreno novo habitado por cada um de nós e, nesse projeto, é disparador da criação - correr riscos em mexer com algo que não é familiar. E é esse viés do estrangeiro, do risco, o desejo dessa viagem.

É neste transpor de fronteiras do que é conhecido, que a criação encontra suas saídas como a vegetação que nasce das rachaduras de solos de concreto, como aponta Simondon ao se referir ao colapso discutido no início do texto. Se a questão principal da viagem do experimento é seguir no intuíto de transformar-se a partir do olhar e condução do outro e assim construir-se, diga-se de passagem – a hospedagem de Miro traz para a viagem uma real situação estrangeira, cheia de *intempéries*, o que equivale a dizer que todo o percurso deste viajante, ora chamado experimento, ora "pacote", assim chamado por eles, se encontra permanentemente aberto ao que vier, à experimentação de outros caminhos e à abertura de fendas, num movimento que vai sendo traçado no curso das articulações entre o artista hospedeiro da vez e seu hóspede experimento.

Miro é um artista-viajante. Seu interesse por viagens faz parte de seu projeto poético. Assim sendo, nessa viagem, incluindo as surpresas, ele entrega-se na relação dos dois, de

[33] E-mail resposta de Miro em 24 de outubro de 2014 sobre a resistência ao vestido.

início, delicada. Anfitrião e hóspede seguem os indícios da viagem, usando o problema da identificação a favor nesse fluxo. Miro encontra no seu caminho habitual[34] a possibilidade em incluir o vestido em uma paisagem cotidiana onde os objetos são deslocados pelos lugares ou dispostos à venda.

Sendo assim o Percurso do vestido hóspede na cidade gera tanto visibilidade quanto invisibilidade. O artista anfitrião decide fazer uma fotografia no bairro 18 de Paris à sua forma, como ele bem diz - *simples e mais pessoal, sem a pretensão de querer abranger toda a dinâmica da região.* Foi tão pessoal de tal modo que sua ação aconteceu como um passeio pelos lugares por onde passa todos os dias. Miro escolhe quatro lugares do percurso e acomodado em um cabide, disposto com o véu recolocado sobre o vestido, fazendo do véu uma espécie de segunda camada do vestido. Ele pensa em algo como é visto em vestidos do norte da África, do Oriente-Médio e Índia, onde as mulheres fazem uso de tecidos semitransparentes integrados ao vestido.

Ao mesmo tempo ele tenta fazer essa integração utilizando como pontos de fixação os pontos que se relacionam com o trajeto do véu que responde à chamada do vestido vindo do Brasil, passando pela Tunísia e sendo enviado para a França. Ele faz um desenho, completando o meu desenho. Além disso, ele integra também o anel uma vez que a parte do véu fixada ao ponto correspondente à Tunísia é fixada não no vestido, mas no anel. O véu ganha assim algum movimento ao seguir a condução do braço da pessoa que o porta.

[34]Bairro onde mora Miro, o 18, é uma região que fica no norte de Paris, começa pouco acima da estação *Gare du Nord* e vai até a estrada que limita a cidade [*boulevard périphérique]*. É o segundo *arrondissement* mais populoso da cidade e o que concentra as populações mais desfavorecidas. É habitado principalmente por comunidades da África negra, por árabes de várias ex-colônias francesas do norte da África e também por indianos.

foto 69 - Arquivo do Artista - Miro Soares

Segundo ele, a intenção é puramente registrar imagens desse passeio. Assim, ele faz o percurso e escolhe os lugares onde pendurá-lo e, sem buscar retratar exotismo algum e sem penetrar ou forçar contato em áreas específicas ou mais reconhecíveis da região, ele captura alguns momentos do cotidiano do lugar. Em vez de ser exaustivo na escolha dos lugares,

privilegia o tempo longo em algumas poucas ruas. Miro faz um video, composto por planos fixos, em que se vê o movimento das ruas onde o vestido se insere na paisagem, permancecendo em pontos não usuais no espaço público.

Essa ação cria em quase todos os casos um estranhamento no local, no entanto, ele passa despercebido pelos transeuntes. Imagine uma situação estrangeira em que se percebe claramente a intrusão daquele que chega praticamente camuflado, sem avisar. O bairro 18 é caótico e repleto de objetos e coisas espalhadas pelo chão, pelos muros, ou qualquer parte que seja, como os ambulantes que vendem roupas usadas no meio da rua. Sob essa apresentação, o vestido parece pertencer àquele lugar. Ele praticamente se perderia no ambiente se não fosse sua recorrência constante nos planos do video. Sua *mise en scène* (encenação) praticamente passa despercebida.

No entanto, Miro cuida de tudo o que compõe a imagem. Ele pensa o enquadramento e o posicionamento de câmera de modo que a imagem esteja fixa como fotografia, removendo qualquer expectativa de um movimento das imagens, enquanto os atores (passantes da rua) estão em movimento com suas temporalidades próprias. Ele pensa a finalização sem alteração de ritmos, assim o expectador entra também na experiência cotidiana dos lugares em que acontecem as quatro cenas. Ao longo da filmagem, Miro permance fazendo a fotografia, em que se percebe a dimensão de diálogo, instaurada ao mesmo tempo em que uma sensação de atenção absoluta se estabelece no video.

O período do dia escolhido foi o fim de tarde, quando começa a escurecer e quando é fim de expediente administrativo de diversos escritórios ou empresas, período em que a movimentação pelas ruas é grande. As locações foram escolhidas de modo espontâneo na medida em que Miro anda pelas ruas. O video possui quatro planos: uma rua em frente a um *cybercafé*, a *Place de La Chapelle*, uma rua menos movimentada e uma rua-ponte que atravessa os trilhos dos trens da *Gare de l'Est.*

foto 70, 71 e 72 - Arquivo do Artista - Miro Soares

Imagens da ação|video Paris 18e
Pode ser conferido em (https://www.youtube.com/watch?v=h6ET2s6nuT4).

Na escrita do caderno, Miro segue um método de direção que traz questões quanto à função do texto, se o foco seria um texto para ele mesmo, como modo de preparar o trabalho antes e durante sua realização ou se seria um texto para documentação das etapas executadas. A dúvida em relação aos caminhos e a importância do caderno talvez tenham sido um ponto chave para essa escrita, pois através do seu olhar, a minha percepção ganha um norte para esse processo, uma vez acontecendo simultaneamente, minhas leituras se voltam atentas acerca das relações hóspede|hospedeiro em todos os seus envolvimentos, resistências, afetos e desejos. Nesse contato, o cotidiano de Miro tomado pela presença do experimento traz para esse projeto a potência da viagem.

O caderno (dentro do experimento) no processo, tem a força de sua utilização como reunião de dados para as transformações e criação colaborativa. Como sabemos, ele é o inventário das passagens por cada lugar-hospedagem da viagem, consultável por todos os participantes da experiência, é o meio de coleta dos vestígios materiais a serem compartilhados com o leitor interessado.

Com sua forma própria de análise, Miro opta em escrever no computador para depois colar as folhas impressas no caderno. Ele colabora demais com o projeto, posto que o incômodo é ponto chave na criação, elemento base nas experiências simondonianas, das quais esse projeto se interessa. Observo também a partir de Derrida e Dufourmantelle, os sinais que se referem ao ato de hospedar incondicionalmente alguém. Esses rastros se tornam mais delicados, precisos, com Jean-Luc Nancy. Uma hospedagem é tencionada à fluidez de um encontro bem como imposições em contraponto à abertura ao estabelecer uma situação de troca. Em hospedagens normalizadas pelo hospedeiro, o hóspede fica a mercê de seus comandos e escolhas. Lembrando da questão da intrusão levantadas por Jean-Luc Nancy, o estrangeiro é sempre um intruso, e como todo intruso, uma ameaça.[35] Ele altera o cotidiano de seu hospedeiro, como se viu em Nancy, por meio da astúcia, da surpresa ou da força – nunca por meio de direito estabelecido de antemão. Nesses dias de estada, a discussão dos autores é propícia para uma leitura da relação de Miro com o experimento no seu cotidiano.

Embora estrangeiro, o objeto se torna familiar. Como lembra Derrida (2003, p. 15), o estrangeiro é “estranho à língua do direito na qual está formulado o direito de hospitalidade” e deve, portanto, “pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai,

[35] Reforçando citação do início do texto. NANCY, 2006

etc” (DERRIDA: 2003, p. 15). A questão tem início neste ponto: de que hospitalidade se fala quando da chegada do estrangeiro?

> A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale a nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade? (DERRIDA, 2003, p. 15)

Desta forma, Derrida parece confirmar com o que fala Nancy a respeito do estrangeiro. Caso o estrangeiro nos fosse familiar, deixaria a condição de estrangeiro. Miro, enquanto anfitrião, define a relação com seu hóspede que, muito ganha nesse convívio. Como artista-pesquisador, experiente em viagens, ele problematiza todo o processo iniciado por mim, inclusive, um dos princípios do projeto – “o salto da imobilidade para a mobilidade”. Nesse aspecto, sua colaboração foi muito potente, pois teve suma importância no projeto quando as limitações são refletidas. Não existe dualidade entre uma ou outra, pois na verdade, uma não exclui a outra. Essa questão me fez repensar os caminhos de modo a trazer com mais ênfase questões quanto a relação própria e individual entre artista anfitrião e experimento hóspede durante as estadas, sem esperar que haja salto, uma vez que o deslocamento acontece independente das limitações.

Muito mais forte que o salto, é o fluxo da viagem [ ] ~ ] [: no entrosamento desenvolvido pelas relações que seguem estrangeiras, no trânsito específico relacionado ao cotidiano e a cultura de cada lugar, nos ganhos que cada estada e o que cada ato na experiência do hospedar ofereceria ao experimento viajante como hóspede.

A minha impressão gerou uma Sensação de abandono, de invisibilidade. Algo frequente no bairro 18 em que roupas são normalmente disponibilizadas pelos cantos e pelo chão. “Sempre encontramos roupas abandonadas ou deixadas na rua para que outras pessoas possam aproveitar”[36]. Nesse espaço, o vestido se insere sendo percebido como invisível, despercebido, como estrangeiro? Lá também existem pessoas que exibem roupas no chão para vendê-las. Enfim, Miro imagina que o vestido possa aparecer nesse espaço sem que haja uma encenação ou uma ação peformativa, apenas fazendo parte do local, ficando a mercê do tempo, do lugar. Contudo, a experiência em assistir o video|passeio pelo território de Miro, me possibilita a sensação de sua companhia silenciosa, mais que isso, cuidadosa, enquanto do outro lado da câmera, deixa o vestido pertencer e habitar a cidade no confronto do dia a dia

[36] E-mail resposta de Miro em 24 de outubro de 2014 sobre a resistência ao vestido.

com as diferenças daquele ambiente, fazendo parte da paisagem, convivendo com as pessoas. Há portanto um incômodo criativo. Deixar-se a si mesmo exige sempre um esforço entre as intensidades que passam pelos afetos, pelos incômodos e toda a organização que insiste em dar forma à criação. É dessa "tensão fecunda" (ROLNIK, 2014) entre tudo que foge dos planos que, a cada instante, o motor da criação ativa-se ou esfria-se. Essa tensão paradoxal é o motor do processo de criação, o que gera os seus movimentos e devires. Tensão comparada ao colapso atingido ao perceber e dar encaminhamento aos disparos, digamos, incômodos.

Simondon compara esse processo ao de um filete d'agua quando penetra em argila endurecida, trazendo novamente seu estado de movência, para em seguida, voltar a desidratar, dando-lhe uma nova forma. Se essa nova forma resultasse num tijolo singular, com suas falhas e pequenas frestas irrepetíveis, o filósofo não teria deixado de notar que a poeira seria o seu destino, matéria ativa a seguir em novos processos de individuação. Esses intervalos, entre a argila e o tijolo formado, entre o tijolo e a poeira, entre a poeira e novos processos de individuação, são passagens bastante caras às suas anotações. Nessa passagem, ele observa que em lugar de perguntar pela experiência (por exemplo, a de moldagem), seguir o conjunto dos processos (modulando-se com eles), das emergências de realidades, passando do ser individual às pré-individualidades que o compõem. Levando esse exemplo para o processo de Miro em contato com o experimento, também foi na modulação, ou seja na relação cotidiana que a estrangeiridade ganhou modos de deslocamento.

Durante o período de convivência, o experimento agiu como o filete d'agua, penetrando uma forma (rotina) já dada. É no cotidiano, no embricamento de Miro com a cidade, com o seu bairro que os dois (Miro+experimento) vão aos poucos se modulando em processo. Eles fazem dessa rotina, uma nova estrutura, quando, na ação, o vestido ganha um estágio de pertencimento, em que é reelaborado na paisagem movente do bairro 18. Embora camuflado[37] como tantos outros objetos, ele é incluído numa prática comum de seus moradores, que costumam disponibilizar peças de roupas no chão ou penduradas para venda, ou mesmo quando as descartam. Essa situação é algo normal, comum àquela paisagem.

Nessa experiência, há uma nítida modulação simondoniana de processos de individuação recorrentes, situações do tipo em que o artista tenciona respostas, novas formas, ainda que estruturas endurecidas voltem ao estado de movência, mesmo que contra à parede,

[37] Em seu livro *Camouflage*, o arquiteto e teórico Neil Leach classifica a roupa como um tipo de camuflagem como uma forma de disfarce, um modo de representação — através da arte, por exemplo — como a expressão estética que se usa na mediação entre o eu e o mundo. O autor reafirma a tese da camuflagem como um mecanismo de inscrição do indivíduo dentro de um determinado ambiente cultural, constituindo assim uma modalidade de simbolização.

um ambiente venha a ser criado, e nele, o movimento da criação. Nesse sentido, Miro, atravessa dias tomados com a presença do vestido. Seriam lembranças de sua estrangeiridade? Através de Miro, o vestido é levado a participar da angústia estrangeira de pertencer. Aqui, eu diria que o problema de identificação foi o "salto"[38] dessa passagem, gerando "tensão fecunda" capaz de potencializar o vestido como um organismo, um corpo performativo em devir.

> organismo", "sentido" e "sujeito" são atos – nem algo, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos – e, como tal, configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir (FABIÃO: 2013, p. 06).

Da mesma forma, não se atinge o corpo performativo de modo geral. Esse ato acontece a partir de determinadas precisões. A ação performativa não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é nessa vibração paradoxal que o corpo se cria e se fortalece. Assim, o experimento segue como "poeira" em direção a novos processos de individuação, enquanto do outro lado do oceano, meu acompanhamento continua também como "poeira silenciosa", invisível como um quiasma[39], embora, articulando nexos e costurando sentidos, à medida que as conexões vão sendo estabelecidas através das forças geradas e misturadas. A cada encontro vivido, essas forças se atravessam e se borram em um ambiente pensado água, oceano, fluido e impreciso onde se desenha "eu", "nós", "você". Os territórios existenciais são sempre processuais, temporários, compõem-se e decompõem-se no compasso do ritmo das intensidades dos desejos, no nosso caso, o da invenção dessa viagem.

A despedida tem sido passagem nesse processo, a memória dessa passagem se inscreve no caderno pelos sentidos de Alina Duchrow e de Miro Soares e se encaminham para os de Nathalie Fari. Penso no quanto estar de partida me arma, em que o gosto de quero mais permanece e vem com desejo insistente de continuidade. Um paradoxo em relação à viagem, que é a sensação de estar liberto da agenda. Essa situação limite (para algo novo) traz para o corpo, além do propósito de deslocamento externo, um deslocamento interno, movediço como um mar de sensações, próprias da passagem. O desafio é respirar com calma quando se está nesse limite. Seguir para o porvir demanda desprendimento, coragem de encarar o que não se

---

[38] Aqui, remeto esse "salto" ao início do projeto dessa pesquisa que tinha como princípio o "salto da imobilidade para a mobilidade". Hoje, depois das andanças do processo, relaciono esse salto muito mais a uma abertura, uma passagem, do que uma mudança de nível.

[39] Em seu último e inacabado livro, *O visível e o invisível*, o filósofo Merleau-Ponty explica: "o quiasma é isto: a reversibilidade – é somente através dela que há passagem do 'Para si' ao 'Para outrem' - Na realidade não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do ser" (MERLEAU-PONTY: 2005, p. 237).

sabe ao certo como será (lembrando do exemplo do filete d'agua).

Emaranhado de tecidos[40]. A pele enrugada do vestido se confunde com um emaranhado de tecidos com vestígios de mar. Um oceano parece estar entre cada um. Muitos vestígios impregnados dos anfitriões, das casas e dos lugares por onde ele passou. O vestido seria esse oceano cercando e unindo cada um, por ventos a favor e também contrários, por forças que vêm de fora e por limites impostos. Algo que confunde...

]mobilidade[ | [imobilidade] | ]mobilidade[

O vestido passa a ser fronteira e lugar de encontro ao mesmo tempo, onde cada um se separa e ao mesmo tempo se une por um hospedar-habitar partilhado. Os momentos embora diferentes deixam rastros. As relações se fazem silenciosas no sentido de que o vestido só existe no encontro individual, mas que essa individualidade vem a deixar pistas para o seguinte. Os encontros acontecem na relação do dia a dia, são sempre incertos, frágeis e também refém, pois a hospitalidade supõe um vínculo nas distâncias, a aceitação do outro estrangeiro em seu espaço, mas como disse, Jacques Derrida condicionada ao tempo de cada um, "às regras, contratos e pactos[41]" Tanto Alina como Miro deixaram suas singularidades emaranhadas, eficazes e capazes de fornecer para Nathalie algo de cada um. Embora, cada artista anfitrião tenha a abertura na condução para e como quer de sua relação com o vestido e com a escrita do caderno.

## Passagem 3 - Berlim por Nathalie Fari

Assim, ao longo dessa passagem, entorpecido de sensações da viagem, o experimento chega a Berlim, na casa de Nathalie Fari, onde o vestido, segundo a anfitriã, necessita de respiros, banhos e pulos de gatos[42] para que algo próprio dessa nova relação possa ser vivida e somada às demais.

---

[40]Forma percebida ao ver o vestido pela primeira vez descrita no relato feito por Nathalie e enviado por e-mail no dia 10/10/2014.
[41] DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade: 2004, p.250.
[42]Palavras utilizadas por Nathalie ao descrever a relação dela com o vestido. Texto enviado por e-mail no dia 10/10/2014.

foto 73 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari

Assim que Nathalie se depara com o vestido, toma a liberdade de pendurá-lo em um armador de rede[43] na sua sala de estar, talvez contaminada pela ação de Miro por pendurá-lo pelo bairro 18 de Paris, mas também por deixá-lo próximo a algo familiar ao vestido (de onde veio a rede). Existe um ato generoso quando se recebe um hóspede, o hospedeiro abre a sua casa como gesto de acolhida ao outro. Ele recebe um desconhecido, mas o acolhe, cede um lugar em sua casa sem exigir dele uma reciprocidade nem mesmo seu nome.[44] O experimento chega contagiado das excitações da viagem e, através da sensibilidade de Nathalie, ela o deixa descansar, tomar ar... Enquanto o observa, ensaia possibilidades outras no caderno, a medida que vai aprendendo a se relacionar com o vestido.

[43] Típico do nordeste do Brasil, o armador foi trazido pela artista em uma de suas visitas ao Ceará.
[44] Jacques Derrida (Entrevistado) - entrevista por Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade.


foto 74 e 75 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari

Tenho refletido ao longo dessa pesquisa - existe um limite entre hospedeiro e hóspede, o vestido vem envolvido de experiência, com sede de mais experiências e modulações, no entanto é na relação cotidiana, nos embates, que a criação vem a ganhar tonalidade. Com Nathalie, desde o início o experimento ganha tom performático, em que ganha um espaço na sala de sua casa de modo a possibilitar relações com ela e seus gatos. O professor e pesquisador americano Marvin Carlson (2009) diz que:

> Se perguntarmos o que faz das artes performáticas serem performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance.(CARLSON: 2009, p.13).

Carlson toma como base um dos princípios básicos da performance, o estado de "presença". Se colocar presente, por meio da arte performática, vai além da relação entre corpo/tempo/espaço. A presença aqui é tomada como um ato de compartilhamento em torno desse tripé que envolve seu projeto poético.

Nathalie é artista da performance e trabalha especialmente com ações mediadas pelo espaço em contato com o público, o tempo como atravessador. Um princípio de *site specific*. O vestido durante alguns dias a acompanha em seus movimentos. Assim, conforme os caminhos de onde parte para seus projetos, normalmente ela pesquisa anteriormente o lugar e

também um figurino. Seguindo seus procedimentos de trabalho, ela percorre a cidade no sentido de encontrar no espaço público um ambiente adequado à proposição que 'ensaia' a emergir. Na semana que hospeda o experimento, ela pensa em uma performance em que ela o integre.

Diante desses dados, a cor do vestido favorece a relação entre o lugar, o corpo e o figurino. Sua intenção é integrá-lo no ambiente da forma mais natural possível. O "azul piscina" em suas nuances transparentes remetem-na à piscina "Stadtbad Mitte James Simon"[45] - uma das únicas piscinas públicas do bairro central "Mitte" de Berlim, que foi inaugurada em 1930 e que hoje é tombada pelo patrimônio público. O vestido seria a materialidade, o objeto de relação para uma performance, ou seja, seria estímulo. A opção pelo lugar, deu-se não só pelo seu caráter histórico e pela sua arquitetura monumental, mas também pelo fato, de ser uma espécie de "espaço público", acessível a qualquer pessoa, desde que pague por isso. Uma certa ironia no lugar, enfim, povoado de tensões. Assim ela decide se aventurar nesse espaço. Nathalie cria a oportunidade de ação-intervenção na ideia de um NADO.

Em seus escritos ela discorre sobre suas escolhas:

> Para mim esta idéia do NADO surgiu principalmente em função do título do projeto „modos de deslocamento", porém neste caso, enxergando o meu próprio corpo como um „modo de deslocamento" no sentido singular da palavra. Além disso, a ação do nado simbolizou para mim uma espécie de ritual de passagem, onde o vestido pudesse se transformar depois de ter "banhado" em Berlim. No sentido mais amplo, esta passagem pode ser vista como um fenômeno típico para Berlim, pelo fato desta cidade ter um caráter efêmero e transitório, por onde passam diariamente milhares de turistas, dentro deles, muitos artistas...[46]

Essa ação pode ter um caráter efêmero e transitório. Habitar e relacionar-se com uma cidade que é tida como lugar "de passagem" faz de Nathalie, seu cotidiano e o espaço urbano, companheiros de longas datas. Nathalie, que vive em trânsito entre a Alemanha e o Brasil, possui as duas nacionalidades. A passagem é familiar, não à toa ela opta por paragens marcadas em seus trabalhos, aqui uma travessia em sua performance dentro d'água, em uma piscina, seguindo de uma margem à outra, *nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.*[47]

---

[45](http://de.wikipedia.org/wiki/Stadtbad_Mitte_(Berlin))
[46]Relato de Nathalie sobre a sua ação NADO.Texto enviado por e-mail no dia 10/10/2014.
[47] Em alusão a essa estada ser a terceira passagem da viagem me reporto ao trecho retirado do conto "A Terceira Margem do Rio" de João Guimarães Rosa. In. Primeiras Estórias, Ficção. Completa, vol. II, Rio de Janeiro.

Minha percepção é que Nathalie se propõe a virar água dentro do vestido que é água, pensado água, mar, "*oceano [in]vestido*"[48]. Transforma-se em paisagem cotidiana, um rio-mar possível, construído dentro da cidade. Berlim não para, a piscina pública "Stadtbad Mitte James Simon" também não. Enquanto, à margem, seu lado brasileiro acompanha sua trajetória e tenta definir os porquês dessa distinção. A rotina incorpora o mistério. A vida se adapta e se recria em suas passagens, cria novas brechas para o curso do dia a dia, onde nascimentos e mortes marcam o tempo. Diante do silêncio da *terceira margem*[49], o lugar utópico do desejo do novo. Nathalie e a piscina... passagem, paisagem. Ao sair da pura metáfora, encontramos os limites do objeto relacionado aos limites do corpo... A ver... Por que abandonar à margem para ser meio do caminho? Como bem nos ensina Simondon, vivemos em passagem de um processo para outro, nunca chegando a um fim.

Se nunca se chega ao fim, por que o desejo de travessia? O desejo supõe seguir destino. Não se pensa em origem... A vida se implica em frágeis margens... Nathalie, a água, o vestido... Nesse novo processo, uma nova forma movediça em que novos sentidos são lançados à margem de suas possibilidades. O trabalho, de alguma forma, se dilui no nado em contraponto à dinâmica da cidade do lado de fora e do discurso de uma paisagem coisificada.

A experiência do mergulho, da imersão encontra na história da artista, a possibilidade de reorganizar nesse estado líquido, a mistura as duas Nathalies, a brasileira e a alemã. O vestido favorece essa mistura: a passagem, a paisagem à parte que o ambiente urbano oferece, longe do ritmo imposto pela sobrevivência. O trabalho se desmonta em infinitas linhas de fuga, instância corporal em transformação, mas que produzem efeitos de estranhamento. Desloca-se o lugar olhado das coisas. Gera-se a dúvida: para quê esse nado? Para mim, gera um estranhamento que a princípio me parece pausa no tempo, dilatando as questões da arte, pretensiosamente sem grandes intenções de se tornar uma obra prima, mas viver uma experiência que borre os limites entre arte e vida. Para Nathalie, nessa água, o espelho mágico do "ritual de passagem" é associado por ela a essa ação, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriando universos sociais e simbólicos.

O video *modo de deslocamento*[50] (video-performance de 1' com fotografia de Andrew Street), por outro lado, independente das significações, parece hipnótico, no sentido de que a imagem captura o expectador pela ação em si, sem indícios de público. Somente ganha tom com a história de Nathalie que, ao vestir o vestido do experimento [in]veste as

---

[48] Título do vestido desde quando foi feito.
[49] Apropriação do conto "A Terceira Margem do Rio" de João Guimarães Rosa.
[50] (http://vimeo.com/83923398)

referências da viagem; das experiências passadas; da água; do mar e inaugura um movimento corporal sinuoso em um nado singular e atravessa a piscina. Ela me lembra um ser abissal, um ser abissal na cidade grande.

Os peixes abissais[51] podem parecer grotescos e bizarros. Finos, pequenos, gelatinosos, eles não têm nenhuma armadura de proteção, como escamas. Comem pouco, gastam também pouca energia e nadam apenas ao sabor das correntes. Vivendo na zona abissal, apresentam modificações perante essa condição. Esses seres têm esqueletos leves e alguns podem engolir presas duas vezes maior que seu corpo, pois possuem um corpo elástico. Tudo indica que seriam seres primitivos, que não evoluíram durante milhares de anos. A estrutura óssea desses peixes está no auge da evolução. Como outras espécies, que passaram a viver em praias rasas, ou em baías lamacentas, rios caudalosos ou lagoas, estas mudaram-se da superfície dos mares, seu *habitat* original, por motivos desconhecidos. Nos abismos profundos onde foram parar, desenvolveram as estranhas características que os transformaram em seres isolados.

O vestido *oceano [in]vestido* é feito com elásticos, tanto que "cabe mundos" nas invenções de Alina, como também em outras circunstâncias, camuflado na paisagem cotidiana de Miro. O *ser abissal* percebido na ação do *nado* de Nathalie incorpora os elementos anteriores, uma vez que esse ser tem características antropofágicas e relacionadas à capacidade de camuflagem e anti-camuflagem. Nathalie Fari encontra um espaço *entre,* propõe uma ação de deslocamento, uma ação performativa em que ela cria um lugar de fala capaz de transformação. Desse modo são entendidas como ações performativas, atos de indivíduos, de pessoas sendo artistas ou não:

> Hoje, dificilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas. (…) A performance não está em nada mas entre. (SCHECHNER: 2003, p. 9).

Compreendendo a força de um evento performativo na arte, na religião, política ou em qualquer outra situação que envolva relações sociais, Richard Schechner aprofundou nos seus estudos de performance alguns conceitos que unem antropologia, sociologia e artes, para uma análise e da postura daquele que "performa" uma ação. O autor reforça quando diz que "o que é novo, original, chocante, ou *avant-garde* e, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é

[51] SZPILMAN, Marcelo. *Peixes marinhos do Brasil: guia prático de identificação*. Mauad Editora Ltda, 2000.

aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este(a) seja inaceitável ou inesperado.” (Idem, 2003)

foto 76 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari | Andrew Street

Desse modo, Nathalie traja o vestido, faz uso de um óculos de natação, pula na piscina pública e nada de uma margem a outra. Essa ação fora de seu contexto, causa um certo ‘estranhamento’ ou ‘choque estético’, uma ironia ao local, junto ao observador. Nathalie me transparece um ser abissal. Nesse momento me volto a uma fala de Schechner (1985)[52] sobre uma ação performativa no Arizona, cujo *performer* usava a máscara de um cervo e o deixava “não um homem” e “não um cervo”, mas se colocava em algum lugar intermediário. Sua própria identidade e a do cervo, se localizam apenas nas áreas limítrofes da “caracterização”, “representação” e “transformação”. Todas essas palavras dizem que os performers não podem realmente afirmar quem eles são. Ainda lendo Schecner, ele instiga: “uma pintura ocorre num objeto físico, um romance ocorre através das palavras. Mas uma performance (mesmo quando parte de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação, a performance não está em nada, mas entre” (2002, p.24). É esse “*entre*” o lugar da experiência, onde o processo permeado pela dinâmica e o trânsito entre

[52] SCHECHNER, Richard, 1985. “Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought” (excerpt of). University of Pennsylvania Press. In: http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/material/text/schechner.htm

estados performativos acontecem e se deslocam.

A ênfase da ação do fazer para a ação é um movimento que acontece por uma abertura de troca. Este estado performativo não permite criar a ilusão da arte como uma entidade separada e isolada em si, mas um contexto vivo que continuamente contamina e é contaminado. Nathalie traz para esse lugar *entre* uma relação e também uma modulação simondoniana propriamente dita. Afinal, Nathalie, vestido, o espaço e suas temporalidades se contaminam, se deslocam e se transformam.

Outro dado para pensar no estado performativo da artista - ela escolheu não usar os objetos acrescentados por Alina e mantidos por Miro, mas usou um óculos de mergulho. Dessa forma, descontinua algo recorrente das outras estadas. Desde o início, a sua relação com o experimento foi do seu modo performativo de ser e estar no mundo. Assim, sendo, cabe relacionar a Derrida quando diz que na delicada e arriscada operação de hospitalidade[53], *o hóspede não pertence à casa, é seu invasor, é seu refém*. Enquanto é recebido, é condicionado aos costumes da sua anfitriã. Sobre a transformação, ao analisar os escritos do processo de Nathalie, ela evoca ter acontecido com ela, não no sentido de ter se transformado em outra pessoa, mas após a passagem do vestido, a relação de acolhida somada à ação do nado, deram-lhe o sentido que é de outra ordem, a invenção desse *entrelugar,* um mundo outro capaz de deixar-lhes pertencer a algo maior que a singularidade da presença.[54] Esse algo posso perceber em presença na atmosfera criada na materialidade do video e de sua escrita. Uma escrita que vem se reinventado através de cada um em diálogo, desejante.

Na estada de Nathalie Fari, ela incorpora *[in]veste* o vestido e *sente-se água*[55] como um ser da água... O vestido vem a ser camuflagem capaz de incorporar o ambiente, daqui acrescento também minhas referências ao trazer para essa reflexão uma de minhas experiências com a água. Sobre 'camuflagem', Neal Leach define mais precisamente o que se entende por esse conceito. A camuflagem militar não é mais que uma parcela de seu conceito geral. De fato, essa vestimenta que deixa quem a usa confundir-se com o ambiente, pode ser uma forma de vestir, como também que este "vestir" pode ser uma forma de camuflagem.

Neste sentido, como exemplo, os esplêndidos uniformes militares usados em desfiles são muito mais uma forma de camuflagem como o equipamento de combate que os fazem desaparecer no meio circundante. É uma questão de relacionamento com o meio. De qualquer

---

[53] Menção em relação à hospitalidade pela curadora Marisa Florido segundo Derrida.

[54] Relato de Nathalie sobre o seu processo em relação a sua ação NADO. Texto enviado por e-mail no dia 10/10/2014.

[55] *Sentir-se água* é um dos itens do "manual de identificação" - um trabalho de pesquisa e vídeo em que identifiquei 10 itens-ações comuns a um anfíbio.

forma, as conotações particulares da camuflagem militar permitem enfatizar a básica natureza visual e estratégica da camuflagem. A camuflagem é, portanto, uma questão de disfarce, mas, nesse caso, não se trata de esconder o "eu" através da camuflagem, talvez no caso de Nathalie uma anti-camuflagem, por ela deslocar-se com o vestido para a piscina. Ela desloca o objeto (o vestido) e, pelo estranhamento, eles se tornam evidentes, bem à mostra, super expostos.

foto 77 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari | Andrew Street

Nesse sentido, o vestido é um objeto-abrigo em outro abrigo envolvido por águas azulejadas e encenadas no centro de Berlim. Um dos lugares heterópicos que acolhem misturas, uma piscina pública, um *entrelugar*, um espaço absolutamente outro; um lugar associado às metamorfoses, "um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter fora, destinado aos que estão de passagem; ou seja, qualquer um, a qualquer hora do dia ou da noite"[56]. O incômodo do silêncio e o sabor da flutuação sinuosa de Nathalie, "anti-camuflam-se" com o movimento das águas mexidas pelos que com ela partilham desse lugar, como fonte de prazer e saúde.

O tempo também flutua por e entre os movimentos provenientes de uma flutuação contemplativa, trazendo reflexos de vários mundos. Nos aspectos conceituais em que Nathalie *[in]vestida de oceano* se sobressai à água, faz da piscina um aquário. O mundo inventado por ela se dá pelos movimentos e pelas imagens. Este mundo possível que os envolve e os conecta, fazendo-os tornar-se a própria água, consubstanciados em presença e em toda sua singularidade. Na água, a fluidez, na travessia, movimento de vai e vem, sem aspirar a nenhum modo específico ou essencial de ser. Para atravessar é necessário deixar-se ser atravessado.

[56] Do livro O corpo utopico e as heterotopias (FOUCAULT: 2013).

foto 77 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari | Andrew Street
Imagens da ação|video nado # modo de deslocamento
Pode ser conferido em (https://vimeo.com/83923398)

## Passagem 4 – Oxford, por Lucas Dupin


foto 77 e 78 - Arquivo do Artista – Lucas Dupin

> Costume e hábito são um véu sobre a realidade. Em nossa rotina nos atentamos para as mudanças, não para o que permanece fixo, que é redundante. (FLUSSER: 2012, p.1)

Trago essa citação do texto 'Exílio e criatividade' de Flusser coincidindo com a chegada do vestido na Inglaterra, na casa de Lucas Dupin. Durante todo percurso da viagem, de algum modo os artistas anfitriões irradiam algo desse texto, afinal ele foi o meu disparo para a criação desse projeto como um todo. Os diálogos por email são tecidos e potencializam as afinidades entre os projetos poéticos de cada um e esse assunto tem um lugar especial, sobretudo relacionado à criação dos que decidem "desenraizar".

Lucas é um dos artistas que se interessa pelo exílio como conceito de sua pesquisa. Seu projeto se relaciona com a paisagem, sua pesquisa traz relações entre a escrita, paisagem, miradas, miragens e transformações. Seu trabalho compreende a paisagem como algo a ser visto, mesmo quando vinculada à dimensão do relato ou de uma descrição, ela se refere à proporção do olhar e da imagem. Queira ou não, a paisagem é percebida de acordo com o que está diante de nós, através de uma ordenação de sentido, em que diz respeito ao modo como a percebemos. No dia a dia nos acostumamos a usar os mesmos trajetos dentro de uma rotina que faz parte do nosso mapa.

O "mapa" de Lucas, nessa morada, traz nuances de exílio, mesmo que este tenha sido por vontade própria. Assim, ele entrelaça os dados - a paisagem como ponto de partida de seu projeto poético; a chegada do experimento; a mudança na paisagem da cidade no período

dessa hospedagem. De modo a integrá-los, ele tece: um vestido passageiro-*msafer* à paisagem que ora se apresenta - uma paisagem também passageira, ou um exílio de um paisagem retirada das miradas corriqueiras. Nessa trama, uma paisagem como uma *invenção moldada em negativo sobre nossa própria experiência.*[57]

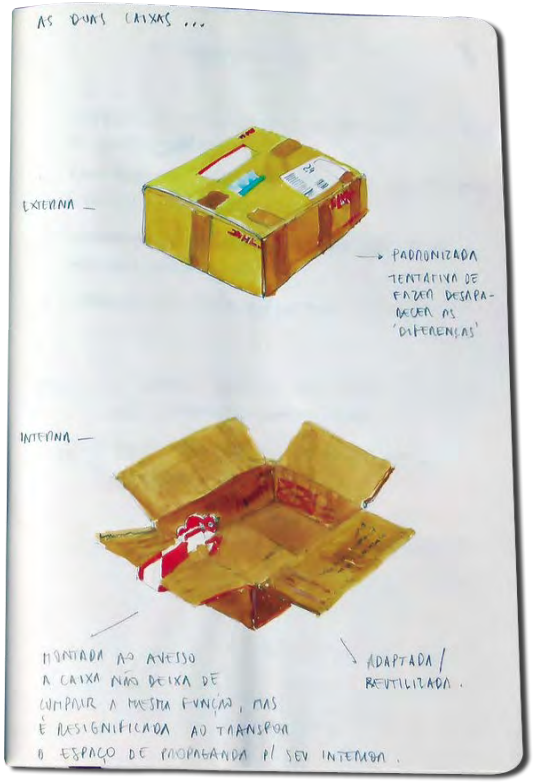


foto 79 - Arquivo da Artista – Ana Cristina Mendes

Também em negativo, podendo ser visto como o avesso, Lucas traz uma questão interessante ao receber o experimento. Ele analisa o que o transporta em seus deslocamentos. O pacote, uma caixa simples que, embora passante por três países, conserva e realiza duas formas distintas de lidar com o espaço: primeiro, a caixa externa, amarela e padronizada pela transportadora a fim de ajudar na sua identificação e transporte; em seguida, a caixa de papelão interna da marca de biscoitos 'Richester' de Fortaleza, montada ao reverso e aproveitada para enviar o vestido para a Europa. A partir desse ponto destacado por ele, ratifico o quanto cada um fortalece o experimento, suas passagens, suas relações e invenções. Aqui, Lucas encontra na observação da caixa, uma relação de contraposição entre esses continentes, o sul americano do africano e do europeu, e da relação entre seus indivíduos e o espaço que os cercam nas mais diversas instâncias possíveis. Lucas me escreve ao recebê-lo:

[57] Dissertação de mestrado de Lucas Dupin, disponível em: (http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-9B8FGE/dissertacao_lucas_dupin_completa_comficha_22_07_2013.pdf?sequence=1). Acessado em 10/01/15

> De: Lucas Dupin
> lucasdupinmelo@gmail.com
> Para: Ana Cristina Mendes
> anacristinamendes.arte@gmail.com
>
> Olá Ana
>
> Como disse, a caixa já está aqui em Oxford repleta de histórias e percursos. Aos poucos vou lendo e vendo os relatos dos lugares anteriores por onde ela passou e espero em breve que ela cruze os ares para um lar temporariamente novo.
>
> Beijos e seguimos,
>
> Lucas

Oxford, cidade onde Lucas Dupin reside, nessa ocasião, coincide com o auge do inverno. Sua paisagem passa por uma alteração. Nesses tempos, desde o início do mês (janeiro de 2014), as chuvas estão intensas. Os arredores da casa de Lucas sofrem com várias enchentes do rio Tâmisa. Através da 'paisagem-escrita' por Lucas, podemos imaginar a situação:

> Diversos caminhos e casas foram tomadas pela água; jardins viraram grandes lamaçais e parques inteiros em lagoas. A água ocupa as planícies próximas do rio, apagando (mesmo que imaginariamente) as divisas impostas pelas cercas. Às vezes, a partir dessa nova situação o indivíduo precisa se adaptar e criar novas alternativas para si. Novas rotas e desvios e com eles novas zonas de contato. O lugar assim, é atualizado em novas possibilidades.[58]

O espaço se tornou ilha. Oxford está ilhada, Lucas está ilhado. Isso significa ser contornado por água, como se não houvesse a distinção entre ilha e continente. As *novas rotas e desvios*; o atravessamento destes se faz quando se consegue se apaziguar com a água, que nesse contexto é limite de passagem.

A casa de Lucas virou um espaço-exílio, espaço-ilha. Pode ser impedimento de deslocamento, mas, por outro lado, parte do processo de constituição de um espaço de criação e pensamento enquanto hospeda o experimento. A casa é um ambiente de troca; do encontro; dos vínculos e pertencimentos. A ilha dos desencontros, das fronteiras apagadas. A água propõe distanciamento e proximidade; é território de deriva e de esgarçamento onde as demarcações são expandidas, mas também pode ser o contrário se as percebemos como impedimento. Nesse sentido a água tanto propõe exílio como possibilidade de cruzamentos. Assim é a paisagem que hospeda o experimento, entre a casa e a água.

---

[58] Escrita de Lucas no caderno, página 100.

Ora, se o vestido tem as referências da água e do exílio, poderia algo ser tão familiar? Acho que por perceber isso, Lucas pensa no entrelaçamento entre o corpo, o experimento, o ambiente, a paisagem, a passagem e o conceito de exílio. Tudo se mescla e a relação entre o corpo e a paisagem é ação de prolongamento em um mesmo tempo e espaço.

Sobre o exílio ele o pensa não como o da pátria, mas do próprio lugar, da própria paisagem. No que cabe questionar: de qual paisagem? Em lugares em que as estações são definidas, sabe-se que as paisagens se transformam a cada uma delas; as pessoas se acostumam a apreciar cada modificação, cada passagem. Por outro lado, podem ocorrer também algum acontecimento provocado pelo homem ou pela natureza que a altera circunstancialmente, um *outro lugar* vem a se instalar. Ela se altera como que usasse uma vestimenta, uma espécie de "paisagem-hábito" (lembrando que um dos significados da palavra hábito vem de 'veste') se renovando e inaugurando novas miradas, embora, tal como na veste, o corpo (a geografia) permaneça o mesmo.

Podemos pensar um paisagem-exílio. A partir dessa associação ao vestido que também é passante, Lucas opta por criar imagens fotográficas na qual uma figura humana traja o vestido e habita uma paisagem temporária criada pela enchente do rio. Não parece existir uma ação contemplativa de quem traja o vestido, apenas um 'estrangeiro' ocupando um lugar no qual parece não poder pertencer. Ao meu ver, essa pessoa é o próprio Lucas Dupin, deixando o trabalho ainda mais potente, uma vez que sendo homem, não cria barreiras com questões de gênero. Fica a dúvida, mas isso não importa, pelo contrário, fortalece o jogo de espelhos e diluição de gêneros que o vestido fornece.

Assim, movido por varias referências, em um só estágio ele possibilita mesclar três passageiros pelo local: a paisagem, o vestido e ele mesmo.

Apenas contemplar é uma ação reducionista, de visualidade e visibilidade de quem está fora, insensível ao que está por trás de toda a trama. Para o antropólogo japonês Tetsuro Watsuji, o corpo humano, além de trazer consigo o seu passado, há uma necessidade de relações entre ambiente, tempo e história juntos, engendrados no nosso corpo. É fundamental a dinâmica entre unir-se e separar-se. Sendo assim, a paisagem é o prolongamento do corpo, é também ambiente e passagem por tudo aquilo que o permeia quando se dispõe à contaminações. Para Watsuji, a paisagem é um meio de acesso a nossa existência, que está além da relação de temporalidade, transcendendo e descobrindo em si e no outro forma pertencimento, desse modo o individuo toma a consciência de seu próprio corpo e de sua vida.

O conceito de ambiente necessita, entretanto, ainda algum desenho; ele possui muitas relações com os conceitos de paisagem e de cenário, abrangendo suas implicações. Tanto paisagem, cenário e ambiente denotam a presença de uma intencionalidade subjacente à criação de um entorno. Sobre esta intencionalidade presente nas coisas que criam ambiente, escreveu o antropólogo em seu livro *Antropología del paisaje* "um estar fora de si mesmo, um existir voltado para o outro, um *ex-sistere"*. (WATSUJI: 2006, p. 26). Assim, estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele.

Contudo, alerta ainda Watsuji que

> (...) el error más extendido al hablar de clima y paisaje consiste en centrarse en la perspectiva dualista: influjos mútuos externos entre el individuo y el entorno natural. Ese punto de vista es el resultado de abstraer el fenómeno concreto del ambiente (...) desconectándolo de la existencia humana y su historia cultural, para reducirlo tan solo a un entorno natural. (WATSUJI: 2006, p. 31).

O ambiente criado por Lucas, portanto não é apenas o pano de fundo para uma troca, mas uma atmosfera gerada pela disponibilidade dos seres por sua intencionalidade de estabelecer vínculos. Assim, a palavra escrita no caderno constrói também ambientes adequados às temporalidades da leitura dessa intenção, de sua criação. Tudo se interliga. Inclusive aos meus sentidos. 'Paisagem-exilio' de Lucas Dupin me faz perceber esse vínculo, em que as imagens me conectam à experiência... Lucas me surpreende, fazendo exatamente o que faz parte de meu "mapa" – adentrar a água, vestir a natureza.

foto 80 - Arquivo do Artista – Lucas Dupin

(Paisagem-exílio-II) | (Paisagem-exílio-I)

foto 81 - Arquivo do Artista – Lucas Dupin

## Passagem 4.5 - Ausência presente de Laís

No processo, aconteceu um acidente inesperado.

Lucas, seria o penúltimo a receber o experimento; depois dele, este cruzaria o Atlântico em direção ao continente norte americano para a casa de Lais Pontes, artista residente em Chicago. Contudo, um pouco antes dessa partida, recebo dela uma mensagem desligando-se do projeto. No início me preocupo com esse novo dado, um verdadeiro acidente inesperado de percurso. No entanto, sabe-se que o trabalho em processo é passível à mudança[59], fatos que ao atravessarem o fluxo do percurso, provocam novas decisões - desvios e alteração de rota.

Essa pesquisa, desde o início do projeto, se desenvolve em processo, onde, ao longo de suas passagens, move-se de processo em processo de individuação. Os eventos vão acontecendo onde tudo é passagem. A saída de Lais desestrutura uma rota que estava definida, no entanto, no momento desse acontecimento, Lucas traz questões que dão margens para entender as conexões entre cada passagem, desde a origem.

Nesse sentido, percebo o experimento com vínculos não somente na ordem do invisível, mas na ordem da materialidade das ações. As experiências a cada passagem se interligam, de fato, existe uma conversa entre cada artista anfitrião. Cada um dos participantes é um dos pontos dinâmicos da linha, incluindo Laís, a última artista, ausente. A linha aqui atua em um plano ficcional porque a ausência é um componente ativo. O desenho do vestido não existiria sem a sua participação inicial. E, essa conversa hospeda-se aqui nessa escrita, em um ambiente inventado, o "invetário de artista", talvez tenha como exemplo, embora bem distinto, a ideia de *Atlas*, como o de Gerhard Richeter[60], ou sendo mais pretenciosa, o de Aby Warburg, o historiador da cultura alemão que colecionou durante a sua vida imagens que constituiriam o *Bilderatlas Mnemosyne*, (*Atlas de Imagem Mnemosyne*).

Existe no indivíduo a capacidade para criar mapas de percursos imaginários, mapas mentais, internos, mapas de projetos e horizontes desejados, de paisagens interiores e

---

[59] Retorno para os meados do texto - segundo Cecilia Almeida Salles, "erros e acasos interagem com o processo que esta em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução" (SALLES: 2006, p. 132). Eles esestabilizam os encaminhamentos pré-estabelecidos e solicitam uma decisão.

[60] A memoria no Atlas do consagrado e atuante artista alemão Gerhard Richter se constitui principalmente como uma arqueologia de registros pictóricos e fotográficos, cada um deles compartilhando diferente formação fotográfica, e suscitando um registro particular de respostas psíquicas podendo ser conferido em: (https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas)
(http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf)

imaginadas, *mapas de desejo de somente ir*[61], mapas para os que correm riscos, quem viaja pro desconhecido, dos que atravessam fronteiras. Nesse ambiente da escrita, penso numa espécie de *atlas* das paisagens de cada um de nós. Em referência ao historiador e aos *atlas* de Warburg, que colecionava fotografias, selos, reprodução de obras como desenhos, iluminuras, pinturas, escultura, recorte de jornais, cartões postais, moedas, pequenos símbolos, sem a preocupação com critérios de tempo, técnica ou aparência. Para ele, o que importava em cada imagem de seus *atlas* eram as relações de vínculos em que encontros eram reconstituídos entre elas, ou relações de permanência, de fundamentação, assim como a transformação de "dinamogramas[62]"- os intervalos e inúmeras camadas na memória e transmissão cultural prensentes em seus livros colecionados durante toda a vida e que hoje se encontram na biblioteca Warburg em Londres.

Atravessando.

Aqui na escrita, pensar nos "dinamogramas" de Warburg dão margens a pensar na interface dos distintos estratos da pesquisa. Por esse viés, encontraríamos a noção de *entre lugar* - o espaço das transformações, individuações, inconclusões... De certo modo com um cálculo incerto de leitura, são formas contundentes de por o saber à prova dos riscos, da experiência, pela qual os encontros se constituem. Percebe-se o diálogo entre cada uma delas. Não digo que a experiência se conclui com essa estada porque o retorno também faz parte de uma delas. Na travessia de volta ao Brasil, ao passar pela aduana da Receita Federal, esta, toma o pacote como um "objeto novo" nem mesmo artístico. Assim, o experimento é taxado como uma encomenda com fins comerciais, sendo tarifada/submetida a todos os impostos devidos. Lucas ao despachá-lo não se atenta a mencionar ser uma encomenda sem fins lucrativos - um objeto artístico ou até mesmo um vestido usado e um caderno escrito, é claro

[61] Assisti a apresentação do trabalho da artista pesquisadora Drª Claudia Leão, no 23º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas em setembro de 2014. Sua pesquisa trouxe questões que dialogam com a ideia de pensar o *atlas* como mapa-invetário. Aqui me apropio de alguma de suas falas que muito me instigaram.

[62] Como podemos ler em L'image survivante: O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos "dinamogramas", o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escrutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalcamentos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo. DIDI-HUBERMAN, L'image survivante. Paris: Gallimard, 2002, p. 505.

que ele nunca imaginaria tal possibilidade disso acontecer, dessa forma, ele não prevê ser necessário alguma observação extra a não ser especificar que era *one dress and one notebook*.

Desse modo, quando o pacote chega em Fortaleza, sou surpreendida ao receber um aviso da transportadora, via ligação telefônica, com a informação referente ao valor do imposto a ser pago antes do recebimento. Esse acontecimento se dá na passagem, no espaço *entre*[63]. Penso na experiência, em sua materialidade, o que a alfândega jamais conseguiria tributar, sobrevive nas imagens. Em cada passagem, fronteiras são atravessadas, dissolvidas, por onde a experiência segue permeável. Falo da dissolução da fronteira poética entre os corpos e os lugares. Não há barreira para as imagens vividas (criadas, inventadas etc). Essas cruzam a fronteira sem aduana. Inclusive, a fronteira é o lugar no qual, encontros de diferenças articulam novas identidades – não fixas. A imagem do *entre*, como a de fronteira, reflete esgarçamentos de códigos, mas também porosidade, reinvenção, desterritorialização. Sendo também um acidente de processo muito potente para pensar nos diversos níveis de significados.

> *No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, o artista percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo. e assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado*. (MERLEAU-PONTY: 2004, p. 45)

## Paisagens-rastros

Lucas toma como ponto de partida o vestido e o seu diálogo com a água, mas com um tom de exílio, como uma despedida (próprio da nostalgia da viagem; das passagens). Naquela água temporária, todo o seu projeto poético, somado às questões do vestido *oceano [in] vestido* faz de sua ação performática uma relação circular misturando passagens, o vestido, o corpo, a água, o espaço *entre* ]mar[ e a paisagem. Tudo se condensa em duas únicas fotografias em que suas referências mais antigas se potencializam com os novos disparos que chegam com o experimento. Momento oportuno o da criação! Acontece em tempo de mudanças, inserida em uma paisagem passageira que deixa nesse trabalho, marcas, rastros (repito – isso jamais poderá ser tributado). Assim, me reporto a uma frase dita pela curadora Galciani Neves em uma de suas oficinas: *nem toda intencionalidade é garantia de materialização que ecoa nesse projeto.* Existe um diálogo de uma outra ordem, bem mais potente que é a experiência. Assim os diálogos reverberam. Faz-se emergente encontrar os

[63] Para o antropólogo Homi Bhabha (2006, p. 301), o entre é o lugar “onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar”.

pontos convergentes entre cada artista.

Para além do papel dos artistas, desde o início, desde que o experimento ainda sequer existia, o exílio vem como ponto de partida. Antes disso, o meu projeto poético se relacionava a partir do um desejo de transpor [imobilidade] para a ]mobilidade[ como princípio direcionador. Assim o experimento emerge, sendo criado para ser o disparo de uma criação-pesquisa a deslocar-se e desenvolver-se em colaboração à distância em que os artistas (criadores) o movimentam nas bases da cocriação enquanto a relação entre eles se constrói num processo ético e estético[64].

Italo Calvino dizia: '*Quem somos nós senão uma combinatória de experiências? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.* (CALVINO: 1990, p. 138). Aqui, vejo o ambiente dessa combinatória de experiências reunidas nessa escrita. Elas vêm falar da viagem desse experimento que saiu de sua individualidade de modo a reordenar-se a partir da relação com o outro e seus deslocamentos, os mundos que são inventados nessa grande aventura. Falando dessa individualidade, o experimento saiu do "eu", eu diria, a [imobilidade] ~ ]mobilidade[ : o mundo. Assim se faz mundo, inventam-se mundos. Mundos inventados em torno de uma experiência colaborativa. A viagem do experimento se reinventa nessa escrita. A combinação das experiências de cada um e seus deslocamentos continuam reverberando e não se separam. As pistas de cada hospedagem se atravessam nas passagens e reúnem-se em um só ambiente, que, em sua ética se complementam. Os anfitriões possibilitam a viagem - um *arrancar-se*[65] do canto, do cotidiano, essa que faz parte de [imobilidade].

O experimento inclui, portanto, a ideia de exílio, a sua tessitura, o percurso, as ações, desdobramentos de cada artista, o retorno e essa escrita. Tudo isso passa a fazer parte de um mesmo mundo inventado e em conjunto. Somente existe com e pela colaboração. Essa pesquisa torna-se um inventário que acomoda o todo e faz de todas as passagens a potência da experiência.

---

[64] RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do autor no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeios, 2014

[65] FLUSSER, Vilém. "Exílio e criatividade". Piseagrama, n. 4, ano 1, set. 2011. Esse texto integra o livro *The freedom of the migrant*, de Vilém Flusser.

## [in[conclusões

> *A criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade"* (SALLES: 2006, p. 170).

O trabalho com base na criação colaborativa se dá de forma processual e complexa pela qual a retroalimentação do processo se estende aos desdobramentos e escritos. A criação dessa natureza se torna una. "Não há autor, há criadores" (RIBEIRO: 2014, p. 43) Por isso, minha voz carrega várias vozes. Ela se fortalece com essas vozes. Em nossos processos individuais não estamos sós, nem o outro está sozinho, somos muitos mundos, somos um mundo. Mas, ao estabelecer este procedimento como lugar de emergência criativa, lida-se com a ideia de liberdade de criação do artista.

Como dito por Cecília Almeida Salles (2006) "A criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade. Limite dado por restrições internas ou externas à obra, que oferecem resistência à liberdade".[66] No caso, o experimento tem regras estabelecidas a priori – nos diálogos por email, pelos quais eles me mantêm informada das notícias da viagem. Nos envios do pdf das cópias de seus registros de processo no caderno de anotações, no silêncio e sigilo entre eles ao criarem individualmente, sabendo-se apenas que o artista imediatamente subsequente poderia ler o(s) registro(s) anterior(es). E assim, sucessivamente, ao abrir-se aos contágios e a fornecer pistas para o seguinte.

Por outro lado, é das dobras sobre os contágios e aproximações entre cada passagem que surgem as articulações e os borramentos dos princípios essenciais para cada um. Daí, a definição de um certo campo de fenômenos que acontecem independente do que é singular a cada projeto poético. Por isso, esses fenômenos invisíveis possibilitam experiências solventes de partilha, a potência desse trabalho. Cada artista colabora com o que é singular, no entanto cada passagem se compõe, na verdade, de um emaranhado de identificações. Ou seja, nós artistas somos uma coleção de trechos, referências, partes emprestadas de outros que se acumulam em nós ao longo da vida e compõem aquilo que entendemos como o que somos.

Salles diz que na trama complexa de propósitos e buscas compomos nossa obra através de problemas, hipóteses, testes, soluções, encontros e desencontros. Além disso, podemos incluir gostos, escolhas, traços, jeitos, tudo marcado pelo empréstimo feito ao mundo. O artista é, em certo sentido, alguém impulsionado pelo mundo. Aqui nessa escrita inventada, como falar do experimento se não falar dos artistas? Então, se cada artista é tantos

[66] (http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=72)

outros, assim, é esse trabalho, em que se falando da viagem do experimento, falamos de mim, Alina, Miro, Nathalie, Lucas e também na ausência de Laís, numa colaboração circular. Existe um diálogo de uma outra ordem, entrecruzado, pelo seu disparo e princípio direcionador, estes que visam ativar a criação. Nessa prática, as pistas de cada artista estimulam o artista seguinte, sendo que o disparo é o mesmo. Contudo, como se sabe, todo jogo tem regras e também limites que, claramente, auxiliam na *emergência criativa*[67].

A emergência volta ao início, de onde tudo emerge. Como vimos anteriormente, em "Exílio e criatividade", Flusser aborda o exílio como um desafio à criatividade. Aqui, o desafio se faz viagem, uma jornada movida pelo desejo de encontro. Os artistas em rede recebem, colaboram, movimentam e embarcam junto nessa viagem. Há um processamento dos dados e presença de cada um que circula, transforma-se e dilui-se. Digamos que a materialidade do experimento carrega essa presença invisível, mas paradoxalmente potente. Sucessivos processos de individuação acontecem e criam-se mundos possíveis onde *tudo é incomum… É um oceano de informação caótica*.[68] O vestido a essa altura, repleto de contágios compõe as histórias de cada um de nós somadas a ele. Em inscrições vivas e fluidas, assim como a feitura do desenho das linhas elásticas que foram sendo costuradas nas camadas sobrepostas de tecido, a cada travessia. O experimento se reinventa, só que as tramas são tecidas e enredadas nas relações de vínculo, estabelecidos nos encontros (entre e com) cada um, mesmo sem se conhecerem, (entre e com) o mundo, o grande anfitrião.

Podemos fazer uma costura. Entre todos, um horizonte de possibilidades, o desejo de encontro; a vontade de experiência; a performatividade; a viagem; a ética, o mar e a relação com a cidade que escolheram morar.

> *Existe, pois, uma desmedida na medida, ou, mais exatamente, a medida só pode ser construída em um horizonte de desmedida. A moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária* (CAUQUELIN: 2007, p. 140)

A paisagem é costura que arremata Miro e Lucas. Os dois têm o Mar como uma materialidade em sua obras. Ambos pensam a paisagem além do evento que está aos nossos olhos. Muito além do mar, quem sabe… Os dois estão além-mar. Um mar que entra em casa de modo a aproximar o que está longe, seria a terra natal? Quem sabe… Um mar que é

---

[67] Essa relação me foi uma grata surpresa apresentada na disciplina da linha II Arte e Processo De Criação: Poéticas Contemporâneas pela professora Wameri Ribeiro. A pesquisadora em sua tese de doutorado repensa as práticas colaborativas como um "sistema vivo, orgânico e auto-organizativo" (RIBEIRO: 2014, p. 41), a partir do conceito de emergência de Jonhson (JONHSON, Steven. Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 2003).

[68] FLUSSER, Vilém. Exílio e criatividade. Piseagrama, n. 4, ano 1, set. 2011. Esse texto integra o livro *The freedom of the migrant*, de Vilém Flusser.

passagem e cruzamento de tantos sentidos e desejos por explorar o novo mundo, tal as grandes navegações. Como diz Luís de Camões a Fernando Pessoa - o mar tem uma profunda ligação com a alma.

Assim é o desejo de viagem, esta vontade e essa abertura para o desconhecido parece ser o motivo do nosso encontro. Para Miro, a viagem e os estímulos encontrados nos lugares são os princípios norteadores para seu processo criativo que, em vez de usar um script pré-determinado em seus videos, segue o processo como aventura de um viajante em busca do novo. O incomum é arrebatado por suas lentes digitais (video e fotografia) em contraponto com a tradicional pintura de paisagem. Longe de ser tradicional, nos encontramos com as aquarelas de Lucas, onde o mar se torna ambiente familiar.

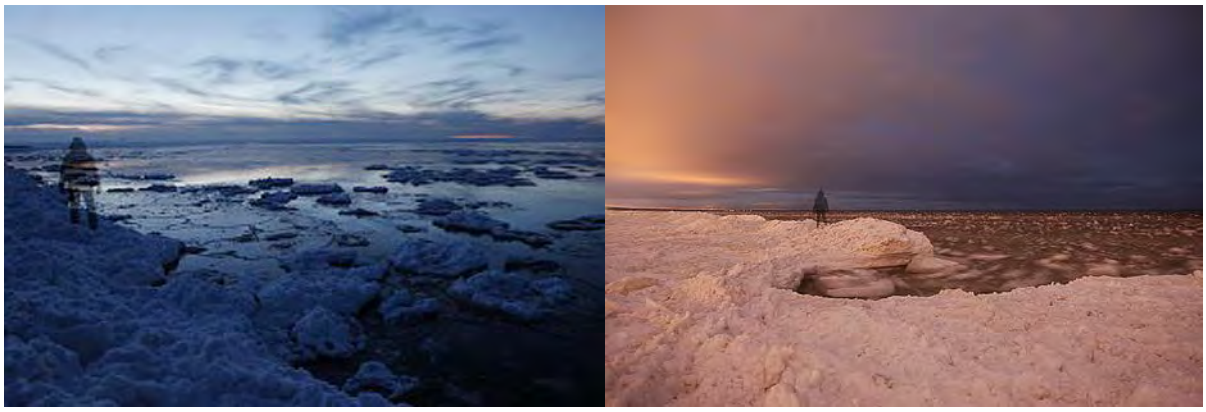


foto 82 e 83 - Arquivo do Artista – Miro Soares
(Além-mar 2011) video
Miro Soares

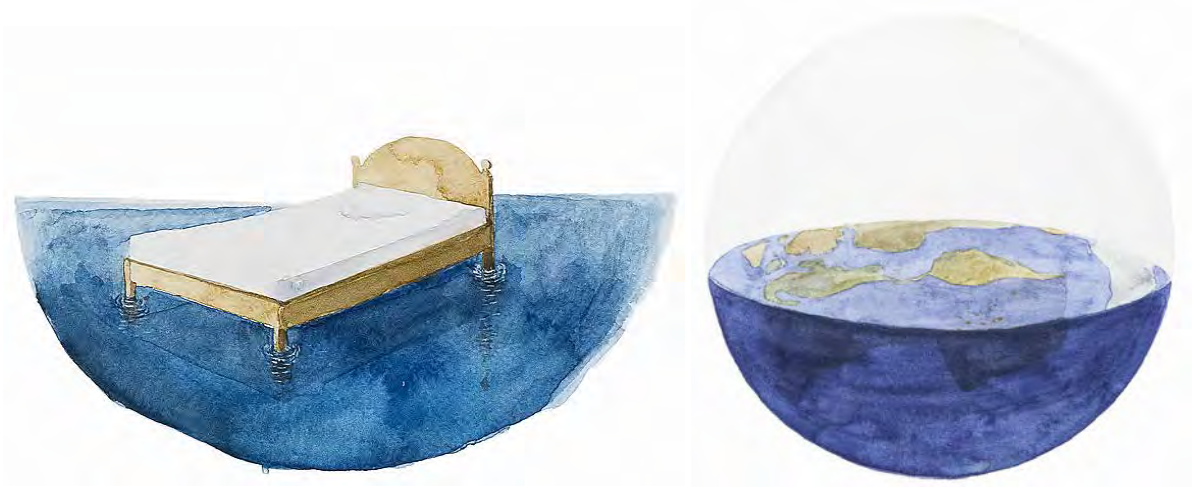


foto 84 e 85 - Arquivo do Artista – Lucas Dupin
(Sem Título 2013) aquarela sobre papel de algodão
Lucas Dupin

foto 86 - Arquivo do Artista – Lucas Dupin

Ao visitarmos as formulações de Anne Cauquelin, fica implícito que o que tomamos como uma paisagem, seria resultado de uma invenção moldada em negativo sob nossa própria experiência; isto é, seria uma paisagem fendida, inquieta que traz consigo a história de cada um, um espaço infinito inventado pelos riscos que cada um se coloca em “exílio”… Recomeçar sempre em uma nova paisagem requer um aprendizado do corpo e do espírito, requer estar aberto ao que é estrangeiro. As distâncias diminuem e os gestos aumentam.

Alina diz que como estrangeira não se deixa tanto constranger pelos códigos impostos, simplesmente porque não os conhece e isso talvez assuste a quem esteve sempre ali, como um ato de rebeldia ao estabelecido. Nesse sentido, sua biografia influencia o seu trabalho. Ambos aceitaram abertamente o risco em receber o experimento, um trabalho também estrangeiro a eles. Mas cada um à sua maneira faz de seu trabalho essa aventura em tomar riscos.

Alina e Nathalie têm em comum a arte da performance que exige um comprometimento enorme e uma disponibilidade de estar correndo riscos o tempo todo. Não só os riscos que a própria performance exige física e mentalmente, mas também os da sobrevivência como artista. A performance é um acontecimento onde a exposição de si e sua história entram em questão. O ponto de partida de seus processos criativos é o afeto pelo "mundo", seja este "mundo", um lugar, uma pessoa ou um evento. Alina, costuma distrair-se o suficiente de si para encontrar o que não foi procurado, mas nos perguntamos o que aconteceu. Chegar "vazia" de "idéias", mas disposta ao encontro é um elemento-chave neste processo.

O ponto mais convergente que os une em todos os sentidos emerge das relações e das experiência. É através de "encontros" que novas possibilidades são abertas, onde a "realidade" não é dada a priori, mas reformulada toda vez que o encontro ocorre. Nathalie em um de nossos emails me disse: *“A minha criação parte do corpo e do espaço interno, que se*

*desdobra e se configura no encontro com o outro. A minha natureza não é de criar só e sim em colaboração com o outro. O que me instiga é explorar o impossível e inusitado dentro de uma estética do vazio e do absurdo."*

Alina em outro momento reafirmou: *"É através de nossa relação afetiva com o mundo que nós, artistas, permitimos algo novo surgir, ou simplesmente jogamos luz sobre o que estava sempre lá e ninguém notou. Destacar o delírio da sociedade, que está sempre a correr e passa sem ver, ouvir ou tocar."* Assim, Nathalie arremata: "A arte é *uma partilha, uma força de mobilização e compreensão acerca da sociedade."*

O corpo como casa, como ateliê, como mundo inventado… Levamos para onde quer que formos.

foto 87 - Arquivo da Artista - Alina Duchrow
(Sem título 2011)
Grafite e aquarela sobre papel
Alina Duchrow

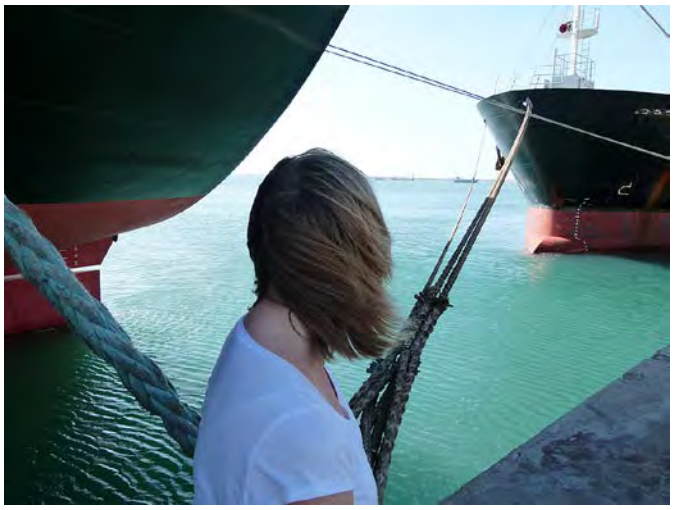


foto 88 - Arquivo da Artista - Nathalie Fari
(Viagem 2012) Fotografia
Nathalie Fari

## Elasticidade [Por um fim ~ começo[

*Sei que estou em viagem na palavra que se move*
*(*Daniel Faria, *poema Estado de locomoção)*

Quando o tempo assume a nau do processo, a escrita age como uma linha elástica que é signo potente na criação dessa pesquisa. Ao retornar para mim, na carta de despedida do experimento, Dupin me escreve algo importante para esse momento, ele faz uma analogia ao retorno quando diz que *assim como o elástico quando tencionado cria novas formas e armazena a energia do ato para poder retornar à sua forma inicial, é chegada a hora do*

*pacote retornar ao ponto de partida*[69].

Essa linha quando solicitada se expande, cria alcances e depois volta. Essa descrição do elástico se torna oportuna, onde retorno ao começo de tudo, meu projeto poético. Se existia o desejo de transpor uma [imobilidade], tendo a água como a metáfora da pura ]mobilidade[, penso na construção do vestido e percebo o quanto esta ]mobilidade[ vem exercendo sua fluidez desde o início. Propor-me a um trabalho em processo que se desenha sem a expectativa de resultado é em grande medida exercer a desejada elasticidade.

Era uma vez uma artista [antes do mestrado] que tinha uma produção voltada para uma pesquisa de si em que se propunha lidar com seus limites entre o mundo de artista e seu mundo real de estilista, dona de casa, filha da Clara e do Totito, mulher do Airton, mãe da Naiana, Mariana, Marcela e Daniel e, avó do Henrique. Ela desejava borrar fronteiras entre esses mundos e foi no espaço inventivo da pesquisa do mestrado em Artes que pode expandir essas demarcações.

No princípio desta pesquisa, achava que esta possibilidade estava distante. Por isso pensou em criar formas através de um manual de invenções possíveis para um mundo compartilhado onde a convivência com novos mundos fosse viável. O processo se iniciou nesse desejo, entretanto, algo maior ensaiva ser percebido. Houve embates voltados às percepções dos disparos, questões potentes dessa investigação, e, foi a partir da abertura à escuta, ou melhor, à elasticidade dessa escuta - à ousadia em alcançar um mundo muito mais amplo de oportunidades de encontro, relações e experiências. Assim, chegou-se no 'exílio' e dele - os artistas colaboradores|cocriadores. Todos chegamos ao percurso no mapa que gerou o desenho do objeto do experimento, a sua materialidade, os seus princípios de [ ] ~ ] [ condensados nas forças do elástico e do mar, compreendidos pelo espaço *entre* os 'mundos' percorridos visualizados no referido mapa *mundi.* E, sua forma, um vestido, que para ser assumido passou por várias transformações desde uma *cápsula-casulo-guarda corpo* para o vestido *oceano[in]vestido.*

Percebo que a ]mobilidade[ se deu em fluxo, não com facilidade, mas por estar disposta às possíveis metamorfoses de uma 'lagarta' contida à uma borboleta com anseios de voos bem altos. Essa metáfora rememora ao processo de urdidura do vestido. Vejamos o que nos disse uma colaboradora: *"como o casulo vai alçar seu voo antes de se tornar borboleta?"* Desse modo, várias questões foram levantadas e assim, o vestido foi gerado, concebido, permitido a transformar-se de modo a diluir fronteiras entre os mundos citados acima,

[69] Caderno de anotações do experimento, página 104.

sobretudo o de artista e estilista.

Assim, os voos estão sendo alçados, inventados e também reinventados nessa escrita, nesse rol de caminhos, conquistas, *tessituras da distância* e histórias de cada um. Cada momento e cada colaboração articulada, criada e cocriada em modos possíveis de deslocamentos que tornam esta pesquisa algo bem maior do que o projeto se propunha.

Toda pesquisa parte de um desejo inicial ou de algo que nos inquieta anteriormente. Necessita de tempo para conviver, questionar e esmiuçar esse algo. O que mais nos instiga é que essa pesquisa se consolide num projeto que faça sentido. É de se esperar que as linhas traçadas no início, em algum momento, cheguem a não dar conta dos inumeráveis novos mundos que vão surgindo. À medida que adentramos neles, nos damos conta de que aquele projeto inicial foi se transformando no percurso que orienta/desorienta, organiza/desorganiza nossa ideia inicial. Essa descoberta exige desprendimento e nos leva a criar outros espaços, inventar novas rotas, novos desvios urgentes. Somos forçados a criar um novo percurso. O lugar inicial vai se tornando outro desenho onde visualizamos um novelo de linhas que se entrecruzam, e quando se atravessam ou se entrelaçam, a aventura vai ganhando mais consistência. Assim, nos lançamos na investigação. Ações múltiplas e diversas vão sendo convocadas. Lembremos sempre que trabalhos em processo desembocam em uma perspectiva não linear.

Volto ao início quando me reporto à escrita como performance, como pintura. O disparo que ocorre no meu corpo é o mesmo, são as marcas que se manifestam no ato criativo, seja qual for a convocação, seja qual for a linguagem. Os trajetos nos levam antes de mais nada a nós mesmos, pois somos nós quem os percorrem com nossos próprios sentidos e concepções. E, durante o percurso, encontramos pares e vamos nos conhecendo tanto quanto o que criamos, o que pesquisamos. Como um descobridor, acompanhamos as emergências, pela experiência e por aquilo que dela advém. Assim, experienciar e escrever é implicar-se, é atravessar e ser atravessado, deixar-se envolver pelas emergências da arte e da teoria, estranhá-las, percebê-las, esmiuçá-las, adentrando-se e misturando-se em um trajeto ramificado, sempre em processo, construindo e desconstruindo e reconstruindo, por consequência, a si mesmo, enquanto esboça um discurso que enuncie ao mundo, e sendo parte desse mundo, uma perspectiva da arte e do pensamento. Nessa perspectiva, esse espaço de descobertas, a nossa experiência contada, inventada, conjunta, colaborativa.

Quão importante para mim como artista, a experiência do trabalho colaborativo, quantos dados importantes eu continuo adquirindo durante essa viagem, nos mundos

inventados por todos nós. O experimento ganhou força e chegou forte. E a proposição poética, ética e estética que envolveu essa potente pesquisa se põe a não parar com seu retorno, pelo contrário, ampliar seus alcances, se tornar um inventário de mais possibilidades de novos encontros, novas descobertas, novas experiências e novas invenções de mundos que, não se encerrando nessa escrita, partem para um desenho digital, hospedada e hospedando toda a pesquisa e toda a sua aventura.

> Do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro, do fundo de sua carne, as ideias são a textura de experiência; seu estilo, primeiramente mudo, em seguida proferido. Como todo estilo, elas se elaboram na espessura do ser, e não apenas de fato, mas de direito não poderiam ser separadas para serem expostas ao olhar. (MERLEAU-PONTY: 2009, p.118)

Nesse espaço possível em rede, exposto de forma digital, o experimento, ou melhor a viagem e todas as sua implicações se dispõem a ser um novo, ou melhor, novos disparos para novos processos criativos em rede, de forma que ela se ramifique, crie laços, fluxos etc.

O processo continua...

## Possibilidades elásticas

> Estou procurando um livro – diz Inério. - Pensei que você não lesse nunca. - Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, ou esculpo, abro buracos por dentro. Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá para fazer muitas coisas com eles.(...) Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. (...) Um livro com fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso. Eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante (NEVES apud CALVINO: 1990, p. 152-153).

Vamos pensar no deslizamento, no desdobramento do experimento que atravessa as bordas elásticas e atinge outros espaços, outras miradas, outras experiências. As etapas e transformações desse inventário criado ficarão disponíveis em arquivos, onde a colaboração/cocriação/participação de todos ficarão em rede e apontam para mecanismos sugestivos que convergem com a invenção dessa escrita. Digamos que como um livro que guarda em si um potencial passível de coparticipação ao ser lido, ou de uma exposição, pela qual o expectador também interage e coparticipa das obras. Aqui, nesse espaço a ser lançado o visitante também terá a oportunidade de ‘folheá-lo’ de maneira que os mundos percorridos pelo experimento, a pesquisa como todo em exposição seja disparadora para a criação de

outros mundos. Esse arquivo-exposição-proposição propõe-se também como um livro depositário de um arquivo organizado para leitura, partilha, criação, hospedagem, desdobramento, reinvenções, traduções etc.

Falo de uma plataforma, *tessitura da distânci*a, espaço de relações e sobretudo de arquivo de experiências que serão desencadeadas pelo desejo e convívio com esse universo a explorar. Pensa-se em um detonador de processos de potencialização de possíveis proposições artísticas de artistas e/ou interessados. Esse espaço, um novo mundo inventado do experimento vem propor aproximações, como o elástico, *além mares* também visualizados no mapa *mundi*, signos potentes nessa pesquisa.

Pretende-se dar continuidade às mesmas características já conquistadas, porém bem mais amplas, num movimento constante de releitura e redesenho no referido mapa. A plataforma também terá o espaço do caderno de anotações de processo, do discurso artístico, nas significações ampliadas de suas leituras e caminhos em suas criações. Aqui o esboço, ou melhor, os primeiros caminhos de construção desse novo mundo inventado do experimento:

1. Criar uma plataforma geradora no ambiente digital.
2. Disponibilizar nesse ambiente todo o processo e **modo de deslocamento**.
   - 2.1. Na tela inicial, o navegador acessa o mapa mundi onde há um ponto de localização pulsante.
   - 2.2. O visitante, ao clicar no ponto (Fortaleza-Ceará) terá acesso ao texto disparador do processo. (texto “Exílio e criatividade”, de Vilém Flusser)
   - 2.3. No final do texto, há um botão (início da viagem) que ao ser clicado dá acesso ao mapa mundi e o mapa do percurso (croquis do vestido) como os pontos de localização das passagens. Cada ponto ao ser clicado, sera direcionado para o caderno de anotações do processo de criação de cada artista anfitrião da passagem acionada.
     - 2.3.1. No caderno há alguns links de palavras destacadas na escrita e imagens que, quando clicadas, abrirão imagens e videos.
   - 2.4. Na última página dessa etapa, na contracapa já retorna ao mapa *mundi* com o desenho do percurso da viagem.
   - 2.5. Cada ponto de localização ao ser clicado dá acesso às anotações feitas no caderno por cada artista anfitrião e ao seu respectivo trabalho-desdobramento.
3. No mapa *mundi*, há um *não lugar* receptor de novas experiências. Este espaço oferece a possibilidade de novas colaborações.

Dessa forma, em movimento constante, pretendemos tecer uma rede em que os links de cada proposição se entrelacem e inventem novos mundos fluidos e conectados. Para isso estamos desenvolvendo uma plataforma digital, bem como a transcriação de todo o material da pesquisa para o ambiente digital.

Abaixo, as imagens do esboço inicial das pranchas da plataforma.
Anexo, segue um DVD demo desse projeto, possibilitando a visualização dos documentos de processo e projeção dos possíveis visitantes pelo mundo.

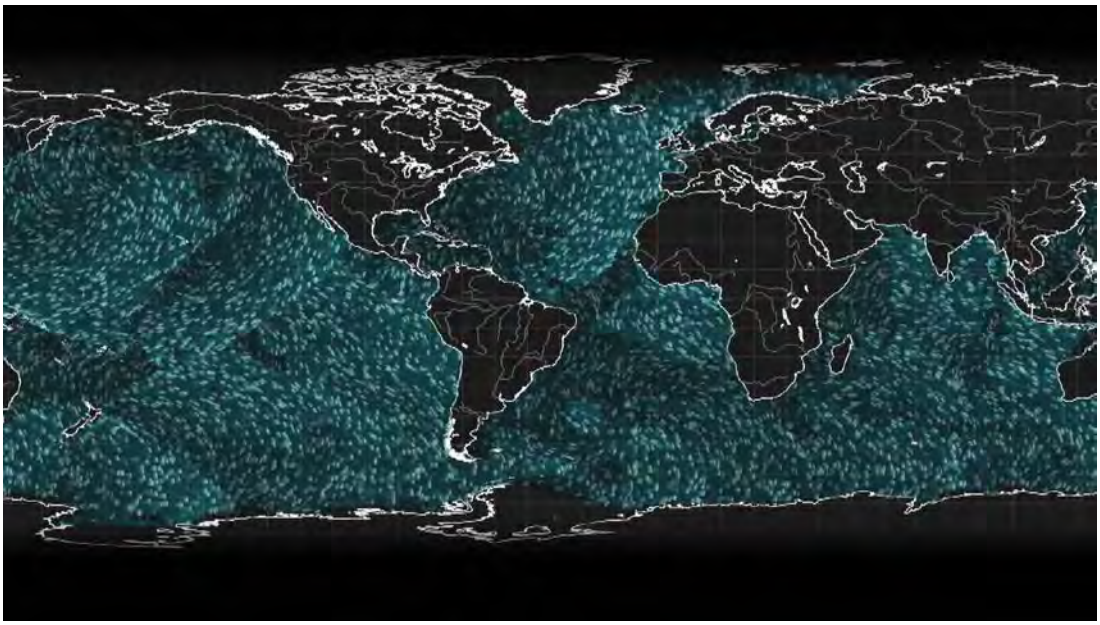





foto 89, 90, 91 e 92 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

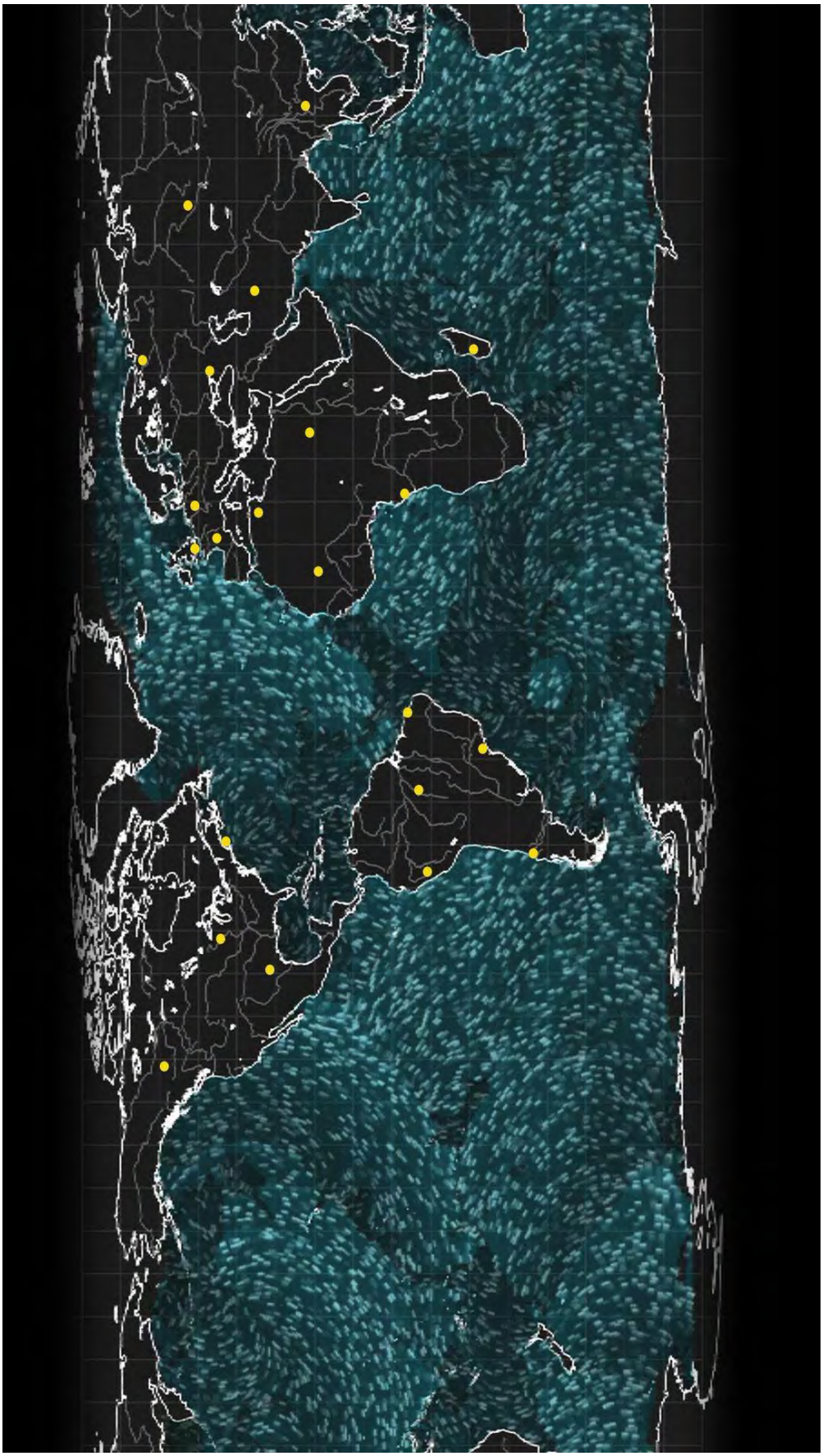


foto 93 - Arquivo da Artista - Ana Cristina Mendes

Obs.: Os pontos amarelos são fictícios, foram colocados de forma aleatória. Representam os pontos de localização dos possíveis visitantes|colaboradores da plataforma.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ABBAGANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARBA, Eugênio e SAVAREZA, Nicola. *Canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Dulcina Editora, 2009.

BARTHES, Roland. *Como Viver Junto***.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Ulrica. *El libro de arena, Obras Completas*, v. 3, 1975.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio". In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

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

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARVALHO, Flávio de. *A Moda e o Novo Homem*. Coletânea de textos publicados no Jornal Diário de São Paulo em 1956. Ed. Senac. São Paulo. 1992.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 16 a Ed.

CÉSAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante:* na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan. *O grito da seda: Entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco* / organização e tradução Tomaz Tadeu. – Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

DE BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. Lisboa: Edições Século XXI, 2000.

_____. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE & GUATTARI. "*Como criar para si um corpo sem órgãos*". In: *Mil Platôs*. Vol. 3 *Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Mil Platôs* – capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas*. Cómo llevar el mundo a cuestas?. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

_____. L'Image Survivante, Histoire de l'Art et temps des Fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

DUFOURMANTELLE, A. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade/Jacques Derrida [Entrevistado]; Anne Dufourmantelle; tradução de Antônio Romane; revisão técnica de Paulo Ottoni. – São Paulo: Escuta, 2003.

FARIA, Daniel. *Homens que são como lugares mal situados* 1ª ed. Porto, Fundação Manuel de Leão, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative power of Performance: A New aesthetics*. London: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Autor: DEFERT, DANIEL [tradução Salma Tannus Muchail]. Sao Paulo: Editora: N-1 EDIÇÕES, 2013.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____."O corpo paradoxal". In: *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Organização: Daniel Lins e Sylvio Gadelha (org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p.131-147.

HUGHES, Thomas P. *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880–1930*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. *E se falássemos um pouco de politica? Politica e sociedade*, n.4, abril de 2004, p. 11-40.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

LOTUFO, Flavio Roberto. Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua Experiência nº 3 Encontro de História da Arte, v. 2, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Conversas*. Trad. Fábio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOLDER, Maria Filomena. *O perseguidor das sombras*. São Paulo: Lumme Editor, 2014

MORIN, Edgard. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MUSSO, Pierre. "A filosofia da rede". In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede:* novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas de comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Trad.: Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeios, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.* São Paulo: Estação da Liberdade, 2014.

_____. *Diálogo e alteridade*. In: Boletim de Novidades da Pulsional. São Paulo: Ano V, nº 44, dez, 1996.

_____. Subjetividade antropofágica. In: LINS, Daniel (Org). Razão Nomade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. "Esquizoanálise e antropofagia". In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP / Annablume, 2009.

_____. Comunicação em processo. In: *Galáxia* no. 3, 2002. P. 61-71.

_____. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. *Crítica Genética*: Fundamentos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SAMAIN. Etienne. "Aby Warburg. Mnemosyne, pulsões e arquivos culturais advindos das imagens". In: *O quê pensam as imagens*. (org. Etienne Samain). Campinas: Editora da Unicamp, 2011 (no prelo).

SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2003.

SZPILMAN, Marcelo. *Peixes marinhos do Brasil: guia prático de identificação*. Mauad Editora Ltda, 2000.

SIMONDON, Gilbert. *A gênese do indivíduo.* O reencantamento do concreto. São Paulo: HUCITEC EDUC, 2003. p. 97-118. Cadernos de Subjetividade.

_____. *Du mode d'existence des objects techniques.* Paris: Aubier, Editions Montaigne, [1958] 1989.

_____. *El modo de existência de los objetos técnicos.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

_____. *L´individuation à la lumière des notions de forme et d´information*. Grenoble: Millon, 2005. (Collection Krisis)

_____. *L´individuation à la lumière des notions de forme et d´information*. Grenobl.La individuación a la luz de las nociones de forma y de información. 1. ed.Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009.

_____.*Imagination et Invention*. Édition Établie par Nathalie Simondon et et Présentée par Jean-Yves Chateau. Paris: Éditons de la Transparence.

SZTUTMAN, Renato. *Encontros com Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ZANINI, Walter. Catálogo da 17a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

_____. A atualidade de Fluxus. *Ars*. Ano 2. No3. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA – USP, 2004. p. 10 a 21.

WATSUJI, Tetsuro. *Antropologia da paisagem: clima cultura e religiones*. Traducción Juan Masiá y Anselmo Mataix. Edicciones Sigueme. Salamanca, 2006.

**Artigos**

BUCHLOH, Benjamin H. D. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano 16, n. 19, p. 194-209, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:benjamin_buchloh.pdf.

CLARK, Judith, (org.). Hussein Chalayan. New York: Rizzoli International Publications, 2011.

ESCÓSSIA, Liliana da. Relação homem-técnica como individuação do coletivo. Aracaju: Editora UFSE/FOT, 1999.

ESCÓSSIA, Liliana da. A invenção técnica: transindividualidade e agenciamento coletivo. In: *Revista Científica, Informática na educação*: teoria e prática ISSN: 19821654; 2009, v. 13, n. 2 (2010)

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cenacontemporânea. Revista

Sala Preta, vol. 8, n.1. 2009.

_____.Corpo Cênico, estado Cênico. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 1 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n.4, dezembro de 2013. http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Data do acesso: 15/11/2014.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, n. 08: São Paulo, 2008.

FLUSSER, Vilém. "Exílio e criatividade". Piseagrama, n. 4, ano 1, set. 2011. In: *The freedom of the migrant.* In: http://piseagrama.org/artigo/920/exilio-e-criatividade/

FRASER, Marie. Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade. Revista Poiésis, n. 15, p. 229-241, 2010.

GOUTHIER, Priscila. Interatividade: Moda, Corpo e Tecnologia: Hussein Chalayan. Achiote. com, v. 1, n. 1, 2013.

HOFFMANN, Jens e JONAS, Joan. Da performance (e outras complicações) In: *Questions d'art*: Action Londres/Paris/NY. Tradução Lúcio Agra.

PIANOWSKI, Fabiane. Construção do imaginário surrealista através do jogo do cadavre exquis. Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, n. 5, p. 9, 2007.

LATERCE, Sávio. Simondon e a Invenção Técnica. In: *Revista Cientifica, Informática na educação*: teoria e prática ISSN:
19821654; 2009, v.15, n.1, jan./jun. 2012.

NEVES, Galciani. Vestígios de leituras ou os arquivos insones de Marilá Dardot. 20° Encontro Nacional da ANPAP. 26/set a 29/out/2011, Rio de Janeiro. Disponivel em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/galciani_neves.pdf

OLIVEIRA, Andréia Machado. Corpos Associados: a Arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon. In: *Infhttp://cteme.wordpress.com/eventos/informacao-tecnicidade-individuacao-a-urgencia-do-pensamento-de-gilbert-simondon/ormática na Educação*. v.15, p.1 - 10, 2012.

PIANOWSKI, Fabiane. "Construção do imaginário surrealista através do jogo do cadavre exquis". In: PSIKEBA , v.1, ano 2, no 4, 2007.Disponível em: http://www.psikeba.com.ar/articulos/FP_surrealismo_cadaver_exquisito.htm

REINHART, Dagmar. Surface strategies and construtive line: preferential planes, contour, phenomenal body in the work of Bacon, Chalayan, Kawakubo. In: Colloquy Text Theory

Critique, 9, 2005, Victoria. Anais... Victoria: Monash University, 2005. Disponível em http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/download/colloquy_issue_nine_/reinhardt.pdf.

ROLNIK, Suely. *CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. Disponível em:* http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>

SALLES, Cecília Almeida. Arquivos nos Processos de Criação Contemporâneos. 21° Encontro Nacional da ANPAP. 25 a 29/set./2012, Rio de Janeiro.

_____. Crítica dos processos criativos. 16° Encontro Nacional da ANPAP. 24 a 28/set./2007, Florianópolis.

SCHECHNER, Richard, 1985. "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought" (excerpt of). University of Pennsylvania Press. In: http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/material/text/schechner.htm

SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*: Introdução. (Tradução: Pedro P. Ferreira e Francisco A. Caminati, Revisão: Laymert Garcia dos Santos. Disponível em: <http://cteme.files.wordpress.com/2011/05/simondon_1958_intro-lindividuation.pdf>) , 2011.

TANNUS, F. M. . *Como Viver Junto: Visibilidade e Legibilidade do cartaz da 27a*. Bienal de São Paulo. 2007. Disponível em: http://www4.faac.unesp.br/publicacoes/anais-comunicacao/textos/20.pdf

# Anexos

"O ser sensível é como um espelho d'água, encrespado ao mais ligeiro vento."

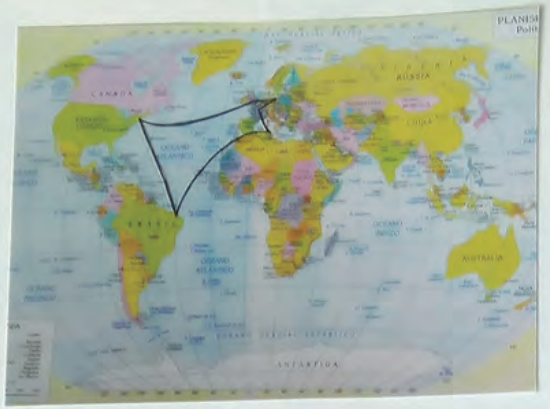
Faiga Ostrower



MODOS DE DESLOCAMENTO

Outubro 2013

Ana Rotna Alemão




Azul, Azuis
Água
Oceano
Atlântico

pensar no trabalho está na pele, no corpo.

Pele

O que é, sentir-se com as asas cortadas?

# Modos de deslocamento

08/10/13

## Mapa impresso

Leituras Novas: (via Lucila Vulela)
Invenção do Cotidiano Michel de Certeau
Ninfas Giorgio Agaben
Bailaor de Soledades / Didi Huberman
Imagem Mariposa

Leituras de sempre: Redes de Criação, Gesto Inacabado, Exílio e Criatividade. Cecília Salles, Vilém Flusser

Hoje sinto no corpo o impedimento. Lembranças vividas e imagens percebidas do tipo: porta fechada com placa escrita "PROIBIDO PASSAR", contenção com tiras elásticas, cápsula de vidro com flor submersa à água, aquelha presa em seu próprio bordado.

Hoje sinto o impedimento invisível, envolto em um campo de força.

Imóvel no lugar (no devido lugar)

Lugar: "é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do "próprio": os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar "próprio" e distinto que define. Um lugar (...) implica uma indicação de estabilidade."
(2009, p.174)

O "lugar" pertence ao local onde as coisas coexistem estavelmente e organizadamente. Elas estão no seu devido lugar. Aqui, há uma relação com o estável, o previsível, o ordenado.

Já o espaço tende a uma movimentação desordenada e entrópica. Nas palavras de certeau, o espaço ocorre: "sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. Movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstaciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um "prop" (2009, p. 184).

O espaço então dialoga com aquilo que é instável, que se move e não avisa que irá se mover. Remete às variáveis do tempo e seus consequentes movimentos desordenados. O espaço expande-se, movimenta-se, há fluxo de troca, mudanças repentinas das coisas que o compõem.

* do que é determinado para indeterminado

Fala de Duchamp: "O coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece (inesperado) (ato falho) inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente." Isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o inadvertido.

* Do que é normatizado para o desnormatizado (Desnormativizantes)

* imagens rápidas, móveis, inapreensíveis, dão corpo à indeterminação da experiência contemporânea, em que "imanência expressiva" dos signos em situações, são dotados da força do instante e do gesto. (É isso que quero!)

* Desistir - uma espécie de fim das ilusões / Entrar numa espécie de vácuo, um "entre", entre-lugar de transmutações, um deslocamento não se sabe para onde, mas que vem de uma necessidade.

Deleuze disse: "Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade."

Modos de ser, maneiras de viver - dos comportamentos aos procedimentos políticos.

CAMPO DE EFETUAÇÕES

É um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação. (LYOTARD)

Propor/Interferir

Sintam-se livres a desdobrar o trabalho em outra proposta.

Criar os passos/ Elemento surpresa

Manual de documentação

foto
Vídeo
texto

15/10/13

0) 5 Artistas definidos

1) Mapa impresso

2) Marcar os pontos de deslocamento

3) Circundar com uma linha

4) Descobrir o desenho que se revela uma área do Oceano Atlântico.

5) Imaginar um Elástico tensionado entre os pontos limites

6) Pensar numa matéria que indique tanto movimento como ~~imobilidade~~ (mobilidade)

7) Eleger o elástico como parte da minha proposição.

8) mapear meu processo e observar de onde ele parte.

Liberar signos

Jogar com a indeterminação do sentido e com a imanência da expressão



9) Definir o figurino como iniciador do processo

10) Elaborar o figurino como obra de modo a conter o elemento encontrado no mapa, o elástico (IMOBILIDADE/MOBILIDADE).

Falta ficar claro se é corpo-Água (Referências anteriores, ainda mais por ter o Atlântico como limite) ou se é corpo-pele.)

11) Definir a forma onde o figurino cobre todo o corpo, como casa-cápsula em que ao mesmo tempo que acolhe ele propõe movimentação ao corpo.

Se for corpo-água
- Espelho d'água
- cor ?
- mímese/camuflar-se
- Estagnada
- Água-Viva
- Varias camadas transparências

Se for corpo-pele, cor pele
- 2ª pele
- carapuça
- corpo informe
- bloco de corpo

Procedimento: Alina irá saber de mim e terá uma semana para trabalhar, é trabalho interferir, propor a partir da obra/figurino/corpo-água-espelho d'água com várias camadas de tecidos como

(10)

Metas para hoje 16/10/13

1) Escrever o email para os artistas para:

a) Apresentá-los

b) enviar o mapa / Evocar imagem

c) Listar / explicar os procedimentos de trabalho:

recepção, permanência, documentação, registro de processo, concepção.

Dúvidas: Devo dizer a ordem dos artistas eu, Alina, Miro, Nathalie, Lucas, Lais e eu?

2) Confirmar endereços e pedir para que retornem com a lista completa.

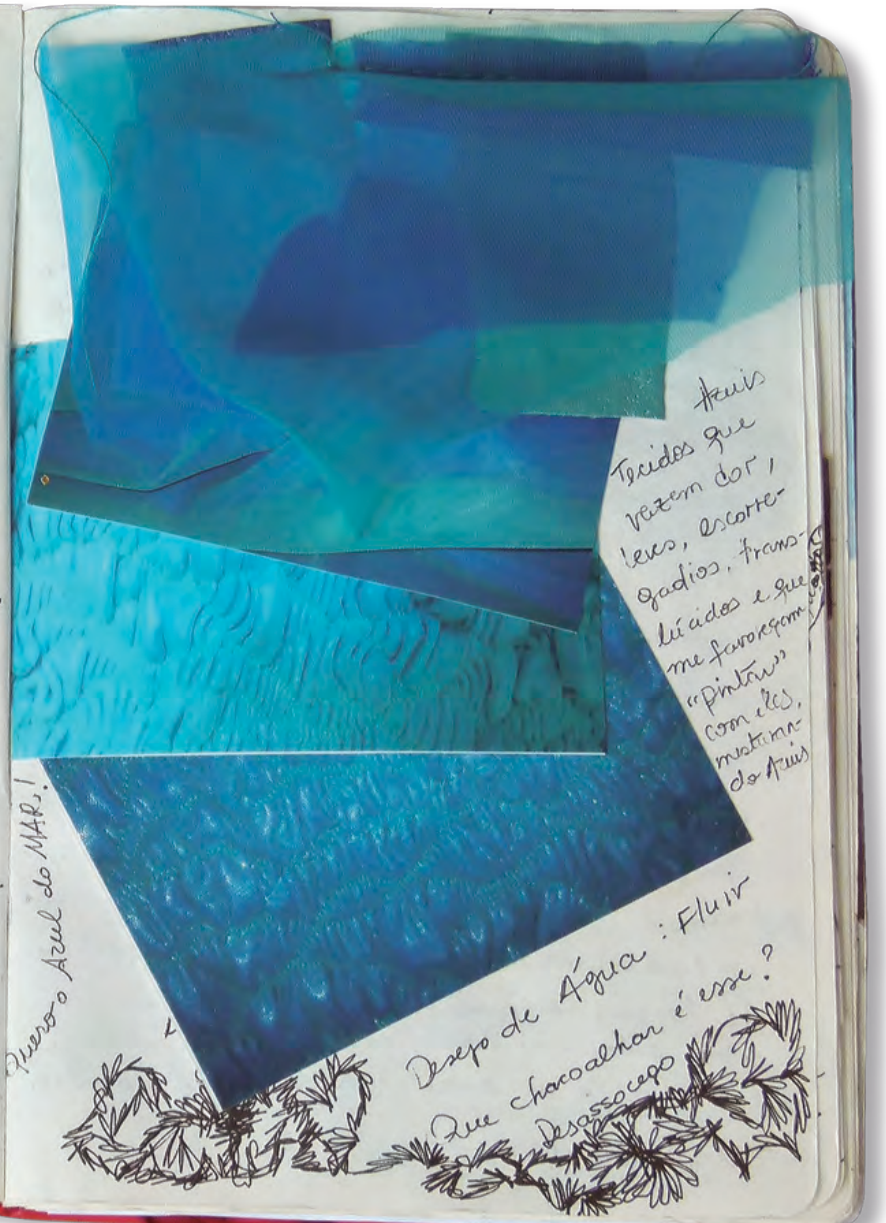
3) mencionar o reembolso da postagem.

4) Contextualizar "Como saltar da imobilidade à mobilidade?"

5) O oceano é o espaço "entre".

Tensionar (Água-Fluidez / Pele-Casulo)

6) Falar sobre o meu trabalho, revelar que é um figurino? estabelecer conexões com a água (corpo-água).



O que os lugares te trazem?

Para receber o que eles te trazem é necessário se colocar em experiência. Lidar com o local como dispositivo.


Meu pensamento pensa viagem, articula deslocamento. Deseja sair do Lugar.

É como se essa obra pudesse ser um grande elástico que circundasse o mapa Brasil - Tunísia - França - Alemanha - Inglaterra - EUA - Brasil. onde as duas pontas são costuradas e cada um de nós segurasse em um ponto e, de longe, compuséssemos uma dança. Uma obra feita em colaboração e tivesse de nós o desejo de ser esse elástico, o próprio elástico.

E-MAIL ENVIADO: 19/10/13

Corpo-pele?

O corpo todo é recoberto pela pele.

A pele, como uma roupagem contínua e flexível, envolve-se por completo.

Também se vira por dentro para revestir os órgãos e os ossos.

um corpo-pele é um bloco de carne informe transportado. Ele não conecta com a pesquisa do Mapa.

A figura se revelou: um vestido

Vestido mar

Vestido elástico

Corpo mar-elástico



Alça lado direito

Os nervos de comunicação entre o cérebro e os órgãos sensoriais

Montagu, Tocar: o significado da pele humana. SP. Summus, 1988

Som do Mar

...eza.

...m um pendrive

"Criar é sinônimo de processar dados. O que quis dizer é que a criação de informações novas depende da síntese de informações anteriores."

Vilém Flusser

Criação = Processo Dialógico
- Diálogo interno
- Diálogo externo
- Aprendizagem sensível
- TRANSFORMAÇÃO

"Esse diálogo consiste na troca entre as informações que ele (exilado) traz na (em sua) bagagem e o oceano de ondas de informações que o banham no exílio."

Procedimentos:

4) Modelagem

Material:

Papel Craft, lapis, meu corpo.

- estender o papel no chão.
- deitar sobre o papel para medir o tamanho.
- se posicionar no centro ~~dele, de pé~~ sentada, a ocupar o mínimo de espaço.
- Contornar o corpo iniciando a partir dos pés.
- após concluído o contorno da parte inferior do corpo, deitar para contornar a parte superior, exceto os braços.
- se precisar de ajuda para contornar a cabeça, peça!

O que pensar durante essa ação?

- na própria ação de contornar-se.
- não se mover para que a forma fique fiel ao corpo.
- criar um duplo de seu corpo.
- se concentrar na experiência de estar modelando a forma de sua segunda pele.

Meia-pele
pele-elástico
pele-cápsula
pele-casulo
pele-contenção
guarda-corpo
pele-exílio
corpo-Atrigo
Corpo-Capa

O que esperar dessa pele-cápsula-capa elástica?

- Vestir o corpo de ponta a cabeça
- lugar para guardá-lo, para ficar só.
- Experiência de exílio no próprio corpo
- Experiência de imobilidade
- Experiência de conter, ou seja, está contido em lugar à parte de interferências externas.
- Ter um lugar "próprio".

lugar elástico - lugar de gastos mínimos - lugar devido lugar - Corpo-estável - Corpo em bloco
invólucro - envoltório - corpo informe - revestimento
depósito - dispença

Corpo por dentro - lugar interno - dentro da pele
"o mais profundo é a pele" - Impermeável
Carapaça - Casca - última camada - limite

"A pele é o porto do pulso,
O túnel do toque,
a casa dos órgãos,
O abrigo dos sentidos.
É o lar da língua.
A pele é o último da alma."
Káta Canton

Pra mim, a pele é o afeto do corpo.

abraço elástico - porto pacífico - membrana
superfície externa - carapuça - (des)atravessamento
Borda - Orladura - Armadura - templo - roupagem

(Do latim Transmutāre)

Transmutar:
verbo transitivo
1. fazer passar a outra mão, a outro domínio, ou outro lugar
2. transferir
3. transformar, metamorfosear, transmudar

transparência - corpo scaneado - corpo desdobrado
duplo do corpo - modelagem - 2ª via - porta c
corpo papel - corpo tecido - corpo recortado, retirado, des
corpo - incorpóreo - tradução - corpo traduzido, retirado, duplicado, transmudado.
modelado, resignificado, transplantado, reposicionado, deslocado, envelopado, desfigurado

esculpido, preenchido, naturalizado, estruturado, demarcado, ritualizado
recortado, brasado, retratado, reformado, bidimensionalizado, esticado, desenvolvido, apoiado, apoiado

Invenção, inventar, autoinvenção. invenção de si, invenção de mundo inventar formas, inventar modos de

« minha carta de alforria
costurou meus passos
aos corredores da noite
de minha pele." Adão Ventura

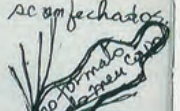
deslocamentos. reinvento-me enquanto produzo e enquanto produzo estou me auto constituindo/construindo!

Dois invólucros, dois receptáculos: um cor de pele, o outro, cor produzida por camadas de azuis, verdes - cor do mar, atlântico - espaço entre os pontos de destino da Viagem.

Questões, dúvidas:

Pra que?

Os envelopes foram produzidos. Sim, envelopes. Foi assim que os vi e os relacionei. De corpo-pele e corpo-água à invólucros, envelopes de corpo. Uma carta-corpo que é uma pele ajustável ao corpo. O corpo que a veste dá a forma, caso contrário, essas peças são somente ~~um~~ tubos feitos tecidos e elásticos desenhados pela costura. tubos vazios com uma de suas extremidades aberta e com botões para se ~~em~~fechados.




Intenção?

Corpo-pele:

Criar uma pele, uma segunda pele ~~com~~ textura enrugada, elástica. Essa textura servirá como revestimento para o corpo que a veste.

Para preparar essa textura, imaginar uma pele tatuada com desenhos pontuados por linha elástica que percorre por toda a superfície do tecido de forma rizomática e caótica.

Corpo-Água:

Criar um textura fluída, transparente, ondulada. A relação com a água vai ser feita pela cor. Para criar a cor, pesquisar sobreposições de tons de azuis, verdes de modo a se aproximar da cor do mar, do oceano atlântico, especificamente do mar que banha a Tunisia. (lugar de recepção desse portes corpo-água.

Para preparar a textura, sobrepor os tecidos e fazer o mesmo procedimento do porta-corpo-pele quanto a composição com a linha elástica, embora que o desenho tenha um relação maior com a sinuosidade do que com o rizoma.

Frustração?

Ambas a texturas preparadas é chegada a hora de cortar. Verifica-se, constata-se que não é o porta-corpo que dará forma ao corpo mas o corpo que dará forma ao porta-corpo. O preenchimento que dá a forma seja que corpo for.

dar a forma do molde feito anteriormente.

Perguntas?

O que o guarda-corpo tem a ver com o desenho do limite do mapa? ou melhor, qual a relação do guarda-corpo com o mapa? Dito de outro modo: Que linhas de força posso traçar entre o limite do mapa que possibilitou um desenho de um vestido e me fez ver a imagem de um elástico tensionado em cada ponto dos lugares de deslocamento e os guarda-corpos pele e água?

guarda corpo: Imobilidade, gestos mínimos, pequenos movimentos. Espaço limitado, lugar de guardar o corpo, Exílio do corpo.

Entre a pele e a água:

pele: dentro de casa, espaço interno, corpo em si, lugar do corpo, lugar de de-limitação do corpo, cor da pele, mímese da pele.

água: lugar de passagem, lugar de mergulho, mar de possibilidade, água viva, corpo de água, aquário, representação da água pela cor. água contida, estagnada, depositada.

Motivações:

- Olhar para o princípio norteador, o mapa. buscar as conexões com as peças feitas.
- Se colocar em experiência em cada um deles.
- Se perguntar varias vezes o que é realmente o que eu quero. O que eu quero com isso.
- Escutar e relacionar todas as pistas:

PISTA 1: deslocar algo imóvel

PISTA 2: A forma se distancia do desenho revelado pelo mapa.

PISTA 3: guarda corpo = casulo / Imobilidade
Desenho Vestido
Vestido-Mapa = borboleta / Mobilidade.

Decisões: * Cada um

- providenciar 8 mts dos tecidos (9 mts)
- Criar a { Sobreposição / textura / tatuagem / desenho de linha elástica
- Cortar o vestido no corpo em Moulage, fidelizando o desenho do mapa.
- pensar ou melhor certificar-se se esse vestido satisfaz essa primeira fase do processo como obra = Vestido-obra.
- Enviar o vestido-obra com as pistas do processo ou isso interferirá nas decisões do próximo processo de criação?

"O artista deveria acreditar em seus olhos" Rodin

Caminhos percorridos:

- Depuração dos Artistas brasileiros residentes no exterior
- marcação dos lugares de residência de cada um no mapa.
- traçado de linha que circunda os pontos referente aos lugares marcados.
- Descoberta / Revelação da forma de um vestido.
- Espaço do mar como conteúdo do Vestido, ou seja o desenho do vestido está localizado no mar, no oceano Atlântico.
- Iniciar o processo de construção da obra com

a experiência da imobilidade como ponto de partida, construindo primeiramente um guarda-corpo cor de pele como mímese do próprio corpo. Em seguida, uma outra guarda corpo com a mesma forma sendo que com tecidos transparentes, azuis, sobrepostos, vindo a remeter à agua.

- Experiência de passagem da imobilidade à mobilidade.

- percepção do que a pesquisa em si quer dizer.
- Observação e desprendimento de formas recorrentes, do lugar comum.
- pensar na forma que emergiu da experiência, na pesquisa.
- Transgredir padrões estabelecidos.
- Coragem de assumir essa forma como obra.
- Voltar à origem, de onde eu parto de fato em cada performance:

O FIGURINO

O figurino é a obra! Em 25/10/13

Amanhã ele será enviado para Tunísia. 28/10

Devo enviar o registro do processo? Como?

IDEIAS:

- Enviar um caderno com o meu processo e páginas em branco para que o processo da Alina, ~~dobrio~~, da Nathalie, do Lucas e da Lais sejam acrescentados. (outro caderno ou esse?)
- Enviar um(a) cadernin(cartinha) com um breve comentário sobre o processo e deixá-la livre p/ fazer o dela, pedindo que ela me envie todo o processo. Quando ela for enviar o dela, fazer da mesma forma.

As Questões são: (Dúvida!)

Ter cuidado para que o relato de seu processo, sua experiência, não venha a interferir no processo seguinte. Embora que cada um será afetado pela obra e/ou registro do processo à medida de seu próprio projeto poético em contato com o qué é trazido de seu antecessor.

Como a Alina sera afetada?

Eis a questão!


O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto. O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge. (Louis, 1992)

Fortaleza 28 de Outubro de 2013

Querida Alina,

Aqui te entrego meu trabalho, [redacted] [redacted] Agora é com você o que dele desdobrará.

> "Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra que, por sua vez atam a obra daquele criador como um todo."
> (2009, p.40)

Nesse processo de criação, houveram alguns pontos de partida: o exílio, o mapa mundi, o desenho revelado pelo traçado por entre os lugares que estamos e o elástico, fio possível para um lançar mão da imobilidade rumo a mobilidade.

A revelação da [redacted] me levou a muitas descobertas e afetos, mas sobretudo a experiência em imersão quase como uma aventura em meu próprio projeto poético e suas singularidades.

A medida que fui adentrando à experiência fui percebendo o percurso e, me lançando assim como em um "estilingue em câmera lenta", a todas as suas fases de construção, questionamentos e transformação.

Enviar o caderno de registro do processo que ora escrevo, foi uma das grandes surpresas da aventura. E, acredito ter sido uma boa escolha, desse modo, o processo de nós seis ficará registrado em um só lugar, ou melhor, ESPAÇO. E, caso esse não seja suficiente, "um dos" de nossos "modos de deslocamento"?

Sendo assim, querida, o envie junto com a obra para o Miro Soares, seu continuador. Por favor, o registro que você fizer, me envia também para que eu possa acompanhar (fotografa as páginas!) tá?!

Bom, é hora de me desprender!

Abraço grande, grato!

Ana Cristina

~~Território - passagem~~

~~Creative involution~~

~~intensive difference~~

MSAFER — PASSAGEIRO

Alina d'Alva

INVENÇÃO DE SI
INVENÇÃO DO MUNDO
INVENÇÃO DE MODOS DE DESLOCAMENTO

20.11. 2013. — TUNIS / TUNÍSIA.
QUARTA-FEIRA.

RECEBI O TRABALHO DA ANA E O CADERNO COM O SEU PROCESSO. PRECIOSO.

MUITOS AFETOS.
PERCEBO A 'ELASTICIDADE' DENTRO DO SEU PRÓPRIO PROCESSO DE IR / VIR / AFIRMAR / NEGAR / QUESTIONAR.

MAS DESSE TURBILHÃO DE SENSAÇÕES O QUE ME VEM É ISSO:

PELE - CORPO - MAR - ELÁSTICO

ESSE VESTIDO É A PELE DO NOSSO CORPO COLETIVO. SEIS.

UM NOVO ORGANISMO. NASCENDO.

SOMOS FEITOS, TAMBÉM, DESSE ESPAÇO ENTRE. ENTRE NÓS MUITA ÁGUA.

COMO FETOS.

CORPO NO EXÍLIO.

TRANSPLANTADO
DESLOCADO
REPOSICIONADO
RESIGNIFICADO.

MATERIALIZADO
DEMARCADO
RECONTADO
RETRATADO
BASEADO
PREENCHIDO
REFORMADO.

O "PORTA-CORPO" (COMO A ANA CHAMA)
É A PELE QUE RECEBE E
ENVOLVE QUALQUER FORMA NA SUA
GENEROSA ELASTICIDADE.

COMO A PELE DE UM CORPO MATERNO
QUE ESTICA.

NÃO É ELA QUE DÁ FORMA AO CORPO. É O CORPO QUE ELA ENVOLVE QUE LHE DARÁ UMA FORMA.

ESSA FORMA É QUASE UMA ABSTRAÇÃO UM DESENHO - UM TRAÇADO.

É O QUE NOS FAZ UM.

O QUE NOS UNE.

O MEU CORPO EXILADO GANHA UM ABRIÇO.

→ MAS PARA DENTRO DESTE ABRIÇO EU TRAÇO OUTROS CORPOS A MIM RELACIONADOS E RELACIONADOS AO LUGAR ONDE EU VIVO.

ATRAVÉS DESSA PELE EU COMPARTILHO MINHA EXPERIÊNCIA NO EXÍLIO.

## PROPRIEDADES DO OBJETO

- ELASTICIDADE – COMPRESSÃO
- AZUL
- VESTIÁRIO – PODE SER PORTADO NO CORPO E DESLOCADO

REVESTIR / COBRIR / ENVOLVER

TRABALHAR COM FOTOS
DESENHOS
VÍDEO

NO
- ESPAÇO PRIVADO / CASA
- ESPAÇO PÚBLICO / CIDADE

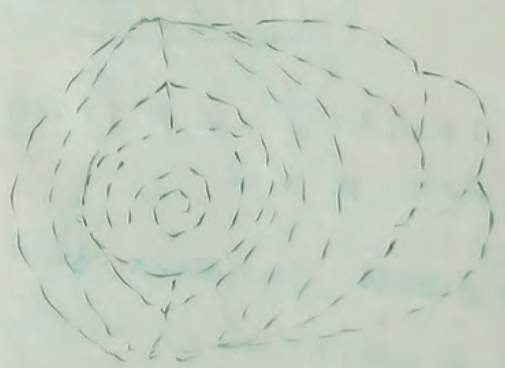
**COMO ENUNCIAR ESSE AFETO?**

21.11.2013.

"ONDE A PSICANÁLISE DIZ: PARE, REENCONTRE O SEU EU, SERIA PRECISO DIZER: VAMOS MAIS LONGE, NÃO ENCONTRAMOS AINDA NOSSO CORPO SEM ÓRGÃOS, NÃO DESFIZEMOS AINDA SUFICIENTEMENTE NOSSO EU.

SUBSTITUIR A ANAMNESE PELO ESQUECIMENTO.
A INTERPRETAÇÃO PELA EXPERIMENTAÇÃO.

ENCONTRE SEU CORPO SEM ÓRGÃOS, SAIBA FAZÊ-LO, É UMA QUESTÃO DE VIDA OU DE MORTE, DE JUVENTUDE E DE VELHICE, DE TRISTEZA E DE ALEGRIA. É AÍ QUE TUDO SE DECIDE." (DELEUZE "COMO CRIAR P/ SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS")



SPINOZA PENSA CORPOS – ENCONTROS

NOSSA VIDA SE EXPLICA PELOS ENCONTROS QUE FAZEMOS

→ ENCONTROS QUE TRAZEM COMPOSIÇÃO E AUMENTO DE FORÇAS E ENCONTROS QUE RECOMPÕE.

(AS VIDAS QUE NÃO FOREM CAPAZES DE CRIAR TERRITÓRIOS DE EXPANSÃO ELAS SE CASTRARÃO E EDIPIARÃO)

FAZER AGENCIAMENTOS COMPOSIÇÕES P/ AUMENTO DE POTÊNCIA.

A INVENÇÃO É UMA POTÊNCIA. UM PODER DA VIDA.

OBRA ABERTA. NATUREZA QUE NÃO PARA DE SE CONSTITUIR. / PROCESSO / DEVIR

23.11 MOVIMENTOS DO DESEJO

Habiba encontra o vestido e o veste. Encontro com o desejo de ser outro.

Ela dança e canta com o vestido.

O vestido azul esverdeado encoberto pelo hijäb.

(hijäb: véu que as mulheres muçulmanas utilizam na cabeça deixando apenas o rosto descoberto)

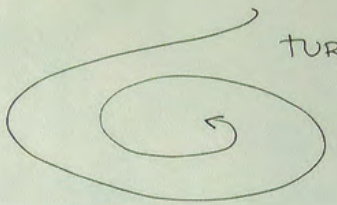
A potência de criação,
o afeto artístico, se mobiliza
para criar o assombro.

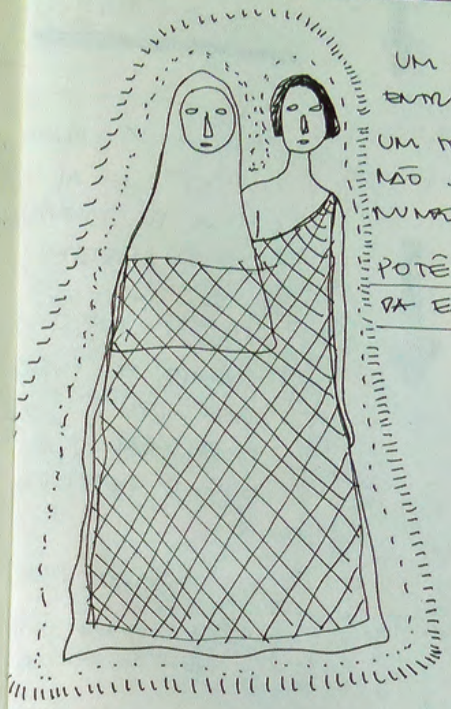
O Assombro força a criar
uma nova configuração da
existência,
uma nova ~~con~~figuração de si,
do mundo e das relações entre
ambos.

---

RUÍDO NO MAPA HABITUAL DAS
PERCEPÇÕES, QUE ABRE POTENCIALMENTE
UMA BRECHA DE ACESSO AO CORPO VIBRÁTIL.

GRAU DE ABERTURA P/ A VIDA.



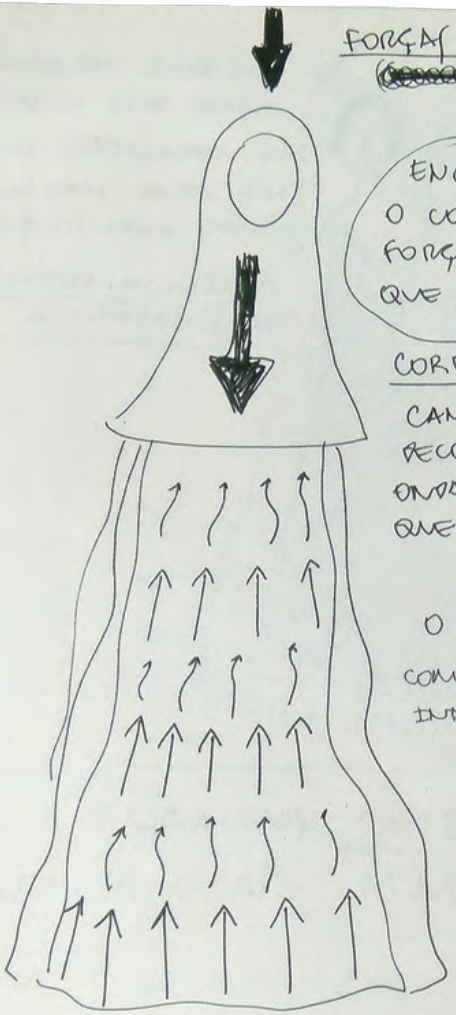



UM NOVO TERRITÓRIO ENTRE DOIS MUNDOS.
UM TERRITÓRIO QUE NÃO SEJA NEM UM MUNDO NEM OUTRO.
POTÊNCIA POÉTICA DA EXISTÊNCIA.

ISSO QUE NÃO É NEM ELA NEM EU

COM- TORNAR -SE

FORÇAS DO CONSENSO.



ENCONTRO ENTRE O CORPO E AS FORÇAS DO MUNDO QUE O AFETAM.

CORPO COMO CAMPO DE FORÇAS RECORRENTES DAS ONDAS NERVOSAS QUE O PERCORREM.

O "CORPO VIBRÁTIL" COMO EXERCÍCIO INTENSIVO DO SENSÍVEL

FORÇAS DA ALTERIDADE
DO MUNDO
DO DESEJO

Habiba é uma mulher árabe, tunesiana, adepta fiel à religião do Islam. Ela trabalha na minha casa e ajuda a cuidar da minha filha desde que cheguei na Tunísia, há quatro anos atrás. Ela tem 53 anos.

O encontro de Habiba com o vestido foi algo completamente inusitado. Ela encontrou o vestido, ainda na caixa, o vestiu e veio me mostrar.

Ela se sentiu bela no vestido e começou a dançar e a cantar. Eu perguntei se ela portaria o vestido sem o véu, mas mostrar qualquer parte do corpo está fora de questão. Mas ela me permitiu tirar fotos e ficou orgulhosa quando se viu. "o vestido é belo" ela disse. "me dá vontade de dançar como aquelas dançarinas espanholas".

# MSAFER - PASSAÇEIRO

"MSAFER" em árabe é
aquele que passa ou
aquilo que passa rapidamente
efêmero
TRANSITÓRIO / TRANSEUNTE

A VIDA NO EXÍLIO É UMA PASSAGEM.
CURTA OU LONGA ELA VAI PASSAR.
O EXILADO ANSEIA PELO RETORNO À TERRA
E PELO FIM DO EXÍLIO.

MAS NESSA 'PASSAGEM' ENCONTROS
SÃO FEITOS E RELAÇÕES CONSTRUÍDAS.
ENCONTROS QUE TRAZEM COMPOSIÇÃO
E AUMENTO DE FORÇAS OU ENCONTROS
QUE DECOMPÕE.

A VIDA SE PRODUZ NESSES AFETOS E
NESSAS COMPOSIÇÕES.

A OBRA "MSAFER - PASSAÇEIRO" É
A CRIAÇÃO (OU APRESENTAÇÃO) DE
UM NOVO TERRITÓRIO ENTRE DOIS
MUNDOS. UM TERRITÓRIO / PASSAGEM.

→

UM TERRITÓRIO QUE NÃO É
NEM UM, NEM OUTRO.
MAS UMA POTÊNCIA DE VIDA
QUE TEM O SEU MOMENTO
E O SEU FIM.

A OBRA É UM NOVO CORPO,
HÍBRIDO, QUE SE FORMA.
É MATÉRIA QUE OCUPA O ESPAÇO
COM AS INTENSIDADES INERENTES
À ESSA RELAÇÃO.

TUNIS. 10/12/2013

Querido Miró,

estou finalmente te repassando o trabalho. Contaminado pelo que a Ana iniciou.
O processo tomou mais tempo do que o esperado.
Não por causa da obra, mas por causa da artista que teve muitos contra-tempos nesse período.
A obra surgiu e encontrou sua forma de uma maneira muito espontânea.
Ela veio e eu a aceitei assim.

Estou te enviando um vestido que a Ana realizou e junto dele um véu e um anel. Objetos que compuseram essa obra. →

além disso vai junto
um CD com imagens
da performance.

O trabalho final é um
VÍDEO que vou lhe enviar
pelo WI-TRANSFER assim
que você me disser que
receber o "pacote".
(Preciso desses dias para
finalizar a edição).

Agora é a tua vez de
navegar nesse "oceano"
e depois repassá-lo à
Nathalie.
te desejo sorte!!!

## SOBRE O PROJETO

### ANTES DE COMEÇAR

Paro para escrever e não escrevo diretamente no caderno, mas no computador. Em meio as informações que já existem, não consigo pensar em outra coisa que não seja primeiramente a que serve exatamente o caderno, ou mais precisamente a que tipo de texto serve exatamente o caderno. A sensação é primeiramente de não saber exatamente para quem eu escrevo, já que o caderno segue com o pacote para a Nathalie em Berlin, mas uma cópia dessas páginas vai para a Ana, lá no Brasil. Além disso, Lucas e Lais devem ler também essas páginas juntamente com as que já estão escritas e com as que vão sendo acrescentadas. (Tenho também a impressão de que é intenção da Ana deixar esse material consultável no contexto de sua pesquisa ou uma exposição). Além dessa questão do destinatário, me pergunto qual deve ser a natureza desse texto. Seria um texto para mim, como modo de preparar o trabalho antes e durante sua realização? Ou seria um texto para documentar esse trabalho, para comunicar aos colegas as etapas executadas? Seria afinal com mais ênfase no processo ou no resultado final? No e-mail Ana fala de escrever sobre o registro e sugere que quanto mais informação melhor. Durante esses dias que procurava realizar minha parte no projeto, não fiz nenhum registro por escrito. Então esse texto passa a ser mais um relato posterior com relação ao trabalho que realizei. Mas trata também da maneira como eu estava entendendo o processo a cada etapa. Me pergunto se deve transcrever o texto para o caderno. Mas me parece fazer mais sentido apenas imprimir já que, na tentativa de montar algumas peças para eu entender melhor, eu não teria conseguido escreve esse texto usando o caderno.

## ENTRANDO NO DIÁLOGO

A colaboração começa com a proposta descrita pela Ana em primeiro e-mail como "*um trabalho multidisciplinar, híbrido de linguagens em torno de questões que envolvem: distância x deslocamento, imobilidade x mobilidade*[1]". Trata-se de um pacote que a ser enviado para cinco artistas, fazendo o trajeto Fortaleza, Tunes, Paris, Berlim, Oxford, Nova Iorque e de volta a Fortaleza. O contexto de trabalho é interessante tanto em sua temática como em sua forma. É também excitante o contato com os artistas que estão em outras localidades. Trata-se boa oportunidade para o exercício de criar algo fora do modo como se trabalha normalmente, além da troca de idéias com os colegas e a possibilidade de conhecer, de entrar um pouco dentro de seus processos de criação.

O projeto começa com a Ana que vê no desenho do percurso[2] do trabalho a forma de um vestido. Ela adota então o vestido como uma maneira de trabalhar a partir do corpo. No entanto, antes de adotar o vestido a forma que se desenha é um invólucro de aspecto orgânico, não necessariamente humano[3]. Enquanto essa forma anterior tem um aspecto mais abstrato e permite a associações dos mais variados campos, a forma do vestido leva à associações mais precisas, ao meu ver, relacionadas principalmente ao modo como identidades de grupos tomam forma e são expressas à partir da indumentária. É inegável o caráter de gênero que adquire a peça ao se tornar um vestido feminino, e acredito que seja correto afirmar também um caráter ocidental em função da estética adotada.

O vestido, no entanto, sendo criado com materiais relativamente alternativos sob o trabalho manual da Ana, e suscetível à intervenção dos outros artistas, segue de alguma forma aberto múltiplas interpretações e metamorfoses. Durante sua confecção, além da forma do próprio vestido extraída do

---

[1] E-mail de convite da Ana, 07/10/2013.
[2] Caderno. Desenho da Ana, visto na página 4 e 13. (Numerei as páginas caso fosse preciso fazer referências ao próprio caderno como essa. Numerei apenas de dez em dez para não interferir muito).
[3] Caderno. Processo de confecção da Ana, pág. 20 e 30.

desenho do trajeto do pacote, Ana procura alimentar a peça com outros elementos que são evocados pelo mapa. Ela busca representar no vestido também o mar, já que é ele que mais ocupa o interior do desenho. O material realizado para confeccionar o vestido traz então as cores verde e azul e até certo ponto alguma transparência. Traz também textura que remetem a ondas e ao movimento do mar. Esse processo de tentar da forma essas imagens é criativo e feito com sucesso.

O vestido chega a Tunes, e a Alina o toma como a peça principal de uma ação performativa que envolve não apenas uma outra pessoa, mas que envolve também elementos da cultura local. Nesse aspecto o fato de ser um vestido feminino colabora para a percepção de diferenças, já que os traços culturais são percebidos primeiramente pelo que é exterior. A vestimenta das pessoas – especialmente a da mulher – é frequentemente o meio mais explícito na observação de aspectos da religião e da cultura dos países do Magreb.

## COLOCANDO FOGO NA DISCUSSÃO

Bom já que a intenção é discutir a respeito das questões, e sem que eu tenha pudor de interferir já que o próprio convide reforça a idéia de fazê-lo: "*Suas impressões sempre serão dados muito importantes nessa pesquisa*[4]", eu me sinto então obrigado a fazer algumas considerações). Segundo a Ana, "*A ideia partiu do desejo de exílio onde transpor a imobilidade é o problema*" a questão seria então "*Como saltar da imobilidade à mobilidade?*". Bom, eu tenho tentado pensar até que ponto o trabalho está sendo implicado realmente numa mobilidade, apesar de que ele claramente tem servido para pensá-la sob diversos pontos de vista (incluindo a representação realizada pela evolução do casulo ao vestido[5]). Até o momento o que eu percebo é que o vestido tem servido mais como uma maneira de explorar uma poética da cartografia e como uma maneira de trabalhar com elementos de cada

[4] E-mail de convite da Ana, 07/10/2013.
[5] Caderno, desenho da Ana, apresentado na pág. 28

local – o que em si já cumpre uma função interessante – mas sem problematizar na sua própria forma o deslocamento que ele realiza. De início a obra se inspira e toma forma a partir do trajeto, mas o trajeto não causa nenhum alteração da sua forma. Em seguida o vestido se torna um objeto para estabelecer um diálogo com o "outro" e tem outas peças adicionadas (o véu, o alfinete e o anel) mas permanece ainda a mesma. E aqui, eu incluo também a minha própria ação diante do trabalho, que como veremos é mais de uma relocação do que efetivamente de uma transformação. Eu faço uso do vestido como um *link* para um contexto preciso de Paris. Não acho que a proposição de "salto da imobilidade à mobilidade" tem sido realizada até aqui. Aliás, sendo um pouco provocativo, em nenhum momento foi mencionado também qual seria a intenção dessa mobilidade. Na minha opinião, o trabalho tem servido mais para tratar de questões ligadas a movimentos de deslocamento centrado no contexto do local em que cada um de nós está. Para mim ele funciona mais como um *index* de questões diferentes. Isso, como mencionei anteriormente, já cumpre uma função de maneira adequada (e inclusive condiz mais com o título "Modos de deslocamentos"). Por isso, pessoalmente me parece que a questão devesse ser assim redirecionada. Até porque a proposição da mobilidade contra a mobilidade encontra uma contradição que aparece alguns textos em ambos no caderno e em e-mails.

Essa contradição tem a ver com, entre outros, o texto *Exílio e Criatividade* do Flusser que foi citado. O texto foi citado no caderno, mas antes de recebe-lo a Nathalie também me havia mencionado desse texto. (Aproveito para agradecer pela a dica, já que eu não o conhecia). O Flusser propõe um desprendimento até mesmo para aquele que teve a experiência do exílio forçado, enquanto textos da Alina e da Laís, demonstram um enraizamento ao lugar de origem, mesmo que suas condições de exílio sejam voluntárias. O exílio para a Alina implica na manutenção de uma raíz com o lugar de origem e numa falta: *O meu exílio é sentir meu corpo (individual, social, cultural) longe do lugar a qual ele se sente parte*[6]". Implica ainda num

[6] Caderno, texto da Alina, pág.39

desejo de retorno: *"A vida no exílio é uma passagem. Curta ou longa ela vai passar. O exilado anseia pelo retorno à terra e pelo fim do exílio.*[7]*"*. A Laís por sua vez escreve algo no mesmo sentido diante do desconforto: *"Chicago já está fria e anoitecendo cedo. Como toda Cearense, fico desesperada quando o inverno chega e louca para viajar para o Brasil.*[8]*"* Isso demonstra um desejo de retorno ao ambiente familiar, ao "cobertor confortável" de que fala o Flusser. Em ambos os casos temos mais uma postura apego às raízes (imobilidade), do que um des-raízamento voluntário e uma prática de transculturação (mobilidade). Esse é o problema que trago aqui. Na minha opinião, acho que o processo não deve excluir suas limitações, não deve insistir em uma premissa do salto da imobilidade à mobilidade (pois até aqui no meu modo de ver não ocorreu com Ana, Alina e Eu... mas talvez com o sucesso dos colegas seguintes). Acho que o fato de se manter somente na discussão sobre relações de familiar e estrangeiro, ou dos deslocamentos específicos ao contexto de cada lugar, já é algum sucesso.

[7] Caderno, texto da Alina, p. 57
[8] E-mail da Laís, 16/11/2013

## SOBRE A AÇÃO

### INICIANDO O EXERCÍCIO

Estava ausente quando a DHL passou para me entregar o pacote. Busquei então a encomenda no ponto de retirada indicado pela empresa aqui perto de casa, no 18 (*18e arrondissement*), que é digamos o bairro onde eu moro. Esses pontos de retransmissão (*point de relais*) são em geral pequenas lojinhas, com um monte de pacotes empilhados. É curioso quando a gente vai numa dessas pela primeira vez, pois são exatamente como os bazares locais que se tem por aqui. Não é o tipo de parceiro comercial que a gente tem em mente quando se pensa na escala de empresas como DHL ou UPS. De todo modo, funciona bem o serviço e é bem mais útil do que ter que aguardar uma nova passagem dessas grandes transportadoras. Quando cheguei no ponto de retirada me lembrei da sugestão de registrar todo o processo. Fiz uma fotos e gravei umas imagens da saída com o pacote até o metro quando seguia para fazer outras coisas durante o dia. (As imagens em vídeo, feitas com telefone, não são das melhores). Envio para vocês as fotos e o vídeo por e-mail ou deixo disponível um URL.

Abre o pacote, identifiquei as peças, e li as informações do caderno. Demorei algum tempo para conseguir entender tudo, identificar o que era parte da Ana e da Alina. Demorei também a conseguir imaginar possibilidades de intervir. Para ser honesto não consegui me identificar de imediato com o vestido e me senti procurando soluções bem fora da minha zona de conforto. Tentei agir segundo as duas ações exigidas pelo projeto, que é de intervir/colaborar/dar sequência no trabalho que chegou até a mim e em seguida propor/produzir outro trabalho mais ligado ao modo individual como trabalho. Naturalmente eu senti mais dificuldade na primeira ação. Minha preocupação era conseguir corresponder no mesmo nível da proposta

que seguiram Ana e Alina. A medida que achava encontrar algumas opções o meu receio era que talvez essas opções pudessem ser demasiado restritivas para os colegas seguintes. Então em função disso, eu divido com vocês essas opções apenas como sugestões, caso alguns de vocês veja sentido nisso. Do contrário essas opções que eu sugiro ficam registradas aqui apenas como o modo com que eu respondi ao trabalho anterior.

A partir do período de trabalho sobre o projeto, eu vejo alguns aspectos do trabalho que se aproximam do contexto de viagens. Ele segue uma rota; envolve diferentes pessoas, que dentro da ideia de construção, depende de um acordo entre o grupo sobre que direção seguir; tem um tempo de produção não é longo, de modo geral deve-se produzir com alguma rapidez; existe também algo de precário ou de provisório já que não será apresentado como tal, mas será continuado ao seguir. Ao longo desse texto eu tentei tocar um pouco nesses pontos.

## COLABORAR / INTERFERIR

### *Vestido coletivo: uma possibilidade*

Ana definiu o vestido à partir do desenho do trajeto e o construiu se apropriando de imagens do mar. Alina integrou ao vestido duas nova peças: um véu (com um alfunete) e um anel. Eu pensei que fosse possível então continuar elaborando o vestido integrando novas peças ou dando novas formas às peças ao longo do trajeto, até que no retorno tivéssemos uma indumentária completa que na sua forma reproduzisse ou fizesse alusão a lugares, ações ou questões por onde passou. Indo mais além, eu imaginei que a Ana pudesse utilizá-lo durante o vernissage se sua exposição. Aí aqui entraria algumas variáveis. Primeiro, é difícil prever se o vestido poderia tomar uma forma mais discreta como a de um vestido real, uma forma lúdica como a de um Parangolé ou mesmo alguma outra forma mais estranha ou chocante. Outra variável seria saber se o vestido que pudesse ser

vestido pela Ana seria o atual vestido que passa por todos nós ou se esse vestido, serviria de *sketch* para a produção de um vestido mais elaborado.

Eu estou longe de ter um repertório a respeito de vestimenta ou de moda e estou também longe de ser capaz de desenvolver com qualidade algo nesse sentido. Me esforcei para tentar trazer algo que possa fazer algum sentido e ter uma forma que possa funcionar na intenção de se integrar ao vestido. O que eu fiz foi fazer do véu uma espécie de segunda camada do vestido. Eu pensei em algo como é visto em vestidos do norte da África, do Oriente-Médio e Índia, todos fazem uso de tecidos semitransparentes integrados ao vestido. Ao mesmo tempo eu tentei fazer essa integração utilizando como pontos de fixação os pontos que se relacionam com o trajeto do véu : que respondeu a chamada do vestido vindo do Brasil, foi extraído da Tunísia e foi enviado para a França. Fiz um desenho, completando o desenho realizado pela Ana[9]. Além disso, pensei que pudesse haver uma maneira de integrar também ao anel. Imaginei que a parte do véu que seria fixada ao ponto correspondente à Tunísia poderia ser fixada não no vestido, mas no anel. O véu ganha assim algum movimento ao seguir o movimento do braço da pessoa que porta o vestido. Pedi uma amiga que o vestisse e usasse o anel do modo como descrevi. Envio as fotos por e-mail. De início pensei em fixar o véu costurando no vestido, mas optei por fixar de modo provisório, apenas com um nó e com o alfinete, já que assim ele fica aberto a ser trabalhado de outra maneira caso algum colega prefira.

## PROPOR UMA NOVA AÇÃO

***18e (décimo oitavo)***

Na minha intenção de tentar conduzir um trabalho mais pessoal eu parti da idéia do vestuário como um traço de hábito, identificação ou expressão de cultura. Eu procurei realizar um vídeo como parte do exercício que tenho feito de criar algo a partir da observação diária de mistura de pessoas de

[9] Caderno, p. 32

origens diversas que habitam o bairro onde moro. (Disponibilizo o vídeo pela internet). O 18, é uma região que fica no norte de Paris, começa pouco acima da estação *Gare du Nord* e vai até a estrada que limita a cidade (*boulevard périphérique)*. É o segundo *arrondissement* mais populoso da cidade e o que concentra as populações mais desfavorecidas. É habitado principalmente por comunidades da África negra, por árabes de várias ex-colônias francesas do norte da África e também por indianos.

A minha idéia foi realizar um retrado do bairro de forma simples, e mais pessoal, sem a pretensão de querer abranger toda a dinâmica da região. A intensão foi puramente registrar imagens de algumas das ruas pelas quais eu passo diariamente, sem buscar retratar exotismo algum e sem penetrar ou forçar contato em áreas especificas ou mais reconhecíveis da região. Quis apenas capturar alguns momentos do cotidiano do lugar. Em vez de ser exaustivo na escolha dos lugares, privilegiei o tempo longo em algumas poucas ruas. O vídeo é composto por planos fixo em que se vê o movimento das ruas onde o vestido do projeto foi in do. Essa ação de pendurar o vestido em pontos não usuais no meio da rua criaria em quase todos os casos um estranhamento no local. O curioso é que o 18 é num certo sentido tão caótico e repleto de objetos e coisas espalhadas pelo chão, pelos muros, ou qualquer parte que seja (como os ambulantes que vendem roupas usadas no meio da rua), que o vestido passa praticamente despercebido pelas pessoas. Não fosse sua recorrência constante nos planos do vídeo, ninguém o perceberia como uma situação *mise en scène*.

O período do dia escolhido foi o fim de tarde, quando começa a escurecer e quando é fim de expediente, período em que a movimentação é grande. Escolhi locações de modo espontâneo na mediada que andava pelas ruas. São quatro planos: uma rua em frente a um *cybercafé*, a *Place de La Chapelle*, uma rua menos movimentada, e uma rua-ponte que atravessa os trilho dos trens da *Gare de l'Est*.

PARIS, 30 DEZ 2013

EI NATHALIE,

ESPERO QUE ESTEJA BEM.

SEGUE AÍ ENTÃO O PACOTE COM O TRABALHO PRA VOCÊ CONTINUAR. TE ENVIO POR E-MAIL EM SEGUIDA ALGUMAS FOTOS E VÍDEOS.

BOA SORTE AÍ.

NO MAIS FOI ÓTIMO TE ENCONTRAR PESSOALMENTE E ALMOÇAR AÍ EM BERLIN.

ATÉ A PRÓXIMA.
E BOM FIM DE ANO.

MIRO

PS: PEÇO DESCULPAS A TODOS POR ESSA COLAGEM EXTREMAMENTE MAL FEITA DO TEXTO NO CADERNO.

ANTES DE COMEÇAR A LER
POR FAVOR RESPIRE
NESTE

SOLTE O NO
ESPAÇO

08/01/2014
BERLIM

# PACOTE RECEBIDO #....

1
DIA APÓS O MEU
ANIVERSÁRIO: 39

AO ABRIR O PACOTE AVISTEI
UM AZUL COR DE MAR OU DE CÉU, PLASTICO
EM VOLTA, UM ANEL PARA SOBREPOR, REFOLOCAR
VON HEIMAT VON DA SEIN
PARA RESPIRAR ....
NICHTS RESOLVI
MAS MIR FEHLT WAS
EIN GEÄUHL VON
(FIGURINO) "OBJETO" TOCAR O

Nathalie Farí/ Atelier Obra Viva
Brunnenstr. 103, 10119 Berlin-Mitte
Mobil: +49 (0) 176 22 85 65 64
E-Mail: nathalie.fari@gmail.com
www. nathaliefari.com

AO PINDURAR O VESTIDO, PINGA E YUKI LOGO FICARAM INTRIGADAS COM O "NOVO SER" NA SALA. FORAM VISITÁ-LO E AVALIAR SE ESTE SER RESPIRA, TRANSBORDA OU FALA.

NADA. NADA. NADA.

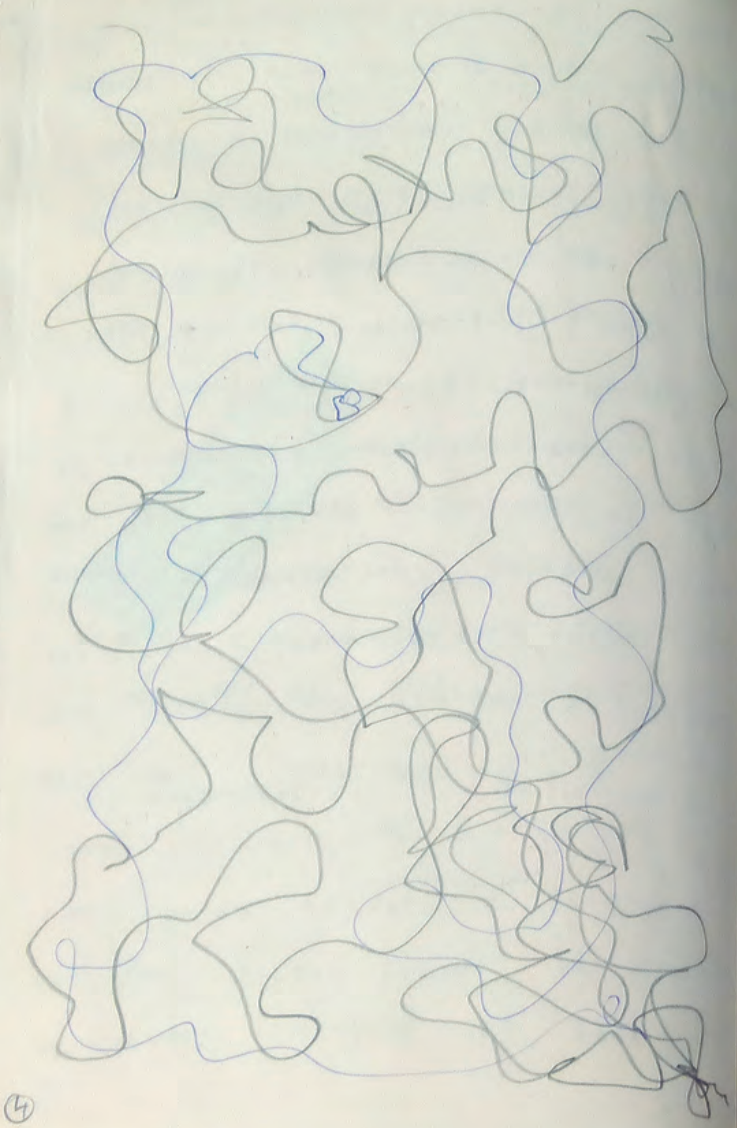
O SER FICA ALI PARADO, EMANANDO UM CAZUL, UM BRANCO E UM AR DE QUE JÁ ESTEVE EM OUTROS LUGARES, SÍTIOS OU PLACES?

NEM UM MINUTO SE QUER EU HESITEI EM VIAJAR NO PENSAMENTO COM ESTE SER, VESTINDO-O, E EXPLORANDO AS RUAS DE BERLIM. MEVI EM PONTES, PARQUES E PARADAS DE ÔNIBUS. LOGO PENSEI; VOU OCUPAR OS LUGARES COM ESTE SER, PROMOVER



ENCONTROS E TALVEZ TRANSFORMÁ-LO NUMA TOALHA DE MESA PARA UM JANTAR MUITAS IDÉIAS, PENSAMENTOS E DEPOIS DE TER PASSADO PELO PROCESSO DOS OUTROS DOIS E DA ORIGEM DO OBJETO (VESTIMENTA?) RESOLVI TRABALHAR COM A NARRATIVA DO DESLOCAMENTO; CRIAR UMA HISTÓRIA A PARTIR DO QUE JÁ OCORREU E DO QUE PODE AINDA OCORRER; INCORPORAR ELEMENTOS DOS OUTROS; TRANSFIGURÁ-LOS E DAR CORPO E VOZ À ESTE OBJETO.

EMBODIMENT X INCORPORAÇÃO





V- NARRATIVA:

ELEMENTO CENTRAL: A VESTIMENTA.

1- O PRIMEIRO DESLOCAMENTO (TUNISIA), A MULHER NO ISLÃ, RELIGIÃO; DISTÂNCIA / VESTIMENTA NO SENTIDO RELIGIOSO

2- A CONVERSÃO À UM OUTRO LUGAR; A PERDA DE IDENTIDADE - PARIS

ESTAR SOLTO NO MUNDO (A BUSCA POR UM SIGNIFICADO)

3- A ENTRADA DE YUKI E PINGA COMO MENSAGEIROS / MEDIADORES DE UM "LUGAR - ENTRE"; / A METÁFORA COMO MOTE

4- A DESIDENTIFICAÇÃO; O DESFAZER PREPARAÇÃO PARA A AÇÃO, O NADO SINCRONIZADO; O DISSOLVIMENTO DAS FRONTEIRAS // STADTBAD MITTE BERLIN

CULTURA ——> ESPAÇO

DAR NOME É DEIXAR CONTEXTO. TRANSPASSAR É DEIXAR PRETEXTO.

NOME DA VESTIMENTA:

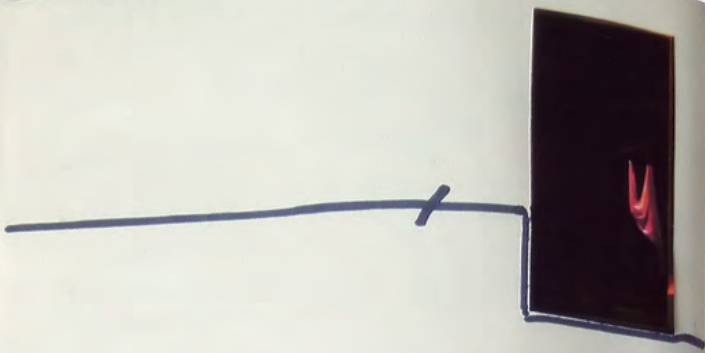
# - ELASTICIDADE -

COM EVA CRIAR UMA DRAMATURGIA DO DESLOCAMENTO — QUE VAI DO IMAGINÁRIO AO REAL, DAQUILO QUE POSSA TER ACONTECIDO À UMA AÇÃO EM SI.



ESTA NOITE EU SONHEI COM A ANA CRISTINA ESTÁVAMOS NO BRASIL E EU IA FAZER UMA PERFORMANCE, MAS DE ALGUM JEITO DESCONHECIDO, O MEU FIGURINO TINHA DESAPARECIDO. E A ANA TINHA UM MONTE DE FIGURINOS À DISPOSIÇÃO, VÁRIOS VESTIDOS, BLUSAS E OUTROS ELEMENTOS. SÓ ME LEMBRO QUE ELA ACABOU ESCOLHENDO ALGO PARA MIM (UMA SITUAÇÃO QUE JÁ OCORREU ALGUMAS VEZES NA VIDA REAL) USAR NA PERFORMANCE. DEPOIS DISSO EU ACORDEI, PENSANDO QUE A HISTÓRIA COMEÇARIA COM "EU NASCI NUM LUGAR APERTADO", ONDE....

A VESTIMENTA (ELASTICIDADE)



"DESAPRENDER OITO HORAS POR
DIA ENSINA OS PRINCÍPIOS (...)
AS COISAS NÃO QUEREM MAIS
SER VISTAS POR PESSOAS
RAZOÁVEIS: ELAS DESEJAM
SER OLHADAS DE AZUL-
QUE NEM UMA CRIANÇA QUE
VOCÊ OLHA DE AVE."

(O LIVRO DAS IGNORÂNCIAS,
BERTRAND BRASIL, 1993)



PRECISO DIZER QUE PARA A AÇÃO EU VOU RETIRAR O VÉU BRANCO. UMA REFERÊNCIA ANTERIOR, ~~MAS QUE PELO FEITO DE TER SIDO TRANSFIGURADA, VOU DESTACÁ-LA.~~

INTERVALO. NARRATIVA EM CONSTRUÇÃO

PASSAGEM PELOS OUTROS LUGARES. VOLTAR ÀS ORIGENS. SEGUIR PARA UM OUTRO ESTÁGIO DA OBRA



1. COMO SE CRIA NARRATIVAS A PARTIR DO DESLOCAMENTO?
2. COMO INCORPORAR ELEMENTOS DE UM PROCESSO COLABORATIVO?
3. O QUE É SEU E O QUE É MEU?
4. QUAIS OS MEIOS DISPONÍVEIS PARA TRADUZIR O CONTEXTO DA OBRA?
5. O QUE SIGNIFICA A VESTIMENTA, FIGURINO PARA MIM E OS OUTROS?
6. HÁ UM MEIO EM COMUM? UM LUGAR-ENTRE? UMA PASSAGEM?



→

PERGUNTAS QUE DEIXO AQUI EM ABERTO PARA SEREM RESPONDIDAS AOS POUCOS POR AQUELE QUE SENTIR-SE INCUBIDO.

DE TODO MODO, DEPOIS DE MINHA AÇÃO ONTEM NO STADTGAD, EU ESTOU NO MOMENTO DE FINALIZAR O MEU PROCESSO, A ESTADIA DO FIGURINO / OBRA POR AQUI EM MINHA CASA.

SIGO PENSANDO O QUE A OBRA VAI PEDIR E COMO TUDO SERÁ FINALIZADO / TRABALHADO.



BERLIN, 12.01.14

QUERIDO LUCAS,

SEGUE AQUI A OBRA PARA VOCÊ CONTINUAR. NO MEU CASO AS PÁGINAS DE 1 A 12 REVELAM SOBRE O PROCESSO, SENDO QUE CRIEI 2 TRABALHOS:

→ 1 TEXTO / DRAMATURGIA (QUE SE QUISER SEGUIR, PODES) NO ENVELOPE

→ 1 VÍDEO QUE COLOQUEI NO ~~MEU (VÍDEO) VIMEO~~ E ONDE TE MANDEI O LINK.

ESTÁ TUDO NO CD

BEIJOS
MATTHIAS

LUCAS LUPIN

# 20 JAN 2014

CHEGADA DO PACOTE
EM OXFORD, UK.

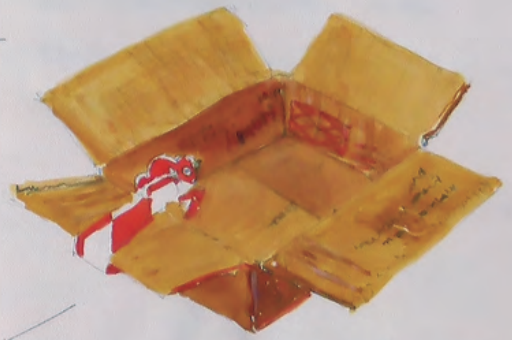
DENTRO, UM VESTIDO LONGO AZUL, UM VOIL BRANCO, E UM ANEL DE COBRE. A CAIXA APESAR DE TER VIAJADO POR 4 PAÍSES CONSERVA E REVELA DUAS FORMAS DISTINTAS DE LIDAR COM O ESPAÇO: PRIMEIRO, A CAIXA AMARELA, EXTERNA, PADRONIZADA PELA TRANSPORTADORA A FIM DE AJUDAR NA IDENTIFICAÇÃO E TRANSPORTE; EM SEGUIDA, A CAIXA DE PAPELÃO INTERNA DA MARCA DE BISCOITOS 'RICHESTER' DE FORTALEZA, MONTADA AO AVESSO E APROVEITADA PARA ENVIAR O VESTIDO PARA A EUROPA. NÃO É DIFÍCIL QUE FAÇAMOS A PARTIR DAÍ UMA RELAÇÃO DE CONTRA-POSIÇÃO ENTRE ESSES DOIS ESPAÇOS GEOPOLÍTICOS, O SUL AMERICANO DE OUTRO EUROPEU, E DA RELAÇÃO ENTRE SEUS INDIVÍDUOS E O ESPAÇO QUE OS CERCAM NAS MAIS DIVERSAS INSTÂNCIAS POSSÍVEIS.

AS DUAS CAIXAS ...

EXTERNA —

→ PADRONIZADA
TENTATIVA DE FAZER DESAPARECER AS 'DIFERENÇAS'

INTERNA —



MONTADA AO AVESSO
A CAIXA NÃO DEIXA DE CUMPRIR A MESMA FUNÇÃO, MAS É RESIGNIFICADA AO TRANSPOR O ESPAÇO DE PROPAGANDA P/ SER INTERNA.

ADAPTADA / REUTILIZADA.

//

## ATRAVESSAMENTOS

- LEITURA DO TEXTO "EXÍLIO E CRIATIVIDADE" (1984-5) DE VILÉM FLUSSER
- APONTAMENTOS COLOCADOS PELA ANA NO MURIELLO E-MAIL (19/10/2013)
- TRABALHOS E ANOTAÇÕES ELABORADAS PELOS ARTISTAS ENVOLVIDOS;
- CONDIÇÃO GEOGRÁFICA / CULTURAL, OXFORD.

OBS.: A SEGUIR ESCREVO UM TEXTO A PARTIR DOS ATRAVESSAMENTOS ACIMA.

(*) FAREI UMA VERSÃO IMPRESSA PARA FACILITAR A LEITURA...

DO EXÍLIO E DA PAISAGEM.

"COSTUME E HÁBITO SÃO UM VÉU SOBRE A REALIDADE. EM NOSSA ROTINA NOS ATENTAMOS PARA AS MUDANÇAS, NÃO PARA O QUE PERMANECE FIXO, QUE É REDUNDANTE."

(FLUSSER, 1984, p.1)

COMO TODOS ARTISTAS CONVIDADOS PARA INTEGRAR O PROJETO MORAM EM PAÍSES DIFERENTES DE SUA NACIONALIDADE, ME PARECEU IMPOSSÍVEL CONTORNAR O CONCEITO DE EXÍLIO. EMBORA EU SEJA UM EXILADO POR VONTADE PRÓPRIA E VIVENDO ATUALMENTE EM OXFORD, INGLATERRA, ME INTERESSA A IDÉIA DE EXÍLIO EM RELAÇÃO À PAISAGEM, COMO BÚSCARET DE ALGUMA FORMA ESCLARECER.

A VIDA DIÁRIA EXIGE UMA ROTINA A QUAL NOS CONCEDE CERTA ORDEM AOS ACONTECIMENTOS VINDOUROS E DENTRO DELA ALGUMA FORMA DE LIBERDADE. O USO CONSTANTE DOS MESMOS TRAJETOS, NA MAIORIA DAS VEZES EM HORÁRIOS APROXIMADOS, IMPLICA NA MIRADA DE UMA ROTINEIRA PAISAGEM. AS DIFERENÇAS ESTÃO AÍ COBERTAS PELO ESPESSO VÉU DO HÁBITO, NOS FAZENDO ALIENADOS DO PRÓPRIO LUGAR. QUANDO NO ENTANTO OCORRE ALGUM ACONTECIMENTO QUE ALTERA CIRCUNSTANCIALMENTE A PAISAGEM, UM OUTRO LUGAR SE INSTALA. ESTE ACONTECIMENTO PODE SER DE DUAS ORIGENS DISTINTAS (EMBORA INTERLIGADAS): AQUELAS PROVOCADAS PELO HOMEM OU PROVOCADAS PELA NATUREZA. INTERESSA-ME PARA O CASO ESPECÍFICO DO PROJETO, APENAS AS PROVOCADAS PELA ÚLTIMA.

DESDE O INÍCIO DE JANEIRO OS ARMAZÉNS DA MINHA CASA FORAM TOMADOS PELAS VÁRIAS ENCHENTES DO RIO TÂMISA. DIVERSOS CAMINHOS E CASAS, FORAM TOMADAS PELA ÁGUA; JARDINS VIRARAM GRANDES LAMAÇAIS E PARQUES INTEIROS EM LAGOAS. A ÁGUA OCUPA AS PLANÍCIES

próximas do rio, apagando (mesmo que imaginariamente) as divisas impostas pelas cercas. Às vezes, a partir dessa nova situação o indivíduo precisa se adaptar e criar novas alternativas para si. Novas rotas e desvios e com eles novas zonas de contato. O lugar assim, é atualizado.

Tenho pensado nessa situação como uma forma de exílio que neste caso não é da pátria, mas do próprio lugar, da própria paisagem.

Mas ainda cabe questionar: de qual paisagem?

Daquela que estávamos acostumados a ver. Alterada como uma vestimenta, esta "paisagem-hábito" (lembrando que um dos significados da palavra "hábito" é o de "veste") se renova inaugurando novas miradas, embora, tal como na veste, o corpo (a geografia) permaneça o mesmo.

A partir daí, o pesar por criar imagens fotográficas na qual a figura humana trajando o vestido habita uma paisagem temporária criada pela cheia do rio. Não parece existir uma ação contemplativa de quem traja o vestido, apenas o estranhamento de quem ocupa um lugar no qual parece não poder permanecer.

Lucas Dupin

Oxford, 28th Feb. 2014

OXFORD, 3 DE MARÇO DE 2014.

QUERIDA ANA,

ASSIM COMO O ELÁSTICO QUE QUANDO TENCIONADO CRIA NOVAS FORMAS E ARMAZENA A ENERGIA DO ATO PARA PODER RETORNAR À SUA FORMA INICIAL, É CHEGADA A HORA DO PACOTE RETORNAR AO PONTO DE PARTIDA.

ENVIO A CAIXA DA MESMA FORMA QUE A RECEBI, PORÉM ADICIONANDO MINHAS ANOTAÇÕES E IMAGENS.

MAIS UMA VEZ OBRIGADO PELO CONVITE E FICO NO AGUARDO DOS POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS.

ELÁSTICOS ABRAÇOS,

Vestido chegou!

Qual o caminho que ele aponta?

Exposição (Instalação dos trabalhos, escuta, desdobramentos a partir do percurso, dos olhares, das contaminações e interpretações)

Laboratório

Tutor

Esse projeto teve início e está em processo e nesse momento, tenho o desejo de continuidade mas que pretende receber orientações para os possíveis desdobramentos que já passaram por várias linguagens.