

IMAGENS DA DISPERSÃO: HABITAR O MOVIMENTO [INTERVENÇÕES & VESTÍGIOS TÊXTEIS EM SITUAÇÕES DE EXCEÇÃO]

DISPERSION IMAGES: ENABLING THE MOVIMENT
[TEXTILE INTERVENTIONS & TRACES IN EXCEPTIONAL SITUATIONS]

Angélica Oliveira Adverse/ UFMG

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre as imagens da dispersão, tomando como ponto de partida, as situações de emergência apresentadas pelo nomadismo ou pelo exílio. Trata-se de pensar essas imagens como alegoria das presenças invisíveis nos espaços contemporâneos. A partir dos trabalhos de Michel Séméniako, Ron Amir, Kimsooja e do Studio Orta examinaremos as instâncias interdisciplinares e transdisciplinares que alicerçam os processos de co-criação na arte. Analisaremos como as metodologias utilizadas na prototipagem de projetos comunitários dialogam com os campos do design e também da moda. Por fim, problematizaremos as aproximações epistemológicas que transfiguram o papel do espectador e do autor na práxis artística.

PALAVRAS-CHAVE

Imagens; Intervenções; Vestígios, Têxteis; Co-Criação.

ABSTRACT

The article presents a reflection on the images of the dispersion, taking as a starting point the emergency situations presented by nomadism or exile. We intend to think these images as an allegory of invisible presences in contemporary spaces. Based on the work of Ron Amir, Kimsooja and Studio Orta, we will examine the interdisciplinary and transdisciplinary instances that underlie the processes of co-creation in art. We will analyze how the methodologies used in the prototyping of community projects dialogue with the fields of design and fashion. Finally, we will discuss the epistemological approaches that transfigure the role of the viewer and of the author in artistic praxis.

KEYWORDS

Images; Interventions; Traces; Textiles; Co-Creation

INTRODUÇÃO

Diversas culturas, uma só humanidade.

Zygmunt Bauman

A imagem da dispersão altera a nossa percepção do espaço e, conseqüentemente, do tempo. Com ela, modificam-se, igualmente, o sentido cartográfico das fronteiras, a produção dos territórios, as narrativas da história e evidentemente a dimensão epistemológica que expande os domínios do nosso conhecimento. O presente artigo pretende apresentar uma análise sobre a dispersão, compreendendo-a como uma alegoria do habitar contemporâneo. A partir de imagens da dispersão, produzidas por Ron Amir, Michel Séméniako, Kimsooja e pelo Studio Orta, colocaremos em questão o habitar em movimento. Para tanto, analisaremos as intervenções e os vestígios têxteis que sugerem a tentativa de resistir ao apagamento da memória e ao desenraizamento.

Nesse texto, nós discutiremos a presença invisível dos rastros, colocando em questão reflexões de Hannah Arendt, Walter Benjamin e Simone Weil. Pois esses autores apresentam em suas vivências e experiências filosóficas a questão do exílio e da imigração. As imagens da dispersão na arte figuram como as formas de habitar o movimento revelam os territórios de resistência. E, diante de tanta diversidade cultural, alguns artistas assumem a responsabilidade de pensar a respeito dos vestígios dos estados de exceção em inúmeros territórios. Parafraçando a epígrafe, ainda que falemos de diversos problemas que tocam a diversidade de culturas, as imagens da dispersão revelam uma só face: a humanidade.

I. A Dispersão como Imagem: (in)visibilidades

A dispersão é, talvez, a imagem que marcará a primeira metade do século XXI. Primeiramente, pela transformação da vida social pela inserção de novas tecnologias, pois as novas formas de comunicação gerenciadas pela difusão de informações em rede transformaram a nossa produção de conhecimento. Transformamo-nos numa comunidade que experimenta a dimensão do espaço e do tempo a partir de uma revolução tecnológica. A nossa maneira de vivenciar o espaço e o tempo são alterados e as formas sensíveis da experiência humana

dispersaram-se em meio às redes. Logo, todos nós fomos transformados em espectadores e produtores de imagens que alteram a narrativa da história. A experiência sensível do olhar condensa em si mesma a ação e a experiência contemplativa. Para Rancière (2018, p.21-2), vivenciamos o fim de uma antiga oposição entre o ver e o fazer, esse é o início de uma emancipação que transforma os lugares que ocupamos. O espectador é aquele que também age refazendo, à sua maneira, a interpretação a respeito da imagem percebida. Desse modo, tudo é passível de dispersão, quer dizer, tanto a produção das imagens quanto a sua forma de recepção. A dispersão é portanto a mobilidade das formas sensíveis de se integrar à narrativa historiográfica. Diz Rancière:

É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade (...) Todo espectador é já actor da sua história; todo actor, todo indivíduo de ação, é já espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2010, p.28)

Ora, utilizamos as palavras de Rancière para pensar a respeito da transformação das formas de percepção das imagens da história. Em particular, na maneira a partir da qual a intensa exposição de imagens e de informações inflacionou, no âmbito da história, nossa produção de conhecimento. A dispersão como imagem diz respeito à maneira como nos engajamos como espectadores ou atores da história.

Algumas manifestações da arte contemporânea expressam exatamente essa afirmativa, pois sugerem que o artista é, como todos nós, um espectador dos acontecimentos históricos. Por isso, ele também se desloca por intermédio de reflexões e práticas para outros campos e para novos territórios, iniciando uma forma de apresentação da arte integrada com outros processos de pesquisa. Desse modo, a primeira imagem da dispersão que evocamos é referente à produção documental dos deslocamentos de fronteiras pela crise imigratória da nossa contemporaneidade.

Logo, nós podemos ver que a produção de imagens da dispersão relaciona-se intimamente à forma de habitar o movimento. Pois nada está inteiramente em seu lugar, o que reafirma a ideia um horizonte de dissentimento. A consciência do artista não se difere da percepção do espectador, pois todos estamos diante de dispositivos que modificam a nossa relação com o mundo. A dispersão das obras de arte no espaço social também se coloca como espetáculo.

Lembra-nos Rancière (2010, p.105) que a dimensão relacional baseada na multiplicidade das relações sociais aloja-se no mesmo lugar de uma forma artística

espetacular. Dessa maneira, o devir-ação da arte em relação ao mundo real apenas figura a nossa capacidade de simbolização das situações de exceção da história. E, talvez, seja esse um dos conflitos em relação às discussões sobre a arte e a política.

A dispersão se apresenta como um processo de modificação da ação artística, assim, as subversões relacionadas às formas de representação ou presentificação da história referem-se à monumentalização de uma imagem da realidade. Nessa perspectiva, nós ainda estamos diante da lógica representativa que dispersa-se para o espaço expositivo por intermédio de uma retórica do documento.

Portanto, as imagens da dispersão remetem à forma como o real exilou-se no campo da arte. Sugerimos uma aproximação da imagem da dispersão na arte ao exílio do real pensado por Badiou (2017, .41): “o real tem sempre a forma de um exílio (...) o real não é de modo algum aquilo que estrutura nossa vida imediata; é, pelo contrário, como Freud viu muito bem, seu longínquo segredo.” Ora, se o real está além do ordinário, diferentemente do que pensamos, ele se configura dentro de um dicotômico processo de (in)visibilidade.

II. A Dispersão como Método: a complexidade das relações

A arte contemporânea constitui-se como um campo de pesquisa interdisciplinar e transdisciplinar. Como sugere Foster (2014), há uma tomada de posição do artista no qual ele percebe-se como um agente de transformação do lugar que ocupa. Assim, pelo paradigma do etnógrafo, ele inicia uma indagação sobre o dentro-fora e a respeito do eu-outro. Dessa maneira, a pesquisa do trabalho crítico inicia-se pela indagação sobre as relações entre os componentes do mundo. Segundo Foster, o problema da dispersão no espaço refletiria a composição dialética como um tipo de problema da projeção desse outro-fora: “a dispersão no espaço reflete diretamente, o que não quer dizer simplesmente ou de modo óbvio, a sequência no tempo” (FABIAN *apud* FOSTER, 2014, p.164). Essas questões são importantes para percebermos a construção de um imaginário que possa regular o movimento de aproximação ou distância, entre os acontecimentos históricos, as práticas artísticas e as formas de representação-apresentação das imagens.

Sendo assim, fica evidente a transformação das formas de agenciamento proposta pela práxis artística contemporânea. Nesse sentido, é importante observar como a dispersão pode ser trabalhada por um outro viés. Se no passado, a pesquisa etnográfica entendia a dispersão como uma distância, contemporaneamente, nós podemos pensar em um conhecimento situado que nos orienta a pensar a poética das relações. Como sugere Glissant (1981), a problemática do *Mesmo* e do *Diverso*

acabou por produzir o aniquilamento cultural do imaginário local. Dessa maneira, caberia a responsabilidade para cada um de nós nomear-se diante do mundo para que se pudesse contribuir para a ampliação de entendimento sobre o Eu e o Outro.

A dispersão como método na arte conduz ao enfrentamento das dificuldades para dar conta do real. Pois, segundo Glissant, não há técnica capaz de acessar a dimensão histórica de condições miseráveis. As técnicas de reproduções literais não comportam a profundidade dos fatos históricos, elas apenas o reproduzem. Assim, as experiências que se constituem em comunidade são indissociáveis da história porque o cenário e o lugar em que elas se constituem são, em si mesmas, a própria história.

Chamamos a atenção para os limites explicitados dos processos de dispersão efetuados por determinadas ações artísticas. O deslocamento de fronteiras, por parte dos artistas, permite que compreendamos as zonas fronteiriças do outrofora. Tal transição coloca em xeque as fronteiras estabelecidas entre as pessoas: artistas, personagens e espectadores. Esse processo de alterização desencadeado pela dispersão favorece o desvelamento consciente dos papéis. Ademais, reafirma a complexidade da nossa realidade, pois ela não está desintegrada da história. A narrativa dos acontecimentos depende da capacidade de cada um em refletir criticamente sobre o tempo, adotando uma ação ética que orientará as ações no espaço social.

Pensar a respeito da dispersão é observar as dinâmicas da alteridade que regem a nossa vida social, cultural e política. Assim sendo, é fundamental para as práticas artísticas aproximarem-se de atividades críticas no processo etnográfico. Essas questões serão apresentadas pela análise das obras de Michel Séméniako, Ron Amir, Kimsooja e Studio Orta.

III. Habitar o Movimento: Vestígios & Fronteira

A paixão pelo real apenas revela um tipo de ficção historiográfica que exige cada vez mais de nós, os espectadores, uma emancipação para perceber e pensar a respeito do lugar que ocupamos no “mundo real”. Para Rancière (2010), o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível e o invisível:

Assim, a política da arte não pode solucionar os seus paradoxos, sob a forma de uma intervenção fora dos seus lugares, no “mundo real”. Não existe um mundo real que fosse o lado de fora da arte. (...) A ficção artística como a ação política atravessam esse

real, fracturam-no e multiplicam-se segundo um modo polémico (...) a relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. (RANCIÈRE, 2010, pp.112-3)

Pretendemos pensar a dispersão como uma imagem dessa experiência de deslocamento do espectador-artista para o artista-espectador, ainda, do deslocamento dos fatos reais da história para o campo da ficção artística. Nesse aspecto, a práxis artística também é passível à dispersão, na medida em que ela apropria-se de dispositivos de outros campos científicos para mobilizar o real:

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em benefício de uma política que lhes fosse exterior. Mas também não saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política colectiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível. Contra o consenso de outras formas do “senso comum”, forjam formas de um senso comum polémico. (RANCIÈRE, 2010, p.113)

A dispersão seria, nesse caso, a imagem alegórica para apresentar o movimento de deslocamento das práticas artísticas para um espaço *comum*, isto é, o espaço social coletivo onde se compartilha os acontecimentos da história. Por esse motivo, ela recolhe inúmeros fragmentos que poderiam não estar visíveis aos espectadores. Essa captura de acontecimentos da esfera política revisa a cartografia dos lugares, sejam eles, os lugares destinados aos artistas, aos espectadores e até mesmo aos atores envolvidos nos acontecimentos históricos. A ficção é, portanto, semelhante à imagem da dispersão porque evidencia a instância de (in)visibilidade do movimento do real. Tal como afirma Rancière (2009, p.17): “a ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”.

É nesse aspecto que encontramos a questão relacionada aos trabalhos fotográficos produzidos sobre o exílio pelos fotógrafos Michel Séméniako (1943) e Ron Amir (1973). O trabalho de Michel Séméniako apresenta a dispersão em sua presença-ausência, a partir da documentação de um grupo de imigrantes clandestinos. O que está em questão é uma forma de sobrevivência pela (in)visibilidade que obriga cada imigrante a ocultar-se no processo de fuga como uma espécie de apagamento voluntário dos rastros. Pela série *Exílio* de Séméniako produzida no início dos anos 2000, podemos observar outras configurações sobre a memória e a história, identificando a linha tênue entre o esquecimento e a (re)memoração a partir das imagens.

Ao adotar o mesmo procedimento tecnológico utilizados pelas polícias que fazem a vigilância de fronteiras, Michel Séméniako dá visibilidade à violência dirigida aos refugiados das crises econômicas ou políticas. A origem dos imigrantes clandestinos incorpora-se à emulsão fílmica, criando nesse caso, uma intermitente correspondência entre a fabulação da arte e a realidade histórica. O processo de captura das imagens mescla-se à pesquisa etnográfica, pois Séméniako integra como legenda das imagens algumas frases proferidas pelos imigrantes em fuga. Dentre os diálogos expressos juntamente com as imagens fotográficas, há um que chama nossa atenção: “não veremos jamais Vukovar” (LAMBRICHS *apud* SÉMÉNIAKO, 2007, p.134). Torna-se evidente, por intermédio das imagens, o caráter alegórico da desconstrução da origem. Ainda, pode-se perceber como o deslocamento da técnica de vigilância geopolítica adentra numa dimensão onírica, transfigurando o desastre em uma ficção-realista. A (in)visibilidade dos imigrantes em fuga, evidenciada pela escritura artística, explicita as políticas de encerramento das fronteiras, numa clara tentativa de impedir os processos de dispersão.



Figura 1. Michel Séméniako, Exili, 2000, Fotografia, s/dimensão, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Dentro dessa discussão sobre exílio e refúgio, encontramos em oposição o trabalho de Ron Amir realizado em 2015. O trabalho foi apresentado na exposição *Em qualquer parte dentro do Deserto*, realizada no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em 2018, sob curadoria de Noam Gal e Emmanuelle de l'Écotais. Essas imagens representam a dispersão como um documento das questões sobre a fronteira e sobre a crise migratória contemporânea. De maneira oposta ao trabalho de Michel Séméniako, as fotografias de Ron Amir nos apresentam o rosto e as histórias de vida de cada refugiado.

O seu trabalho fotográfico apresenta, por meio das imagens da dispersão, o rosto e a história de cada personagem que reivindica asilo político para o Estado de Israel. Entre o documentário e a narrativa historiográfica, ele elabora um inventário dos rastros e vestígios dos confinados israelenses no Centro de Detenção Holot. Durante o período de um ano, registra o cotidiano dos imigrantes originários da Eritreia e do Sudão. Contudo, ele supera o drama e, como afirma Appadurai (2018, p.34), insiste sobre o efeito do trabalho de imaginação de cada uma das vidas representadas em suas imagens. Como uma forma de superar a precariedade da situação de exceção em que se encontram (pois aguardam em regime semiaberto uma autorização para viverem em Israel), esses confinados passam o dia vagando pelo deserto nas proximidades do Centro de Detenção.

A série intitulada *Presença-Invisível* (2014-2015) apresenta a reinvenção do cotidiano no interior-exterior dos espaços ocupados. Como numa tentativa de recriar o espaço doméstico que remete às origens de cada um dos refugiados, eles (re)significam os lugares ou não-lugares, criando ambientações que remetem a uma sala de jogos, a uma sala de ginástica e a espaços para realização de preces. Ron Amir tenta nos devolver por meio das fotografias a ideia de habitar o movimento. Como afirma Gal (2018, p.18), seria um tipo de documentação de “pós-acontecimentos”, dito em outras palavras, seria um modo da fotografia apresentar os vestígios do movimento de uma presença humana em situação de exceção. O engajamento proposto pelo trabalho de Ron Amir é o apresentar os vestígios de uma presença humana que (re)significa simbolicamente os objetos e os lugares como um modo para a construção de uma vida.



Figura 2. Ron Amir, Série *Presença-Invisível*, 2014-2015, Fotografia, s/dimensão
The Israel Museum, Jerusalem

A interação proposta parte de um chamado ao aspecto lúdico da vida e, dentro dessa perspectiva, os imigrantes estabelecem uma forte relação com a memória do passado porque eles tentam manter as práticas cotidianas que presentificam as lembranças de uma vida anterior ao processo migratório. Cada artefato utilizado evoca a reinvenção simbólica do cotidiano, tornando-se uma narrativa de memórias coletivas sobre a cidade natal de cada refugiado. A retomada do passado recria o espaço do deserto, tornando a imagem da dispersão análoga aos lugares da memória.

III. (Des)enraizamentos: teceduras nômade.

A história contemporânea tem criado não somente uma nova civilização, mas um novo ser humano. As frequentes mudanças em nossos modos de vida nos levam a pensar sobre as incertezas do futuro. Hannah Arendt (2013) nos diz que quanto mais leves estamos para decidirmos quem somos ou para viver como gostamos, mais tentamos criar uma aparência ilusória de que tudo está bem, para esconder os fatos e representar papéis.

Nesse desenho de um espaço transitório (transhistórico), acabamos por nos tornar párias conscientes, pois a constante mudança de papéis nos condena a uma forma identitária errante e, por vezes, nós vivenciamos uma situação de exílio familiar, social ou cultural. Para Benjamin (1994, p.118), o desaparecimento dos vestígios estaria relacionado a uma presença-ausência do passado histórico no tempo presente. Apagar os rastros seria o imperativo para nos despojarmos dos testemunhos que poderiam esculpir a verdade dos fatos históricos. O desaparecimento dos rastros revela a condição dolorosa do refugiado, do clandestino ou do nômade porque implica numa ordem de (in)visibilidade da sua própria existência.

Enraizar-se e desenraizar-se são ações que dialogam com a ideia da dispersão, porque elas remetem ao nosso engajamento numa existência coletiva real. Para Weil (1943, p.411), o enraizamento é a necessidade mais desconhecida da alma humana porque tem por objetivo conservar certos tesouros do passado, alicerçando as bases para as esperanças de certos pressentimentos futuros. A ação de enraizar é concernente à existência coletiva, configurada por meio de práticas que retomam ou preservam a cidade, as memórias das antigas gerações e a liberdade da existência.

Ora, compreendemos a dispersão como um movimento rizomático que garante as condições de igualdade para as ações e criações no espaço-tempo. A imagem da

dispersão pode sugerir o enraizar e o desenraizar. Ela pode revelar o nascimento e abertura para novas fundações e a confluência de uma produção cultural coletiva. Essas ações são essenciais para se estabelecer a condição política na sociedade. Assim, podemos pensar a respeito do nomadismo e do refúgio porque ambos aludem à crise cultural moderna suscitada por Arendt, Benjamin e Weil.

A imagem da dispersão corresponde ao nomadismo e à migração porque coloca em evidência a reorganização das relações interculturais e de seus desdobramentos no campo intersubjetivo. A complexidade dessa realidade pode ser vista por meio das distintas intervenções vestimentares desenvolvidas por Kimsooja (1957) e pelo Studio Orta. Essas intervenções dizem respeito ao estados de exceção na história. As proposições deslocam-se da construção poética das imagens para as intervenções no espaço social, colocando em relevo não somente a produção artística como também novas formas de trabalhos colaborativos. Nessa perspectiva, podemos fazer uma alusão à própria dispersão da prática artística que adentra outros territórios, movendo as fronteiras entre os campos de produção de cultura e de conhecimento.

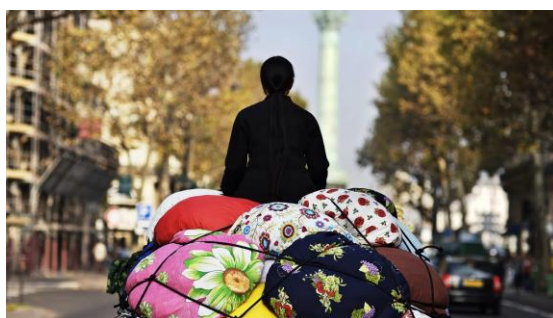


Figura 3. Kimsooja, *Bottari-Truck-Migrateurs*, 2007-2009, Filme, 26min, Dir. Gilles Coudert, Musée National de l'Histoire de l'Immigration, Paris.

A imagem de Kimsooja, *Bottari-Truck-Migrateurs* (2007-2009), figura os processos de globalização que desenraizam as tradições locais, distanciando o passado do presente. Ela aborda o nomadismo voluntário movido pelo exílio político ou pelo imaginário cultural. A viagem por diversos países orienta o recolhimento de têxteis que revelam a trama de culturais locais. A dispersão é tecida nesse processo de trabalho pela aproximação de comunicação com a tradição do passado.

Dentro dessa junção, gostaríamos de lembrar a experimentação da artista Lucy Orta que desenvolve, em 1993, um projeto intitulado *Arquitetura-Nexus*. Orta enviou uma proposta para a Cité des Réfugiés (Cidade dos Refugiados), no 13º

Arrondissement de Paris. A ideia do projeto era criar uma roupa multifuncional que pudesse apresentar-se como uma reflexão sobre novos modelos do vestuário em situação de emergência humanitária. Ela desenvolveu um projeto-piloto dentro de uma comunidade com o intuito de elaborar uma roupa refúgio capaz de apresentar-se como uma nova proposta para o design, para a moda e para a arte.



Figura 4. Lucy Orta, Roupa Refúgio, 1993-1998, Fotografia, 120 x 150cm, Contemporary Art Museum Tampa, USA

Segundo a própria artista (ORTA, 2006, p.132), ela lançou-se ao imprevisto e ao indeterminado, convidando designers, costureiras, estilistas para trabalharem coletivamente com um grupo de imigrantes. O objetivo do projeto era pensar a criação de roupas que substituíssem o sentido de território. Partindo da ideia de que habitar seria transitar e se dispersar, a artista iniciou uma série de pesquisas sobre intervenções vestimentares na periferia de Paris. A pergunta focava na ideia de que as casas pudessem expressar a mobilidade dos corpos. Desse modo, o grupo de trabalho organizado pela artista iniciou uma pesquisa comunitária sobre a ideia de habitar em situação de exílio.

De forma colaborativa, Lucy Orta desenvolveu, a partir da prática situada, a Roupa-Refúgio (1992-1998). A partir da qual foi analisado o sentido de habitar em movimento. Tratava-se de buscar soluções para o problema da habitação temporária. Orta desenvolveu esse projeto no período de recessão econômica provocada pela Guerra do Golfo pela crise do Mercado Financeiro, seria uma dupla resposta a grande crise global no início dos anos noventa. Segundo a artista, seria uma maneira de buscar uma resposta poética aos inúmeros pedidos de ajuda humanitária. As roupas são uma resposta simbólica para tantas pessoas que fugiam em busca de abrigo. Além da crise migratória, ela também respondia às consequências da crise habitacional para as pessoas em situação de rua na cidade de Paris.

Problematizou-se nesse momento do texto, as experiências de se perder uma casa, a familiaridade da língua, o esquecimento do passado e as noções de pertencimento. As imagens nos levam a indagar a complexidade da pesquisa etnográfica, pois se habitar é uma geografia, as discussões tornam-se ainda mais extensas; daí nós podemos pensar a solidão de cada sujeito em situação de diáspora em nossa contemporaneidade. Conseqüentemente, essas teceduras têxteis nos fazem pensar nas questões relacionadas aos processos de exílio, ao acolhimento ou hospitalidade, nos conflitos políticos contemporâneos e na dupla presença do que seria a vida em situação de exílio. Essas intervenções têxteis nos levam a pensar a fragilidade dos tecidos sociais.

Considerações Finais

Evidenciam-se, pelas imagens da dispersão, os problemas nevrálgicos da história contemporânea: a ambivalência da diversidade em contraponto com o fechamento de fronteiras, a precariedade das formas de habitação em movimento e a invisibilidade no processo de acolhimento do estrangeiro. Estas questões adentram o cerne das discussões da arte contemporânea, mas também abrem indagações sobre própria práxis artística. Diante de tantas reflexões sobre a história contemporânea, o papel do artista e da arte também se dispersa. Logo, insere-se na pauta das discussões artísticas uma indistinção entre a ação social e a dimensão política. Esse espaço de transição, ou seja, de dispersão, transforma-se num tipo muito específico de documento histórico graças ao qual nos é permitido ver, como afirma Bauman (2007, p.155), que as preocupações sobre as fronteiras são, em essência, o aspecto líquido do nosso tempo.

A dispersão só pode ser realizada por um movimento de aproximação ou distância dos fatos. Algo que se assemelha ao que Benjamin (1994, p.170) denominava por aura. Pois seria a experiência relacionada às circunstâncias que erigem o movimento que sensibilizam as massas. A tentativa de fazer as coisas ficarem mais próximas ou mais distantes seria, de acordo com Benjamin, uma tendência de restaurar o que poderia se perder na história. Os movimentos de aproximação e de distância orientam a forma como a massa lida com o real: “orientar as massas em função da realidade e a realidade em função das massas é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento quanto para a intuição”. É desse movimento de dispersão que podemos pensar o fator central das imagens: a sobrevivência. Aproximar ou distanciar são movimentos intermitentes dos processos de memória e esquecimento.

Referências

AMIR, Ron. **QUELQUE PART DANS LE DÉSERT**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2018.

APPADURAI, Arjun. Nation, Migration, Mediation. *In: QUELQUE PART DANS LE DÉSERT*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2018, pp.34-7.

ARENDDT, Hannah. **Nós, os refugiados**. Covilhã: LusoSofia, 2013.

BADIOU, Alain. **Em Busca do Real Perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. On Són els Límits? *In: FRONTERAS*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2007, pp.155-165.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia & Técnica; Arte & Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FRONTERAS. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2007.

GAL, Noam. Ron Amir: Engagé en Photographie. *In: QUELQUE PART DANS LE DÉSERT*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2018, pp.15-29.

GLISSANT, Edouard. **Le Discours Antillais**. Paris: Seuil, 1981, pp.190-201.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Salina, 2015.

MÜLLER, Florence. **Arte & Moda**. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

ORREL, Paula. **Lucy Orta + Jorge Orta: Introduction to Collaborative Practices**. London: Black Dog Publishing, 2007.

PERSONA GRATA. **Hommes & Migrations**. Paris: Musée de l'Histoire de l'Immigration, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Angélica Oliveira Adverse

Bacharel em Desenho, Mestre e Doutora em Artes Visuais (EBA/UFMG). Residente pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História/UFMG. É Professora Adjunta da Escola de Belas Artes / UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Artes / UEMG. Pesquisa no campo da Filosofia da Arte, Estética, História da Arte e História da Moda, desenvolvendo estudos sobre *Wearable* a partir de relações entre a arte, a moda, o design e a arquitetura. Contato: adverseangelica@gmail.com